

ARKÆOLOGISK-KUNSTHISTORISKE
MEDDELELSER

UDGIVET AF

DET KGL. DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB

BIND III



KØBENHAVN

I KOMMISSION HOS EJNAR MUNKSGAARD

1940—50

INDHOLD

Side

1. INGHOLT, HARALD: Rapport préliminaire sur sept campagnes de fouilles à Hama 1932—38. 1940.....	1—154
2. DYGGVE, EJNAR: Ravennatum Palatium Sacrum. La basilica ipetrale per cerimonie. Studii sull'architettura dei palazzi della tarda antichità. 1941.	1— 63
3. JOHANSEN, K. FRIIS: Thésée et la danse à Délos. Étude herméneutique. 1945	1— 61
4. ELLING, CHRISTIAN: Function and Form of the Roman Belvedere. 1950.....	1— 59



Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.
Archæologisk-kunsthistoriske Meddelelser. **III**, 1.

RAPPORT PRÉLIMINAIRE
SUR
SEPT CAMPAGNES DE FOUILLES
A HAMA EN SYRIE

(1932—1938)

PAR

HARALD INGHOLT



KØBENHAVN
EJNAR MUNKSGAARD
1940

Printed in Denmark.
Bianco Lunos Bogtrykkeri A/S.

Abréviations.

- AASOR = Annual of the American Schools of Oriental Research.
AJA = American Journal of Archaeology.
AJSL = American Journal of Semitic Languages.
ARSLAN-TASH = F. THUREAU-DANGIN, A. BARROIS, G. DOSSIN et
MAURICE DUNAND: Arslan-Tash, Paris 1931.
BASOR = Bulletin of the American Schools of Oriental Research.
BIBLISCHES REALLEXIKON = KURT GALLING: Biblisches Reallexikon,
Tübingen 1937.
BMB = Bulletin du Musée de Beyrouth.
BMQ = British Museum Quarterly.
BRAIDWOOD = ROBERT J. BRAIDWOOD: Mounds in the Plain of
Antioch, Chicago 1937.
BYBLOS ET L'ÉGYPTE = PIERRE MONTET: Byblos et l'Égypte, Paris
1928.
CARCHEMISH, I = D. G. HOGARTH: Carchemish, Part I. Introductory,
Oxford 1914.
CARCHEMISH, II = C. L. WOOLLEY: Carchemish, Part II. The Town
Defences, Oxford 1921.
CRAI = Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions & Belles-
Lettres.
FOUILLES DE BYBLOS = MAURICE DUNAND: Fouilles de Byblos, I,
Atlas, Paris 1937.
FRANKFORT = H. FRANKFORT: Cylinder Seals, London 1939.
HAMA, I = HARALD INGHOLT: Rapport préliminaire sur la première
campagne des fouilles de Hama, København 1934.
ILN = Illustrated London News.
JPOS = Journal of the Palestine Oriental Society.
LAAA = Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology.
LA CÉRAMIQUE ÉGYPTIENNE = La céramique égyptienne de l'époque
musulmane, Bâle 1922.

- LA CÉRAMIQUE MUSULMANE = ALY BEY BAHGAT et FELIX MASSOUL,
La céramique musulmane de l'Égypte, Le Caire 1930.
- MEGIDDO TOMBS = P. L. O. GUY and ROBERT M. ENGBERG: Megiddo
Tombs, Chicago 1938.
- MISHRIFÉ-QAṬNA = COMTE DU MESNIL DU BUISSON: Le site archéolo-
gique de Mishrifé-Qaṭna, Paris 1935.
- MFO = Mélanges de la Faculté Orientale, Beyrouth.
- MUSJ = Mélanges de l'Université de St. Joseph, Beyrouth.
- PEFQ = Palestine Exploration Fund Quarterly Statement.
- QADESH = MAURICE PÉZARD: Qadesh, Mission archéologique à Tell
Nebi Mend, 1921—22, Paris 1931.
- QDAP = Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine.
- RB = Revue Biblique.
- SAMARIA = GEORGE ANDREW REISNER, CLARENCE STANLEY FISHER,
DAVID GORDON LYON: Harvard Excavations at Samaria
1908—1910, I—II, Cambridge 1924.
- SENDSCHIRLI = Ausgrabungen in Sendschirli.
- SHIPTON = GEOFFREY M. SHIPTON: Notes on the Megiddo Pottery
of Strata VI—XX, Chicago 1939.
- TEPE GAWRA = E. A. SPEISER: Excavations at Tepe Gawra, I,
Philadelphia 1935.
- TIL-BARSIB = F. THUREAU-DANGIN et MAURICE DUNAND: Til-Barsib,
Paris 1936.
- WRIGHT = G. ERNEST WRIGHT: The Pottery of Palestine from the
Earliest Times to the End of the Early Bronze Age, New
Haven 1937.
-

PRÉFACE

Depuis la première campagne de fouilles à Hama en 1931¹ la Fondation Carlsberg a entrepris encore sept campagnes, dont on trouvera ci-après un rapport sommaire, fait pour en communiquer les principaux résultats avant la parution de la publication définitive. Chaque printemps pendant les années 1932—38 la Mission archéologique danoise est venue continuer ses travaux à Hama; à toutes ces campagnes ont participé MM. EJNAR FUGMANN, architecte, FRODE JENSEN, technicien, Mlle BODIL HORNEMANN, photographe, et le directeur soussigné. L'archéologue M. P. J. RIIS a fait partie de la Mission pendant quatre campagnes (1932, 1933, 1936 et 1937), l'architecte M. G. TCHALENKO a pris part à trois campagnes (1934, 1935 et 1938), l'archéologue M. VAGN POULSEN a participé aux campagnes de 1931 et de 1932, l'architecte M. J. ROHWEDER à celles de 1932 et de 1933, et l'orientaliste M. P. DUEHOLM à celles de 1932 et de 1934; trois messieurs ont été membres de la Mission une seule année: les architectes M. I. TERENCEFF (1936), M. LE BERRE (1937) et l'archéologue M. V. HIORTSØE (1935). En 1933 nous avons eu l'avantage de l'aide très précieuse prêtée à titre d'assistance volontaire par M^{lles} NORA SCOTT et FLORENCE DAY; en 1934 M. F.

¹ Cf. HAMA, I.

COMSTOCK et en 1938 M. ELIAS MARSH JR. sont venus nous seconder au même titre. Sur le terrain les contremaîtres égyptiens, Reis Ḥalîl, son fils Aḥmad, Reis Muḥammad Ḥusseîn, et Reis 'Arabô de Hama nous ont largement facilité notre tâche, de même que M. RAÏF ḤÂFIẒ de Hama, qui, en outre, s'est montré réparateur très habile et factotum énergique et dévoué. Je m'empresse de leur adresser, à tous, mes remerciements cordiaux d'une collaboration agréable et efficace.

Les conditions des fouilles n'ont pas été toujours faciles, et si nous avons pu travailler sans interruption pendant les sept campagnes, c'est dû à une assistance libéralement accordée et par la puissance mandataire et par les autorités syriennes. Je tiens à remercier tout particulièrement M. HENRI SEYRIG, Directeur du Service des Antiquités, pour son appui constant, de même M. DANIEL SCHLUMBERGER, Inspecteur au dit Service; à Hama le Dr. TEWFIK CHICHAKLI, Député de la ville, nous a été, grâce à son autorité et à son sens pratique, d'un secours inestimable. En Juillet 1935 le Gouvernement syrien a mis à la disposition de la Mission le Ḥân Sinân Pasha, à condition que la Mission le réparerait, l'entretiendrait et, à la fin des fouilles, le remettrait à l'État. Après les réparations nécessaires le Ḥân fut, avec sa vaste cour, ses longues arcades et ses pièces spacieuses une maison idéale; je me permets d'exprimer au Gouvernement syrien la reconnaissance de la Mission de cette marque de bienveillance.

Aux membres du Comité de la Mission, constitué par la Fondation Carlsberg, Copenhague, MM. CHR. BLINKENBERG, H. O. LANGE et JOHS. PEDERSEN, ce dernier son président, j'adresse mes remerciements sincères pour leur intérêt actif et continu. La Mission doit à leur recommanda-

tion et à une subvention libéralement accordée par la Fondation Ny Carlsberg d'avoir pu joindre trois campagnes supplémentaires aux cinq qui ont été d'abord envisagées; on verra dans la suite, j'espère, que les trouvailles faites au cours de ces trois dernières campagnes ont grandement justifié leur décision.

Université d'Aarhus, Danemark.

HARALD INGHOLT.

Historique des Fouilles.

Pendant la seconde campagne (1932) on reprit les excavations dans les carrés H 10 et I 10 et entama la fouille dans les carrés contigus F 11—K 11¹. Dans la troisième campagne (1933) on se contenta de quatre carrés, à savoir: H 10 et I 10 de la campagne précédente et les carrés nouveaux H 11 et I 11, en faisant en outre un sondage dans le carré G 11, où l'on arriva au sol vierge. Pendant la quatrième campagne (1934) on continua le travail dans les carrés F 11 et H 11 et on ouvrit plusieurs nouveaux carrés, D 8 et D 12, G 13 (passim), K 7, K 15, O 12, et P 16, carré situé dans la partie la plus élevée du sud-est de la colline. Ayant trouvé dans ce carré les premiers orthostates de l'époque syro-hittite et un grand escalier de la même époque, situé dans le coin nord-est du carré, on commença la fouille dans les carrés autour de ce coin, soit en P 17, O 16—17. En 1935, on continua naturellement les recherches dans ces quatre carrés et on élargit encore la fouille en ajoutant les carrés voisins, à savoir: O 15, P 15 et Q 15—Q 17, ainsi que la partie occidentale des carrés P 18 et O 18. Dans les carrés O 12 et H 11 on poursuivit le travail et se mit à fouiller aussi en bas de la colline, dans la ville même (cf. pl. I), où furent mis à jour quatre tombeaux (T I—III, VI) creusés dans le roc et quatre loci, qui fournirent une quantité considérable d'urnes cinéraires (T IV—V, VII—

¹ Pour l'emplacement des carrés de la colline et des endroits fouillés dans la ville pendant les campagnes 1932—38, voir pl. I.

VIII). Pendant la sixième campagne (1936) on continua la recherche de monuments syro-hittites, en y ajoutant les carrés N 14—17, O 14, P 13—14, ainsi qu'une partie de Q 13 et Q 14; et dans la ville même on trouva encore deux tombeaux creusés dans le roc (T X et XIII) et deux importants loci contenant des urnes cinéraires (T IX et XII). Pendant la septième campagne (1937) la fouille fut reprise non seulement dans le carré I 11, mais aussi dans les carrés N 14—17, et on commença les recherches dans d'autres carrés contigus, à savoir: N 13 et O 13, dans la partie méridionale des carrés M14—17, dans la partie orientale des carrés O 11 et P 11, et dans P 12. Dans la ville un nouveau locus fournit des urnes cinéraires (T XXII); de plus on découvrit divers tombeaux de l'époque romaine dans le terrain appelé « Karm el-Ḥaourânî » (T XV—XXI, XXIII—XXVIII). Enfin, en 1938, pendant la huitième et dernière campagne, on continua le déblaiement de O 11, comprit dans la fouille les carrés environnants N 11, O 10 et N 10, et découvrit dans les carrés N 7 et O 7 encore un bâtiment de l'époque syro-hittite. Dans la ville un dernier locus, contenant des urnes cinéraires, fut trouvé (T XXX), et un tombeau très riche en sculptures de l'époque romaine fut déblayé (T XXIX), ainsi qu'une maison de la même époque (S XIV). On vida aussi un tombeau creusé dans le roc du village de Mourek, au nord de Hama (T M)¹.

¹ Pour sa position, cf. la carte de LASSUS, Inventaire archéologique de la région au nord-est de Hama, Paris 1935.

Niveaux des Fouilles.

Aux douze différents niveaux de civilisation que nous avons rencontrés pendant les fouilles, nous avons donné comme signes caractéristiques les douze premières lettres de l'alphabet. La première strate déblayée, le niveau arabe, a été désignée par la lettre A, et ainsi de suite jusqu'à la lettre M, qui représente la dernière et plus ancienne strate trouvée. Afin de donner une idée plus claire du développement de la civilisation d'un niveau à l'autre, nous commençons notre description des trouvailles principales par celles du niveau M, pour remonter jusqu'au niveau A¹.

¹ Je regrette de n'avoir pu consulter le livre de LAMON and SHIPTON, *Megiddo I, Seasons 1925—34, Strata I—V*, Chicago 1939, et celui de M^{me} ENRICH, *Early Pottery of the Jebelch Region*, Philadelphia 1939.

Niveau M.

Ce niveau ne nous est connu que par un petit sondage effectué en 1933 dans le carré G 11. On y avait mis à jour une citerne arabe, dont le dallage était à douze mètres sous le sol. Au-dessous de ce dallage on fit un sondage jusqu'à une profondeur de seize mètres (cf. pl. II).

Céramique. Les quatre derniers mètres ne fournirent que du gravier et des galets, mais plus haut, dans une couche de presque 5 m. 50, nous trouvâmes un bon nombre de fragments de céramique monochrome. Les pièces caractéristiques étaient peintes en brun clair ou en noir, soit décorées de rangées parallèles d'incisions verticales¹, soit polies². Un fragment à surface rouge polie semble avoir fait partie d'un mur³.

Outils en silex. Deux lames ont été trouvées, une en silex, une en obsidienne⁴, toutes deux de section triangulaire, forme caractéristique du Tahounien II en Palestine⁵.

¹ 3 A 272, 381. Cf. SCHAEFFER, *Ugaritica*, Paris 1939, p. 4, fig. 2.

² Cf. Tell Ḥalaf, Ras Shamra, Tell Judaidah, Djebeil, Tell Çagar Bazâr, Karkamiş et Qal'at er-Rûs: WRIGHT, p. 12, n. 2. ALBRIGHT, dans *The Haverford Symposium on Archaeology and the Bible*, New York 1937, p. 7—11. Une céramique semblable est trouvée également en Palestine et en Anatolie, cf. WRIGHT, p. 4 sq.

³ 3 A 358, dim. 14,5 × 12,3 × 6,2 cm.

⁴ 3 A 209, 211. Deux fragments, 3 A 212—213, ont cependant l'arête centrale enlevée.

⁵ Cf. CROWFOOT, *LAAA*, XXII, p. 176—77, pl. LVI, b, 15, et pl. LVII, a, 8—9; XXIV, p. 47, pl. IX, B, 12—15.

Date du niveau. De la comparaison archéologique il résulte que notre niveau est à classer comme néolithique, âge qui, en Syrie, est rangé généralement dans le cinquième millénaire avant notre ère¹.

Niveau L.

Ce niveau, qui mesure une profondeur d'environ 5 m. 50, nous l'avons rencontré dans les carrés H 11 et I 11 — pendant les campagnes de 1935—36 (H 11) et de 1937 (I 11) — ainsi que par le sondage fait dans G 11.

Architecture. Plusieurs fondements de murs en pierres appartenant à des maisons rectangulaires ont été mis à jour; d'une manière générale les maisons sont orientées nord-sud, et ont souvent des foyers de basalte pratiqués dans le sol même.

Céramique. Le décor peint caractérise la céramique de ce niveau; les couleurs employées sont presque toujours mates; le dessin est tantôt monochrome: noir, violet, rouge ou brun, tantôt bichrome: noir et rouge, et les sujets choisis sont presque exclusivement géométriques.

Une jarre présente au milieu de la panse une ligne rouge sinueuse peinte sur enduit jaunâtre². Une coupe est décorée de deux rangées de triangles violets sur enduit jaunâtre (pl. III, 1)³, une autre a, sur la panse, de larges bandeaux

¹ WRIGHT, p. 7. Cf. SCHAEFFER, Ugaritica, p. 8.

² 7 C 122.

³ 7 B 241. Cf. Tell Ḥalaf: OPPENHEIM, Der Tell Halaf, Leipzig 1931, p. 251, fig. 1, rangée 3, n° 7; Çagar Bazâr: MALLOWAN, Iraq, III, fig. 26, 18; ces deux exemples sont à classer avec la vraie céramique de Tell Ḥalaf.

ondulés peints en rouge (pl. III, 2)¹. Une troisième coupe, plus petite, a le même dessin au-dessous d'une raie qui relève le bord², tandis qu'une autre présente, au-dessous d'une raie analogue, un bandeau ondulé, attaché en feston³. Ce dessin se retrouve, à bandeau plus large, sur un grand nombre de tessons.

Un petit nombre de fragments présente la vraie peinture glacée de Tell Ḥalaf⁴, mais il ne s'agit pas d'un niveau à part, seulement de survivances bientôt remplacées par la céramique à peinture mate, mentionnée plus haut⁵.

Les sujets animés sont très rares, nous n'en avons trouvé que deux: un représentant une file d'oiseaux⁶, l'autre une file de scorpions⁷ (pl. III, 4).

En dehors de cette céramique peinte on a mis à jour deux fragments en terre verdâtre à décor incisé⁸; un bol

¹ 7 A 864.

² 3 A 320. Cf. Ras Shamra: SCHAEFFER, Syria, XV, p. 110, fig. 2, et Ugaritica, p. 12, fig. 8 D (niveau III); Karkamiş-Younes: WOOLLEY, Iraq, I, pl. XIX; le Djebel Sindjar: SETON LLOYD, Iraq, V, p. 129, fig. 4 (groupe III); Tell Arpaçiyah: MALLOWAN, Iraq, II, figs. 28, 4, et 30, 5 (couche d'El-Obeid).

³ 3 A 303. Cf. le Djebel Sindjar: SETON LLOYD, loc. cit.; Arpaçiyah: MALLOWAN, Iraq, II, figs. 26—27.

⁴ 3 A 292, 296, 299. 7 B 515. Cf. Ras Shamra: Syria, XV, loc. cit.; TIL-BARSIB, pl. XXXV, 1, 3 et 18 bis (d'après MALLOWAN, Antiquity, XI, p. 339); Karkamiş: WOOLLEY, Iraq, I, pl. XXI, b.

⁵ A Tell Judaïdah un petit nombre de tessons sont du même type (niveau XIII), cf. BRAIDWOOD, p. 7.

⁶ 7 B 238. Cf. Tell Billa: SPEISER, Museum Journal, XXIII, pl. LXIX, col. 1, en bas à gauche (niveau VII); Ninive: MALLOWAN, LAAA, XX, pl. LVII, 6, texte p. 171 (niveau V).

⁷ 7 B 240. Cf. les scorpions d'un vase de Djemdet Nasr: CHRISTIAN, Altertumskunde des Zweistromlandes, II, Leipzig 1939, pl. 80, 4, et 81, 16.

⁸ 7 B 510, 518. Cf. Çagar Bazâr: MALLOWAN, Iraq, III, p. 10 (niveaux 4—5); aussi Ninive, Tepe Gawra, et Tell Billa, cf. MALLOWAN, op. cit. p. 10 et 38.

caréné¹, une coupe de même forme, à anses oreillettes percées², et de grandes jarres, à fond rond³.

Terres cuites. Une figurine complète représente un quadrupède de forme massive (pl. III, 5)⁴.

Sceaux. Un sceau en terre cuite a été recueilli. Il est oblong, percé dans le sens de la longueur et décoré de lignes horizontales avec de petites cavités entre les lignes (pl. III, 3)⁵.

Outils en os, en silex et en pierre. Une quantité de perçoirs en os⁶ et beaucoup d'outils en silex et en obsidienne ont été mis à jour. A côté de lames à section triangulaire on trouve encore des lames à arête centrale enlevée⁷; des éléments de faucilles à un taillant⁸ ont été recueillis ainsi qu'un celt d'une pierre gris foncé et à taillant poli⁹.

Date du niveau. Il faut se rappeler qu'à Ras Shamra tout un niveau, le IV^e¹⁰, sépare le niveau V, qui correspond

¹ 7 B 421.

² 7 B 415. Cf. Çagar Bazâr: MALLOWAN, Iraq, III, p. 35, fig. 15, n° 8 (niveau 5); Ninive: MALLOWAN, LAAA, XX, pl. LII, 9, texte p. 167 (niveau IV); Djemdet Nasr: CHRISTIAN, *Alttertumskunde*, pl. 83,5 (niveau Djemdet Nasr).

³ 7 A 651. Cf. Tell Ḥalaf: OPPENHEIM, *Der Tell Halaf*, p. 254, fig. 3, n° 7 (Halaf Récent, cf. p. 257); Arpaçiyah: MALLOWAN, Iraq, II, p. 73, fig. 41,20 (couche El Obeid); TEPE GAWRA, pl. LXXVI, n° 79.

⁴ 7 A 764. Cf. TEPE GAWRA, pl. XXXIV, c, 10 (niveau VIII).

⁵ 7 A 786.

⁶ 7 A 808, 685.

⁷ 7 A 704. Cf. Jéricho: CROWFOOT, LAAA, XXII, p. 175, pl. LVI, a, 9 (industrie cananéenne); à Tell Judaidah caractéristique des niveaux XIII—XI. Je dois les renseignements sur l'outillage en silex de Tell Judaidah à l'obligeance de M^{me} BRAIDWOOD.

⁸ 7 A 682, 814. Cf. Jéricho: CROWFOOT, op. cit. p. 175 (industrie cananéenne); à Tell Judaidah caractéristique du niveau XIV.

⁹ 7 A 677, 810.

¹⁰ Cf. SCHAEFFER, Syria, XVII, p. 134—37. Ce niveau est daté par SCHAEFFER des V^e et IV^e millénaires: *The Cuneiform Texts of Ras Shamra*

à Hama M, du niveau III qui correspond à notre niveau L. A Tell Judaidah il est très probable qu'il y a eu toute une période entre les niveaux XIV (Hama M) et XIII; en tout cas les tessons de la vraie céramique de Tell Ḥalaf et ceux d'une variété locale ont été trouvés dans la couche inférieure du niveau XIII; ils ont été considérés par le fouilleur comme représentant une subdivision de ce niveau, bien qu'on n'y ait mis à jour aucun sol¹. La céramique peinte analogue à celle de notre niveau provenant de Tell Ḥalaf, est, au Musée de Tell Ḥalaf à Berlin, étiquetée de «Verfallskeramik» et datée du IV^e—III^e millénaire, mais on peut sans doute resserrer cette datation. A Arpaçiyah la variété locale de la céramique dite d'El Obeid, qui par sa forme et son décor rappelle celle de notre niveau, est à classer dans la période d'Ourouk, bien que M. MALLOWAN remarque qu'un cas présente des connexités avec la période de Djemdet Nasr²; à Tepe Gawra la variété locale de cette même céramique est représentée dans les niveaux XII—VII, c'est-à-dire qu'elle s'emploie à la fin de la période de Djemdet Nasr³; c'est vers cette même période que nous mènent également les fragments de céramique incisée de Hama, qui à Çagar Bazar ont été trouvés dans les strates 4—5, dont le début est fixé vers 3000⁴. Quant au niveau

Ugarit, London 1939, p. 2; WRIGHT, p. 34, fixe la fin de ce niveau à 4000 au moins.

¹ Cf. BRAIDWOOD, p. 7; FRANKFORT, p. 228, n. 4.

² Iraq, II, fig. 37, n^o 4, cf. p. 70. Cf. supra p. 14, n. 3.

³ Cf. BACHE apud SETON LLOYD, Iraq, V, p. 132, groupe III; SPEISER, Asia, Septembre 1938, p. 3 du tirage à part; cf. supra p. 14, n. 3. Pour la date générale de cette céramique cf. CONTENAU, La civilisation phénicienne, 2 éd., Paris 1939, p. 413, et pour son origine MALLOWAN, Antiquity, XIII, p. 162.

⁴ MALLOWAN, Iraq, III, p. 10. A Tepe Gawra cette céramique a commencé au plus tard à la période de Djemdet Nasr; à Tell Billa elle est trouvée dans le niveau VI (= Tepe Gawra VI, période des premières dyna-

qui à Ras Shamra correspond au nôtre, la strate III, SCHAEFFER a souligné pour la partie supérieure les analogies avec la céramique de la période de Djemdet Nasr¹, époque à laquelle nombre d'indices nous renvoient d'ailleurs pour le niveau L à Hama². Par conséquent je serais incliné à fixer la fin de notre niveau aux confins des quatrième et troisième millénaires, soit vers 3000, et son commencement au milieu plutôt qu'au début du quatrième millénaire³.

Niveau K.

C'est dans les carrés H 11 et I 11 que nous trouvons représenté ce niveau, dégagé pendant les campagnes de 1934—1935 (H 11) et de 1936—1937 (I 11). Ce niveau mesure approximativement une profondeur de trois mètres.

Architecture. A côté de maisons de forme rectangulaire, qui sont assez nombreuses, on a trouvé deux constructions d'un type différent, l'une en I 11, de plan rond, à laquelle on peut comparer celles de Karkamiş et d'Arpaçîyah⁴, et, dans la couche supérieure du niveau H 11, une autre, de plan apsidal, qui rappelle les constructions de la même forme trouvées en Palestine⁵. Un petit nombre de magasins, des silos, ressemblent par leur forme aux troncs de cône.

sties, cf. SPEISER, *Asia*, loc. cit.), et à Ninive dans le niveau correspondant, le V^e.

¹ SCHAEFFER fixe la fin de ce niveau avant le milieu du troisième millénaire: *Syria*, XVII, p. 137.

² Cf. supra p. 13, n. 6 et 7; p. 15, n. 2 et 3.

³ ALBRIGHT date le niveau III de Ras Shamra dans la première moitié du IV^e millénaire: *The Haverford Symposium*, p. 10.

⁴ Cf. WRIGHT, p. 40, n. 108 (époque de Tell Ḥalaf).

⁵ Cf. Beisan: FITZGERALD, *Museum Journal*, XXIV, p. 9 (niveau XVI); Megiddo: ENGBERG and SHIPTON, *Notes on the Chalcolithic and Early*

Céramique. Ce sont les grandes jarres funéraires qui ont donné leur empreinte à la céramique non décorée¹. Trouvées dans les maisons mêmes, au-dessous des sols, nombre de squelettes y furent mis à jour, bien que dans un endroit, en H 11, quinze squelettes aient été trouvés ensemble, sans jarres. Les jarres varient de 20 à 60 cm. de hauteur; elles ont été faites de terre rougeâtre, leur bord est légèrement éverti (pl. IV, 1)², parfois à profil extérieur caréné³ ou muni d'un listel⁴. Il ne s'agit pas uniquement d'inhumation d'enfants, mais aussi de celle d'adultes. Tantôt les squelettes avaient été introduits dans les jarres dans une position embryonique⁵, tantôt on avait partagé les jarres en deux, dans le sens de la longueur, et on avait mis le squelette dans une moitié en le couvrant de l'autre⁶.

Parmi les jarres de taille moyenne nous signalons une,

Bronze Age Pottery of Megiddo, Chicago 1934, p. 5, fig. 2 (stage IV); Jéricho: WRIGHT, loc. cit., et GARSTANG, LAAA, XXIII, p. 74 (niveau VII—VI).

¹ Cf. Djebeil: DUSSAUD, Les découvertes de Ras Shamra (Ugarit) et l'Ancien Testament, Paris 1937, p. 17—18. DUNAND, Berytus, III, p. 147. A Ras Shamra une seule sépulture de ce genre a été trouvée: SCHAEFFER, Syria, XV, p. 111—12, pl. XI, fig. 2; d'après l'aimable lettre de Monsieur SCHAEFFER du 15. Septembre 1939, elle paraît bien remonter au III^e niveau, mais le distingué fouilleur exprime des réserves sur l'association des tessons et du squelette, qui ne sont peut-être pas contemporains. Karkamiş, cf. WOOLLEY, LAAA, VI, p. 88—89. CARCHEMISH, II, p. 39, et Iraq, I, p. 161—62. L'inhumation en jarre est ici contemporaine de la céramique de la coupe de champagne, forme rencontrée également dans le tombeau de Til Barsib, cf. infra p. 47, n. 5, et pour la date MALLOWAN, Antiquity, XI, p. 336—37.

² 4 B 622. 7 A 860. 4 B 756.

³ 7 A 4, 364, 596, 622, 630. 4 B 759.

⁴ 7 A 363.

⁵ E. g. 4 B 756.

⁶ 7 A 4, 364.

à fond rond, qui présente cinq rangées horizontales de petits trous circulaires, sans doute un brasero primitif (pl. IV, 2)¹, et une gourde (pl. IV, 4)². Des jarres plus petites ont, en général, le fond rond³; nous en relevons celles de forme globulaire⁴, dont une à col étroit⁵. Une jarre a la panse carénée, avec des incisions verticales autour du cou et à bord éverti⁶. De plus, on a trouvé des jarres en miniature⁷.

De grandes coupes ont été mises à jour⁸; comme les coupes trouvées avec les jarres funéraires, auxquelles elles servaient de couvercles (pl. IV, 1)⁹, elles ont le fond rond; souvent elles sont carénées près du bord¹⁰. Du milieu de la couche proviennent un grand nombre de coupes, grossièrement faites à la main, à bord biseauté et à fond plat (pl. IV, 3)¹¹, probablement employées autrefois comme de la vaisselle de cuisine¹². Le fond plat est représenté également par une double-coupe curieuse dont celle qui est à l'intérieur a, dans la partie inférieure de la paroi, un trou percé, en face duquel un autre trou n'est qu'amorcé (pl. IV, 5)¹³; par une petite coupe oblongue de terre grise probablement

¹ 7 A 859.

² 6 A 384.

³ Les jarres 4 B 604 et 4 B 805 ont le fond plat.

⁴ 4 A 883. 7 A 399.

⁵ 4 A 870.

⁶ 4 A 885.

⁷ 6 A 385, 388, 392—94. 5 B 277. 4 A 886, 844. Cf. la céramique du tombeau VI de Tell 'Âṣ: DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XIII, pl. XL, nos 1 et 10.

⁸ 5 E 567 (à bord inversé). 7 A 642.

⁹ 7 A 635. 7 B 408.

¹⁰ 4 B 614, 618, 755.

¹¹ 4 A 882. 5 B 841. 7 A 617—21, 640, 866.

¹² Cf. Tell Judaidah: BRAIDWOOD, p. 7 (niveau XIII); Ninive: MALLOWAN, LAAA, XX, p. 168 (niveaux III et IV); le Djebel Sindjar et ailleurs en Mésopotamie: SETON LLOYD, Iraq, V, p. 133, groupe IV.

¹³ 7 A 654.

destinée au moulage de métal¹, et enfin par un gobelet dont la forme annonce le niveau qui suit².

De larges bandes ondulées peintes en rouge se retrouvent sur une grande jarre, qui contenait le squelette d'un enfant³; sur quelques fragments de jarre de terre verdâtre on voit peintes en noir des raies horizontales ondulées coupées par des lignes pareilles verticales qui encadrent des figures dont les contours ont la même forme que les lignes qui les entourent (pl. V, 5)⁴.

Ailleurs le lustrage a remplacé complètement la peinture mate dans le décor des vases. Ce lustrage, de couleur rouge, brune ou noire, est fait en lignes horizontales, verticales, à dessin, ou bien en couche unie. Il semble, cependant, à en juger par la stratification, que le polissage uni, brillant, du type de Hîrbet Kerak⁵, ne soit représenté à Hama que dans la couche supérieure du niveau.

Parmi les jarres lustrées nous relevons trois de petite taille, toutes à fond rond⁶; deux, malheureusement fragmentaires, sur lesquelles les deux anses ont été aménagées au milieu de la panse⁷; une grande jarre, également à fond

¹ 7 A 616. Cf. ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 41, fig. 13, A (stage II = Ancien Bronze II b), et les remarques de SPEISER, TEPE GAWRA, p. 104, selon lequel le procédé de moulage commence au niveau VI de Tepe Gawra (temps des premières dynasties).

² 4 B 991.

³ 7 A 869. Les fragments 5 E 566 et 5 F 290 sont décorés d'une façon analogue.

⁴ 7 B 242. Cf. Arpaçiyah: MALLOWAN, Iraq, II, p. 141, fig. 66, n° 4 (strate de Tell Hālaf), et peut-être Ras Shamra: SCHAEFFER, Ugaritica, p. 12, fig. 8, F (niveau III).

⁵ Sur cette céramique, cf. OTTO, Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins, 61, p. 162—65; WRIGHT, p. 72—78.

⁶ 6 A 391. 7 A 607, 613.

⁷ 7 A 612 (à fond plat). 7 C 119. Pour la forme, cf. Megiddo: SHIPTON, § 139, strate XVIII, n° 11.

rond, à trois pieds bas, lustrée en rouge à dessin¹, et des fragments lustrés en noir à la Ḥirbet Kerak, dont les panses sont décorées par des arcs en relief placés verticalement, un ou deux ensemble (pl. V, 6)².

A fond rond est également une aiguière, qui provient de la couche inférieure du niveau, et qui est couverte d'un lustrage uni rouge, assez usé; le cou est long, à anse attachée à l'épaule (pl. V, 2)³.

Les coupes sont lustrées soit à l'intérieur, en spirale⁴ ou à dessin (pl. V, 1)⁵, soit à l'extérieur, de lignes horizontales⁶ ou de polissage uni⁷; elles ont toutes le fond rond. Sur quelques coupes le méplat du bord s'est prolongé surtout à l'intérieur⁸. Les coupes, polies à la manière de Ḥirbet Kerak, sont lustrées à l'intérieur en jaune, à l'extérieur sous le bord en jaune et sous le fond en noir; leurs fonds sont légèrement concaves au milieu⁹.

Des formes particulières sont présentées par une jarre globulaire¹⁰ et une coupe¹¹, toutes les deux à goulot, et

¹ 4 C 631.

² 4 C 46, 47 et 50. Cf. Beisan: FITZGERALD, PEFQ, 1934, fig. 1, et Museum Journal, XXIV, pl. VII, 6 = OTTO, op. cit. pl. 4, n° 23.

³ 7 A 636. Cf. deux aiguières, une de Lébé'a, l'autre de Tell 'Ashârah: GUIGUES, BMB, I, p. 55, fig. 15, c et d.

⁴ 7 A 608. Cf. Beisan: FITZGERALD, Museum Journal, XXIV, pl. VIII, n° 25, texte p. 16.

⁵ 7 A 610. 7 B 410. Cf. Megiddo: SHIPTON, §§ 133 et 140, strate XVIII, n° 21.

⁶ 4 B 613.

⁷ 4 B 796 (en réticulé). Cf. Djebeil: ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 64, n. 19.

⁸ 4 B 816, 958. Cf. WRIGHT, p. 96, forme III. SHIPTON, § 133, strate XVIII, n° 18.

⁹ 4 B 961. Cf. Beisan: FITZGERALD, Museum Journal, XXIV, pl. VIII, 9 = OTTO, op. cit. pl. 4, n° 14.

¹⁰ 4 B 602 (lustrage vertical). Cf. 'Ay: MARQUET-KRAUSE, Syria, XVI, pl. LVIII, n° 2.545 (Ancien Bronze I).

¹¹ 4 B 610. Cf. 'Ay: Syria, XVI, p. 344, et pl. LVIII, nos 3.859 et 12.852 (Ancien Bronze I).

par un curieux objet, dont la forme rappelle celle d'une cloche, mais qui est percé vers le sommet de trois trous (pl. V, 3)¹. On pourrait peut-être considérer cet objet comme une idole contre le mauvais œil et dont nous décrivons plus loin un type moins stylisé en pierre², peut-être comme un couvercle³. Deux supports creux sont ornés de polissage uni du type Hîrbet Kerak (pl. V, 4)⁴.

Terres cuites. De grands anneaux ont été destinés, peut-être, à orner les bras ou les chevilles⁵. En outre de deux cornes lustrées⁶, on a trouvé une vingtaine de figurines représentant des animaux, parmi lesquels on distingue des béliers⁷ et des taureaux (pl. VI, 2)⁸, et on trouve pour la première fois des figurines qui cherchent à reproduire le corps humain. Une tête a été recueillie ainsi que quatre figurines sans têtes. La base de deux de ces figurines est légèrement concave⁹. Une est ornée d'un collier, placé au-dessus des seins (pl. VI, 1)¹⁰, l'autre a au moins deux colliers et, près de la base, trois bandeaux plastiques hori-

¹ 4 B 603.

² Cf. infra p. 24, n. 10.

³ Cf. Beisan: FITZGERALD, *Museum Journal*, XXIV, pl. X, 3, texte p. 17.

⁴ 3 I 17. 4 A 872. Cf. Beisan, FITZGERALD, PEFQ, 1934, pl. VII, 1, et *Museum Journal*, XXIV, pl. VIII, 6, support dont la base est cependant plus évasée que le sommet.

⁵ 7 A 747. 7 C 157 (diam. 8,5 cm.).

⁶ 4 B 608. Cf. TEPE GAWRA, p. 73 (niveaux VIII—VI, soit du temps de Djemdet Nasr jusqu'au temps des premières dynasties). ERICH SCHMIDT, *The Alishar Hüyük Seasons 1928 and 1929*, I, Chicago 1932, p. 202, fig. 261 (strate II).

⁷ 4 A 916. 6 A 73.

⁸ 4 A 915, 928 et, très bien rendu, 4 A 68. Dans 4 A 740 les yeux sont indiqués par des cavités rondes.

⁹ Cf. VALENTIN MÜLLER, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*, Berlin—Augsburg 1929, p. 38 sq., et à Tepe Gawra une figurine du niveau VI: TEPE GAWRA, p. 64, pl. XXXII, n° 1.

¹⁰ 7 A 756, haut. 8,6 cm.

zontaux qui sont traversés par quatre bandeaux verticaux, dont les deux du milieu se prolongent jusqu'en bas; il est probable que ces bandeaux indiquent le vêtement (pl. VI, 3)¹. Des deux figurines qui restent, une a les épaules assez larges et un bandeau mince autour de la taille², l'autre a les épaules plus effacées et des traces d'un collier³; comme les deux premières elles représentent probablement des femmes. La tête a des sourcils saillants, les yeux sont faits de deux pastilles rondes entre lesquels le nez, qui a la forme d'une barre étroite, était placée⁴.

Sceaux et cylindres. Un sceau de terre cuite, à forme de fronton, est percé dans le sens de la longueur et décoré d'un dessin qui rappelle celui d'un quadrupède (pl. VI, 5)⁵; de la même matière est un sceau hémisphéroïde, percé de la même façon; il est décoré d'un cercle, divisé en quatre secteurs par deux diamètres et ayant de petites cavités rondes en nombre différent dans chacun des secteurs (pl. VI, 9)⁶. Un sceau de pierre verdâtre présente une forme et un décor analogues⁷; d'autres aussi en pierre et de forme semblable, ont également un décor géométrique: un a une spirale⁸, un autre des lignes horizontales et verticales qui se croisent⁹, et trois ont des cavités rondes, qui varient

¹ 7 A 555, haut. 7,1 cm.

² 7 A 558, haut. 8 cm.

³ 7 A 557, haut. 7,3 cm.

⁴ 7 A 554, haut. 3,5 cm.

⁵ 7 A 387. Cf. un sceau de la collection Herzfeld: HERZFELD, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, V, p. 50, fig. 1, texte p. 50—51 (daté vers 3000 avant notre ère).

⁶ 7 A 594.

⁷ 4 A 760.

⁸ 4 A 399.

⁹ 7 A 766. Cf. HERZFELD, *op. cit.* p. 88, fig. 15 (Tepe Giyan 2364), et p. 56, n. 1. CHRISTIAN, *Alttertumskunde*, pl. 112, n° 4.

par rapport au nombre, à savoir: cinq, neuf (pl. VI, 6) ou seize¹. Ce sont des animaux stylisés que présente probablement un sceau fragmentaire de porphyre, dans le décor duquel le foret a été largement employé, et qui par son style rappelle la glyptique mésopotamienne de la période de Djemdet Nasr (pl. VI, 8 et 10)².

Deux cylindres en faïence, décorés de lignes obliques qui se croisent, nous reportent au même pays et à la même période (pl. VI, 7)³.

Objets et sculptures en pierre. A part les lames en obsidienne⁴, beaucoup d'outils en silex ont été recueillis: des lames à section triangulaire⁵, ou à arête centrale enlevée⁶, des éléments de faucille⁷, des racloirs en forme d'éventail⁸, et une pointe de flèche en silex

¹ 7 A 767. 4 B 151, 152. Cf. HERZFELD, op. cit. V, fig. 27, S. 81, 84 et 223, texte p. 106, B (de Suse, époque archaïque); CHRISTIAN, op. cit. pl. 112, n° 2 (époque de Djemdet Nasr).

² 6 A 75. Cf. CHRISTIAN, op. cit. pl. 111, n° 6b, et 112, nos 1 et 6 (période de Djemdet Nasr); MALLOWAN, ILN 1939, p. 882, n° 8 (de Tell Brak); SPEELERS, Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux du Cinquantenaire, Bruxelles 1917, p. 88, n° 583.

³ 6 A 192—93. Cf. un cylindre de Tell Judaïdah: FRANKFORT, p. 229, pl. XXXVIII, a (niveau XII), et un cylindre en faïence de Çagar Bazâr: MALLOWAN, Iraq, IV, pl. XIV, A (trouvé dans le niveau 1, mais d'une date bien antérieure). ERICH SCHMIDT, The Alishar Hüyük Seasons 1928 and 1929, I, fig. 233, b 2699 (strate II), texte p. 181.

⁴ Le numéro 5 E 588 comprend deux lames complètes de section triangulaire, et une de section trapézoïdale.

⁵ 7 B 498, 561, 570, 825. Cf. supra p. 11, n. 5, et p. 14.

⁶ 7 A 774, 793, 798, 801. A Tell Judaïdah les lames de cette forme sont typiques des niveaux XIII—XI. Pour Jéricho, cf. CROWFOOT, LAAA, XXII, pl. LVI, a, nos 1—8; XXIV, pl. VI, B, 6.

⁷ 4 A 188. 7 B 489, 530, 532, 555, 773. La majorité est de section trapézoïdale, comme à Tell Judaïdah dans les niveaux XIII—XI. Pour Jéricho, cf. CROWFOOT, LAAA, XXII, pl. LVI, a, 1—8; XXIV, pl. VI, B, 4, 7—10.

⁸ 7 A 719, 822. 7 B 553. A Tell Judaïdah un racloir de cette forme a été trouvé dans le niveau XII. Pour la Palestine, cf. SELLIN und WATZINGER, Jericho, Leipzig 1913, pl. 27, n° 139; NEUVILLE, dans Teleilat

brun, à section triangulaire, la face inférieure cannelée obliquement (pl. VII, 2)¹. A côté des celts² deux haches en pierre à talon arrondi ont été trouvées, une ayant une cavité au milieu de la face inférieure³, l'autre une cavité au milieu de chacune des deux faces⁴. Les broyeur de basalte à dos arrondi commencent à paraître dans ce niveau⁵. Une tête de massue complète, en pierre blanchâtre, a une forme globulaire⁶, tandis que les autres exemplaires trouvés de cette arme sont d'une forme plus allongée⁷.

Un mince prisme quadrangulaire, percé dans le sens de la longueur, est en pierre verdâtre; une étoile à quatre branches est gravée dans une de ses faces, dans l'autre sont incrustés deux disques en os, percés au milieu (pl. VI, 4)⁸. Des fragments de vases sont en pierre noire⁹, ainsi qu'une petite idole, à ranger probablement parmi les amulettes de forme analogue contre le mauvais œil (pl. VII, 3)¹⁰. Un

Ghassoul, Rome 1934, p. 58—60, pl. 28,8; RB, XLIII, pl. XX, 10; NASR-ALLEGH, JPOS, XVI, pl. XVI, 1, texte p. 302—03; CROWFOOT, LAAA, XXII, p. 174; XXIV, pl. VI, B, 5; pour la Transjordanie, cf. NEUVILLE, JPOS, X, p. 194, fig. 4.

¹ 7 B 524. Cf. pour la Palestine NEUVILLE, RB, XLIII, p. 253, fig. 2, n° 8 (Tahounien I); MALLON, JPOS, XI, p. 162, fig. 1, n° 5.

² 7 A 761. 7 B 522, 523.

³ 7 B 722.

⁴ 7 A 544.

⁵ 7 C 147—48. Cf. QADESH, pl. XXXIV, fig. 3, 3, texte p. 42. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XXIII, n° 56, texte p. 136.

⁶ 5 A 886.

⁷ 7 A 389, 548, 675. Cf. TEPE GAWRA, p. 87 (strates VI et III).

⁸ 4 A 504. Les cercles à cavité centrale forment un thème favori dans l'art de la période de Djemdet Nasr, cf. FRANKFORT, p. 229, pl. XXXVIII, e, g et l (cylindres acquis en Syrie).

⁹ 7 A 772, 823.

¹⁰ 5 B 23, haut. 6, 7. Cf. les objets analogues de Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1938, p. 699. ANDRAE, Die jonische Säule, Berlin 1933, p. 32—34. TEPE GAWRA, p. 99—100, pl. XLIV, c; VON SODEN, Der Aufstieg des Assyrischen Reichs, Leipzig 1937, p. 10, pl. V, fig. 14. Cf. supra p. 21, n. 1—2.

ped humain en miniature est en pierre calcaire¹, tandis que ce sont des galets oblongs, qu'on a utilisés pour former des figurines humaines; trois cavités pratiquées vers le sommet représentent les yeux et la bouche (pl. VII, 4)².

Quatre sculptures de forme humaine, à peu près de grandeur naturelle, sont les produits d'un art déjà avancé. Elles ont été trouvées en groupes de deux: une tête et un buste ensemble et, à peu de distance, deux bustes sans tête, toutes les quatre taillées d'une pierre calcaire grisâtre. Des deux bustes acéphales une a les épaules assez larges³ et rappelle par sa forme trapézoïdale une des figurines décrites ci-dessus⁴. Des lignes verticales incisées dans le dos marquent probablement la chevelure. Les seins sont indiqués en plâtre, et il est même probable que tout le devant en a été couvert; au-dessus des seins sont peintes deux lignes noires et dans le bas du côté droit une ligne rouge. L'autre buste⁵ est plus rectangulaire et rappelle ainsi par sa forme la figurine aux épaules effacées, décrite plus haut⁶; comme le premier il a des incisions dans le dos et, au moins sur le cou, des restes de plâtre; des lignes peintes en noir se trouvent sur le cou et sur les épaules. Ces lignes, qui indiquent certainement la chevelure, font croire qu'il s'agit de bustes de femmes. La partie inférieure du buste complet⁷ est un peu plus arrondie et plus élargie que celle des bustes acéphales. La tête se termine en un bonnet pointu, la nuque est marquée par une protubérance

¹ 7 C 159. Cf. un objet semblable de Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1939, p. 882, fig. 10 («antérieur à 3000 avant notre ère»).

² 4 C 221. 6 B 200.

³ 7 A 592, haut. 34,5 cm.

⁴ Cf. supra p. 22, n. 2.

⁵ 7 A 591, haut. 51 cm.

⁶ Cf. supra p. 22, n. 3.

⁷ 7 A 366, haut. 44,5 cm.

ronde. La forme du nez et des sourcils rappelle la tête en terre cuite décrite plus haut¹; les yeux sont représentés par deux cavités rondes, les oreilles par deux masses oblongues, la bouche par une mince incision horizontale. Le menton fait défaut, le cou est épais, et il n'y a aucune trace de bras. On voit des restes de plâtre aussi bien sur la tête que sur le cou, et, sur les joues, des traces de rouge; la même couleur accentue la bouche, tandis que les sourcils ont été rehaussés de noir. La tête isolée² est faite avec plus de soin que les trois sculptures dont nous venons de faire la description. La brisure du cou indique qu'il s'agit d'un fragment; malheureusement elle ne s'accorde à aucun de nos bustes. Elle est coiffée du même bonnet pointu que le buste complet, mais elle a une séparation nette entre bonnet et front, faite par deux sillons profonds³. Les oreilles, qui ont la même forme que celles du buste complet, sont placées plus haut que les yeux; les deux cavités rondes qui représentent les yeux sont couvertes, comme le reste de la tête, d'une couche de plâtre⁴; aux lèvres et au milieu du front il y a des restes de peinture rouge comme sur le buste (pl. VII, 1). Au point de vue stratigraphique ces sculptures appartiennent à la couche inférieure de notre niveau, appartenance confirmée d'ailleurs par les ressemblances des figurines décrites ci-dessus, et aussi par les analogies avec les sculptures de Tell Brak⁵, bien que ces dernières appartiennent à la période de Djemdet Nasr. Il faut, cepen-

¹ Cf. supra p. 22, n. 4.

² 7 A 365, haut. 26,5 cm.

³ Cf. les sculptures de Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1939, p. 883, figs. 11, 14—15.

⁴ Par conséquent les yeux n'ont pas été couverts de coquillages comme ceux des statues de terre cuite de Jéricho, cf. GARSTANG, Syria, XVI, pl. LXIII.

⁵ Cf. supra p. 21, n. 10, et p. 22, n. 1—4.

dant, dans les cas où il s'agit de sculptures, de cachets ou de cylindres, compter avec une certaine lenteur dans la diffusion des civilisations d'un pays à l'autre¹.

Bronzes. C'est dans ce niveau que l'usage du bronze devient de plus en plus général. De la couche inférieure du niveau proviennent une pointe à section rectangulaire² et un hameçon (pl. VII, 6)³; plus haut on a recueilli une pointe de flèche, à renflement médian, et dont la plus grande largeur est vers la soie⁴, et un poignard, aussi à renflement médian, qui garde encore des restes de la toile roulée autour de la soie⁵. La manière dont la toile est placée et la forme de la soie semblent indiquer que la lame a fait un angle obtus avec le manche (pl. VII, 5); ainsi notre poignard serait le plus ancien exemplaire trouvé en métal de «haches-poignards», arme bien connue dans l'archéologie européenne⁶.

Date du niveau. Il est vrai que quelques indices parlent en faveur de la période de Djemdet Nasr⁷, mais il s'agit là de pièces importées, qui, tout naturellement, apparaissent à l'étranger plus tard que dans leur pays d'origine⁸. En faveur d'une date plus récente on peut alléguer non seulement les analogies avec Tepe Gawra VI, niveau qui

¹ Cf. ALBRIGHT, *AJA*, XLI, p. 500, n. 6. Les sculptures de Tell Brak mentionnées supra p. 26, n. 3, datent de la période de Djemdet Nasr.

² 7 B 3.

³ 7 B 36, avec le fil encore conservé. Cf. Djemdet Nasr: CHRISTIAN, *Altartumskunde*, pl. 134, 7 (époque de Djemdet Nasr).

⁴ 7 B 30.

⁵ 7 A 580, longueur 11, largeur 2,5 cm.

⁶ Cf. RIORDAIN, *Archaeologia*, LXXXVI, p. 304 suiv.; BRØNDSTED, *Danmarks Oldtid*, I, København 1939, p. 358, note de la p. 249.

⁷ Cf. supra p. 22, n. 7; p. 23, n. 1—2; p. 24, n. 8.

⁸ Cf. supra n. 1.

date du temps des premières dynasties¹, mais surtout celles que fournit la céramique trouvée en Palestine et en Syrie. On trouve à Beisan la céramique lustrée dans les niveaux XIV—XI, et la céramique de Ḥirbet Kerak dans les deux dernières de ces strates, XII—XI, donc un développement analogue à celui de Hama. Le commencement du niveau XIV de Beisan date grosso modo du début du troisième millénaire, tandis que les niveaux XII—XI sont ordinairement classés entre 2600 et 2400². A Tell Judaïdah on a trouvé dans le niveau XII, dont le fouilleur a fixé la fin vers 3100, un cylindre en faïence comme celui de Hama décrit plus haut. Le niveau XI est caractérisé non seulement par la céramique de Ḥirbet Kerak, mais aussi par des cylindres, dont le plus récent est d'un type propre aux premières dynasties. Aussi le fouilleur date-t-il ce dernier niveau, approximativement, de 3100—2600³.

D'après ces analogies il nous semble que l'on pourrait fixer la date du niveau K à Hama, d'une façon approximative, à la première moitié du troisième millénaire⁴.

¹ Cf. supra p. 19, n. 1; p. 21, n. 8; p. 24, n. 10.

² FITZGERALD, *Museum Journal*, XXIV, p. 15—22. WRIGHT, p. 108 (Table of Related Deposits II). Cf. également GUIGUES, *BMB*, I, p. 51—52, et GOETZE, dans *The Haverford Symposium*, p. 153, n. 33.

³ BRAIDWOOD, p. 7. Cf. ALBRIGHT, dans *The Haverford Symposium*, p. 12—13. FRANKFORT, p. 229—32.

⁴ Le niveau XII de Tell Judaïdah ne semble pas représenté à Hama, ainsi notre niveau K correspond aux niveaux XIII et XI de Tell Judaïdah, le premier, le XIII^e, étant caractérisé par les «coupes de cuisine» à bord biseauté, le second, le XI^e, par la céramique de Ḥirbet Kerak. A Ras Shamra on trouve au-dessus de la poterie peinte du niveau III une couche à céramique grossière (3 m. 50 d'épaisseur) et encore plus haut une céramique rouge et noire lustrée et des jarres à fond plat et à décor au peigne. La première de ces couches devait d'après le fouilleur occuper une bonne partie du troisième millénaire, tandis que la seconde est classée à la fin du même millénaire, cf. SCHAEFFER, *Syria*, XVII, p. 132—33.

Niveau J.

Ce niveau nous est connu grâce aux fouilles faites dans les carrés H 10—I 10, H 11—I 11 (en 1933) et dans F 11 (en 1934). Il mesure une hauteur d'environ 2 m. 50 et se sépare en I 10 du niveau précédent par une couche de cendres d'une épaisseur de presque un mètre, couche qui présuppose un changement violent de domination.

Architecture. Les maisons étaient alors en briques crues et bâties parfois sur un fondement de pierre; elles sont orientées d'une manière générale nord-sud. Les murs sont crépis, et munis à la fois de niches et de pilastres. Dans ces maisons on trouve une particularité constante: des *bothroi* de forme circulaire, probablement des fours, et des foyers ovales faits en pierres et couverts d'une couche de terre battue¹.

Céramique. La forme qui caractérise ce niveau est celle des gobelets, dont on peut distinguer quatre types différents qui se succèdent, naturellement avec recouvrement.

Les gobelets du type le plus ancien (G I) ont été faits de terre grise avec une ornementation linéaire tracée à la pointe en spirale autour de la partie supérieure (pl. VIII, 1); très souvent les bords sont munis d'un listel², parfois le fond plat est entouré de la même façon³; quelques gobelets ont des oreillettes percées tantôt horizontalement (pl. VIII,

¹ Sur ces *bothroi*, cf. HUTCHINSON, *Journal of Hellenic Studies*, LV, p. 1—19.

² 3 C 996. 3 D 317. 3 F 3, 706. 3 H 136—37. Cf. TIL-BARSIB, p. 99, pl. XX, 3—12; Tell 'Âṣ (tombeau III): Syria, XIII, pl. XL, n° 58, et pl. XLI, rangée 2, n° 46, texte p. 188.

³ 3 A 676. 3 D 968—69.

2)¹, tantôt verticalement². Quelques coupes, qui sont faites de la même terre, présentent aussi des listels, un autour du bord, au-dessous duquel se trouve le décor en spirale, et un autre autour du fond (pl. VIII, 3)³. Les petites coupes en forme de tronc de cône renversé, à fond plat, de terre gris-verdâtre, commencent à paraître ici⁴.

Ce qui caractérise le second type (G II), c'est son décor blanc. Deux procédés ont été employés: tantôt une ligne blanche est tracée en spirale autour de la partie supérieure du gobelet⁵, tantôt on a peint toute la partie supérieure en blanc pour graver après à la pointe la spirale, créant ainsi un contraste entre la spirale incisée dans l'argile et l'autre qu'a laissée la couleur blanche⁶. Il paraît que le pied est toujours muni d'un listel; à part ce détail, la forme reste en général la même que celle du type précédent, mais la couleur de la terre change de gris en noir, en rouge ou en brun (pl. VIII, 4). Beaucoup de jarres ont une ornementation analogue à celle de ce type de gobelets. Sur une terre rouge ou grise on a peint, soit des lignes blanches en spira-

¹ 3 F 567.

² 3 B 340—41 (quatre oreillettes). Cf. Tell 'Âş (tombeau III): Syria XIII, pl. XL, n° 44.

³ 3 G 39. Cf. TIL-BARSIB, pl. XXI, 17 (moins le décor gravé); Tell Maşîn: DU MESNIL DU BUISSON, Berytus, II, pl. XLIX, col. IV, n° 18 (à décor gravé, mais moins le listel du fond).

⁴ 3 B 618. Cf. Jéricho (tombeau A): GARSTANG, LAAA, XIX, pl. IV, 1 et 2. WRIGHT, p. 76—77 (pour la Palestine: Ancien Bronze III).

⁵ 3 G 216.

⁶ 3 A 677. 3 B 617. 3 D 313, 967. 3 G 216. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 149—51, 159, catégories q et r (tombeau IV); Tell 'Âş (tombeau II): Syria, XIII, pl. XXXIX, nos 32 et 36, et pl. XLI, rangée 3, n° 36, texte p. 187. Un petit nombre de gobelets présente le décor gravé en spirale, mais non pas la couleur blanche: 3 C 646, 3 F 583 et 889, 3 H 85; cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 151, 159, catégories s, t, u (tombeau IV). Le gobelet d'el-Ḥammâm, cf. WOOLLEY, LAAA, VI, pl. XXII, n° 6, est, d'après la photographie, probablement à classer dans ce groupe.

les (pl. IX, 3)¹, soit des bandeaux blancs parallèles², qui sont eux aussi parfois incisés à la pointe³. Plusieurs aiguillères à décor blanc, peint en spirale, et à orifice trilobé ont été mises à jour⁴, de même qu'une petite bouteille à décor peint en spirale sur l'épaule⁵, et des coupes, dont une a un décor intérieur peint en spirale⁶, d'autres un décor analogue à l'extérieur, au-dessous du listel (pl. VIII, 5)⁷. Dans les bâtiments mis à jour dans cette couche du niveau provient ensuite un grand nombre de jarres, dans le décor desquelles la couleur blanche n'entre pas. Leur forme est tantôt ovoïde (pl. IX, 1)⁸, tantôt plus allongée (pl. IX, 2)⁹; le bord est parfois éverti¹⁰, plus souvent il se trouve à

¹ 3 E 221. 3 F 219.

² 3 D 775. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 159—161, n^{os} 43 bis, 105 et 117 (tombeau IV).

³ 3 F 864.

⁴ 3 E 314, 937. 3 F 596, 716.

⁵ 3 A 736. La bouteille 3 H 200 présente un décor analogue sur la panse et sous l'orifice.

⁶ 3 C 284. 3 G 288. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 112, fig. 33, n^o 208, texte p. 113 (Butte de l'Église).

⁷ 3 C 642.

⁸ Par exemple 3 C 993—94, 3 E 219, 3 F 888, 891 (déjà réparée dans l'antiquité), 938. Cf. les jarres du tombeau IV de Mishrifé: DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XI, pl. XXXII, col. 1, n^o 153, col. 2, D. f. (ce dernier également MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 73, fig. 18); MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XLVI, n^{os} 47 et 142, cf. également la jarre 1 de Sh'airat: DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XI, pl. XXXII, col. 3. Il semble qu'on trouve en différents endroits palestiniens une forme analogue, à dater du même temps que Tell Beit Mirsim I, cf. WRIGHT, BASOR, 1938, N^o 71, p. 32—33. Cf. cependant les jarres fragmentaires de Tell Beit Mirsim J (fin du niveau): ALBRIGHT, AASOR, XIII, pl. I, 1 (p. 101); XVII, p. 13. A la différence de celles de la Palestine les jarres analogues de Hama sont jamais munies d'anse horizontale pleine.

⁹ Par exemple 3 G 119, 313. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XLVI, n^{os} 153 et 155 (tombeau IV). En Palestine les jarres analogues semblent plus tardives que celles mentionnées dans la note précédente, soit contemporaines de celles trouvées dans le niveau H à Tell Beit Mirsim, cf. WRIGHT, BASOR, N^o 71, p. 32—33.

¹⁰ 3 C 645. 3 D 844. 3 G 119.

l'intérieur du col une petite échancrure, dont le rebord est destiné, paraît-il, à soutenir un couvercle¹. Leur fond est toujours plat, la surface couverte d'un enduit brun, gris ou vert². Bon nombre de ces jarres présentent, gravés sur le col, des marques de potiers³. Plusieurs d'entre elles portent un décor en spirale de la même couleur que l'enduit⁴ ou, plus rarement, d'une couleur rouge mate⁵; quelques petites jarres ont également un décor peint: des lignes horizontales rouges, en spirales ou en bandeaux, sur enduit jaunâtre (pl. IX, 4)⁶. Sur une jarre plus grande on voit des groupes de lignes horizontales noires, peintes en spirales⁷; sur quelques fragments des lignes analogues sont traversées par des lignes ondulées verticales⁸. Une jarre, presque complète, décorée de cette façon, est munie de deux anses verticales, attachées directement au bord de l'orifice (pl. X, 1)⁹. Une ornementation semblable se trouve sur une bouteille fragmentaire à une anse, dont la partie médiane a cependant un décor quadrillé¹⁰, comme l'a aussi une autre bouteille,

¹ 3 C 993. 3 D 844. 3 E 219. 3 F 888, 891. Cf. Mishrifé: Syria, XI, pl. XXXII, col. 1, l'avant dernier (tombeau IV), et col. 2, D. f. (Butte de l'Église); Sh'airat: ibid. col. 3, n° 1; Tell Maşin: Berytus, II, pl. XLIX, col. 3, n° 1, texte p. 134.

² Brun gris: 3 C 994. 3 E 219. Gris: 3 D 422, 579, 843. Verdâtre: 3 F 891, 938.

³ Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XLIX (tombeau IV). Des marques analogues se trouvent sur des jarres de la couche J à Tell Beit Mirsim en Palestine, cf. ALBRIGHT, AASOR, XIII, p. 61, § 3. Cf. ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 16, charte n° 15 (stages VI—II). SHIPTON, strates XVI—XVII, n° 10.

⁴ Brun: 3 F 5, 893. Verdâtre: 3 F 116. Brun gris: 3 G 377. Rouge: 3 K 231.

⁵ 3 F 892.

⁶ 3 E 174. 3 G 286. 3 F 534. 3 I 68. 3 K 64, 370.

⁷ 3 G 379.

⁸ 3 A 189. 3 F 652, 673. 3 K 368.

⁹ 3 A 733.

¹⁰ 3 H 125. Cf. Mishrifé: Syria, XI, pl. XXXII, col. 2, nos 195—97 (Butte de l'Église), et MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XXV, 2 (n° 195), et p. 122,

qui présente sur l'épaule des groupes verticaux d'échelles doubles (pl. X, 2)¹. Un vase à biberon est décoré au-dessous du biberon d'un quadrillé noir, et aussi bien dans la partie supérieure du galbe que dans la partie inférieure de celui-ci de stries circulaires de la même couleur que l'enduit vert². Le fragment d'un bord présente enfin, au-dessous d'un décor quadrillé en noir, une ligne zigzagulée³.

Quelques fragments de grandes jarres à fond plat font voir un décor peigné à dessin⁴.

La vaisselle à fond rond est, par contre, de beaucoup plus rare. Les jarres sont ou très petites ou moyennes⁵; les unes sont formées en terre dure, de couleur rouge foncé⁶, les autres en terre rouge plus claire, mais moins solide; ces dernières sont décorées de stries circulaires⁷. A ce dernier groupe appartiennent une jarre presque complète, dont le bord extérieur est décoré d'une impression de cylindre (pl. X, 3)⁸, et, probablement, le petit nombre d'anses pleines horizontales mises à jour à Hama⁹.

fig. 43; pour la forme cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XLV, type B (tombeau IV). A Tell Beit-Mirsim le décor quadrillé se trouve dans la couche J: ALBRIGHT, AASOR, XII, pl. 1, 12.

¹ 3 H 169. Pour le dessin, cf. Ras Shamra (sous le sol du caveau XXXVI): SCHAEFFER, Syria, XIX, p. 204, fig. 6, A; Jéricho (tombeau A): GARSTANG, LAAA, XIX, pl. VIII, 9.

² 4 A 859. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XLVI, n° 53 (tombeau IV).

³ 3 H 553. Cf. le fragment de Mishrifé placé au-dessous de la jarre 196: Syria, XI, pl. XXXII, col. 2 (Butte de l'Église).

⁴ 3 C 907. 3 D 25, 943. 3 E 485, 641, 969. A Tell Beit-Mirsim on le trouve dans le niveau J: ALBRIGHT, AASOR, XIII, pl. 1, 2, texte p. 60—61, §§ 2 et 4; à Megiddo dans les stades IV—I: ENGBERG and SHIPTON, Notes, fig. 8, E, texte p. 28. SHIPTON, § 135, strate XVI—XVII, n° 7.

⁵ 3 G 287. 3 H 134. 3 K 70.

⁶ 3 E 111. 3 F 937.

⁷ 3 G 925.

⁸ 3 H 412. Cf. aussi 3 D 423, 536. 3 F 727, et infra p. 42—43.

⁹ 3 D 505. Elle est de la variété unie étroite, cf. VINCENT, RB, XLIII, pl. XXIX. Cf. WRIGHT, p. 93, selon lequel cette variété (1 c) est représentée

Un bol à profil caréné arrondi et orné de stries circulaires est fait de la même terre rouge claire¹, tandis que la terre plus dure et rouge foncé a été employée pour faire la vaisselle suivante: une petite coupe décorée à l'intérieur de tiges feuillues incisées², une grande coupe munie de deux poignées latérales³, un grand plat ovale (pl. X, 5)⁴, deux petits tamis⁵ et une coupe à pied ajouré et orné d'incisions à l'extérieur (pl. X, 4)⁶.

Enfin, beaucoup de tasses en miniature, de terre grise, à parois obliques⁷, ayant parfois un rétrécissement en bas⁸, se rencontrent avec les deux catégories de gobelets (G I—II) décrites plus haut.

Ces deux catégories représentent d'une manière générale la couche inférieure du niveau, tandis que les deux séries qui suivent (G III et IV) représentent la couche supérieure.

Le troisième type de gobelets (G III) a la même forme que ceux du groupe précédent, mais il est fait d'une terre grise, et le décor est noir, plus rarement rouge. La partie supérieure était couverte de peinture dans laquelle la pointe grava ensuite la spirale; au-dessus de la partie peinte et gravée est un bandeau noir (pl. XI, 1)⁹.

en Palestine en Ancien Bronze I—III, mais non pas en Ancien Bronze IV.

¹ 3 D 389.

² 3 E 988.

³ 3 F 69. Cf. SHIPTON, strates XVI—XVII, n° 22.

⁴ 3 F 220.

⁵ 3 B 686. 3 C 626. 3 F 856.

⁶ 3 E 877.

⁷ 3 A 718. 3 B 351, 618. 3 D 320. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XLIV et XLVII, nos 167 ter et 40 bis (tombeau IV). WRIGHT, p. 76.

⁸ 3 C 636.

⁹ 3 F 535, 671, 843. 3 G 395, 699, 1000. Cf. Mishrifé (Butte de l'Église): Syria, XI, pl. XXXIII, col. 2, le gobelet placé sous celui de n° 180; Tell Maşin: Berytus, II, pl. L, col. 3, n° 56.

Le quatrième type (G IV) est un peu plus récent; il se distingue des autres par une forme plus svelte, par un rétrécissement plus prononcé dans la partie inférieure¹, et, le plus souvent, par une ou plusieurs lignes ondulées, gravées dans des bandeaux circulaires noirs, rouges ou verts (pl. XI, 2)².

Avec le troisième et le quatrième type du gobelet sont à classer d'abord quelques petites jarres, décorées de deux jusqu'à quatre bandeaux noirs (pl. XI, 3)³, un «ibrîk» à biberon long (pl. XI, 4)⁴, et quelques bouteilles soit à col long⁵, soit à col court⁶, décorées de la même façon. Quelques grandes jarres à provisions ont au-dessous du bord des bandeaux en relief décorés d'incisions obliques⁷. A fond rond on peut nommer une petite bouteille à col court, dont

¹ 4 B 821. 3 G 778. 3 H 112, 353. Cf. Tell Dnebi (tombeaux 1 et 3): DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XI, pl. XXXIII, col. 5, nos 9—10, et col. 6, n° 27; au Musée d'Alep il y a des gobelets de ce type provenant de 'Ain Assân (tombeaux III—IV et XVI).

² 3 F 865. 3 G 696. 3 H 353. Cf. le niveau IX à Tell Judaidah: BRAIDWOOD, p. 6, note 10; Tell Maşîn: Berytus, II, pl. L, n° 41; Hân Sheihoun: DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XIII, pl. XXXVI, col. 1, n° 114. Au Musée d'Alep il y a des gobelets de ce type de Hiyâret Danoun. La céramique du type des gobelets est aussi représentée à Tell Suqâs, cf. ALBRIGHT, AJA, XLI, p. 500. Un gobelet a été trouvé à Megiddo, cf. MEGIDDO TOMBS, pl. 22, 19, texte p. 47 et 148 (Moyen Bronze I). Les gobelets de la Palestine sont sans doute contemporains des gobelets récents de la Syrie, bien que ces premiers rappellent par leur forme et leur décor plutôt les gobelets les plus anciens de la Syrie, cf. ALBRIGHT, AASOR, XVII, p. 15—16; WRIGHT, BASOR, 1938, N° 71, p. 33.

³ 3 B 495, 3 H 62; plus petites: 3 B 494, 914, 933, 3 F 595 et 3 K 26. Cf. Tell Dnebi (tombeau 3): Syria, XI, pl. XXXII, col. 6, n° 36.

⁴ 3 B 259. Les vases à biberon court, cf. supra p. 33, n. 2, sont assez nombreux à Megiddo; ils sont décorés de la même façon et ont en même temps des lignes ondulées: ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 71—73, et MEGIDDO TOMBS, pl. 10, 5, et 11, 28—33; texte p. 148.

⁵ 3 G 100.

⁶ 3 B 915. Cf. Tell Maşîn: Berytus, II, pl. XLIX, col. 5, n° 31.

⁷ 3 E 276, 642. Cf. Tell Beit Mirsim: ALBRIGHT, AASOR, XII, pl. 1, n° 5; pl. 2, n° 12 (niveau J); pl. 4, n° 32 (niveau H—I); texte p. 15, § 22.

la partie supérieure est gravée de simples stries circulaires¹, et deux autres, qui sont d'une forme plus allongée et décorées sur enduit jaunâtre de lignes horizontales et d'un quadrillé peints en brun noir (pl. XII, 3)². Les bols datant de la même époque que les gobelets des types III—IV présentent deux formes différentes: une n'est décorée que d'un bandeau noir ou jaune autour du bord³, et parfois d'un bandeau additionnel à l'intérieur⁴; à cette forme se rattachent deux petits couvercles bordés d'un bandeau noir⁵. L'autre forme est munie dans le haut d'un listel extérieur, peint en noir, au-dessous duquel on voit un bandeau noir, dans lequel une spirale ou des lignes ondulées sont tracées à la pointe (pl. XII, 1)⁶.

Deux fragments présentent des dessins d'animaux: deux taureaux affrontés⁷ et un quadrupède, peut-être un cheval⁸.

Lampes. Deux formes apparaissent dans les deux couches de ce niveau, l'une, probablement la plus ancienne, se caractérise par quatre becs obtenus en rabattant vers l'intérieur des segments du bord⁹, tandis que l'autre n'a

¹ 3 A 647. Cf. une bouteille semblable de 'Ain Assân (tombeau IV), maintenant au Musée d'Alep, et les gobelets mentionnés supra p. 34, n. 9.

² 3 A 674, 879. Cf. une bouteille semblable de 'Ain Assân (tombeau III), maintenant au Musée d'Alep.

³ 3 B 258. 3 F 82. Cf. probablement un bol de Tell Dnebi (tombeau 1): Syria, XIII, pl. XXXIV, col. 5, n° 17; également un bol de 'Ain Assân (tombeau III), maintenant au Musée d'Alep.

⁴ 3 F 602.

⁵ 3 B 959—60. 3 K 25 (à fond percé). Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 118, fig. 38, n° 200 c (trouvée sous la salle de Suse).

⁶ 3 F 81, 584, 653, 908. Cf. une coupe de Tell Maşîn ayant deux lignes ondulées: Berytus, II, pl. XLIX, col. IV, n° 21.

⁷ 3 A 69.

⁸ 3 A 247.

⁹ 3 D 457. 3 F 993. 3 H 48, 372. Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 78—79, n° 122, pl. XLV (en albâtre, trouvée dans le dépôt de Fondation du temple), et ibid. pl. CXLVI, n° 913, texte p. 244 (tombeaux des particuliers, 1 et 2); 'Ay: Syria, XVI, p. 343 (nécropole, fin d'Ancien Bronze;

eu probablement que deux becs placés assez près l'un de l'autre; dans tout le bord une petite cannelure est pratiquée¹.

Terres cuites. De la couche inférieure provient un poids en forme de tronc de pyramide, décoré sur chacune des quatre faces d'une cavité circulaire entourée d'un cercle incisé². Parmi les objets inanimés nous relevons un trône à quatre pieds, ayant une chose oblongue, énigmatique, appliquée à la partie antérieure du dos³; deux chars en miniature fragmentaires, un en forme de caisse, et qui a une marche derrière (pl. XII, 5)⁴, l'autre du type dit «à chevalet»⁵. Un char de taille semblable, mais à quatre roues, dont la caisse est décorée de lignes incisées⁶, provient de la couche supérieure du niveau, ainsi qu'une petite table ronde, décorée d'un dessin réticulé, peint en rouge⁷. Des roues circulaires appartenant aux chars en miniature ont été mises à jour dans tout le niveau⁸.

il y a là certainement des objets d'Ancien Bronze II, cf. WRIGHT, p. 61; MEGIDDO TOMBS, pl. 90, 21, texte p. 149 (Moyen Bronze I); Beisan: ROWE, *The Topography and History of Beth-Shan*, Philadelphia 1930, pl. 15, 1, texte p. 9 (tombeau 203, daté entre 2000 et 1600); Tell Duweir: STARKEY, PEFQ, 1934, pl. III, fig. 2 (nécropole de «Cuivre-Récent», cf. VINCENT, RB, XLVIII, p. 256—57, pl. VIII, 2); Jéricho: GARSTANG, LAAA, XIX, pl. XXVIII, 15 (tombeau A), texte p. 42; Tell Beit Mirsim: ALBRIGHT, AASOR, XIII, pl. 20, n° 27, texte p. 61, § 4 (niveau J). Une forme analogue, à cinq becs, a été trouvée en Égypte: BRUNTON, *Qau and Badari*, II, London 1928, pl. LXXXII, 8 Z, et datée des XXIII^e—XXII^e siècles.

¹ 3 H 371, 376—78. Cf. HAMA, I, p. 19, n. 7.

² 3 C 641. Sans décor: 3 E 215, 217.

³ 3 A 226. Cf. deux objets semblables de Beit Shemesh: MACKENZIE, *Palestine Exploration Fund Annual*, II, pl. XXIII à gauche, texte p. 55.

⁴ 3 C 608. Cf. Kish: MACKAY, *A Sumerian Palace and the A Cemetery at Kish*, Chicago 1929, p. 211, pl. XLVI, nos 6, 8 et 9.

⁵ 3 C 629. Cf. probablement Tell Maşin: Berytus, II, p. 132, fig. 4; Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1938, p. 698 (niveau du III^e dynastie d'Our); TEPE GAWRA, pl. XXXIV, c, 2, texte p. 74 (niveau IV).

⁶ 3 A 343. Cf. TEPE GAWRA, pl. XXXV, a, 2, texte p. 75 (strate VI).

⁷ 3 A 725.

⁸ 3 D 492. 3 A 339, 654. Cf. Mishrifé: Syria, XI, pl. XXXIV, col. 1,

Les figurines d'animaux sont parfois difficiles à identifier. De la couche inférieure proviennent des taureaux (pl. XII, 2)¹, deux quadrupèdes, peut-être des chiens², et une figurine qui représente sans doute un homme conduisant un cheval (pl. XII, 4)³. Il faut probablement reconnaître le même animal dans deux têtes accolées⁴, et aussi dans une figurine très bien conservée, bien qu'une protubérance cylindrique du dos fasse penser à un chameau (pl. XIII, 1)⁵. Une figurine à museau, provenant de la couche supérieure du niveau, a beaucoup de petites cavités et dans la tête et dans les deux «lobes», placées à droite et à gauche du museau. Elle représente peut-être un chien⁶.

De la même couche provient une jambe complète d'un animal, décorée de bandeaux rouges; on pourrait l'expliquer comme les objets semblables trouvés à Djebel⁷.

Les figurines féminines et masculines deviennent plus nombreuses dans ce niveau. Dans le répertoire des figurines féminines on distingue grosso modo quatre types différents. Le type le plus ancien, trouvé d'abord avec les gobelets du type I, représente une femme dont le visage, sauf le menton, est encadré d'une série de pastilles oblongues. Les yeux sont formés par deux pastilles circulaires à cavité

n° 173, et col. 2 en bas; texte p. 160, n° 44, et p. 162, nos 173—174. Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVI, n° 85.

¹ 3 C 597, 607. 3 D 495.

² 3 A 761, 727. Cf. Tell 'Âş (tombeau II): Syria, XIII, pl. XXXIX, n° 52; TEPE GAWRA, pl. XXXIV, c, 7, texte p. 72 (niveau VI).

³ 3 C 618. TEPE GAWRA, pl. XXXIV, c, 5 et 12, et LXXVII, 1—2 (niveau VI); texte p. 69—72.

⁴ 3 A 390.

⁵ 3 A 650.

⁶ 3 A 338.

⁷ 3 A 740. Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 108—09, nos 388—93 (dépot de fondation du temple). FOUILLES DE BYBLOS, pl. LXXXII, nos 3709, 4533 et 4537.

centrale; dans ce groupe la bouche n'est jamais indiquée; un collier orne le cou, les deux bras sont dégagés du corps; les mains, dont les doigts ne sont pas indiqués, sont relevées contre la poitrine; à la partie postérieure de la tête on voit une protubérance quadrilatère représentant peut-être un peigne de nuque (pl. XIII, 5)¹. Un peu moins ancienne sont probablement les trois autres types, qu'on trouve à partir de la couche caractérisée par les gobelets à peinture blanche (G II). Le corps du premier de ces trois types est à galbe convexe et à base concave. Les bras ne sont jamais indiqués, le nez est saillant, les yeux rendus par deux cavités; le cou est très long et orné de colliers, les seins sont indiqués soit par deux cavités rondes², soit par des pastilles circulaires à cavité centrale (pl. XIII, 2)³, ou simplement en relief⁴. D'un galbe pareil sont les figurines du second type; chez elles, cependant, les bras, relevés contre la poitrine, sont toujours indiqués ainsi que les doigts; les yeux sont rendus par deux pastilles circulaires à cavité ronde (pl. XIII, 4)⁵. Une seule figurine représente le dernier de ces trois types: sur le haut de la tête on voit deux rangées de stries verticales indiquant probablement les cheveux ainsi que des lignes verticales dans le dos. Chaque œil est représenté par une, chaque oreille par trois pastilles circulaires à cavité ronde; deux colliers ornent le cou démesuré, les épaules sont larges

¹ 3 A 18 et 3 D 483; aussi à Tell Maşîn: Berytus, II, pl. L, n° 81, p. 128—29 (d'une couche profonde). Une figurine, 3 B 751, manque de pastilles autour du visage et les bras ne sont que des moignons.

² 3 A 416.

³ 3 A 73 (la seule figurine complète de ce type). 3 C 594. Cf. une figurine de Sélîmîyeh: DU MESNIL DU BUISSON, Berytus, II, pl. L, p. 132, et une autre de Raqqâ: PRZEWORSKI, Eurasia Septentrionalis Antiqua, X, p. 93, fig. 16, B (p. 92).

⁴ 3 C 632.

⁵ 3 A 382, 648, 742. Sans tête: 3 C 630, 633, 689. Cf. Tell Maşîn: Berytus, II, pl. L, n° 114, texte p. 132. Cf. également HAMA, I, pl. II, 3.

et les bras relevés contre la poitrine, comme chez le type précédent¹.

Quant aux figurines masculines deux seules ont été trouvées, toutes les deux représentant le type préféré à partir de la couche des gobelets II. Elles sont coiffées d'un bonnet pointu, deux trous ronds représentent les yeux, le nez est gros, les bras ne sont que des moignons; le galbe du corps est légèrement concave, ainsi que la base (pl. XIII, 7)².

Sceaux et cylindres. Le seul sceau trouvé, un bel exemplaire en stéatite du type fronton bas, provient de la couche supérieure. Deux bouquetins y marchent à gauche; devant le premier on voit une plante, et au-dessus du second une branche est gravée (pl. XIII, 3)³.

De la couche inférieure provient un cylindre avec trois quadrupèdes à droite, à grandes jambes et à cous longs. Au-dessus des têtes on voit des boules et sur le dos d'un des animaux un rhombe⁴. Il est probable que ce cylindre est importé de Mésopotamie, où il aurait été exécuté dans la période de Djemdet Nasr⁵. Le seul cylindre, trouvé dans la couche supérieure, est en terre cuite; malheureuse-

¹ 3 A 852. Cf. TIL-BARSIB, pl. XXXIII, n° 25, texte p. 95—96 («préasyrienne»).

² 3 A 199, 685. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. LI, C. 246, p. 173 (sondage nord-est de la Butte de l'Église).

³ 3 A 174, dim. 5,9 × 4,4 cm. Cf. HOGARTH, *Hittite Seals*, Oxford 1920, p. 18, groupe II A 1, fig. 8 B (p. 19), texte p. 58—64. CONTENAU, *La glyptique syro-hittite*, Paris 1922, pl. XLVI, n° 352; HOGARTH, *op. cit.* pl. IV, n° 103. Cf. encore VON DER OSTEN, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett*, Chicago 1936, p. 1 et 17, n° 108, pl. X. Pour la date on peut comparer des sceaux à représentations similaires, cf. TEPE GAWRA, p. 123—25, pl. LVII, nos 23—25, 27—29. Ces sceaux appartiennent à la strate VIII, sauf le n° 25, qui appartient à la strate VII, soit à la période de Djemdet Nasr, cf. SPEISER, *Asia*, Sept. 1938, p. 3 du tirage à part.

⁴ 3 A 737.

⁵ Cf. FRANKFORT, p. 33—34 et 229, pl. XXXVIII.

ment il est fragmentaire. On y voit une personne de taille très mince, assise sur une chaise; les plis du vêtement sont indiqués par des lignes plutôt horizontales; au-dessous de la chaise se trouve un objet indistinct. Devant cette personne une autre se tient debout; les plis du costume sont indiqués de la même façon que chez la première. De la main gauche elle tend quelque chose à la personne assise et tient dans la main droite un objet, probablement un petit vase. Derrière elle on voit une construction rectangulaire, décorée de lignes verticales dans le bas et, au moins, de trois lignes horizontales dans le haut (pl. XIII, 6)¹. Cet accessoire, on pourrait le comparer avec la plate-forme appartenant au taureau-dieu des cylindres syro-cappadociens et de leurs dérivés², ou bien à la haute table ou au grand récipient, qui figurent sur certains cylindres devant une déesse, sujet dans lequel on a reconnu l'accomplissement d'un rite agraire³. Quant à la date on peut comparer un cylindre à sujet semblable provenant de Suse, et qui date de la troisième dynastie d'Our⁴; d'autre part, la façon de laquelle sont indiqués les plis des vêtements est plutôt caractéristique des cylindres syro-cappadociens, mais comme cette même particularité se retrouve sur des cylindres syriens de haute époque⁵, on pourrait aussi bien considérer le nôtre comme un produit indigène⁶.

¹ 3 A 375.

² Cf. FRANKFORT, p. 248—49, pl. XLI, m (de Djebeil); MOORTGAT, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin 1940, p. 47 et 130, et pl. 61, n° 506.

³ LAAA, XVIII, p. 63—78, pl. XVI. On peut comparer également un cylindre publié par v. PORATH, Berytus, V, pl. II, n° 13, texte p. 9, et surtout un cylindre inédit, autrefois chez le Sheiḥ Termizî à Alep.

⁴ Op. cit. pl. XVI, 4, texte p. 66. Sur les cylindres syriens du style d'Our III, cf. ALBRIGHT, AJA, XLI, p. 500, n. 6.

⁵ Cf. FRANKFORT, p. 237, 250—51.

⁶ FRANKFORT, p. 237. Cf. également les remarques sur l'origine de l'art de la première dynastie de Babylone, *ibid.* p. 147.

Impressions de cylindres. Les impressions de cylindres se trouvent presque exclusivement sur le bord des jarres appartenant au second groupe de gobelets, celui à décoration blanche. Les sujets représentent des figurations animées, florales ou géométriques. Parmi les figurations animées nous relevons les suivantes: des barques séparées par des palmes, dans chaque barque trois rameurs (pl. XIV, 1)¹; un homme debout devant un animal à gueule ouverte (pl. XIV, 2)²; des personnages se tenant par les mains à la hauteur des têtes (pl. XIV, 3)³; des files d'animaux, regardant en arrière (pl. XIV, 4)⁴; des quadrupèdes tête-bêche ou plutôt arrangés horizontalement dos-à-dos (pl. XIV, 5)⁵. La décoration florale comprend des rosaces (pl. XIV, 6)⁶ et

¹ 3 C 656. Cf. pour l'histoire du sujet: MOORTGAT, *Frühe Bildkunst in Sumer*, Leipzig 1935, p. 61. FRANKFORT, Iraq, I, p. 18—20. Cf. également FRANKFORT, pl. XXXIX, g, texte p. 234; WEBER, *Altorientalische Siegelbilder*, Leipzig 1910, n° 525; TEPE GAWRA, pl. LIX, 45, texte p. 126—27 (strate VII).

² 3 C 576. Quant à l'objet à droite, cf. peut-être un cylindre au Musée du Louvre: FRANKFORT, pl. VIII, f (période de Djemdet Nasr).

³ 3 A 665. 3 E 774. Ce même motif se retrouve, en peinture, sur des tessons de Arpaçiyah et de Çagar Bazâr, cf. MALLOWAN, Iraq, III, fig. 27, nos 23—24, texte p. 49 (de l'époque de Tell Hälaf).

⁴ 3 F 715. Cf. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. CXXXIII, n° 5073; Megiddo: ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 29, fig. 10, C, texte p. 31—39; SELLIN und WATZINGER, Jericho, p. 97, fig. 66. Pour les têtes qui regardent en derrière, cf. TEPE GAWRA, pl. LVII, 15 et 29, texte p. 122—23 (strate VIII).

⁵ 3 H 373, 380. Cf. Djebeil: FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. CXXXIII, n° 3232; Megiddo: ENGBERG and SHIPTON, Notes, p. 29, fig. 10, B. lidem, PEFQ, 1934, pl. VI, fig. 3. Cf. également TEPE GAWRA, pl. LVII, 26—28, texte p. 123 (strate VIII).

⁶ 3 E 484. 3 F 727. Cf. un cylindre d'el-Ḥammâm: WOOLLEY, LAAA, VI, pl. XXVII, C (pour la date, XXIII^e—XXII^e siècles, cf. ALBRIGHT, AJA, XLI, p. 500 n. 6), et un cylindre des premières dynasties: FRANKFORT, pl. IX, h, texte p. 42. Les rosaces sont souvent combinées avec des branches et des spirales: 3 E 300, 3 F 341 et 3 H 195; ce dessin est aussi représenté sur des fragments de terre grise dans la couche supérieure du niveau.

des branches¹; dans le décor géométrique on trouve des spirales², des losanges avec des cavités rondes au milieu (pl. XV, 1)³, des rangées de triangles⁴, le dessin réticulé⁵ et des combinaisons linéaires qui sont probablement des stylisations de sujets animés ou floraux (pl. XV, 2)⁶.

Les trouvailles faites à Djebeil et à Tell Judaidah d'impressions analogues, rapprochées à celles connues déjà de la Palestine, prouvent que la coutume de décorer les bords de jarres avec des cylindres commença pendant la période de Djemdet Nasr et continua dans l'époque des premières dynasties⁷. Nos impressions de Hama doivent cependant être encore plus récentes⁸.

Objets en pierre. Beaucoup de pesons de fileuses ont été trouvés dans ce niveau, la plupart dans la couche inférieure⁹; bien des broyeurs de basalte, dont la partie supérieure est cintrée ou à dos d'âne¹⁰, ont été recueillis avec leur pièces complémentaires, plates par le dessus,

¹ 3 H 195. 3 F 341. 3 C 662.

² 3 E 484, 487. Cf. les spirales sur des tessons de Tell Judaidah (niveau XII): FRANKFORT, p. 231.

³ 3 F 183. Cf. un bord de Tell Maşin (établissement archaïque): Berytus, II, pl. XLIX, 25, texte p. 127; un cylindre de Tell Judaidah (niveau XII): FRANKFORT, p. 229, pl. XXXVIII, g. Un cylindre de la cimetière royale d'Our présente un dessin analogue: WOOLLEY, *Ur Excavations*, Oxford 1934, pl. 202, fig. 128, texte p. 345 (probablement du XXVII^e siècle, cf. ALBRIGHT, *BASOR*, 1938, N^o 69, p. 20. Cf. infra p. 44, n. 3.

⁴ 3 F 337.

⁵ 3 H 998. Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, pl. CLI, n^o 977, texte p. 255 (trouvé hors du temple et des tombeaux).

⁶ 3 E 562. Cf. également le dessin entre les branches de 3 E 489, et celui entre les rosaces de 3 F 727.

⁷ DUNAND, Berytus, III, p. 144, n. 13. MEGIDDO TOMBS, p. 145—46. FRANKFORT, p. 231—32. Cf. également VINCENT, RB, XLIII, p. 428.

⁸ Cf. infra p. 48, n. 16.

⁹ Cf. P. THOMSEN, dans le *Reallexikon der Vorgeschichte*, XIV, p. 259.

¹⁰ Cf. QADESH, pl. XXXIV, fig. 3, 1.

bombées par le dessous¹; un bon nombre de simples coupes de basalte ou de pierre calcaire ont été mises à jour, de même que des coupes rectangulaires de basalte à quatre pieds, forme préférée de ce niveau². De la couche supérieure provient une coupe de marbre fragmentaire, dont le dessus du bord est décoré au milieu d'une série de cavités circulaires, chacune inscrite dans un losange, inscrit à son tour dans un autre losange; entre ces derniers des chevrons sont gravés en haut et en bas. Au-dessous du bord, à l'extérieur, des cavités circulaires sont inscrites dans des losanges et entourées en haut et en bas par un système de lignes horizontales brisées, un groupe séparé de l'autre par quatre lignes verticales (pl. XV, 5—6)³. De la couche supérieure est un fragment de couvercle de schiste noir, décoré autour du centre d'une série de feuilles lancéolées, entourées de deux bandeaux, et décorés: un de chevrons, l'autre de triangles (pl. XV, 4)⁴. De la couche inférieure provient une tête de massue en marbre blanc, de forme globulaire⁵, tandis que les autres exemplaires de cette arme trouvées dans le niveau J sont piriformes⁶. De la même couche provient une hache de basalte à talon arrondi et qui a, à peu près au milieu, un trou d'emmanchement⁷; une autre hache,

¹ Cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XXIII, n° 52, texte p. 136.

² 3 B 493. 3 C 484. 3 D 600. 3 E 254, 256. 3 F 207.

³ 3 C 606, diam. 11,1 cm. Outre l'impression de cylindre mentionnée plus haut, cf. p. 43, n. 3, on peut comparer une coupe de marbre de Tell Ghazâl, maintenant au Musée d'Alep, décorée de chevrons et de cavités circulaires, et qui, à en juger par la céramique trouvée en même temps, est contemporaine de nos gobelets les plus anciens.

⁴ 3 A 342. Un couvercle semblable, cf. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. CXLV, n° 2871. Cf. également MONEY-COUTTS, Berytus, III, p. 129—36.

⁵ 3 B 754.

⁶ 3 A 220. 3 E 268. Cf. Jéricho (tombeau A): GARSTANG, LAAA, XIX, pl. VII, 5.

⁷ 3 C 575.

aussi en basalte, a été trouvée dans la couche supérieure; les deux cupules, faites une en haut et l'autre en bas, indiquent que l'on a commencé à y faire deux trous d'emmanchement¹. Caractéristiques de ce niveau seul sont des pelles triangulaires en schiste, en basalte ou en calcaire². Elles sont usées le long des deux côtés et ont au milieu du troisième une attache; une des pelles a deux trous au milieu pour faciliter le manœuvrement, et en haut à droite et à gauche une protubérance (pl. XV, 3)³. Un seul moule fragmentaire, fait d'un calcaire assez mou, a été mis à jour dans la couche supérieure; il a trois modèles, probablement de poignards⁴.

Perles. De la couche inférieure provient un collier de 51 perles, la plupart en quartz ou en cornaline, la plus grande en jade⁵.

Bronzes. A la couche inférieure appartiennent trois objets de bronze: un rouleau d'hameçons⁶, un petit ciseau⁷ et une hache plate avec un talon percé⁸. Du milieu du niveau

¹ 3 A 346. Cf. une hache de Arpaçiyah: MALLOWAN, Iraq, II, pl. X, h, texte p. 104 (niveau Tell Ḥalaf).

² 3 A 181. 3 E 135, 136, 220. 3 F 520—24. 3 H 45. 3 I 411, 181. Cf. Mishrifé: Syria, VII, p. 315—16, fig. 32 (Butte de l'Église). MISHRIFÉ-QATNA, p. 100—02, figs. 29—30, et p. 135—36, nos 42—47. Avec trois de ces pelles on recueillit des fragments de gobelets de type récent, cf. ibid. p. 117, fig. 37, 3, nos 213—14.

³ 3 A 180. Pour la fonction, cf. POST, PEFQ, 1891, p. 111, et DUSSAUD, Syria, VII, p. 316.

⁴ 3 A 446. Cf. TEPE GAWRA, pl. XLVII, A et B, texte p. 97 (strate VI).

⁵ 3 E 120.

⁶ 3 E 122. Cf. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. CIII, nos 1941, 4519 et 6583.

⁷ 3 D 572. Cf. FLINDERS PETRIE, Ancient Gaza, IV, London 1934, pl. XXXII, n° 385 (de J 700, cf. p. 2, § 6).

⁸ 3 C 840. Cf. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. XCVII—XCVIII; WOOLLEY, LAAA, VI, pl. XX, b (d'el-Ḥammâm), et pl. XXIV (de Serrîn).

a été mis à jour un rasoir ou la lame courbée d'un poignard, dans la soie duquel un clou est encore conservé¹; de la couche supérieure provient une hache à profil particulier: le tranchant est convexe, les bords se rétrécissent sauf vers le talon, où ils s'élargissent un peu²; de plus, des lames de poignard, dont un aux tranchants légèrement concaves et à deux œillets de clou dans la soie³, l'autre aux tranchants légèrement convexes, à nervure médiane, et ayant, dans la soie, quatre clous arrangés deux à deux⁴. De la même couche proviennent une hache ou ciseau à tranchant convexe et dont le talon a été martelé de manière à former une douille⁵, et deux petits bracelets, dont les bouts libres se touchent⁶. L'épingle qui se termine par l'enroulement de la tige n'est représentée que dans la couche inférieure⁷, tandis que des exemplaires de l'épingle à trou percé un

¹ 3 A 915.

² 3 B 327. Cf. Jéricho: WATZINGER, *Denkmäler Palästinas*, I, Leipzig 1933, pl. 23, fig. 49 (Ancien Bronze).

³ 3 A 697. Cf. TIL-BARSIB, pl. XXX, 8. MISHRIFÉ-QAṬNA, fig. 54 à la p. 154, texte p. 157 (tombeau IV).

⁴ 3 A 397. Cf. TIL-BARSIB, pl. XXX, 10—11; MISHRIFÉ-QAṬNA, fig. 55 à la p. 155, texte p. 157 (tombeau IV).

⁵ 3 B 328. Cf. MEGIDDO TOMBS, p. 163, pl. 86, 3 (stage 0—1). Pour la Palestine, cf. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 64, § 3.

⁶ 3 C 263—64, diam. 4—4,1 cm. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XLVIII, 5, texte p. 156 (tombeau IV); TEPE GAWRA, pl. L, 12—13, texte p. 110—11 (strate VI).

⁷ 3 E 845, 847. Cf. QADESH, p. 73, fig. 8, n° 15; TIL-BARSIB, pl. XXX, 3, texte p. 107, n° 30, et p. 110; MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. XLVII, 2, H, et fig. 53, III (à la p. 153), texte p. 154—55 (tombeau IV); Tell Maşîn: Berytus, II, pl. XLIX, col. 1, texte p. 134 (étage 3); Tell 'Āṣ (tombeaux I et III): Syria, XIII, pl. XXXIX et XL; TEPE GAWRA, p. 110 (strates VI et V). Il est à noter que l'épingle à trou manque dans le tombeau II de Tell 'Āṣ, tandis qu'elle se trouve dans les tombeaux I et III du même endroit. Pour l'origine de l'épingle à l'enroulement, cf. FRANKFORT, *Archaeology and the Sumerian Problem*, Chicago 1932, p. 52—57.

peu au-dessous de la tête, qui est ou renflée¹ ou en forme semiglobulaire², se trouvent dans tout le niveau.

De la couche supérieure le bras droit d'une statuette a été mis à jour. Il est muni d'un tenon qui devait le fixer à l'épaule; le trou du poing fermé indique que le bras a tenu autrefois un objet, probablement une arme; un sillon le long du côté intérieur fait croire que la statuette a été plaquée d'un autre métal, probablement de l'or³.

Date du niveau. Grâce surtout à la céramique⁴, la comparaison archéologique nous permet de rattacher à ce niveau un nombre de trouvailles aussi bien syriennes que palestiniennes. La céramique du tombeau de Til Barsib⁵, comme aussi celle des tombeaux I et III de Tell 'Âş⁶, et celle du tombeau A de Jericho (passim)⁷ pourraient être comparées à la céramique la plus ancienne de ce niveau (G I).

La céramique représentative de la couche qui suit (G II) pourrait être rapprochée de celle du tombeau II de Tell

¹ 3 E 848—49. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, pl. XLVII, 2, B et C, et fig. 53, II (p. 153), texte p. 153—54 (tombeau IV); Tell 'Âş (tombeaux I et III): Syria, XIII, pl. XXXIX, nos 6 (T I) et 53 (T III). HENSCHÉL-SIMON, QDAP, VI, pl. LXVII, 2. MEGIDDO TOMBS, fig. 174, 1 à la p. 169, et pl. 86, 2 (phase 0—1).

² 3 C 668, 675, 680—682. 3 E 850. TIL-BARSIB, pl. XXX, 4 et 6, texte p. 107, nos 29 et 28; MISHRIFÉ-QATNA, pl. XLVII, 2, W, et fig. 53, I (à la p. 153), texte p. 153—54 (tombeau IV); Tell 'Âş (tombeau I): Syria, XIII, pl. XXXIX, n° 7; Çagar Bazâr: MALLOWAN, Iraq, III, fig. 8, 8, texte p. 28 (strate 5); el-Ĥammâm: WOOLLEY, LAAA, VI, pl. XX, b, et XXI, c. Cf. HENSCHÉL-SIMON, op. cit. pl. LXVII, 1, et p. 186. MEGIDDO TOMBS, fig. 174, 2—3 (p. 169), et pl. 102, 9—10 (Moyen Bronze I).

³ 3 A 418, long. 4 cm. Cf. FLINDERS PETRIE, Ancient Gaza, IV, pl. XXXII, n° J 419; texte p. 10 (de H 744, cf. p. 2, § 6).

⁴ Cf. également supra p. 36, n. 9; p. 39, n. 1; p. 41, n. 6; p. 43, n. 7; p. 45, n. 6—8; supra n. 1—3.

⁵ Cf. supra p. 29, n. 2; p. 30, n. 3; également p. 40, n. 1; p. 46, n. 3—4. 7.

⁶ Cf. supra p. 30, n. 2; aussi p. 46, n. 7, et supra n. 2.

⁷ Cf. supra p. 30, n. 4.

‘Âş¹, de celle du tombeau IV de Mishrifé², des spécimens de Tell Maşîn³ et de Sh‘airat⁴, de la céramique des tombeaux de el-Ĥammâm⁵, et en Palestine de celle du niveau J à Tell Beit Mirsim⁶; de plus de la céramique provenant du tombeau A à Jericho (passim)⁷, ainsi que des trouvailles faites à Megiddo⁸.

La céramique typique des deux dernières subdivisions de notre niveau, à savoir: G III—IV, fut aussi rencontrée dans plusieurs autres endroits en Syrie, comme à Tell Maşîn⁹, à Tell Dnebi¹⁰, à ‘Ain Assan¹¹, à Ĥân Sheiĥoun¹², à Mishrifé¹³, à Tell Judaidah, à Tell Souqâs, à Ĥiyâret Danoun¹⁴, aussi bien qu’en Palestine, à Megiddo¹⁵.

Quant à la date il nous paraît permis de dater les G I et II des XXIV^e et XXIII^e siècles¹⁶, en comparant la céra-

¹ Supra p. 30, n. 6; cf. aussi p. 38, n. 2; p. 46, n. 7.

² Supra p. 30, n. 6; p. 31, n. 2. 8. 9; p. 32, n. 1. 3. 10; p. 33, n. 2; p. 34, n. 7; aussi p. 46, n. 3. 4. 6—7; p. 47, n. 1—2.

³ Supra p. 32, n. 1; p. 37, n. 5; p. 39, n. 1. 5; aussi p. 43, n. 3; p. 46, n. 7.

⁴ Supra p. 31, n. 8; p. 32, n. 1.

⁵ Supra p. 30, n. 6; p. 42, n. 6; aussi p. 45, n. 8; p. 47, n. 2.

⁶ Supra p. 31, n. 8; p. 32, n. 3. 10; p. 33, n. 4; p. 35, n. 7; aussi p. 36, n. 9.

⁷ Supra p. 33, n. 1; aussi p. 36, n. 9; p. 44, n. 6.

⁸ Supra p. 33, n. 4; aussi p. 36, n. 9; p. 43, n. 7; p. 47, n. 1—2.

⁹ Supra p. 34, n. 9; p. 35, n. 2. 6; p. 36, n. 5.

¹⁰ Les tombeaux 1 et 3, supra p. 35, n. 1; le tombeau 1, supra p. 35, n. 3, et p. 36, n. 2; le tombeau 3, supra p. 35, n. 3.

¹¹ Supra p. 35, n. 1 (tombeaux III—IV et XVI); p. 36, n. 1 (tombeau IV); p. 36, n. 2—3 (tombeau III).

¹² Supra p. 35, n. 2.

¹³ Supra p. 34, n. 9; p. 36, n. 5; p. 40, n. 2.

¹⁴ Supra p. 35, n. 2.

¹⁵ Supra p. 35, n. 2. 4.

¹⁶ Le tombeau de Til-Barsib est daté par MALLOWAN entre 2500—2300: *Antiquity*, XI, p. 338; la même date est donnée par ALBRIGHT au tombeau A de Jéricho: AASOR, XVII, p. 13, tandis que la couche J à Tell Beit Mirsim est datée entre 2500 et 2200. Les tombeaux d’el-Ĥammâm sont datés par ALBRIGHT dans le XXIII^e ou XXII^e siècle: *AJA*, XLI, p. 500. Pour la date des tombeaux I—III de Tell ‘Âş, et du tombeau IV de Mishrifé, cf. ALBRIGHT, AASOR, XIII, p. 66—67, § 13, et *AJA*, XLI, loc. cit. Pour la date finale des stages 0—1 à Megiddo, cf. ENGBERG and SHIPTON, *Notes*, p. 58, et MEGIDDO TOMBS, p. 147—78.

mique des sites sus-mentionnés de la Syrie et de la Palestine, et de même de dater les G III—IV des XXII^e et XXI^e siècles¹.

Niveau H.

Ce niveau a été trouvé non seulement dans les carrés H 10—I 10, H 11—I 11, mais également dans les carrés K 15 et N 14, ainsi que dans la ville même hors de la colline, où un petit nombre de tombeaux taillés dans le roc représente la même civilisation, ainsi qu'un tombeau déblayé à Mourek, à 30 km. au nord de Hama². Ce niveau mesure dans la colline jusqu'à trois mètres de profondeur.

Architecture. Typiques de ce niveau seul sont des silos cylindriques, construits en briques crues, et probablement couverts autrefois de larges pierres calcaires. Le diamètre de ces silos est environ deux mètres, leur hauteur va jusqu'à six mètres (cf. pl. III)³. Quant aux maisons on n'a d'abord

¹ Les gobelets du type IV sont à Judaidah (niveau IX) datés entre 2400 et 2000, cf. BRAIDWOOD, p. 6, et un gobelet du type de Troie III, trouvé dans le niveau correspondant à Tell Ta'yinat, est daté par BLEGEN, BITTEL et M^{lle} GOLDMAN de la même époque (communication obligeante de M. BRAIDWOOD). Pour Hân Sheiḥoun et Tell Dnebi, cf. ALBRIGHT, AASOR, XIII, p. 66—67, § 13, et pour la céramique sus-mentionnée de Megiddo, supra p. 35, n. 2. La couche supérieure de Tell Tuqân, de même que la strate VIII de Tell Judaidah, couches non représentées à Hama, sont vraisemblablement à dater du XX^e siècle, cf. ALBRIGHT, AJA, XLI, p. 500, et infra p. 66, n. 3.

² Cf. supra p. 9, n. 1. Pour l'histoire de Mourek (ancien Murmurik), cf. DUSSAUD, Syria, IX, p. 171; MOUTERDE, MUSJ, XVI, p. 88—90.

³ Dans les carrés H 10, H 11—I 11, il y avait non moins de 21 de ces silos. Cf. pour la Palestine: BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 492. Selon l'analyse faite à Copenhague par M. HANS HELBÆK les silos renfermaient des grains de froment et surtout des grains d'orge. Dans trois silos on a trouvé une grande quantité de grains ronds, dont l'espèce n'a pu être identifiée.

trouvé que des fondements en pierre, qui semblent avoir appartenu à de petites maisons pauvres, mais plus haut on a trouvé des murs de briques crues appartenant à des constructions plus grandes¹.

Les tombeaux sont tous taillés dans le roc à environ huit mètres de profondeur²; un puits étroit mène à l'entrée, qui est fermée d'une dalle. Quelques marches conduisent au sol du tombeau, sur lequel les corps ont été déposés avec les offrandes funéraires.

Céramique. Les grandes jarres à provisions ont, le plus souvent, la forme carénée; beaucoup d'entre elles sont faites d'une terre rouge et décorées de lignes horizontales faites au peigne³. D'autres sont d'une terre plus dure, rouge, grise ou verte et décorées de façons différentes: de lignes horizontales⁴ ou ondulées⁵, faites au peigne, ou bien de séries horizontales d'entailles obliques⁶ ou de bandeaux plastiques en forme de câble (pl. XVI, 6)⁷. Des jarres de taille moyenne, à rebord fortement retourné et à méplat sur le dessus, sont en terre grise, et décorées au peigne par des lignes horizontales (pl. XVI, 3)⁸. Des dessins faits au

¹ Cf. par exemple le carré I 10, plans X et IX (1933).

² Ils sont en nombre de cinq: T I—III, VI et X. Le plus riche fut celui de Mourek, dans lequel on recueillit 150 pièces de céramique. Pour le plan, cf. celui du tombeau I à Mishrifé: DU MESNIL DU BUISSON, Syria, VII, pl. V.

³ 3 B 536. 3 D 581, 586.

⁴ 2 D 218. 3 A 858. 3 C 266. 3 D 580.

⁵ 2 D 510. 3 C 643. 3 D 583.

⁶ 3 C 266, 643. 3 D 583.

⁷ 2 D 506, 510. 3 A 28. 3 C 266. 3 D 580. 3 K 247. Cf. Assour (strates G—E): ANDRAE, Die archaischen Ishtar-Tempel in Assur, Leipzig 1922, p. 105, pl. 22, a. Pour la date de la strate E, cf. ALBRIGHT, dans les Mélanges Dussaud, I, Paris 1939, p. 108, n. 4.

⁸ 3 C 655. 3 D 577. 6 A 301 (T X). Cf. Mishrifé (tombeau I): Syria, VIII, pl. IX, 1, n° 7 (= Syria, XI, pl. XXXII, col. 7, n° 7); MISHRIFÉ-

peigne ou incisés jouent un rôle prépondérant dans la décoration de vaisselle de petite taille; on y voit des lignes horizontales et ondulées¹, des rangées de points², des groupes symétriques de petites cavités oblongues, arrangés verticalement³ ou obliquement⁴.

Quant aux coupes, c'est la forme carénée qui est la plus en faveur⁵, et on les trouve soit carénées au milieu⁶, soit près du bord⁷; les deux groupes ont souvent des sillons horizontaux au-dessous du bord⁸; la base est tantôt en

QATNA, p. 58, fig. 9, n° 159, texte p. 61; Tell Maşin: Berytus, II, pl. L, n° 75. Une aiguière a une forme et un décor analogues: 3 A 734, cf. Osmaniye (tombeau I): DU MESNIL DU BUISSON, Syria, XI, pl. XXXI, col. 9, n° 41.

¹ 2 A 702. 3 A 981. 3 B 428. 3 C 111. 3 D 564. Cf. Mishrifé (tombeau I): Syria, XI, pl. XXXII, col. 7, nos 2—3; pl. XXXII, col. 8, D. f. (la coupole de Loth); Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVI, n° 34, texte p. 178, § 5 (Zone C); Tell Maşin: Berytus, II, pl. L, n° 74; Tell Beit Mirsim (strate G): ALBRIGHT, AASOR, XII, pl. 7, nos 15 et 20.

Lignes ondulées seules: 3 A 923. 3 C 556.

² 3 A 909, 983. 3 C 525.

³ 3 B 372, 3 C 182. Cf. Tell Beit Mirsim: ALBRIGHT, AASOR, XII, pl. 7, n° 21 (strate G).

⁴ 2 A 702. 3 A 981. 3 B 399. 3 C 271, 552.

⁵ Cf. surtout le tombeau I à Mishrifé: Syria, VIII, pl. X passim, pl. XII, 2, et fig. 70, p. 54 (type E); la coupole de Loth, Syria, VIII, pl. LXXX, 4, n° 48; pl. LXXXI, n° 56, texte p. 295; Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVI, n° 88, p. 178, § 4 (Zone C); le tombeau I à Osmaniye: Syria, XI, pl. XXXIII, col. 9, nos 12, 14 et 19; Tell Maşin: Berytus, II, pl. XLIX, n° 49, et pl. L, nos 64 et 68; Ras Shamra (strate II): SCHAEFFER, Syria, XIII, p. 17, et fig. 12, 1—3 à la p. 18; XVII, p. 127, fig. 16, A et B; XIX, p. 214, fig. 13, A et B (caveau LIII); p. 243, fig. 35, M et N; Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 460, fig. 11; Ruweisé: GUIGUES, BMB, I, p. 63, fig. 23, h; p. 69, fig. 32, c; p. 74, fig. 37, k. Pour la Palestine, cf. Tell Beit Mirsim (couches G—F): ALBRIGHT, AASOR XIII, p. 68—69, et AJSL, LV, p. 342. Pour la Mésopotamie, cf. Tell Billa (strate 4): SPEISER, Museum Journal, XXIII, p. 255—57, pl. LVI, 1—4.

⁶ 3 B 245, 247, 930, 939, 944, 948, 957. 3 C 505 (T I—II).

⁷ 2 C 961, 973. 2 D 428, 429. 3 A 887, 891. 3 B 247, 254, 252, 912—13, 917, 923, 949. 3 C 230 (T I—II).

⁸ 2 C 964, 971—72. 3 A 889, 896. 3 B 926, 934 (T I—II).

forme de disque¹, tantôt annulaire². La terre employée est rouge ou grise, parfois assez impure, parfois très fine³. Une seule coupe est décorée de lustrage horizontale⁴.

Pour les grands bols à provisions on a utilisé une terre de couleur rouge foncé, bien qu'un exemplaire ait été fait avec la terre gris verdâtre⁵. La forme est carénée tout près du fond, le décor présente des rangées parallèles d'entailles obliques (pl. XVI, 5)⁶.

Une forme de céramique qui jusqu'ici n'a été trouvée que dans les tombeaux⁷, non pas dans la colline, est celle d'une bouteille, de terre blanche, grise ou noire, parfois lustrée, à col étroit et à orifice muni d'un listel (pl. XVI, 4)⁸.

Typiques de ce niveau sont encore de petits braseros, faits avec la même terre rouge foncé que les bols à provisions. C'est une sorte de coupes à pied creux et à base évasée; les parois du pied ont deux ouvertures oblongues allant de la coupe jusqu'à la base du pied⁹. Parfois il y a

¹ 2 C 961, 964. 2 D 428—29. 3 A 887, 891. 3 B 912—13, 917.

² 2 C 973. 3 A 896. 3 B 254, 923, 930, 939.

³ Les coupes à base annulaire sont ordinairement faites d'une terre grise très mince.

⁴ 3 H 66.

⁵ 3 C 800.

⁶ 2 D 219, 513. 3 C 800 (diamètre 51 cm.). 3 I 62. Un bol seul n'a que deux bandeaux décorés d'entailles obliques: 2 D 511.

⁷ T I, VI, X et celui de Mourek. Deux sont munies d'une anse double: 5 B 167 (T VI) et T M 154 (Mourek). Cf. MAY, Material Remains of the Megiddo Cult, Chicago 1935, pl. XXII, n° P 3060 = MEGIDDO TOMBS, pl. 117, 4.

⁸ Cf. Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 454, fig. 8, et p. 460, fig. 11; Mishrifé (tombeau I): Syria, VIII, pl. XII, 1; cf. Syria, XI, pl. XXXIII, col. 7, n° 9, et col. 8, n° 2 d'en haut (de la coupole de Loth); Osmaniye (tombeau I): Syria, XI, pl. XXXIII, col. 9, en haut; cf. également MISHRIFÉ-QATNA, p. 67, fig. 16, 4; Ras Shamra SCHAEFFER, Ugartica, I, p. 53, fig. 41, texte p. 54 (trouvée avec une tasse de Minoen Moyen II).

⁹ 3 C 29, 491. 3 F 184. Cf. supra p. 34, n. 6.

au-dessous de la coupe un bourrelet, décoré d'entailles obliques (pl. XVI, 2)¹, parfois les parois du pied sont ornées de lignes droites ou obliques dans lesquelles une masse blanche est incrustée².

Faits dans la même terre et pour le même but sont de hauts tuyaux cylindriques, qui se rétrécissent légèrement vers le sommet; eux aussi se terminent en une coupe et ont la base évasée. En général les tuyaux sont creux, leur base est solide, mais percée, soit d'un seul trou³ large, soit de plusieurs petits trous⁴. Un peu de mortier blanc se trouve à l'intérieur d'un de ces tuyaux, au-dessous de la coupe⁵. La paroi du tuyau est décorée par des groupes de bandeaux plastiques, horizontaux et ornés d'entailles obliques; le tuyau est divisé en zones; dans chacune il y a trois trous rectangulaires placés régulièrement de telle façon que ceux de la première zone se trouvent au-dessus de ceux de la troisième et ainsi de suite (pl. XVI, 1)⁶. Nous avons fait reconstruire chez un potier à Hama un tuyau analogue et nous avons pu constater qu'un feu allumé au-dessous de la base fonctionne parfaitement, grâce surtout aux trous de ventilation.

Des supports de coupes sont faits de la même terre.

¹ 2 D 439. 3 B 543, 634. Cf. le tombeau I à Mishrifé: Syria, VIII, pl. XII, 3, n° 42; Syria, IX, pl. XIX, n° 118. Pour l'origine, cf. les «Herdständer» d'Assour (strates G-E): ANDRAE, Die archaischen Ishtar-Tempel, p. 47—49 et 105 (strate E).

² 3 B 543, 634.

³ 3 C 28.

⁴ 3 A 357.

⁵ 3 B 910.

⁶ 3 B 910. 3 C 28; du T III 5 B 631. Un tuyau, 3 F 159, possède quatre trous dans chaque zone. Le 3 A 357, qui manque de la coupe et d'une partie du pied, mesure non moins de 68 cm. de hauteur. Cf. les «Opferständer» d'Assour (strate G): ANDRAE, op. cit. p. 44—47, et un «brûle-parfums» trouvé à Djebeil: FOUILLES DE BYBLOS, pl. CXXXIX, n° 3924.

Leur forme rappelle assez exactement celle d'un pot à fleur renversé, on y voit jusqu'au petit trou percé au milieu¹. Le décor consiste soit en lignes horizontales exécutées au peigne², soit en rangées d'entailles obliques faites sur des bandeaux horizontaux en relief plus ou moins fort³, soit en bandeaux plastiques en forme de câble⁴. On voit enfin sur deux exemplaires, plaqués contre la paroi, un homme, une femme et un enfant⁵.

Quelques couvercles sont décorés au peigne⁶, d'autres de rangées de points⁷; un de ces derniers a une bosse au milieu⁸.

Un objet cylindrique à pieds courts n'a pas été conservé en état complet, mais plusieurs de ces pieds-là, en terre grise et décorés au peigne, ont été trouvés⁹.

Un petit nombre de vases a, au-dessous du bord, des anses pleines horizontales; celles d'une poêle¹⁰ n'a pas de décor; dans d'autres cas, elles sont ornées d'entailles verticales¹¹ ou d'arêtes de hareng¹²; dans un cas l'anse est verticale et placée sur le rebord même; elle est perforée de

¹ 2 D 427. 3 A 355—56, 978—79. 3 H 963. Sans trou sont 2 C 970 et 2 D 426. Cf. les «Rippentöpfe» d'Assour (strate G): ANDRAE, op. cit. p. 40.

² 3 A 355—56, 978. Deux exemplaires sont décorés de rangées de pointillés: 2 D 426. 3 H 879.

³ 3 B 81, 106. 5 B 754. 3 A 979.

⁴ 3 A 355—56, 978. 3 H 693.

⁵ 3 A 355—56, cf. infra p. 60, n. 2. Un support plus élancé provient de Tell Beit Mirsim (strates G—F): ALBRIGHT, AASOR, XII, pl. 44, n° 14, texte p. 30—31, § 42. XVII, p. 24, § 32.

⁶ 3 C 152.

⁷ 2 D 395.

⁸ 3 A 408. Cf. Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVI, n° 69.

⁹ 2 C 980. 3 A 928. 3 B 816. Cf. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, I, Stockholm 1934, pl. CXXX, nos 4—6.

¹⁰ 3 B 179.

¹¹ 3 B 485—86.

¹² 3 B 466.

deux trous circulaires¹. Une jarre a le bord creux, muni d'ouvertures, qui, probablement, s'élargissaient en petits récipients².

Un vase imite la forme d'un animal quadrupède; malheureusement le devant du corps fait défaut, mais sont conservées la queue et les fesses, au-dessus desquelles des rangées parallèles de lignes verticales indiquent le poil (pl. XVII, 4)³.

Quelques fragments font voir en relief un serpent, dont des groupes de points et des lignes obliques⁴, des points seuls⁵ ou des cercles incisés représentent la peau⁶. Sur un fragment la tête passe le bord du vase⁷. Un fragment est décoré non seulement d'un serpent en relief, mais aussi d'un visage d'homme, dont les yeux sont représentés par deux cavités rondes, à pastille circulaire centrale et encadrées par des cercles de points. Un nez minuscule est placé au milieu du front, et au-dessous de la bouche serrée des lignes incisées obliques dessinent la barbe (pl. XVII, 2)⁸.

Le décor peint se trouve assez rarement: de deux vases

¹ 3 B 954.

² 3 I 13. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, p. 120, fig. 40, n° 200, i, texte p. 140. Pour ces vases à anneau, dont l'origine remonte au troisième millénaire, cf. WATZINGER, Tell El-Mutesellim, II, Leipzig 1929, p. 48—49, et MISHRIFÉ-QATNA, loc. cit., où sont cités des exemplaires de Tepe Gawra et de Beth Shan.

³ 3 B 958.

⁴ 3 A 997.

⁵ 3 A 996. Cf. Assour, ANDRAE, op. cit. pl. 21, b, texte p. 52, n. 2 (strates G—D).

⁶ 3 H 362. Cf. Tell Beit Mirsim (strates I—E): ALBRIGHT, AASOR, XII, p. 13, § 17; Jéricho (Ancien Bronze I): GARSTANG, LAAA, XXII, pl. XXXVII, nos 28—35; Assour (strates H et G): ANDRAE, op. cit. pl. 21, e et h; cf. Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1938, p. 93, fig. 6, et p. 735, figs. 10 et 11.

⁷ 3 A 188. Cf. Assour, ANDRAE, op. cit. p. 52. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, pl. LXI, n° 395, texte p. 111—12.

⁸ 3 K 7.

à double anse, provenant du tombeau II, un présente des groupes de lignes verticales entre des lignes horizontales peintes en rouge¹, l'autre des lignes noires zigzagüées²; un fragment fait voir non seulement des lignes verticales noires, mais aussi des réticulations³, peut-être des triangles, comme le fait croire un vase à anse, dont la forme rappelle ceux à double anse mentionnés plus haut⁴; une aigüière à orifice de trèfle ne présente que des lignes verticales rouges dans un cadre de lignes horizontales (pl. XVII, 5)⁵; une autre, à goulot, a l'enduit brun poli en stries verticales et présente sur la panse quatre bandeaux horizontaux peints en rouge⁶. Quelques fragments, qui proviennent d'un des silos de H 11, sont décorés en rouge de lignes horizontales, entre lesquelles des oiseaux sont placés (pl. XVII, 3)⁷.

Trois fragments de la céramique connue sous le nom de Tell Yahoudiyeh, ont été trouvés; tous les trois ont une décoration incisée de rangées de triangles, dans lesquels on voit des points; les côtés des triangles et les points sont incrustés d'une masse blanche⁸.

¹ 5 B 485. Pour la forme, cf. un vase du tombeau de Mourek (TM 145); Ras Shamra (caveau LVII): Syria, XIX, p. 243, fig. 35, D, et p. 245, fig. 36, P et R; Ruweisé (tombeau 8): GUIGÜES, BMB, I, p. 63, fig. 23, a; pour le décor cf. une aigüière du caveau LV de Ras Shamra: SCHAEFFER, op. cit. p. 231, fig. 26, Z b.

² 5 B 808. Pour le décor, cf. Ras Shamra (caveau LVII): Syria, XIX, p. 245, fig. 36, U.

³ 5 B 487.

⁴ 5 B 900.

⁵ 5 B 901. Cf. Mishrifé (tombeau I): Syria, VIII, pl. XI, 1; Tell Judaidah (niveau VII): BRAIDWOOD, AJA, XLI, p. 10.

⁶ 3 A 675. Cf. les aigüières à goulot du niveau J (G III—IV), supra p. 35, n. 4.

⁷ 3 B 945. Cf. des fragments de Tell Atchana: WOOLLEY, Antiquaries Journal, XVIII, pl. XVII, 3; pour la date de ces fragments, cf. ibid. p. 19—20.

⁸ 3 B 406. 3 F 460. 5 B 265. A Tell Judaidah cette céramique est trouvée dans le niveau VII: BRAIDWOOD, p. 6, n. 8.

Lampes. Du tombeau de Mourek¹ provient la seule lampe mise à jour de ce niveau; elle a la forme d'une coupe basse circulaire à bord légèrement pincé¹.

Terres cuites. Des roues de chars en miniature furent également recueillies dans ce niveau², parfois décorées de pastilles rondes³ et de lignes incisées indiquant les rais⁴. Dans le tombeau de Mourek un char en miniature avec son conducteur fut trouvé dans un état parfait de conservation. Le char est du type à chevalet; le devant, qui est décoré de pastilles rondes à cavité centrale, est percé en haut pour faire passer les rênes. Les roues sont très grandes, le conducteur fait corps avec la partie postérieure du char (pl. XVII, 1)⁵.

Le cheval semble être l'animal préféré pour la figuration animale; nous interprétons ainsi un quadrupède, dont les yeux sont rendus par des pastilles rondes à cavité centrale; la bouche est indiquée; deux petites cavités placées au-dessus d'elle représentent les naseaux; deux bandeaux plastiques, un au-dessus des yeux, l'autre sur le devant du cou, rendent probablement le poil; le dos est plongeant⁶.

¹ TM 140. Cf. GRANT, *Beth Shemesh*, Haverford 1929, p. 129, n° 767. La lampe de la strate E de Tell Beit Mirsim présente une forme plus développée: ALBRIGHT, *AASOR*, XIII, p. 80, § 35, pl. 10, n° 12.

² 3 A 401—02. 3 B 331. Cf. *Mishrifé: Syria*, XI, pl. XXXIV, col. 8 (sous la coupole de Loth). *MISHRIFÉ-QAṬNA*, p. 66, fig. 15, 5.

³ 3 B 332.

⁴ 3 A 37.

⁵ TM 7. Cf. des chars semblables mais sans conducteur: FORRER, *Préhistoire*, I, p. 35, fig. 7, n° 4 (Sélimiyeh), et un char de la trouvaille de Mo'arrat Ḥirmil, cf. infra p. 61, n. 6, maintenant au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth. Assour: ANDRAE, op. cit. pl. 61, c—e, et pl. 60, h et i (strate E).

⁶ 5 A 808 (T I). Beaucoup de figurines sans tête présentent la même courbe caractéristique du dos: 2 D 10 et 3 A 22, 230, 392, 412, aussi TM 110—11. Cf. également *MISHRIFÉ-QAṬNA*, p. 59, fig. 11, n° 143.

Une figurine semblable présente des restes d'un cavalier derrière la tête du cheval (pl. XVIII, 2)¹; un autre exemplaire n'a que de petits trous pour marquer les yeux, les bandeaux plastiques font défaut, mais des tâches rouges sur la tête et le corps indiquent ici la couleur du poil². Sur deux figurines on voit des cornes tellement recourbées, que les bouts passent au-dessous des yeux; ce sont sans doute des cornes de béliers (pl. XVIII, 3)³; c'est le même animal qui est représenté par une autre figurine, qui porte sur le dos un grand récipient circulaire (pl. XVIII, 1)⁴.

Le type féminin est caractérisé par des oreilles démesurément grandes, à une ou à deux perforations⁵; à la partie postérieure de la tête on voit un élargissement trapézoïdal, à la même perforation, représentant un peigne de nuque⁶; parfois une cavité ronde, ou pastille de la même forme, à trou centrale, est placée au front; il est vraisemblable qu'elle

¹ 5 B 184 (T I). Au Musée d'Alep il y a plusieurs figurines complètes de ce genre, au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth il y en a une (I. N. 33, 11). Pour la Palestine, cf. REIFENBERG, Palästinensische Kleinkunst, Berlin 1927, p. 89, fig. 113.

² 3 A 68. Deux figurines assises, provenant du tombeau de Mourek (TM 5 et 8), représentent peut-être des chevaux ou des ânes, cf. FOUILLES DE BYBLOS, pl. LXXII, n° 1973. Pour le cheval et l'âne chez les «Hyksos», cf. LABIB, Die Herrschaft der Hyksos in Ägypten und ihr Sturz, Glückstadt—Hamburg—New York 1936, p. 10—13. ENGBERG, The Hyksos Reconsidered, Chicago 1939, p. 23.

³ 3 A 227. 2 A 974. 3 A 393 (tête). Cf. MISHRIFÉ-QATNA, p. 69, fig. 17, n° 162, et *ibid.* p. 117, fig. 37, n° 2; un exemplaire se trouve au Musée de l'Université Américaine à Beyrouth. Pour la Palestine, cf. REIFENBERG, *loc. cit.*

⁴ 4 A 509; sans tête 3 A 64 (pl. XVIII, 1). Cf. la figurine de Biredjik: RONZEVALLE, MFO, VII, p. 172—73, pl. XVII, 1—2; un exemplaire se trouve au Musée de l'Université Américaine à Beyrouth.

⁵ 3 A 15, 3 A 219, 5 A 846 (T II), 5 B 160 (T VI), par exemple, présentent un trou; 5 A 848 (T II), deux trous, cf. une figurine de Mo'arrat Ĥirmil: RONZEVALLE, MUSJ, XII, pl. XXIII, 4, à droite.

⁶ 3 A 15, 49, 652. 5 A 846—48 (T II). 5 B 160 (T VI). Assour: ANDRAE, *op. cit.* pl. 52, m.

rend un diadème¹. Deux pastilles rondes à cavité centrale représentent les yeux; le nez est très grand, tandis que la bouche n'est jamais indiquée. Au lieu de bras on ne trouve que des moignons, les hanches sont fortement relevées, une pastille ronde à cavité centrale rend le nombril, et dans le bas du corps une ligne verticale incisée fait distinguer les deux jambes. Une figurine porte encore des boucles d'oreilles de bronze (pl. XVIII, 4)²; sur quelques autres un collier est indiqué par un bandeau plastique sans décoration³ ou orné de stries obliques⁴ ou de pastilles rondes⁵; les moignons de deux figurines présentent même des bracelets⁶. Très souvent les seins ne sont pas indiqués⁷, mais sur un bon nombre ils sont rendus par des pastilles rondes ou semi-globulaires⁸, parfois à cavité centrale⁹. De petits points, placés en diagonale sur la poitrine, représentent sans doute des bretelles¹⁰, d'autres, placés en rangées horizontales entre les hanches, une pagne¹¹. En faveur de cette interprétation parlent deux figurines, autour des hanches desquelles on voit un bandeau plastique à points incisés (pl. XVIII, 5)¹².

¹ 3 A 219. 5 A 846—48 (T II).

² 5 B 160 (T VI). Cf. une figurine à Oxford: HARDEN, LAAA, XXI, pl. XII, 1, texte p. 89—90.

³ 2 A 959. 5 B 199. (T VI).

⁴ 2 B 190. 3 A 228. 5 A 846—48 (T II).

⁵ 3 A 19.

⁶ 3 A 19 et 5 B 199 (T VI).

⁷ 2 B 190, 619. 3 A 19, 228, 337, 386, 716. 5 A 805 (T I), 846 (T II). 5 B 160 (T VI).

⁸ 2 A 4, 959. 2 B 189. 5 A 847 (T II). 5 B 199 (T VI).

⁹ 2 A 958. 5 A 848 (T II).

¹⁰ 2 A 4. 2 B 190. 5 A 805 (T I), 847 (T II). 5 B 160 (T VI).

¹¹ 2 B 189—90. 3 A 14, 19, 70, 228, 415, 716. 5 A 807 (T I), 847 (T II). 5 B 160 (T VI).

¹² 2 A 958. 5 A 848 (T II); cf. également 5 A 805 (T I). Pour le type en général, cf. ALBRIGHT dans les *Mélanges Dussaud*, I, p. 109. A Tell Judaidah ces figurines ont été trouvées dans la strate VII, cf. BRAIDWOOD, *AJA*, XLIII, p. 378—79. Pour l'origine cf. les figurines de la strate

Un type féminin un peu différent est représenté par une figurine complète, sur une base rectangulaire; ici le nombril est indiqué par un petit trou et les jambes ne sont pas représentées¹. D'un type à part est également la représentation féminine plaquée sur un des supports en terre-cuite: un bandeau plastique ceint le front, les yeux sont rendus par deux pastilles ovales à cavité centrale, la bouche est indiquée, les oreilles semblent cachées sous deux tresses, décorées de stries obliques. Les seins sont en relief, la main gauche est relevée contre la poitrine, la droite tient la main d'un enfant nu (pl. XIX, 6)².

Seule la partie inférieure d'une statuette de femme en terre cuite, dont l'épiderme du devant est, malheureusement, très abimé, a été mise à jour. La partie inférieure de la statuette est creuse, la taille est svelte, une cavité ronde représente le nombril, et au-dessous à gauche on distingue des rangées d'entailles, probablement indiquant le vêtement³. Une dépression verticale dans la partie inférieure de devant et de celle de l'arrière moulent les jambes; au milieu du dos on voit trois lignes verticales incisées, traduisant la chevelure; un peu plus bas, à droite et à gauche, deux cavités rondes représentent sans doute

E à Assour: ANDRAE, op. cit. pl. 55 a—h, texte p. 90, et ALBRIGHT, op. cit. p. 108. A la bibliographie de ALBRIGHT, op. cit. p. 109, on pourrait ajouter: HAMA, I, p. 15, n. 3; MISHRIFÉ-QATNA, p. 93, fig. 25, n° 194; Berytus, II, pl. L, n°s 109—10 (Tell Maşin). PLOIX DE ROTROU, Revue archéologique syrienne, II, fig. 41 (p. 37), texte p. 38. Au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth, au Musée d'Alep, et à Metropolitan Museum à New York (92695—98/14) se trouvent plusieurs exemplaires inédits.

¹ 2 A 4.

² 3 A 356. Sur le support analogue, 3 A 355, la troisième personne, un homme nu, est conservée; il tient la main droite de l'enfant. Cf. la triade cappadocienne du Louvre: GENOUILLAC, Syria, X, p. 2, fig. 1; DUSAUD, La Lydie et ses voisins aux hautes époques, Paris 1930, p. 72—73.

³ 3 A 378. Cf. un relief d'Assour (strate H): ANDRAE, op. cit. pl. 27 a et 28 c, texte p. 54—55.

le «rhombus lumbalis Michaelis» des anatomistes (pl. XIX, 5. 7)¹.

Le type masculin n'est conservé à Hama dans aucun exemplaire complet. Deux têtes ont un énorme nez et une bouche à lèvres épaisses, les yeux et les oreilles sont rendus par des pastilles rondes à cavité centrale. Un bandeau plastique, décoré de stries verticales, ceint le front et indique probablement le bord des couvre-chef, dont un rappelle plutôt un béret (pl. XIX, 2)², l'autre un bonnet pointu (pl. XIX, 4)³. Des fragments sans tête montrent comment ces céramistes ont résolu le problème de la représentation d'une personne assise; on y voit un homme assis sur un tabouret avec lequel il fait corps, le devant fragmentaire ne présentant aucune séparation des jambes⁴. Une de ces personnes a une hache dans la main gauche (pl. XIX, 3)⁵, comme l'a aussi un exemplaire complet du Musée de l'Université Américaine de Beyrouth (fig. 1)⁶.

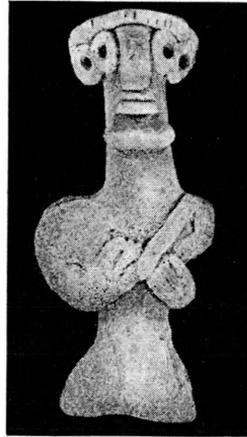


Fig. 1.

¹ Cf. BLINKENBERG, Knidia, Kopenhagen 1933, p. 20.

² 3 A 225. Cf. également le conducteur du char de Mourek, cf. supra p. 57, n. 5.

³ 3 A 333. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, p. 93, fig. 25, n° 166; également la statuette de bronze trouvée à Hama dans la première campagne: HAMA, I, p. 13—14, cf. infra p. 66, n. 2.

⁴ 3 A 194, 384. Cf. ASSOUR: ANDRAE, Die archaischen Ischtar-Tempel, pl. 55, o—p, texte p. 92, n° 137; pl. 60, n° 21974 g. Pour la Palestine, cf. REIFENBERG, Palästinensische Kleinkunst, p. 89, fig. 113.

⁵ 3 A 389. Cf. ASSOUR (strate E): ANDRAE, op. cit. pl. 60, et p. 104, fig. 77, n° 22411. Une figurine semblable au Musée d'Alep présente, à n'en pas douter, une hache fenestrée; une figurine analogue, mais à deux corps, se trouve au même musée, cf. ASSOUR: ANDRAE, op. cit. p. 104, fig. 77, n° 22410.

⁶ Elle provient de Mo'arrat Ĥirmil, cf. RONZEVILLE, MUSJ, XII, p. 171; XXI, p. 42, et la figurine ibid. pl. XIII, 2.

Cylindres. Le seul cylindre trouvé est en pierre blanchâtre et, malheureusement, fragmentaire¹. On y voit debout, à droite, un homme coiffé d'un bérêt, la forme incomplète d'un taureau — la partie antérieure seule a été conservée — et, entre ces deux figures, un petit triangle et deux objets typiques de la première dynastie de Babylone, à savoir: le « bâton de mesure » et la « petite jarre » (pl. XIX, 1)².

Objets en os. Un croissant à tenon médian rectangulaire a sans doute été employé comme pommeau de poignard³.

Objets en pierre. Ce niveau est le premier qui présente les coupes basses à trois pieds, faites de basalte⁴, qui dès lors seront d'usage habituel⁵.

Perles. Un des tombeaux a fourni deux pendants de fritte verdâtre, de forme cylindrique, à sommet conique, percés horizontalement et munis de bandeaux horizontaux, qui sont ornés d'incisions obliques⁶. Du même tombeau provient un collier de 33 perles; la plus grande est en cristal

¹ 3 A 380.

² Cf. FRANKFORT, p. 179, (h).

³ 3 A 51. Cf. Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 456, fig. 9, et p. 459—60. Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 103—04, n° 335. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. CXLIV, nos 1725 et 1858. Cf. BONNET, Die Waffen der Völker des alten Orients, 1926, p. 54, fig. 21, e, texte p. 55. MEGIDDO TOMBS, fig. 171, n° 7, p. 164—65 (mais Récent Bronze). ENGBERG, The Hyksos Reconsidered, p. 30, n. 23.

⁴ 2 B 239, 247. 3 K 152. Cf. CHÉHAB, BMB, I, p. 16, nos 66—67, fig. 14 à la p. 19. Tell Duweir: STARKEY, PEFQ, 1935, pl. XIV, 1.

⁵ Cf. Mishrifé: Syria, VIII, p. 52, fig. 64, 1; MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 51, fig. 5, nos 21—22, texte p. 54; TIL-BARSIB, pl. XXXIII, nos 21—23, texte p. 86 (époque araméenne); QADESH, pl. XXXIII, fig. 4, 2; Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, pl. LV, n° 117, texte p. 211; OPPENHEIM, Der Tell Halaf, pl. 49, a, 2, texte p. 180; Tell Beit Mirsim (strate E): ALBRIGHT, AASOR, XVII, pl. 38, nos 39—40, texte p. 56, § 65.

⁶ 5 A 827—28 (T I).

de roche, globulaire et fortement côtelée¹, neuf de ces perles sont en faïence avec un décor noir en spirale².

Bronzes. La colline n'en a fourni qu'un petit nombre, parmi lesquels, provenant d'un des silos, est une lame de scie fragmentaire³; dans les tombeaux le butin a été, cependant, plus riche. Plusieurs haches fenestrées ont été recueillies, aussi bien du type semi-circulaire⁴ que du type étroit⁵; de plus un torques⁶, deux pointes de lance, à ren-

¹ Cf. Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 459.

² 5 A 964 (T I). Cf. GRANT, Beth Shemesh, p. 157, n° 63 (perle globulaire et côtelée).

³ 3 A 417. Pas connue en Palestine avant Récent Bronze, cf. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 284.

⁴ 5 B 420, 11 et 12 (T VI). Cf. Beyrouth: GREENWELL, PEFQ, 1890, p. 45; RONZÉVALLE, MFO, VII, pl. XX, 2, texte p. 179; Djebeil: DUNAND, Syria, X, pl. XXXIX, 1, texte p. 210 suiv., et FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. LXV, n° 2133; Sidon: GREENWELL, loc. cit., également au Musée Britannique: I. N. 842—43, cf. PETER THOMSEN dans le Reallexikon der Vorgeschichte, I, p. 296. Deux exemplaires provenant de la Syrie se trouvent au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth, et au Musée Britannique il y en a plusieurs: HALL, BMQ, IV, pl. XL, a, texte p. 106 (cf. DUSSAUD, Syria, XI, p. 253, fig. 13, texte p. 252).

Pour la Palestine, cf. SELLIN und WATZINGER, Jericho, p. 117 sq., fig. 105, 16. MEGIDDO TOMBS, p. 167, fig. 173, 5, texte p. 168. Cf. également PRZEWORSKI, Die Metallindustrie Anatoliens, Leiden 1939, p. 32.

⁵ 5 A 813, et d'un type encore plus étroit 5 A 812 (T I). Cf. la hache provenant de la région à l'est de Antarat: HEUZEY, Origines orientales de l'art, Paris 1891—1915, p. 217—18, fig. 10. Djebeil: BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 247—48, nos 940—41; de Lébé'a (tombeau I): GUIGUES, BMB, I, p. 39, fig. 4, a, texte p. 38; Ras Shamra (strate II): Syria, XIII, pl. XIII, 4, texte p. 19; Ruweisé: GUIGUES, MUSJ, XI, pl. III, 3, texte p. 326; Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 454, fig. 8, et p. 457; Tyr: RONZÉVALLE, MFO, VII, pl. XX, 1, texte p. 178.

De la Syrie proviennent encore trois exemplaires qui se trouvent au Musée archéologique de Lyon: GAUTIER, op. cit. p. 458, fig. 10. Pour la Palestine, cf. Es-sadjara: SCHUMACHER, PEFQ, 1889, p. 77, fig. 15. Cf. également PRZEWORSKI, op. cit. p. 33, note 51.

⁶ 5 B 420, 9 (T VI). Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 123, nos 591—95, pl. LXVII et LXX. FOUILLES DE BYBLOS, I, pl. LXIX, n° 2255, et XCIII, n° 3915.

flement médian longitudinal et à douille, dans laquelle un morceau de bois a été conservé¹; une pointe de flèche, à douille et à renflement médian², et deux lames de poignard: une à deux nervures longitudinales, qui se rencontrent près de la pointe, et ayant dans le talon trois rivets³, l'autre à nervure médiane⁴. Une épingle, dont la tête globulaire est fortement côtelée, nous est parvenu dans un état parfait de conservation: la partie supérieure de la tige est ornée de godrons séparés par des arêtes vives, et dans le bas de cette partie une arête plus accentuée est percée d'un chas, dans lequel s'engage un petit anneau⁵. Quelques épingles du même type ont la partie supérieure ornée de godrons seuls⁶;

¹ 5 E 397 (T II). 5 B 420, 3—4 (T VI). Cf. Mishrifé (tombeau I): Syria, VIII, pl. XIII, 4, Γ et Δ, texte p. 19; Ras Shamra: Syria, XIII, pl. XIII, 1 et 2, texte p. 19; XIX, p. 232, fig. 27, L, texte p. 224 (caveau LV), et p. 239, fig. 32, A et B, texte p. 240 (caveau LVI), ces trois exemplaires avec virole de serrage; Lébé'a: GUIGUES, BMB, I, p. 39, fig. 4, c et d; BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 248, n° 942, pl. CLIX, cf. GUIGUES, BMB, I, p. 50; MEGIDDO TOMBS, p. 163, fig. 170, 3—4.

² 5 B 420,2 (T VI).

³ 5 B 420,7 (T VI). Cf. BYBLOS ET L'ÉGYPTE, p. 104, n° 337, fig. 50 à la p. 105; FLINDERS PETRIE, Ancient Gaza, II, London 1932, pl. XIV, L 74; MACALISTER, Excavation of Gezer, I, London 1912, p. 303, fig. 160, 1. Cf. le poignard à plusieurs nervures de Lébé'a: GUIGUES, op. cit., I, p. 39, fig. 4, e.

⁴ 5 B 420,8 (T VI). Cf. Ras Shamra: Syria, XIX, p. 232, fig. 27, Q (caveau LV).

⁵ 5 B 420,13 (T VI). Quant à la tête, cf. 5 A 962,1—2, 5—6 (T II), et TM 3—4 (Mourek); Ras Shamra: Syria, XIII, pl. IX, 2 et XIII, 3, texte p. 19; Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 456, fig. 9, texte p. 459; CARCHEMISH, II, pl. 27, a, 11, texte p. 134; CHÉHAB, BMB I, pl. V, n° 25, texte p. 12; Cf. HENSCHÉL-SIMON, QDAP, VI, pl. LXX, n° 99, texte p. 201 (type 9 a). Pour la tige cf. 5 A 820 (T I), dont la tête est légèrement bombée; Ras Shamra: Syria, XIX, p. 232, fig. 27, B, texte p. 224 (caveau LV), épingle dont la tête est formée de la même façon; CHÉHAB, op. cit. pl. V, 27, texte p. 12 (tête formée par une perle ronde).

⁶ 5 A 962,1—3, 5—7 (T II). Cf. Ras Shamra: Syria, XIII, pl. XIII, 3, texte p. 19; Tell et-Tin: GAUTIER, CRAI, 1895, p. 456, fig. 9; CHÉHAB, op. cit. pl. V, 25—26. Cf. HENSCHÉL-SIMON, op. cit. pl. LXX, n° 99.

la tête de deux exemplaires est moins fortement côtelée¹; une épingle se termine en haut d'une petite protubérance arrondie, qui porta peut-être jadis une perle². Une épingle a la tête légèrement bombée, le trou de la tige est à peu près au milieu, et la tige elle-même est ornée d'incisions en forme d'arête de hareng³. Enfin un des tombeaux a fourni une bague de bronze, recouverte avec de l'or⁴.

Date du niveau. Quant à la date, il est important de constater d'abord, qu'aucun scarabée du type dit de «Hyksos», ordinairement assez nombreux en Palestine et en Syrie à partir de 1700 av. J. C. n'a été trouvé⁵; ensuite, que dans la masse énorme de céramique trouvée dans la colline et dans les tombeaux de la ville, trois exemplaires seuls de la céramique dite de Tell Yahoudiyeh ont été mis à jour⁶. Or, on est généralement d'accord pour prétendre que c'est dans la première moitié du XVII^e siècle que cette céramique a été le plus en faveur, tandis qu'elle ne se trouve que rarement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁷. Il semble donc raisonnable de fixer la fin de notre niveau vers 1750, date qui convient très bien aussi aux autres genres de céramique⁸, ainsi qu'aux bron-

¹ 5 A 821 (T I) et 962,3 (T II). Cf. CARCHEMISH, II, pl. 27, a, 8, texte p. 134; CHÉHAB, op. cit. pl. V, 26, texte p. 12; HENSCHÉL-SIMON, op. cit. p. 201, n^o 98 (type 9 a), pl. LXX.

² 5 A 962,4 (T II). Cf. CHÉHAB, op. cit. pl. V, 27; HENSCHÉL-SIMON, op. cit. p. 203—04 (type 9 c), pl. LXX, n^{os} 121 et 123.

³ 5 A 883 (T III). Cf. HENSCHÉL-SIMON, op. cit. p. 199 (type 8 b), n^o 68, pl. LXIX.

⁴ 5 A 816.

⁵ Cf. OTTO, Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins, 61, p. 271. ALBRIGHT, AJSL, LV, p. 344.

⁶ Cf. supra p. 56, n. 8.

⁷ Cf. GUIGUES, op. cit. p. 49—50. ALBRIGHT, AJSL, LV, p. 343.

⁸ Cf. supra p. 50, n. 7; p. 51, n. 1. 5; p. 53, n. 1. 6; p. 54, n. 1. 5; p. 55, n. 2. 5. 7; p. 56, n. 1. 2. 7; p. 57, n. 5; p. 59, n. 12; p. 61, n. 5; on peut aussi

zes¹ et aux autres trouvailles². Pour la date initiale on peut faire valoir que les conquérants qui mirent fin à la civilisation antérieure de Hama ont sans doute tellement saccagé la ville, que c'est seulement au cours du XX^e siècle que la ville reprend vie en adoptant une culture matérielle, imposée ou influencée par les précurseurs des « Hyksos »³.

Niveau G.

La colline nous fait connaître ce niveau surtout dans le carré O 12, dans lequel il mesure d'1 m. à 1 m. 50⁴; pourtant il se trouve également dans les carrés Q 15 et Q 17. Dans la ville un seul tombeau appartient à la civilisation représentée par ce niveau⁵.

alléguer que nous avons, dans ce niveau, des vases carénés avec le bord sillonné, cf. supra p. 51, n. 8, vases qui en Palestine sont caractéristiques de Moyen Bronze II, cf. ALBRIGHT, op. cit. p. 343.

¹ Pour la date des haches, cf. GUIGUES, BMB, I, p. 50, n. 2, et pour celle des épingles à tige percée et ornée de godrons, cf. ЧЕХАВ, BMB, I, p. 17. Cf. également GUIGUES, op. cit. 49—50; SCHAEFFER, Syria, XIX, p. 247—55.

² Cf. supra p. 62, n. 3—4; p. 63, n. 2. Les statuettes de bronze décrites HAMA, I, p. 13—14, proviennent de ce niveau; cf. les deux bronzes de Ras Shamra: SCHAEFFER, Ugaritica, I, p. 126—43. Le tombeau I de Mishrifé doit par comparaison avec Hama — cf. supra p. 50, n. 8; p. 51, n. 5; p. 52, n. 8; p. 53, n. 1; p. 56, n. 5 — se classer plus près de l'année 1800 que de l'année 1600, date généralement admise, cf. par exemple DUSSAUD, Syria, IX, p. 132—33; MISHRIFÉ-QATNA, p. 27.

³ Quant à la présence des « Hyksos » en Syrie pendant la période en question, cf. ENGBERG, The Hyksos Reconsidered, p. 25—34.

⁴ Il est bien probable, comme M. Fugmann l'a vu le premier, que les pièces découvertes dans la partie occidentale de I 10 pendant la première campagne, cf. HAMA, I, p. 9—10, appartiennent en réalité à la même civilisation que le niveau G.

⁵ Le T XIII.

Architecture. Des murs en briques crues sur fondements de pierre, orientés nord-est—sud-ouest, de même que des sols en terre crépis de chaux ont été mis à jour. Dans la partie occidentale de O 12 deux rangées parallèles de pierre forment un canal, long de 7 m. 50. Dans un sol au milieu du carré la partie inférieure de deux piliers rectangulaires en briques crues a été conservée.

Céramique. Caractéristique de ce niveau est une céramique grise, à forme et à décor distinctifs, à savoir: des gobelets à base annulaire, à haut pied et à sillon au-dessous du bord (pl. XX, 1)¹; des gobelets semblables à pied plus court²; de simples coupes à base annulaire, ayant un³ ou plusieurs (pl. XX, 2)⁴ sillons sous le bord. Deux petites jarres à cou large et évasé, à panse arrondie⁵ ou légèrement carénée (pl. XX, 3)⁶, dans le haut de laquelle le cou semble enfoncé, ont des sillons semblables sous le bord. Le cou d'une autre présente la même forme, mais sans les sillons; la panse est carénée plus haut (pl. XX, 6)⁷. Une jarre à panse ovoïde, à col plus long et plus svelte, se distingue des autres par son élégance (pl. XX, 8)⁸. Une cruche, qui est couverte d'un enduit noir, rappelle par sa base annulaire, son galbe et la forme du cou⁹ les bouteilles caractéristiques du niveau précédent¹⁰. Plusieurs aiguières assez grandes ont

¹ 5 A 548—49. 6 A 318 (T XIII).

² 5 B 74, 111, 198. 6 A 314, 319—26 (T XIII).

³ 5 A 540—43, 557.

⁴ 5 A 546—47.

⁵ 5 A 523.

⁶ 5 A 524.

⁷ 6 A 308 (T XIII). Cf. une jarre du niveau IV de Tell Atchana: WOOLLEY, *Antiquaries Journal*, XVIII, pl. XVI, 2, b.

⁸ 6 A 306 (T XIII).

⁹ 6 A 311 (T XIII). Cf. Tell Atchana (niveau IV): WOOLLEY, *op. cit.* XVIII, pl. XVI, 2, c; XIX, pl. XVI, 2, type 66, texte p. 28.

¹⁰ Cf. *supra* p. 52, n. 8.

été mises à jour; leur anses sont plus larges aux points d'attachement qu'au milieu¹. Un fragment présente une anse double avec une pastille ronde à son attachement inférieur².

Très important pour la fixation de la date de ce niveau sont les spécimens de céramique importée: d'origine chypriote sont des tessons d'un bol à enduit blanc et à décor dit « anatolien »³; des fragments d'un bol à anse, à enduit blanc et décoré du dessin à l'échelle⁴, et un « bilbil » fragmentaire décoré de groupes de lignes blanches, verticales⁵; trois fragments de la céramique, dite de Nouzi, présentent le décor caractéristique peint en blanc et en violet (pl. XX, 5)⁶.

Terres cuites. Une figurine fragmentaire du type en relief est probablement à classer ici⁷; on voit autour de chaque cheville deux anneaux (pl. XX, 7)⁸.

¹ 6 A 303—05, 309—10 (T XIII).

² 6 A 331 (T XIII). Cf. MEGIDDO TOMBS, p. 151 (Récent Bronze I); à l'avis de M. ENGBERG une telle pastille est caractéristique de Récent Bronze I, époque qu'il fixe entre 1600 et 1400, *ibid.* p. 190.

³ 5 A 533. Cf. ALBRIGHT, *AJSL*, LV, p. 345.

⁴ 5 A 519. Cf. ALBRIGHT, *loc. cit.*; Tell Atchana (niveau IV): WOOLLEY, *Antiquaries Journal*, XVIII, pl. VIII, 2, ATP 402, texte p. 14.

⁵ 5 A 518. Cf. Minet el-Beidâ: SCHAEFFER, *Syria*, XIII, pl. VI, 1 et 2, texte p. 5; XIV, p. 98, fig. 3, n° 7, texte p. 97—98; à Tell Atchana, dans le niveau IV, un bilbil à décor en relief a été trouvé: WOOLLEY, *op. cit.* XVIII, pl. VIII, 2, ATP 307, texte p. 14. Cf. SCHAEFFER, *Syria*, XIX, p. 34.

⁶ 5 A 513. 5 B 133. 6 B 366. Cf. Tell Judaidah (niveau VI): BRAIDWOOD, p. 6, n. 7; Tell Atchana: WOOLLEY, *op. cit.* XVIII, p. 9—10 et 28; XIX, p. 27—28; Tell Brak: MALLOWAN, *ILN* 1938, p. 698—99; Tell Billa (strate 3): SPEISER, *Museum Journal*, XXIII, p. 257—61, 273—76; STARR, *Nuzi*, II, Cambridge 1937, pl. 78—79, et *Nuzi*, I, Cambridge 1939, p. 394—97. Cf. SCHAEFFER, *Syria*, XIX, p. 34.

⁷ 5 A 788.

⁸ Cf. Tell Beit Mirsim (strate D): ALBRIGHT, dans les *Mélanges Dus-saud*, I, p. 116, fig. 1, b—c, texte p. 114. Pour la date de la strate D (1600—1550), cf. ALBRIGHT, *AASOR*, XVII, p. 59—60.

Bronzes. Une hache présente, près du talon, une cavité d'emmanchement (pl. XX, 4)¹.

Date du niveau. Les analogies du niveau IV à Tell Atchana², que le fouilleur date entre ± 1600 et 1475, parlent en faveur d'une datation analogue de notre niveau, approximativement de 1550 à 1450. La céramique importée se range bien dans ce cadre chronologique³, ainsi que la figurine; la hache de bronze y entre sans difficulté⁴. Aucun fragment de céramique mycénienne n'a été trouvé⁵. Comme le niveau H (B M I) prend fin vers 1750, et que le niveau G (B R) ne commence que vers 1550, il y a ainsi entre ces deux niveaux un hiatus grosso modo entre 1750 et 1550, c'est-à-dire que l'âge de Hyksos proprement dit y fait défaut. Après la chute de cette civilisation la vie de la ville prend cependant un nouvel essor grâce, semble-t-il, à une immigration ou influence mitannienne.

Niveau F.

Dans la colline cette strate n'a été trouvée que dans la partie septentrionale du carré O 12, où il a une épaisseur d'1 m. 50, et dans le carré N 16, mais hors de la colline, dans la ville même, des dépositoires d'urnes cinéraires

¹ 5 E 802. FLINDERS PETRIE, *Ancient Gaza*, II, pl. XIV, J 73; MEGIDDO TOMBS, p. 167, fig. 173, 1—2 (Moyen Bronze II), également pl. 118, 3, et pl. 133, 4 (Moyen Bronze II — Récent Bronze II); texte p. 167.

² Cf. supra p. 67, n. 7. 9; p. 68, n. 4—6. Cf. également supra p. 68, n. 2.

³ Cf. supra p. 68, n. 3. 4. 6.

⁴ Supra p. 68, n. 8, et infra n. 5.

⁵ Cf. SCHAEFFER, *Syria*, XIV, p. 98.

ont été mis à jour en plusieurs endroits au cours des cinquième et sixième campagnes (cf. pl. I)¹. Les urnes ont été trouvées dans une profondeur qui va jusqu'à sept mètres au-dessous du sol², au nombre total de presque 1100, et représentent, à en juger par leur forme, leur décor et leur contenu, une civilisation identique à celle rencontrée dans les carrés O 12 et N 16, mentionnés ci-dessus³.

Architecture. Dans O 12 on a trouvé quelques fondements de murs en pierre; en N 16 des restes d'un bâtiment, provenant probablement d'un temple, mais malheureusement très peu en est conservé⁴.

Céramique. Une aiguière de terre gris brun, trouvée à la colline, porte sur la partie supérieure de la panse une décoration peinte en brun noir: deux cervidés marchent à droite sur deux lignes horizontales, entre lesquelles une ligne ondulée serpente; une combinaison linéaire semblable, mais verticale, sépare les deux animaux⁵. Un pareil décor se retrouve sur les jarres cinéraires, (pl. XXI, 2)⁶; d'autres sont décorées d'oiseaux⁷, d'autres encore de cervidés et

¹ Les T IV—V, VII—VIII pendant la cinquième, les T XI—XII et XIV pendant la sixième campagne.

² Ce fut le cas du T VIII.

³ Monsieur P. J. RUS a entrepris à Hama l'enregistrement et le classement de ces urnes cinéraires, et doit également en faire la publication définitive.

⁴ Cf. infra p. 82, n. 6.

⁵ 5 A 555 (O 12). Pour le même «panel-arrangement» dans la céramique dite philistine, cf. HEURTLEY, QDAP, V, p. 108, n. 2, et pour son prototype: QDAP, VIII, p. 28—29, pl. XIV, h, 1—2, et i, également supra p. 56, n. 1 et 7.

⁶ 5 B 98 et 182 (T VII); 5 D 3 (T VIII). Cf. Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XII, b, et XIII, 11.

⁷ 5 B 92 (T IV), en noir, et 5 B 729 (T VIII).

d'oiseaux (pl. XXI, 3)¹. Une jarre fait voir des scorpions dans des métopes²; une amphore présente à côté d'un décor géométrique quatre poissons arrangés horizontalement (pl. XXI, 1)³, et trois jarres, enfin, ont des représentations suivies plus ambitieuses. Sur l'une on voit, peints en rouge en trois rangées, des animaux, cervidés et chevaux; dans la première rangée il y a, avec les animaux, un homme, représentant peut-être le défunt⁴. L'autre jarre⁵ présente un archer⁶ peint parmi des cervidés (pl. XXII, 1)⁷; la troisième, la plus réussie au point de vue artistique, une barque funéraire, à la droite de laquelle on voit un grand oiseau, deux animaux affrontés: un taureau et, probablement, un lion, et, enfin un palmier, flanqué d'un cerf et d'un ibis. La barque fait penser à l'Égypte, de même qu'une fleur de papyrus, placée au-dessus du taureau (pl. XXII, 2)⁸. Un plus grand nombre d'urnes cinéraires n'est décoré que de dessins géométriques; ces dessins, des bandeaux horizontaux⁹, souvent avec des triangles réticulés (pl. XXIII, 2)¹,

¹ 5 D 1—2 (T IV). Sur 5 D 1 les oiseaux sont en haut, les cervidés en bas, marchant à la file à gauche.

² 5 A 890 (T IV).

³ 5 A 961 (T IV). Les écailles des poissons sont indiqués par des réticulés ou par un dessin rhomboïde (cf. un vase de Suse: VINCENT, Syria, V, pl. XLV, en haut à gauche, et une jarre de Beth Pelet: FLINDERS PETRIE, Beth-Pelet, I, London 1930, pl. LVIII, 972), soit d'une manière qui diffère de celle de la céramique philistine, cf. SAUSSEY, Syria, V, p. 182, pl. XLIII, 9, et pl. XLIV, A; PHYTHIAN-ADAMS, PEFQ, 1923, pl. III, 27 (p. 70), et pl. IV, 25 (p. 72).

⁴ 5 D 4 (T VIII). Cf. quelques-unes des sculptures anciennes de Zencirli: SENDSCHIRLI, III, Berlin 1902, pl. XXXIV, c, d et h.

⁵ 5 A 900 (T IV).

⁶ Cf. deux des sculptures anciennes de Zencirli: SENDSCHIRLI, III, pl. XXXIV, g, et XXXVII, c, à droite.

⁷ 5 B 902 (T IV).

⁸ 5 A 919 et 5 B 86 (T IV); 5 B 169, 188 et 320 (T VIII); 6 A 917 et 954 (T XII).

⁹ 5 A 925 et 5 B 120 (T IV); 5 B 193 et 732 (T VIII); 6 A 919 (T XII).

des lignes ondulées, horizontales et verticales (pl. XXIII, 1)¹, ont parfois deux couleurs²; mais sur la majorité des jarres ce décor est remplacé soit par un simple enduit³ de la même couleur que l'argile, jaunâtre ou rougeâtre, soit par un polissage, fait dans l'enduit de lignes verticales⁴. La forme préférée est celle d'une jarre sans anses, carénée au milieu du galbe ou un peu au-dessus.

Des groupes à part constituent les aiguères⁵, les jarres à goulot⁶, les amphores, à anses verticales⁷ ou horizontales (pl. XXI, 4)⁸, et les cratères (pl. XXI, 5)⁹. Ces derniers récipients semblent avoir été réservés pour abriter les ossements d'enfants, qui ne furent pas brûlés. Beaucoup de jarres cinéraires ont pour couvercles des coupes¹⁰, parfois décorées de cercles concentriques rouges ou noirs (pl. XXIII, 5)¹¹ ou d'autres combinaisons géométriques (pl. XXIII, 6)¹²; deux d'entre elles sont munies de trois pieds¹³. Un assez

¹ 5 B 230 (T VIII).

² E. g. 5 B 187, 787.

³ Cf. e. g. 5 B 101 (T VII), 5 E 954 (T IV).

⁴ Cf. e. g. 5 A 900 (T IV), 5 B 100 (T VII), 5 B 193 (T VIII).

⁵ 5 C 429 (T IV), 5 B 348 (T VIII).

⁶ 5 B 511 (T VIII). Cf. MYRES, *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*, New York 1914, p. 69.

⁷ 5 B 87 (T IV), 5 B 186 et 5 C 836 (T VIII). Une jarre à huit anses: 5 B 512 (T VIII), cf. un cratère de Megiddo: MEGIDDO TOMBS, pl. 68, 16.

⁸ 5 B 100 (T VII) et 6 A 916 (T XI). Cf. Tell Judaidah (strate V): *Oriental Institute Bulletin*, N° 1, Chicago 1937, p. 9.

⁹ 5 B 175 et 5 C 642, 781 (T VIII).

¹⁰ Cf. Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, p. 15, pl. VI, 2.

¹¹ 5 B 174, 241, 306 (T VIII). Cf. Palestine: ALBRIGHT, AASOR, XII, p. 66, § 85, pl. 30, nos 25—26.

¹² 5 B 135, 266, 316 (T VIII): des lignes ondulées entre des triangles réticulés, cf. MACALISTER, *Excavation of Gezer*, II, p. 192, fig. 347, texte p. 190, § 15. Cf. les coupes décorées de «palm and paneled zigzag», *ibid.* p. 190—91, fig. 346, et ALBRIGHT, AASOR, XII, p. 64, § 85, pl. 29, 13 (Tell Beit Mirsim).

¹³ 5 B 179, 243 (T VIII). Ce dernier a les pieds arqués, cf. MEGIDDO

grand nombre de jarres ont, cependant, au lieu d'un couvercle, un bouchon fait de pierre blanchâtre¹.

Deux exemplaires d'une bouteille lenticulaire à anse verticale, attachée non pas à la soudure des parois, mais à l'axe médian d'une d'elles, proviennent de la colline: une est ornée de bandeaux circulaires rouges², l'autre est sans décor³, comme l'est aussi un exemplaire, trouvé dans une des urnes, dont les parois sont cependant encore plus convexes que celles des deux autres⁴. Mentionnons aussi une bouteille, dont l'anse va du corps central annulaire, qui unit les parois, jusqu'au ruban en relief, dont est orné le col⁵.

Terres cuites. A la colline le moule d'une figurine féminine fut mis à jour, représentant probablement la déesse de fécondité. La tête est coiffée d'une toque à trois plis horizontaux; les cheveux qui encadrent le visage sont arrangés en trois étages; des sillons accentuent les sourcils, le nez est gros, les lèvres épaisses; les mains sont relevées sous les seins, une cavité ronde indique le nombril. Autour

TOMBS, pl. 174, 14, texte p. 129, et une coupe provenant de Chypre: DANIEL, AJA, XLI, pl. V, n° 10, texte p. 71, groupe V.

¹ E. g. 5 C 410. Dans un cas, 5 C 443, le bouchon est en basalte.

² 4 A 924 (O 12). Cf. à 'Ain Shems, une bouteille de forme semblable, mais de décor différent: GRANT and WRIGHT, Ain Shems Excavations, Haverford 1938, p. LV, 13.

³ 4 A 923 (T VIII). Cf. Mishrifé: Syria, VII, p. 300, fig. 8, texte p. 300—01; VIII, pl. LXIX, 2, n° 7, texte p. 286.

⁴ 5 B 304 (T VIII). La forme de ces bouteilles est d'origine chypriote, cf. MYRES, Handbook of the Cesnola Collection, p. 38, n° 328, et p. 41, n° 377; Ras Shamra: Syria, XVII, p. 121, fig. 13, B, texte p. 139—42 (caveau XIII); Tell Abou Hawam (strate V): HAMILTON, QDAP, IV, p. 43, n° 267.

⁵ 5 E 970 (T VIII). Cf. MYRES, op. cit. p. 80; Tell Abou Hawam (strate IV): HAMILTON, QDAP, IV, pl. XIV, n° 158, texte p. 29; THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, II, Stockholm 1935, pl. CXXXVIII, A 7.129.

des hanches sont trois bandeaux horizontaux, ailleurs il n'y a aucune trace de vêtement (pl. XXIV, 5)¹.

Une figurine en ronde bosse, à base concave, semble avoir eu les bras placés d'une manière analogue². Une troisième figurine de galbe analogue a les bras relevés juste au dessous du cou; la tête est de forme triangulaire, les yeux indiqués par des pastilles rondes en relief, la bouche par une mince barre transversale³.

Des figurines en miniature, représentant des divinités et faites d'une faïence verdâtre, ont sans doute été employées comme des amulettes: nous en mentionnons des représentations de Sekhmet⁴, de Ptah-Sokar⁵ et de Bes⁶.

Sceaux, scarabées et cylindres. Toutes ces trouvailles-ci ont été faites dans les urnes. Deux sceaux seuls ont été recueillis: une bulle en stéatite (pl. XXIII, 3)⁷, une autre en bronze⁸, toutes deux portant des lettres hiéroglyphiques hittites⁹; plus nombreux sont cependant les scarabées, dont

¹ 4 B 162 (O 12). Une figurine de forme semblable, mais fragmentaire, fut trouvée dans une des urnes: 5 B 62 (T VII).

² 5 D 15 (T VIII)

³ 5 D 14.

⁴ 5 E 142 (T IV), 6 B 890 et 896 (T XII). Cf. Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, p. 31, pl. XIX, a (YC 50). ROWE, A Catalogue of Egyptian Scarabs, Le Caire 1936, p. 271, A 20, pl. XXX; MEGIDDO TOMBS, pl. 95, 3, texte p. 178.

⁵ 5 E 126 (T IV). Cf. Karkamiş: WOOLLEY, loc. cit. ROWE, op. cit. p. 267, A 1—2, pl. XXX.

⁶ 5 E 147 (T IV). Cf. ROWE, op. cit. p. 269—70, A 14, pl. XXX; MEGIDDO TOMBS, pl. 95, 1—2, texte p. 178. Pour ces amulettes en général, cf. DUNHAM, Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, XXVIII, N° 170, p. 117—23.

⁷ 5 B 312 (T VIII).

⁸ 5 E 2 (T VIII).

⁹ Cf. HOGARTH, Hittite Seals, p. 22, 89—91 (III, 1). Une bulle à inscription hiéroglyphique hittite a été trouvée à Ras Shamra, cf. HROZNÝ, dans les MÉLANGES DUSSAUD, I, p. 55—57. Alişar: ERICH SCHMIDT, The Alishar Hüyük Seasons of 1928 and 1929, I, p. 262, figs. 342—43 (strate IV).

l'un fournit le nom de Thoutmôsis III¹; un scarabéoïde, de dessin sommaire et gauche, probablement dû à un artiste syrien, présente trois personnes à gauche, dont la première est assise; la face supérieure rappelle un visage humain². Un certain nombre de cylindres fait voir des dessins de caractère analogue; un d'entre eux représente des guerriers (pl. XXIV, 3)³, d'autres des personnes et des animaux ensemble (pl. XXIV, 4)⁴. Le type le plus en faveur est cependant celui d'un cylindre en faïence verdâtre, décoré tantôt de deux animaux affrontés, un à chaque côté d'un arbre⁵, tantôt d'animaux marchant à gauche (pl. XXIII, 4)⁶ ou à droite⁷, ou d'animaux rampant devant un arbre à tronc ondulé⁸, ou de figurations géométriques⁹. Facile princeps au point de vue artistique est un cylindre en porphyre, dont malheureusement la partie inférieure seule a été conservée. On y voit à droite d'un palmier les hautes jambes de derrière d'un animal; les pieds semblent être placés derrière les dos de deux cervidés couchés, dont les têtes regardent en arrière¹⁰. Le sujet d'un cylindre, sur lequel on voit des divinités groupées autour d'un arbre a

¹ 5 B 191 (T VIII).

² 5 A 965 (T IV).

³ 5 B 311 (T VIII). Cf. Tell Abou Hawam (strate IV): HAMILTON, QDAP, IV, pl. XXVI, n° 414, texte p. 64.

⁴ 5 B 51 (T IV), 5 B 61 (T VII), 5 B 309 et 310 (T VIII). Cf. VON DER OSTEN, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell*, Chicago 1934, pl. XXXVII, n° 657, texte p. 82.

⁵ 5 B 308 (T VIII); d'un dessin plus stylisé est 5 A 966 (T IV), cf. CARCHEMISH, II, pl. 26, b, fig. 8.

⁶ 5 A 959 (T IV). Cf. Tell Abou Hawam (strate V): HAMILTON, QDAP, IV, pl. XXXVIII, n° 407, texte p. 63.

⁷ 5 A 960 (T IV).

⁸ 6 A 203 (T V).

⁹ 5 A 885, 958 (T IV).

¹⁰ 5 B 177 (T VIII). Cf. MOORTGAT, *Vorderasiatische Rollsiegel*, pl. 67, n° 559, texte p. 136.

un cachet tout égyptien (pl. XXIV, 6)¹. Un cylindre fragmentaire en hématite est sans doute à classer avec les cylindres de la première dynastie babylonienne². On y voit, outre une inscription cunéiforme en deux registres verticaux, deux divinités debout devant une troisième, qui est assise; dans le champ apparaissent deux personnes, d'échelle plus petite, placées l'une au-dessus de l'autre³, une tête humaine en profile⁴ et le « bâton de mesure » (pl. XXIV, 7)⁵. Sur un autre cylindre on voit un taureau rampant à gauche devant un arbre à tronc tortueux⁶; il trahit par son style⁷ la période assyrienne moyenne (1350—1000)⁸. Un beau cylindre en cornaline de l'époque cassite porte aussi une inscription cunéiforme: entre deux rangées horizontales de rhombes, on voit un homme drapé, debout à droite; la main droite est levée, et devant lui se trouvent les accessoires caractéristiques de l'époque cassite: la croix, la chèvre couchée et le chien (pl. XXV, 1)⁹. Le cylindre le plus intéressant est cependant un bel améthyste¹⁰, sur lequel figure un personnage à droite, vêtu d'un manteau,

¹ 5 B 162 (T VIII). Cf. FRANKFORT, pl. XLIV, u, texte p. 289. MOORTGAT, op. cit. pl. 65, n° 548, texte p. 134.

² 5 B 178 (T VIII). Cf. FRANKFORT, p. 156—79.

³ Cf. LEGRAIN, *The Culture of the Babylonians*, Philadelphia 1925, pl. XXIV, n° 430, et pl. XXVI, n° 476; texte p. 266 et 277.

⁴ FRANKFORT, pl. XXIX, a et h.

⁵ Cf. supra p. 62, n. 2.

⁶ 5 B 410 (T VIII).

⁷ Cf. DELAPORTE, *Catalogue des cylindres du Musée du Louvre*, II, Paris 1923, pl. 89, n° 13, texte p. 169, n° 712. FRANKFORT, pl. XXXI, h et l. MOORTGAT, op. cit. pl. 70, n° 588, texte p. 138—39.

⁸ Cf. FRANKFORT, p. 186.

⁹ 5 B 176 (T VIII). L'inscription se lit d'après M. O. E. Ravn: «Epargner, (le don) de Shamash! Sauver, (le don) de Mardouk. Comme sont bonnes (ta) bouche et (ton) apparition! Qui peut rivaliser avec toi, ô Dame de E-anna». Cf. RAVN, *Berytus*, VI, p. 19—25, pl. IV, 1. Pour les cylindres cassites, cf. FRANKFORT, p. 180—81.

¹⁰ 6 A 187 (T XII).

qui laisse à découvert la jambe droite. Il lève, en signe d'adoration, sa main droite devant un lion couché, au-dessus duquel on voit un croissant et une étoile. Six lignes verticales sont gravées à droite du lion, et dans les six registres ainsi produits il y a une série de signes, dont le premier a été lu comme le signe cunéiforme pour Ishtar; le signe final est peut-être celui de p/bu¹; tandis que le reste des signes représentent, probablement, une stylisation de signes cunéiformes ou des signes d'une écriture hittite cursive (pl. XXV, 2). Le sujet du cylindre représente ou Ishtar avec son attribut le lion, ou un personnage debout devant le lion d'Ishtar².

Objets en os. Trois peignes fragmentaires ont été trouvés dans les urnes: un dont les deux côtés sont dentelés, et qui est décoré, au milieu, de petits cercles concentriques à cavité centrale³, et deux autres qui ont les dents à un seul côté⁴. Un bon nombre de bâtonnets cylindriques a été mis à jour; ils se rétrécissent vers une des extrémités et sont décorés de lignes horizontales et de réticulés (pl. XXIV, 2)⁵. Ce bâtonnet, qui est sûrement un accessoire féminin, a été employé peut-être comme épingle à mettre dans les cheveux ou dans le vêtement⁶, ou comme bâton à friser⁷.

¹ Lu par MM. CONTENAU et DE VAUX.

² Cf. WARD, *Seal Cylinders of Western Asia*, Washington 1910, p. 248, n° 751. FRANKFORT, p. 215, (II).

³ 5 E 85 (T IV). Cf. Tell Duweir: STARKEY, PEFQ, 1935, pl. XVI, 2 (à part les cercles).

⁴ 5 E 112 (T VIII), 5 E 85 bis. Pour le décor de ce dernier, cf. un fragment de peigne de Megiddo: MEGIDDO TOMBS, pl. 166, 22 (du tombeau 39, cf. *ibid.* p. 117—19).

⁵ 5 E 73 (T IV) et 5 E 106 (T VIII).

⁶ Cf. MURRAY, SMITH and WALTERS, *Excavations in Cyprus*, London 1900, p. 12, fig. 19, et pl. I.

⁷ Cf. Tell Duweir: STARKEY, PEFQ, 1935, pl. XVI, 3. Un bâtonnet similaire de Megiddo avec cavité en haut est considéré par M. Engberg

Sur quelques plaques rectangulaires, incrustées jadis dans de petites boîtes ou dans des meubles, on voit des torsades gravées, et au centre de chaque torsion un cercle à cavité centrale¹; sur une plaque on voit un félin à droite².

Ivoires. L'objet le plus précieux au point de vue artistique fut trouvé dans une des urnes: un gobelet, dont la partie antérieure d'un bouquetin forme l'anse; les avant-pieds sont placés sur une plateforme à coins arrondis. Le bouquetin est exécuté avec une sûreté et un naturalisme étonnants (pl. XXIV, 1)³.

Objets et sculptures en pierre. Une jambe en miniature, à trou de suspension en haut⁴, provient des urnes ainsi que deux étuis rectangulaires de «koḥl»: un en stéatite, décoré au milieu des faces principales d'une grande rosace à huit pétales (pl. XXV, 5)⁵, l'autre, fait d'une pierre rougeâtre,

comme un fuseau, cf. MEGIDDO TOMBS, p. 170, fig. 175,6 à la p. 171, mais les exemplaires de Hama n'ont pas les cavités nécessaires pour admettre un tel emploi.

¹ 5 E 71 (T IV). Cf. MEGIDDO TOMBS, pl. 166, 20 (du tombeau 39).

² 5 E 70 (T VII). Cf. une plaque plus ancienne de Tell Beit Mirsim (strate D): ALBRIGHT, AASOR, XVII, p. 51—52, § 58, pl. 34.

³ 5 B 907 (T VIII). On peut comparer les ivoires récemment acquis par Metropolitan Museum de New York, provenant de la Syrie, cf. DIMAND, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXXI, p. 221—23; XXXII, p. 88—90; XXIII, p. 42—44; aussi le pyxis de l'Agora d'Athènes: SHEAR, AJA, XLIII, p. 581—83. Plus proches de notre ivoire au point de vue de date sont ceux de Megiddo, cf. LOUD, ILN 1937, p. 707—09 (strate VII), et 1938, p. 928, fig. 13 (strate VI); cf. pour leur date ALBRIGHT, BASOR, 1937, N° 68, p. 24, et pour la question d'origine, BARNETT, PEFQ, 1939, p. 8—9, 18—19, et pl. IV, 1—2.

⁴ 5 B 371 (T VIII). Cf. des jambes semblables en terre cuite trouvées à Megiddo: MAY, Material Remains of the Megiddo Cult, p. 25; MEGIDDO TOMBS, pl. 163, 1, texte p. 179.

⁵ 5 D 26 (T VIII). Cf. un objet inédit semblable de Zencirli au Musée de Berlin: S 668. Un étui d'une forme plus tardive a été trouvé à 'Atlit: JOHNS, QDAP, II, p. 86, n° 711, fig. 64 à la p. 87, et pl. XXVII.

représente une table mise, sur laquelle on distingue un poisson (pl. XXV, 7)¹.

En outre nous rangeons ici une stèle en basalte², bien qu'elle appartienne, au point de vue stratigraphique, au niveau suivant. Il est vrai qu'elle a été employée comme seuil de porte dans le bâtiment araméen III, qui date du VIII^e siècle³, mais la comparaison archéologique la classe avec une grande probabilité dans notre niveau. Elle est de forme trapézoïdale, se rétrécissant vers le sommet légèrement bombé; le décor sculpté sur une des faces principales est en relief assez faible. Au-dessous du sommet figure un croissant, dont le contour est accentué par une ligne gravée le long des bords⁴; plus bas deux personnages sont debout, un à chaque côté d'une table, dont on voit les quatre pieds: deux pieds droits, et entre eux, sous le milieu de la table, deux autres, dont les extrémités sont courbées vers le dehors. Sur la table gît un objet rectangulaire, divisé en trois par des lignes horizontales⁵. Le personnage à droite est assis, assez gauchement, sur une chaise, dont les pieds

¹ 8 A 280. Cf. une des sculptures anciennes de Zencirli: SENDSCHIRLI, III, pl. XXXVII, c, à gauche, texte p. 215. Pour une représentation plus tardive, cf. un autre relief du même endroit, op. cit. IV, pl. LIV.

² 6 B 599, longueur 2 m. 85.

³ Cf. infra p. 90, n. 1.

⁴ Il semble qu'il n'y ait jamais eu d'étoile dans le croissant, comme l'a le cylindre en améthyste décrit plus haut, cf. p. 76, n. 10.

⁵ On pourrait penser à l'objet figuré sur les tables représentées sur plusieurs cylindres, cf. DELAPORTE, Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque Nationale, Paris 1910, pl. VI, n^o 58, texte p. 30, et LEGRAIN, Culture of the Babylonians, pl. XXX, n^o 573, texte p. 299—300, de plus sur un cylindre inédit de la collection Crawford à Beyrouth; mais il est plus naturel de rappeler les pains sommairement rendus sur un relief d'Arslan-Tepe: MOORTGAT, Die bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker, Berlin 1932, pl. LVIII, et sur un relief «syro-hittite» à la Glyptothèque Ny Carlsberg, cf. TILLÆG TIL BILLED-TAVLER AF ANTIKE KUNSTVÆRKER, København 1915, pl. XIV, n^o 836 b. FREDERIK POULSEN, Ny Carlsberg Glyptotek. Antike Skulpturer, København 1940, p. 575, n^o 836 b

se croisent; il est nu-tête, sans barbe, mais il a une chevelure épaisse; en proportion à la tête, le cou est étroit, mais assez long. La main gauche tient un objet, qui repose sur l'épaule et qui semble être un sceptre; dans la main droite est un objet rond, peut-être un gobelet¹. Le vêtement rappelle un manteau collant qui va jusqu'aux pieds. La deuxième personne est d'échelle plus petite: c'est un homme debout, en position de marche, également sans barbe, et vêtu d'un costume, qui ne va que jusqu'aux genoux. Sa main gauche est levée et tient un objet semblable à celui qu'on voit dans la main droite de la première personne². Au-dessous de cette scène, qui occupe le premier tiers de la stèle, est sculpté un aigle bicéphale gigantesque, qui remplit un peu plus que le deuxième tiers de la stèle; la surface du reste est lisse mais non sculptée (pl. XXVI).

Les personnages représentés sur la stèle sont probablement le roi et un de ses serviteurs, ce dernier est ou le fils du roi ou un courtisan³; l'aigle bicéphale serait dans ce cas une prérogative royale⁴, mais comme nous préférons d'interpréter la table comme un autel⁵, il faut voir dans

¹ Cf. SENDSCHIRLI, III, p. 207, fig. 98.

² Cf. une sculpture de Mar'ash: GROTHE, *Meine Vorderasienexpedition*, I, Leipzig 1911, p. CCLXXIV, pl. XIII, fig. 13.

³ Cf. CARCHEMISH II, pl. B. 30, b; Neirab: CLERMONT-GANNEAU, *Album d'antiquités orientales*, Paris 1897, pl. II.

⁴ Cf. peut-être Hüyük: PRZEWORSKI, *Dzieje i Kultura Azji Mniejszej*, 1931, p. 673. MOORTGAT, *Die bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker*, p. 72, § 3.

⁵ Cf. non seulement les tables représentées sur les trois cylindres mentionnés ci-dessus, p. 79, n. 5, et celle qui figure sur un quatrième cylindre, cf. VON DER OSTEN: *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett*, pl. VIII, n° 84, texte p. 12—13, mais surtout l'autel récemment trouvé à Tell Atchana, cf. WOOLLEY, *ILN* 1939, p. 867, fig. 3. Une stèle de Ras Shamra présente une table d'une forme un peu différente, cf. SCHAEFFER, *Syria*, XVII, pl. XIV, texte p. 115—19, peut-être également à identifier comme un autel.

les deux personnages le roi qui est debout devant son dieu¹. L'aigle bicéphale serait alors un emblème divin².

La similarité avec les sculptures les plus anciennes de Zencirli³ et avec la stèle d'Ördek-Burnu⁴: même travail primitif, même apparition masculine, parle en faveur d'une date entre 1200 et 1000⁵. A l'appui de cette datation on pourrait aussi alléguer l'emplacement et l'emploi de la stèle dans le bâtiment araméen. Le changement violent de dynastie et de classe dominante, que présuppose une telle dégradation de la stèle, pourrait, en effet, être identifié avec l'arrivée au pouvoir des Sémites araméens après la défaite des représentants de la civilisation de notre niveau, événement qui, probablement, a eu lieu aux environs de l'an 1000⁶.

¹ Cf. par exemple à Ras Shamra: SCHAEFFER, *The Cuneiform Texts of Ras Shamra-Ugarit*, pl. XXXI et XXXII, 2.

² Cf. à Yazilikaya: BITTEL, *Die Felsbilder von Yazilikaya*, Bamberg 1934, pl. XV; peut-être à Hüyük, cf. GARSTANG, *The Hittite Empire*, London 1929, p. 143; sur plusieurs cachets: HOGARTH, *Hittite Seals*, pl. VII, n° 192; CONTENAU, *La glyptique syro-hittite*, pl. XI, 66—67, XII, 69, et XLIII, 322. BITTEL und GÜTERBOCK, *Boğazköy*, Berlin 1935, pl. 28, nos 1a, 3a, 4.

³ Cf. SENDSCHIRLI, III, pl. XXXIV, f. CHRISTIAN, *Archiv für Orientalforschung*, IX, p. 9.

⁴ LIDZBARSKI, *Ephemeris für semitische Epigraphik*, III, pl. XIII, texte p. 192—206. MOORTGAT, *Die bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker*, p. 64, pl. LV.

⁵ CHRISTIAN, op. cit. p. 9.

⁶ Cf. CHRISTIAN, op. cit. p. 9. Le nom du roi hamite *Tô'i*, le contemporain du roi David, fut probablement hourrite, cf. KNUDZON, *Die El-Amarna-Tafeln*, II, Leipzig 1915, p. 1103; *Cambridge Ancient History*, II, Cambridge 1926, p. 310; FEILER, *Zeitschrift für Assyriologie, Neue Folge*, XI, p. 222. Son fils *Joram*, ou *Hadôram*, porta, cependant, un nom bien sémitique, cf. *Cambridge Ancient History*, II, p. 349, et NOTH, *Die israelitischen Personennamen*, Stuttgart 1928, p. 111, n. 2, de même que les successeurs royaux de *Tô'i*, dont nous connaissons les noms: *Irhuleni-Urhilina*, le contemporain de Salmanassar III (858—24), dont des stèles érigées en l'honneur de la déesse sémitique Ba'alat ont été trouvées et à Restan et à Apamée, cf. HROZNÝ, *Syria*, XX, p. 134—35; *Zakir*, cf.

Perles. Un bon nombre de colliers de perles proviennent des urnes de femmes; on y trouve très souvent des perles de quartz rouge et de fritte¹, des perles de faïence blanche, bleue ou rouge², et des perles de différentes pierres³.

Objets en bronze, en fer et en or. Parmi les trouvailles faites dans la colline nous mentionnons d'abord un poignard du type dit de «Nihavend»⁴, qu'on rencontre également dans les urnes (pl. XXV, 6)⁵. La fibule du type mycénien, en archet et à l'arc plat et élargi, a été trouvée et dans la colline⁶ et dans les urnes⁷; des fibules semblables, mais à deux ressorts, sont connues des urnes (pl. XXV, 3)⁸; l'arc d'une d'elles est un peu renflé au milieu et la plaque est allongée⁹. Un petit nombre, provenant également des urnes,

KRAELING, *Aram and Israel*, New York 1918, p. 97, n. 1, NOTH, *op. cit.* p. 186—87, et sur la date: DE VAUX, RB, XLIII, p. 517—18; *Eni-ilu*, cf. NOTH, *op. cit.* p. 89, n. 3, et *Ilubi'di* ou *Jau-bi'di*, cf. NOTH, *op. cit.* p. 110. Il est par conséquent possible que les personnages représentés sur la stèle soient *Tô'i* ou *Hadôram* devant leur dieu.

¹ 5 E 276 (T VIII).

² 5 E 120 (T VIII). Cf. aussi 5 E 307 (T VIII) et 6 B 880 (T XII).

³ 5 B 302 (T IV), 5 E 313 (T IV) et 6 A 533 (T XII).

⁴ 4 C 902 (O 12). Cf. FLINDERS PETRIE, *Beth Pelet*, I, pl. XXI, n° 90.

⁵ 5 B 964 (T IV). 5 E 494 (T VIII). Cf. pour le premier les poignards de Mardouk-shâpik-zêri (1168): MEEK, BASOR, 1939, N° 74, p. 7—11, fig. 1 (p. 1), et celles de Mardouk-nâdin-ahhê (1116—01): BMQ, VII, pl. XVIII, texte p. 44—45, et *A Survey of Persian Art*, IV, London—New York 1938, pl. 55, D et E, texte vol. I, p. 275, et 283, n° VIII. Pour le second, cf. MACDONALD, STARKEY and HARDING, *Beth Pelet*, II, London 1932, pl. XLVIII, n° 914, 2.

⁶ 7 B 201 et 202 (N 16). Cf. BLINKENBERG, *Fibules grecques et orientales*, København 1926, p. 50, fig. 17, type 7 b (peut-être commencement de l'époque submycénienne).

⁷ 6 B 849 (plaque assez longue), 867 (T XII); cf. BLINKENBERG, *op. cit.* p. 54, type 10, fig. 24. La plaque de 6 B 812 (T V) est très courte, l'arc semble être de section rectangulaire.

⁸ 5 B 958, 962 (T IV). 6 B 846 (T XII).

⁹ 5 B 965 (T IV). La plaque rappelle celles des fibules submycénienes à arc asymétrique, cf. BLINKENBERG, *op. cit.* p. 72—78.

ressemble à cette dernière fibule, mais ne possède qu'un seul ressort¹, la forme étant ainsi celle des fibules à l'arc asymétrique de l'époque submycénienne (pl. XXV, 4)². La forme caractéristique de cette même époque, celle à l'arc symétrique, est également rencontrée parmi les trouvailles faites dans les urnes³.

Beaucoup de pointes de flèches, à renflement médian et ayant la plus grande largeur au milieu, ont été recueillies dans les urnes⁴; une d'entre elles a deux encoches près de la soie⁵; un bon nombre a été fait du métal nouveau, le fer⁶, qui a été utilisé également pour la fabrication d'épées. Plusieurs exemplaires de cette arme ont été recueillis dans les urnes, tous du style submycénien⁷; par contre, les deux pointes de lances y mises à jour sont en bronze⁸. Les bracelets en fer recueillis dans les urnes prouvent que le fer était encore considéré comme un métal précieux⁹.

¹ 5 B 19, 961 (T IV). 6 B 844 (T XII).

² BLINKENBERG, *op. cit.* p. 74—76, type 19, et le prototype mycénien, *ibid.* p. 54, type 10, fig. 24.

³ 5 E 525 (T VIII). 6 B 849, 906, 929, 930 (T XII). Cf. BLINKENBERG, *op. cit.* p. 60—72, spécialement type 1, p. 60—61; Tell Abou Hawam: HAMILTON, QDAP, IV, pl. XXXIII, n^{os} 119 et 192. PRZEWORSKI, *Die Metallindustrie Anatoliens*, p. 67, n. 463.

⁴ 7 B 204 (N 16), 5 B 67 (T IV), 5 E 429 (T VIII), 6 B 868 (T XII), ce dernier sans renflement. Cf. Tell Abou Hawam: HAMILTON, QDAP, IV, pl. XXXIII, n^o 189; Ruweisé: GUIGUES, MFO, XI, pl. III, 1—2 et 4, texte p. 326. RONZEVALLE, *ibid.* p. 331. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 418.

⁵ 6 B 868. Cf. PRZEWORSKI, *op. cit.* p. 60, pl. 60, pl. XVI, 2.

⁶ Par exemple 5 E 305, 463. Cf. Megiddo: SCHUMACHER, *Tell el-Mutesellim*, I, Leipzig 1908, pl. XXIII, a.

⁷ 5 A 505 (T IV). 5 E 408 et 500 (T VIII). 6 A 527 (T XII). Un est en bronze: 5 E 497 (T VIII). Pour la forme, cf. BLINKENBERG, dans *De forhistoriske Tider i Europa*, I, København 1927, p. 165, fig. 93 b, n^o 12. Je regrette de n'avoir pu consulter le livre de REMOUCHAMPS, *Griechische Dolch- und Schwertformen*, Leiden 1926.

⁸ 5 E 495 (T VIII). 7 A 849 (N 13).

⁹ 6 B 814 (T V). 5 E 338 (T VII). 6 B 892—93, 912, 914, 916 (T XII). Cf. MEGIDDO TOMBS, p. 178, fig. 179.

Quelques petits objets en or, par exemple plusieurs boucles d'oreille, ont été également mis à jour dans les urnes¹.

Date du niveau. L'incinération² et l'introduction du fer³ sont les caractéristiques les plus marquantes de notre niveau, et toutes les deux sont typiques de la civilisation qui pénètre avec les tribus indo-européennes dans la Syrie et la Palestine vers 1200⁴. Les ressemblances citées avec les sculptures anciennes de Zencirli⁵, et le grand nombre de parallèles de menues trouvailles⁶ nous autorisent à croire que le niveau F correspond grosso modo à l'époque sub-mycénienne⁷; comme terme final on pourrait proposer une date vers 950—900.

Niveau E.

Ce niveau nous est connu par des trouvailles faites aussi bien dans la colline que dans la ville. Plus de 400 urnes

¹ 5 B 63 (T VII), 245 (T VIII); pour le premier cf. MEGIDDO TOMBS, p. 177, fig. 178, 4; Tell Abou Hawam: HAMILTON, QDAP, IV, pl. XXXIX, 1, n° 218 (strate IV).

5 B 64—55 (T VII), cf. MEGIDDO TOMBS, p. 177, fig. 178, 5.

5 B 22, 314, 905 (T IV), et 5 B 314 (T VIII); leur courbe inférieure présente deux sillons horizontaux.

² Cf. CHRISTIAN, *Archiv für Orientforschung*, IX, p. 1—2. ALBRIGHT, *AASOR*, XII, p. 53—58, §§ 73—75. WOOLLEY, *LAAA*, XXVI, p. 19. Une pratique semblable exista probablement chez les Philistins, cf. PHYTHIAN-ADAMS, *British School of Archaeology in Jerusalem, Bulletin*, N° 3, 1923, p. 24. Cf. également un texte cunéiforme trouvé à Bogazköy: SOMMER, *Orientalistische Literaturzeitung*, XLII, col. 679—81.

³ Cf. WRIGHT, *AJA*, XLIII, p. 458—63.

⁴ MYRES, *Who were the Greeks?* Berkeley 1930, p. 123 suiv.

⁵ Cf. supra p. 71, n. 4. 6; p. 79, n. 1; p. 80, n. 1; p. 81, n. 3.

⁶ Cf. supra p. 70, n. 5; p. 71, n. 3; p. 72, n. 7—8. 10—13; p. 73, n. 2. 4—5; p. 74, n. 4—6. 9; p. 75, n. 3. 5—6; p. 77, n. 3—4. 7; p. 78, n. 1. 3—5; p. 80, n. 5; p. 82, n. 4—7. 9; p. 83, n. 2—4. 7. 9; p. 84, n. 1.

⁷ Cf. Tell Judaidah: BRAIDWOOD, p. 6 (niveau V), et Megiddo (strates VI—V, datées de 1170—1000): SHIPTON, p. 4.

cinéraires ont été mises à jour dans des endroits situés très près l'un de l'autre au quartier de Souq es-Sedjra dans la région sud-ouest de la ville (T IX, XXII et XXX). Quelques sondages faits dans la ville (S II et XIII), près des dépositaires d'urnes du niveau F, ont révélé ce même niveau (cf. pl. I), mais c'est surtout dans la colline qu'il est représenté, à savoir :

dans les carrés K 14, M 14—17, N 7, 10—11, 13—17, O 7, 10—18, P 12—18 et Q 13—17.

Architecture. Pendant les 4^e—8^e campagnes cinq groupes de bâtiments ont été déblayés, auxquels les chiffres I—V ont été donnés comme signes distinctifs; tous sont situés dans la partie méridionale de la colline (pl. XXVII). Le bâtiment I, celui qui est placé le plus à l'est, représente une entrée monumentale de la citadelle (fig. 2). Il se compose de deux édifices, dont l'un, assez petit, est au nord, l'autre plus spacieux, au sud; entre eux monte dans la direction sud-est—nord-ouest un passage soigneusement dallé, F—E, sans doute la continuation de la rampe qui lia jadis la porte de la ville à la citadelle. Sous la partie centrale de la rampe un canal est aménagé; il commence dans un bâtiment situé au nord de l'entrée¹. Les deux édifices du groupe I, comme ceux des groupes II—V, sont faits de briques crues; dans la façade des murs, au-dessus des fondements, se trouvent des orthostates, la plupart en basalte, quelques-uns

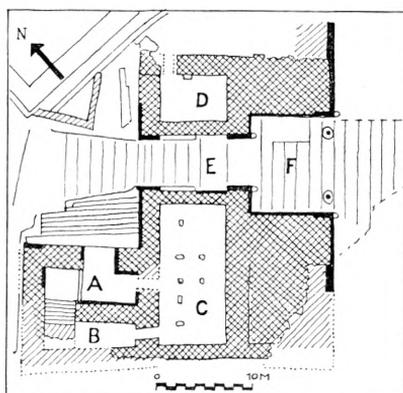


Fig. 2. Bâtiment I. E. F.

¹ Bâtiment III, cf. infra p. 89, fig. 4.

en pierre calcaire; au-dessus des orthostates, comme à l'intérieur des murs, il y avait des poutres¹. Les murs sont conservés à plusieurs endroits jusqu'à une hauteur de cinq mètres; mais une fois exposés au soleil ils se sont vite écroulés. Dans les deux orthostates corniers de l'entrée, deux lions sont sculptés en relief, sauf la tête, qui est en ronde-bosse, et, à la hauteur de ces animaux gardiens, deux bases rondes en basalte ont été encastrées dans la rampe (pl. XXVIII, 2)¹. Dans le temps elles ont sans doute porté des colonnes en bois, ce qui fait croire qu'à partir de ces colonnes le passage a été couvert d'un toit et formait ainsi une sorte de vestibule, un *liwân*, *F*. Derrière la base de colonne septentrionale s'étend une plate-forme rectangulaire à sol crépi, qui fut peut-être le soubassement d'une sculpture. Derrière la vestibule *F* la rampe se rétrécit, et deux orthostates corniers ornés de lions, à gueule ouverte et à crocs menaçants, marquent l'entrée d'un nouveau vestibule, plus étroit, *E*. Derrière ces orthostates le passage s'élargit un tout petit peu, offrant l'espace nécessaire pour l'ouverture d'une porte, car, à en juger par la pierre d'attente, encore en place au milieu de la rampe, et par un gond de bronze, dans lequel pivotait jadis le battant de gauche, une porte à deux battants avait été placée en cet endroit. Puis l'embranchement continue tout droit, et à une distance de presque six mètres de la porte apparaissent, à gauche et à droite, les murs occidentaux des édifices du groupe I. A gauche, un escalier en pierre à onze marches, aménagé le long du mur (pl. XXVIII, 1), donne accès à une antichambre, *A*, que fermait jadis une porte à deux battants. A droite de l'entrée de cette chambre deux marches conduisent à un

¹ Cf. POTTIER, *L'art hittite*, Paris 1926, p. 41—42. McEWAN, *AJA*, XLI, p. 13, fig. 5.

palier dallé, duquel un escalier en terre cuite accède au sud-ouest. Dans le mur sud-est de l'antichambre un passage mène à une grande salle *C*, qui était aménagée à l'intérieur du corps de bâtiment méridional, ainsi que la salle correspondante, *D*, du corps de bâtiment de l'autre côté des deux vestibules *F* et *E*. La salle *C* mesure 6 m. 70 de profondeur sur 14 m. 50 de largeur; dans le temps le plafond de cette salle était probablement supporté par des colonnes de bois, dont on a trouvé des bases assez grossières au-dessous du sol. A droite de l'entrée de cette salle, dans le même mur, il y avait plus au sud une autre ouverture, qui conduisait à une pièce étroite, *B*, située au sud-ouest de l'antichambre *A*. Beaucoup de morceaux de bois calciné provenant sans doute du toit, des colonnes et des poutres murales furent mises à jour sur la rampe, entre les deux corps de bâtiments.

Ce premier groupe de bâtiments a eu, principalement, une destination militaire: des salles de garde, *C* et *D*, les soldats pouvaient monter rapidement sur les toits des deux massifs pour combattre les ennemis assaillants, la forme spéciale des deux vestibules facilitant sensiblement cette tâche¹.

A sud-ouest de cette « Entrée de la citadelle » le bâtiment II (fig. 3) était placé à un niveau bien plus haut, à peu près huit mètres au-dessus du niveau des bases de basalte du vestibule *F*. Un petit escalier aménagé contre le mur septentrional mène à une grande salle *M* (10 m. sur 13 m.) dans laquelle trois bases en basalte, toutes de formes différentes, supportèrent le toit. Trois escaliers, pratiqués contre les murs du sud, de l'est et de l'ouest, font communiquer cette

¹ Cf. POTTIER, op. cit. p. 43—45. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 523—24.

salle avec trois parties bien distinctes de l'édifice. L'escalier de l'ouest conduit dans une pièce très large, peu profonde, *H*, derrière laquelle apparaissent d'abord trois pièces de même forme, bien que moins profondes, *P*, *Q*, *R*, et ensuite trois autres, *U*—*W* et *X*; les entrées de ces six pièces sont placées en chicane, désaxées par rapport à la porte d'entrée

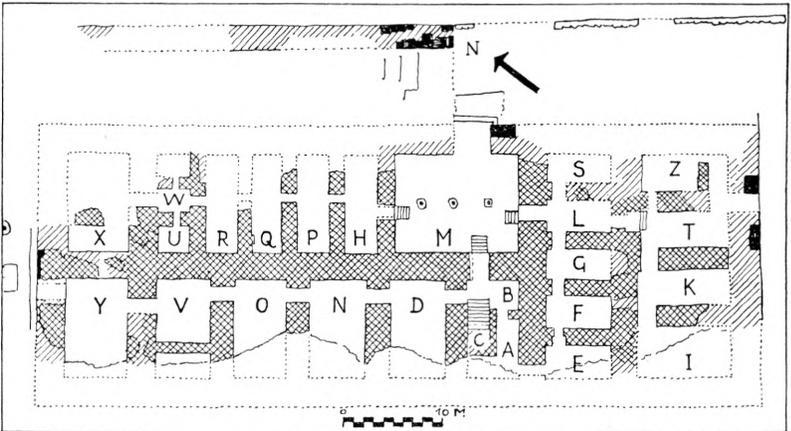


Fig. 3. Bâtiment II.

E. F.

de *H*¹. L'escalier du mur oriental mène à une chambre assez profonde, mais peu large, *L*, de la partie antérieure de laquelle on avait accès à des pièces semblables qui se trouvaient au nord, *S*, et au sud, *G*, *F* et *E*, et, par un escalier pratiqué dans le mur oriental, à la pièce *T*, construite de la même façon, mais plus spacieuse que les pièces *S*—*L*—*G*—*F*—*E*, et dont la partie antérieure donne accès à une pièce située au nord, *Z*, et à deux au sud, *K* et *I*. Comme l'a bien vu M. FUGMANN, cette dernière partie du bâtiment, les pièces *Z*—*T*—*K*—*I*, dans laquelle on pouvait aussi entrer du côté est, servait d'écurie³. Le troisième escalier, celui

¹ Cf. POTTIER, op. cit. p. 45—46. McEWAN, op. cit. p. 9, fig. 4.

² Cf. ARSLAN-TASH, p. 21 et 24.

³ On y a trouvé entre autre choses un fer à cheval.

du mur méridional de la grande salle, mène à une petite pièce, *B*, dans le mur méridional de laquelle un autre escalier accède, dans la même direction, au premier étage, *C*. A l'est de cet escalier une porte donne accès à une pièce, *A*, dont la partie méridionale a malheureusement disparu à cause de l'éboulement de la colline. A l'ouest de la pièce *B* on pouvait atteindre cinq autres pièces, *D*, *N*, *O*, *V* et *Y*, par des passages voûtés, dont l'encorbellement était masqué par une couche de plâtre. Ces pièces étaient sûrement des salles à provisions, aussi bien que les pièces *X* et *U*, situées de l'autre côté du mur transversal, comme le prouvent la quantité de jarres qui y ont été trouvées en place;

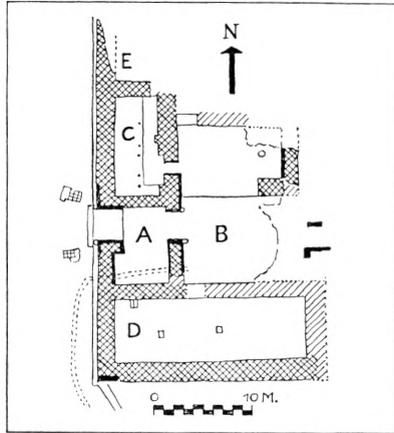


Fig. 4. Bâtiment III. E. F.

les pièces situées à l'ouest et à l'est de la grande salle étaient probablement réservées aux domestiques, tandis que les salles principales du maître du palais étaient, le plus probablement, au premier étage.

Le bâtiment III (fig. 4) est situé juste au nord du bâtiment I. Devant l'entrée, qui se trouve dans le mur occidental, sont deux carrés de briques polies, rouges, peut-être des piédestaux de colonnes¹. Deux orthostates décorés de lions flanquaient l'entrée (pl. XXIX, 3), qui donnait accès à un petit vestibule, *A*, dont la plus grande largeur était au sud. Deux autres orthostates, ceux-ci ornés de lions

¹ Cf. les colonnes du temple de Jérusalem: WATZINGER, *Die Denkmäler Palästinas*, I, Leipzig 1933, p. 92.

couchés, dont les têtes regardent l'est, marquent dans le mur oriental du vestibule l'entrée de ce qui fut probablement une cour ouverte, *B*, et dont la partie septentrionale est de niveau plus élevé. Deux dalles, dont l'une, celle qui était placée à l'est, avait été sculptée¹, formaient le seuil entre ces deux orthostates. Il est possible qu'il y eût une porte dans le mur en face de l'entrée, en tout cas il y avait dans le mur méridional de la cour une ouverture, qui donnaient accès à une grande salle rectangulaire, *D*; une autre ouverture avait été pratiquée au nord de la grande ouverture d'entrée, dans le mur occidental de la cour², et donnait sur une pièce plus large que profonde, *C*³, dans laquelle une large plate-forme basse avait été aménagée tout le long du mur occidental. Cinq trous y avaient été creusés le long du bord, probablement destinés à recevoir des supports en bois d'un auvent⁴. Beaucoup de bois calciné fut mis à jour dans ce bâtiment, surtout dans le vestibule *A*, mais aussi dans la cour *B*.

Entre ces trois corps de bâtiments s'étendait une vaste rampe à sol crépi, où un très grand bassin de basalte, assez profond, fut trouvé, de même qu'un grand nombre de sculptures intéressantes⁵. Sur la rampe, à l'ouest du bâtiment II, plusieurs vases furent trouvés; ils sont très bien conservés, bien qu'ils portent des traces du feu.

C'est au nord-ouest de l'édifice II, qu'est situé le bâtiment IV (fig. 5). On y distingue au nord une salle à banquet placée contre le mur méridional, *D*; elle communique

¹ Cf. supra p. 79, n. 2.

² Cf. OPPENHEIM, *Der Tell Halaf*, le plan donné à la p. 74.

³ Cf. MOORTGAT, *Bildwerk und Volkstum Vorderasiens zur Hethiterzeit*, Leipzig 1934, p. 4—5.

⁴ Cf. Mishrifé: *Syria*, XI, p. 147.

⁵ Cf. infra p. 107—12. Le bassin mesure 1 m. 75 de hauteur, 3 m. 10 de longueur et 2 m. 65 de largeur.

par une ouverture pratiquée dans le mur oriental avec une autre salle à banquettes, *C*; au sud de ces deux salles se trouvent trois pièces rectangulaires, plus larges que profondes, *E*, *B* et *A*; on y accède par une ouverture pratiquée dans le mur occidental de *E*, et les trois pièces communiquent entre elles par des ouvertures faites en face de l'entrée dans les deux parois trans-

versales (pl. XXIX, 1). L'ouverture de la paroi qui sépare *E* et *B*, était fermée par une porte, qui a laissé assez de traces pour la reconstruire presque complètement. Le long du mur occidental d'*E*, au coin sud, deux trous, et parallèles à eux, mais plus à l'est, deux autres, liés par un sillon,

marquent probablement l'emplacement d'un lit, ainsi que le même arrangement, qui se trouve dans la pièce *B* contre le mur septentrional, et dans la pièce *A* au sud et au nord-ouest. Ces trois pièces représentent sans doute le harem de la maison, comme en témoignent la présence de quatre fusaïoles de pierre, un poids de tisserand en terre cuite et une fibule.

Des trouvailles d'un intérêt encore plus grand furent, cependant, faites dans le bâtiment V (fig. 6), situé au versant occidental de la colline, à l'ouest de l'édifice que nous venons de décrire.

Ce dernier bâtiment se compose d'une série méridionale de pièces (1—8) et, au nord de celles-ci, de cinq autres (9—13), dont nous regrettons de n'avoir pu achever le

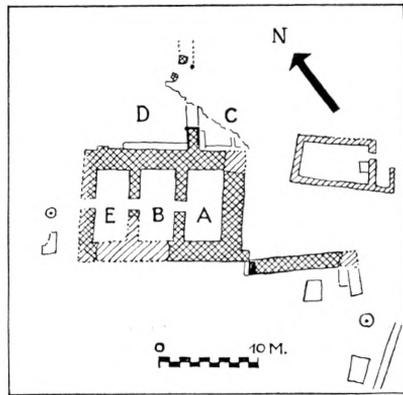


Fig. 5. Bâtiment IV.

déblaiement (pl. XXIX, 2). De la pièce 8/4 on passe vers l'est, par une antichambre pavée, 3, dans la pièce 1, plus profonde que large, qui communique par une ouverture pratiquée dans le mur septentrional avec la pièce 5, qui a les mêmes dimensions. De la pièce 1 un passage voûté, aménagé dans le mur oriental, mène à une petite pièce 2, également plus large que profonde, qui communique par

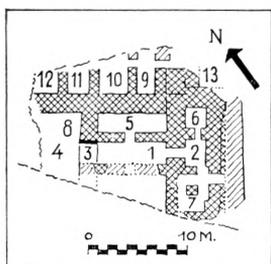


Fig. 6. Bâtiment V. E. F.

une ouverture étroite, pratiquée dans le mur septentrional, avec une autre pièce, 6, de dimensions analogues. Dans le couloir qui fait communiquer les pièces 1 et 2, deux niches étaient aménagées dans le bas des murs, vraisemblablement pour des lampes, tandis qu'une autre niche, un peu plus grande, pratiquée assez haut

dans le mur oriental de la pièce 2, a, peut-être, servi d'armoire.

Vers le sud la pièce 2 communique avec la pièce 7, au milieu de laquelle un pilier rectangulaire, fait de briques crues, indique l'emplacement d'une rampe¹. Les pièces 9—12, toutes plus larges que profondes, constituent la série septentrionale. Dans la pièce 12 quelques jarres à provisions furent trouvées, et dans le mur oriental, ainsi que dans le mur occidental de la pièce 10, à une hauteur d'1 m. 70 du sol, deux trous rectangulaires étaient aménagés; ils étaient destinés sans doute à recevoir des poutres.

Bien des objets en os, en ivoire, en métal, en pierre et en terre cuite furent mis à jour dans la partie méridionale de ce bâtiment, et, à en juger par la richesse de ces objets et la nature des impressions faites sur des étiquettes en terre

¹ Cf. ARSLAN-TASH, p. 20—21.

cuite¹, on pourrait être tenté de traiter notre bâtiment de palais royal; quoi qu'il en soit, il semble avoir attiré tout particulièrement les flèches des adversaires assyriens; dans une seule pièce on en a trouvé à peu près 250.

Céramique. Une quantité de jarres à provisions, à culot pointu caractéristique², a été mise à jour dans les pièces du bâtiment II³. Comme on pouvait s'y attendre, les jarres cinéraires des dépositaires d'urnes de la ville ont un tout autre caractère, mais elles diffèrent également en forme de celles du niveau précédent. En général elles atteignent une hauteur plus grande⁴, le col est parfois beaucoup plus long⁵, et si elles sont carénées elles aussi, c'est plus près du fond⁶. Très souvent elles sont couvertes d'un enduit de la même couleur que l'argile⁷; assez fréquent est cependant un polissage rouge, fait en stries horizontales (pl. XXX, 4)⁸. Le décor peint est entièrement géométrique, consistant surtout en bandeaux horizontaux droits, ou droits et ondulés⁹.

Parmi les amphores nous relevons une à deux anses verticales, couverte d'un poli rouge¹⁰; elle a été trouvée à la colline, mais des amphores tout à fait semblables ont

¹ Cf. infra p. 101, n. 6.

² 7 A 606—08, 628—29. Cf. Mishrifé: Syria, XI, pl. XXXII, col. 12 en bas; MISHRIFÉ-QATNA, p. 127, fig. 46 a, n° 95, texte p. 138; QADESH, pl. XXII, fig. 4, texte p. 33; CARCHEMISH, II, p. 132, fig. 53.

³ Cf. supra p. 87—89.

⁴ La jarre la plus haute mesure 84 cm. en hauteur: 7 A 1 (T XXII).

⁵ Cf. 6 C 450, 609, 611, 614, 617, toutes décorées d'un polissage rouge. Ces urnes, ainsi que les urnes mentionnées dans les notes qui suivent, proviennent de T IX, sauf autre indication.

⁶ Cf. 6 A 47, 49. 6 C 538, 609, 612, 618.

⁷ 6 A 49, 58, 99.

⁸ 6 A 82. 6 C 450, 558, 609, 614, 617.

⁹ 6 A 36, 94, 201. 6 C 549. 7 A 2 (T XXII). Cf. 6 C 52, une coupe trouvée à la colline à l'intérieur d'un mur du bâtiment II; elle est décorée d'un dessin crucifère, combiné avec des lignes rayonnantes ondulées, cf. infra p. 96, n. 4.

¹⁰ 6 B 470. Cf. MISHRIFÉ-QATNA, p. 52, fig. 6, n° 142, texte p. 55.

été mises à jour au Souq es-Sedjra¹; la majorité des amphores, y trouvées, rappellent cependant plutôt les jarres cinéraires que nous venons de décrire, étant comme elles ou sans décor² ou munies d'un décor analogue géométrique (pl. XXX, 5)³. Une seule, trouvée dans la pièce C du bâtiment I, présente un décor animé⁴. Elle est décorée en noir de bandeaux circulaires, plus ou moins larges, et, au milieu de la panse entre les anses, on voit, à chaque côté d'un palmier, un cervidé avec les pattes de devant en l'air; celui de gauche a les cornes droites, les cornes de celui de droite sont courbées; deux rhombes superposés, réticulés, qui sont placés entre des groupes de deux lignes verticales, encadrent le sujet (pl. XXX, 1)⁵.

Une grande aiguière a été trouvée sur la rampe à l'ouest du bâtiment II⁶; comme plusieurs exemplaires du Souq es-Sedjra⁷, elle est carénée près du fond et a un ruban en relief autour du col, auquel s'attache la partie supérieure de l'anse. D'autres aiguières, trouvées également au Souq es-Sedjra, manquent de ce bandeau plastique⁸; quelques-unes sont à bec pincé⁹; deux d'entre elles sont munies d'un goulot au milieu de la panse, l'une polie en rouge¹⁰, l'autre ayant autour du goulot un décor de lignes semi-circulaires

¹ 6 A 219. 6 C 452. 7 A 362 (T XXII).

² 6 A 100. 6 C 550. Une urne a quatre anses: 6 A 46.

³ 6 C 555. Décor en métope: 6 A 96 et 7 A 3 (T XXII).

⁴ 5 A 842.

⁵ Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 89. MACALISTER, *Excavation of Gezer*, III, pl. CLXV, 2, texte vol. II, p. 194. Megiddo: SCHUMACHER, *Tell el-Mutesellim*, I, fig. 54; WATZINGER, *Tell El-Mutesellim*, II, p. 23. SCHWEITZER, *Athenische Mitteilungen*, XLII, p. 149, n. 5.

⁶ 7 B 198. Cf. ALBRIGHT, *AASOR*, XII, pl. 59, 1—6, texte p. 82—83, § 111.

⁷ 6 A 98. 6 C 540, 543.

⁸ 6 C 539.

⁹ 6 A 20, 39, 112. 6 C 552.

¹⁰ 8 A 33 (T XXX). Cf. Karkamiş: WOOLLEY, *LAAA*, XXVI, pl. XXIV, J 3.

peintes en rouge. Une aiguère, enfin, polie en rouge¹, à bec pincé, dont l'anse est attachée à l'épaule rehaussée, provient d'une urne²; avec elle un askos, poli en rouge, à deux sillons parallèles autour de la panse, fut recueilli (pl. XXX, 3)³; dans une autre urne une petite gourde fut mise à jour⁴.

Deux cratères à quatre anses verticales, à polissage rouge seulement à l'extérieur et à galbe caréné⁵, furent trouvés sur la rampe à l'ouest du bâtiment II, et dans la pièce 10 du bâtiment V un cratère semblable, mais à galbe plus arrondi (pl. XXXI, 4)⁶. Une tasse à anse, trouvée à la colline, également polie en rouge et carénée près du bord, présente une forme à part⁷.

Les coupes couvercles, si fréquentes dans le niveau F, sont beaucoup plus rares ici⁸; unique dans son genre est une petite coupe plate, ornée d'une mince barre horizontale sous une partie du bord⁹. Très nombreuses sont les coupes à bord légèrement éverti et ayant un petit trou rond au centre; elles n'ont été trouvées que dans la colline¹⁰. Dans la plupart des cas il y a sur l'extérieur du fond des traces

¹ 6 A 181.

² 8 A 31 (T XXX).

³ 8 A 30. Un askos de Megiddo de forme un peu différente est contemporain du niveau précédent, cf. MAY, *Material Remains of the Megiddo Cult*, pl. 38, n° 3015; de même celui de Tell en-Nasbeh, cf. BADÉ, *Some Tombs of Tell en-Nasbeh discovered in 1929*, Berkeley 1931, p. 26—27, pl. IX en haut, et XX, 3. Pour l'histoire de la forme, cf. MAYER, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XXII, p. 207—35.

⁴ 6 A 180.

⁵ 7 B 16, 19.

⁶ 8 A 51. De forme et de décor analogues sont un cratère, trouvé par un sondage: 8 A 248 (S III), ainsi qu'un cratère mis à jour en I 10 pendant la première campagne, H 737.

⁷ 8 A 60.

⁸ 6 A 213, 237, 239. Aucune d'elles n'a été trouvée in situ.

⁹ 8 A 315 (S XIV). Cf. Karkamiş: Woolley, *LAAA*, XXVI, pl. XV, d, 4 (de YC 54, cf. p. 32), et pl. XVI, c (en pierre).

¹⁰ 5 A 881, 896. 5 B 299. 6 B 482, 541. Je ne connais pas de parallèles.

de chaux, et il est bien possible qu'elles aient servi de coupes de dessèchement (pl. XXXI, 1). Typiques de la colline sont également les coupes à pied creux, circulaire, assez bas¹, dont beaucoup sont ornées de peinture. Le décor, peint en rouge ou en brun chocolat, consiste en cercles plus ou moins concentriques, avec un disque au centre²; dans quelques coupes le disque central est cependant remplacé par une spirale³. D'autres coupes présentent un dessin crucifère, fait de quatre lignes qui se croisent au milieu deux à deux, chaque groupe de deux lignes encadrant une autre sinueuse⁴, parfois remplacée par un dessin réticulé⁵; parfois la ligne sinueuse apparaît aussi entre les groupes de deux lignes⁶. Quelques coupes ont un dessin crucifère analogue, mais ici six lignes se croisent trois à trois⁷; parfois une ligne sinueuse y apparaît, ou entre les groupes de lignes⁸ ou entre celles qui sont d'un même groupe⁹. Sur un fond de coupe on voit dans le médaillon central une croix de Malte¹⁰.

Des fragments de coupes godronnées ont été recueillis

¹ Très bas: 7 A 873 et 7 B 21; un peu plus haut: 8 A 68, 221—22, cf. MISHRIFÉ-QATNA, p. 129, fig. 47, n° 191, texte p. 139; assez haut: 8 X 20—21, cf. Mishrifé: Syria, VIII, p. 286, n° 6; XI, pl. XXXIV, col. 11, n° 6.

² 6 B 384, 431. 7 A 876. 8 A 185, 197. Cf. Mishrifé: Syria, VIII, pl. LXXXI, n° 70, texte p. 296.

³ 6 B 397, 472. 7 B 214. Cf. QADESH, pl. XXIV, fig. 1, f.

⁴ 6 B 444—446. Cf. Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVII, n° 230. Mishrifé: Syria, VIII, pl. LXXIX, 4, n°s 43—44, texte p. 295 (sans la ligne sinueuse).

⁵ 6 B 417, 501. Cf. Mishrifé: Syria, VIII, pl. LXXXII, 1, n° 73, texte p. 296—97.

⁶ 6 C 52, également 6 B 417, coupe mentionnée dans la note précédente. Sur la coupe 6 B 476 il y a des tiges feuillues et un oiseau entre les figures réticulées.

⁷ 5 B 60, 83. 6 B 374. 7 A 877. 8 A 187—88.

⁸ 6 B 430, 445, 480.

⁹ 6 B 432.

¹⁰ 4 B 835.

et dans la colline¹ et dans les urnes²; couvertes d'un poli rouge uni, elles imitent sans doute un prototype en métal³.

D'un poli semblable, mais d'une terre encore plus fine, est une coupe basse provenant de la colline, aux parois minces, à bord assez élevé et éverti; du milieu du fond qui est fait d'une autre terre, de couleur grise, s'élève une protubérance de base circulaire, de profil concave et de sommet cylindrique (pl. XXXI, 2)⁴.

Un grand bol, à deux anses verticales et à pied bas, annulaire, est couvert d'un poli rouge à l'intérieur et sur le bord; il provient de la rampe à l'ouest du bâtiment II⁵.

Les plats dits «compotiers» sont caractéristiques de la colline⁶, bien que des fragments en aient été trouvés dans les urnes⁷; le plus souvent ces plats sont couverts d'un polissage annulaire rouge; les pieds creux, circulaires, sont plus hauts que ceux des coupes et s'élargissent vers la base (pl. XXXI, 3).

Dans les urnes trois petites aiguières de Chypre ont été recueillies; deux d'entre elles sont à bec pincé et décorées de lignes horizontales et de groupes de cercles concentriques, peints en noir sur un polissage uni rouge (pl. XXX, 2)⁸; l'anse de la troisième sort d'un bandeau plastique, pratiqué sur le col évasé⁹. Des fragments d'aiguières à décor sem-

¹ 6 B 702.

² 6 A 288.

³ Cf. infra p. 114, n. 1.

⁴ 5 B 411.

⁵ 7 A 870.

⁶ 5 A 499. 5 B 93. 7 A 875. 7 B 418. 8 A 219.

⁷ E. g. 6 A 238, 253, 255.

⁸ 6 A 177. 8 A 35 (T XXX). Cf. MYRES, Handbook of the Cesnola Collection, p. 80—81. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, I, pl. CXXXVI, 5; II, pl. XV, sixième rangée à droite.

⁹ 6 X 1. Cette aiguière nous a été donnée par le propriétaire du terrain contigu à la rue, dans laquelle les urnes furent trouvées. Pour la

blable ont été mis à jour et dans les urnes¹ et à la colline², ainsi que des fragments d'une céramique plus grossière de même origine, décorée en violet foncé ou en noir, sur enduit jaune clair, de bandeaux circulaires³ combinés parfois avec des groupes de cercles concentriques⁴, parfois avec d'autres formes de décor géométrique⁵.

Sur la rampe à l'ouest du bâtiment II un scyphos des Cyclades fut mis à jour⁶, et dans les urnes deux vases fragmentaires du même type⁷.

Plusieurs fragments à décor géométrique, provenant de la Grèce, ont été trouvés à la colline; les urnes n'en ont fourni aucun⁸.

Lampes. La rampe à l'ouest du bâtiment II a fourni une lampe complète, à méplat sur le rebord, au bec pincé et à pied plat⁹, ainsi que des fragments du même type.

Terres cuites. Assez nombreux sont les objets cylindriques, à côtés légèrement concaves, trouvés surtout dans le

forme, cf. un tombeau du Mont Carmel: Palestine Museum, Jerusalem, Bulletin, N° 4, 1927, pl. III, 7; MEGIDDO TOMBS, pl. 160, 25, texte p. 115; Tell Beit Mirsim (strate B): ALBRIGHT, AASOR, XII, p. 72, § 95, pl. 51, 9; MYRES, op. cit. p. 107, n° 833.

¹ 8 A 34 (T XXX).

² 5 B 244. 8 A 162.

³ 6 B 592. 6 A 178. 8 A 506. Cf. MYRES, op. cit. p. 77.

⁴ 7 A 883 (T XXII).

⁵ 7 B 475 (avec des éléments en jaune). 8 A 209 (T XXX) présente un arc peint en noir sur des lignes horizontales.

⁶ 7 B 23.

⁷ 6 A 290. 8 A 189 (T XXX). Cf. HAMA, I, p. 18. SKEAT, *The Dorians in Archaeology*, London, p. 6—8. HEURTLEY, QDAP, IV, p. 181. A l'avis de M. FRIIS JOHANSEN les scyphoi cycladiques de Hama sont à dater entre 950 et 800.

⁸ 6 A 380—81. 7 A 45—47.

⁹ 7 A 872, et deux fragments du bâtiment V. Cf. Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVII, n° 267; QADESH, pl. XXVII, fig. 4, 4; Tell Beit Mirsim: ALBRIGHT, AASOR, XII, p. 86—87, § 119.

bâtiment V, peut-être des « bâtons à friser »¹. Mentionnons parmi les figures d'animaux, toutes trouvées à la colline, une tête de bœuf, assez grossièrement faite, dont les yeux sont formés par des pastilles rondes, à cavité centrale²; deux autres à cou long, vraisemblablement des têtes de chevaux, le toupet de la crinière étant indiqué sur l'une³, le harnachement de la tête sur l'autre⁴; un dromadaire, très bien modelé, mais sans tête, avec tapis de selle et courroie autour du cou (pl. XXXII, 1)⁵; une tête de serpent, couverte d'un poli rouge⁶.

Une figurine féminine, du type de « colonne », a un décor incisé sur le cou; la tête manque⁷, ce qui est aussi le cas pour deux autres figurines féminines, du type en relief, nues, ornées de colliers et tenant leurs seins; une a les hanches très développées (pl. XXXI, 4)⁸, les poils du pubis de l'autre sont indiqués (pl. XXXII, 6)⁹. Une troisième

¹ 5 B 116, et trente-deux exemplaires dans la pièce 7 du bâtiment V (8 cm. de long, 5 de diam.). Cf. Mishrifé et Tell Maşîn: MISHRIFÉ-QAṬNA, pl. LI, n° 244, texte p. 173; Tell Duweir: STARKEY, PEFQ, 1935, pl. XVI, 4.

² 8 A 257. Cf. Hân Sheihoun: Syria, XII, pl. XXXVII, nos 201—02; CARCHEMISH, II, pl. 20, a, 13.

³ 5 B 125. Cf. Neirab: ABEL et BARROIS, Syria, IX, p. 308, fig. 11, e; CARCHEMISH, II, pl. 20, a, 9.

⁴ 5 A 614. Cf. TIL-BARSIB, pl. XVI, n° 5, texte p. 80; Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, IX, p. 308, fig. 11, c et d; CARCHEMISH, II, pl. 20, a, 7; WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XVIII, b, 1; SENDSCHIRLI, IV, Berlin 1911, figs. 248—49, p. 336—37.

⁵ 5 A 17. Pour le harnachement du chameau, cf. Berytus, III, p. 117—22.

⁶ 8 A 212.

⁷ 8 A 258. Cf. Megiddo: MAY, Material Remains of the Megiddo Cult, pl. XXVIII, M 5393, texte p. 31.

⁸ 7 A 708. Cf. FLINDERS PETRIE, Gerar, London 1928, pl. XXXV, 2, texte p. 17, § 36.

⁹ 7 A 728. Cf. Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, pl. LI, nos. 31 et 37, texte p. 204—05.

figurine du même type est complète jusqu'à la taille: les cheveux y tombent sur les épaules, serrés contre les tempes par trois bandeaux (pl. XXXII, 3)¹. Tandis que ces quatre figurines furent trouvées à la colline, une figurine féminine, qui fournit un type à part, fut mise à jour par un sondage (S II)². Elle est complète, sauf les bras, et représente probablement une déesse, assise dans une niche ou derrière une fenêtre³, dont le bord est orné de pastilles rondes. La tête est ceinte d'un diadème en forme de croissant et ayant au milieu une pastille ronde; des pastilles semblables à cavité centrale rendent les yeux; trois colliers décorent le cou (pl. XXXII, 2)⁴.

¹ 8 A 163. Cf. Neirab: RONZEVALLE, MUSJ, XII, pl. XXII, 3—4, texte p. 170. CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, pl. LI, n° 31, p. 204—05; ABEL et BARROIS, Syria, IX, p. 310, fig. 13, k. La figurine présentée par WOOLLEY, Journal of Hellenic Studies, LVIII, p. 153, fig. 28 en bas à droite, comme provenant d'el-Mina, Soueidiyeh, est du même type, ainsi qu'un torse, ibid. pl. X, MN 86, texte p. 163. Cf. un torse de Tell Halid, au nord de Hiérapolis: HOGARTH, Annual of the British School at Athens, XIV, p. 190, fig. 3, c, texte p. 189—90.

Une figurine, trouvée à la colline de Hama, 4 A 734, vêtue du peplos et du chiton, la main gauche tenant contre la poitrine une fleur de lys, est probablement à dater du temps persan, cf. QADESH, pl. XXI, 4—5, texte p. 15; Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, pl. L, n° 22, texte p. 203—04; CARCHMISH, II, pl. 20, a, 3; une figurine analogue provient des environs d'Antioche: PERDRIZET, Syria, XII, pl. LIV, 1, texte p. 268—69. Il est vrai qu'aucune couche n'a pu être rapportée à ce temps, ni à la période assyrienne-néobabylonienne, bien que nous sachons par l'histoire que la ville de Hama existait pendant ces époques; cf. Cambridge Ancient History, III, Cambridge 1925, p. 52 et 219. DHORME, Syria, VIII, p. 214.

² 5 B 124.

³ Cf. BARNETT, Iraq, II, p. 182.

⁴ Cf. une terre cuite de Chypre: RONZEVALLE, MUSJ, XV, pl. XXVIII, 1 bis, texte p. 156—57; également un objet semblable de Nippour: LEGRAIN, Museum Journal, XV, p. 165, fig. 23. Pour le grand nombre de pastilles rondes, cf. CARCHMISH, II, pl. 20, a, 8; WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XVIII, a, 1 et 3.

Sceaux et cylindres. Un sceau hémisphéroïde en stéatite provient d'une urne; on y voit, derrière une branche, une vache allaiter son veau. Au-dessus de la vache plane probablement un oiseau¹; les corps des animaux sont striés (pl. XXXIII, 5)². Sur un sceau semblable, trouvé par un sondage (S II), est un cervidé, qui allaite son petit, et un scorpion est gravé dans le champ³.

Près de la limite méridionale du bâtiment I un beau cylindre de lapis lazuli fut trouvé; il est serti d'or et décoré de trois rangées de spirales horizontales (pl. XXXIII, 6)⁴.

Impressions de sceaux et de cylindres. Dans la chambre 9 du bâtiment V plusieurs impressions de sceaux furent mises à jour; elles sont appliquées sur des boules de terre: une d'elles représente des têtes hathoriques et des bucrânes⁵, deux autres l'aigle bicéphale, emblème peut-être royal (pl. XXXIII, 2)⁶.

Dans un des murs du bâtiment II fut trouvée une petite tablette rectangulaire en terre cuite, portant sur une de ses faces une impression de cylindre⁷. On y voit à gauche, placés vis-à-vis l'un de l'autre, deux hommes, tous deux nu-tête et barbus, paraît-il; celui qui est le plus près du bord, est vêtu d'un costume, qui descend un peu plus bas que

¹ 6 A 126. Cf. WATZINGER, dans la Festschrift Amelung, 1928, p. 264. ARSLAN-TASH, p. 119—26.

² Cf. HOGARTH, Hittite Seals, pl. IX, nos 254—56, texte p. 84 (IV B, 2); Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XX, a (YC 58), texte p. 32.

³ 5 A 899.

⁴ 5 A 830. Cf. BLINKENBERG, Lindos Fouilles de l'Acropole 1902—14, Berlin 1931, p. 259—60, fig. 32, n° 15.

⁵ 8 A 198. Cf. infra p. 102, n. 2.

⁶ 8 A 4, 436, cf. supra p. 80, n. 4. Cf. Ras Shamra: Syria, XV, p. 123, fig. 8, texte p. 118—19; FLINDERS PETRIE, Beth Pelet, II, pl. LXI, nos 5—6, texte p. 29, § 15.

⁷ 5 A 496.

les genoux, tandis que l'autre porte un vêtement, qui lui couvre les pieds; à droite, faisant pendant à ce groupe, encore deux hommes, dont le premier est en position de marche; il est imberbe, et son costume s'arrête bien au-dessus des genoux; de sa main gauche il tient les cheveux de l'homme qui lui fait face, et de sa main droite il s'apprête à couper avec un glaive la tête à son adversaire ou prisonnier¹. La victime, dont l'avant-corps est incliné, est tout à fait nu et semble imberbe. A chaque côté de ces quatre personnages sont des traces de signes, probablement des hiéroglyphes hittites. Sur le bord, qui fait base, il y a enfin deux rangées de bucrânes stylisés (pl. XXXIII, 1)². Bien que cette tablette, étant donné le lieu de la trouvaille, soit nécessairement antérieure à la construction du bâtiment, elle ne remonte guère au delà de l'année 800.

Bois. Sur la rampe du bâtiment I on a trouvé un morceau de poutre assez considérable, décoré d'une double torsade à torsions en relief³, et dans le bâtiment V beaucoup de petits fragments de meubles, parmi lesquels nous relevons des tori d'un trône ou d'un lit⁴.

Os. Un grand nombre de petits objets en os fut trouvé dans la chambre A du bâtiment IV. Des plaques rectangulaires, à quatre, cinq ou six trous, dont les tenons en bois sont quelquefois conservés⁵, et des éléments demi-cylin-

¹ Cf. FRANKFORT, pl. XLIV, e, texte p. 266. Il s'agit peut-être d'un meurtre rituel, cf. un texte cunéiforme de Boğazköy: SOMMER, *Orientalistische Literaturzeitung*, XLII, col. 684.

² Cf. un cylindre inédit de la Syrie, acheté au Sheih Termizî d'Alep.

³ 5 A 854. Cf. CROWFOOT, *Early Ivories from Samaria*, London 1938, p. 41, fig. 12.

⁴ 8 A 264, 279. Cf. un trône de basalte de Tell Ta'yinat: McEWAN, *AJA*, XLI, p. 16, fig. 12.

⁵ 8 A 262, 281. Cf. ALBRIGHT, *AASOR*, XVII, pl. 37 b, texte p. 49—51, §§ 56—57.

driques, parfois avec trou central¹, ont peut-être appartenu à un instrument de tissage. Seize plaques, trouvées dans leur position originale, de forme rectangulaire ou carrée, sans décor ou ornées de groupes de cercles concentriques, ont sans doute été employées comme table de jeu (pl. XXXIII, 8)². De petits disques, trouvés au nombre de près de deux cents³, ont été incrustés jadis dans des meubles, ainsi que des petits objets rectangulaires décorés tantôt de torsades⁴, soit gravées, soit en relief⁵ — aux torsades gravées on a parfois ajouté des groupes de cercles⁶ — tantôt de volutes⁷ ou d'une jolie rosace en relief⁸, ou bien d'yeux avec trou rond comme pupille⁹. Beaucoup d'épingles furent trouvées à la colline; les unes sont à tête globulaire, décorée d'un réticulé (pl. XXXIII, 7)¹⁰, les autres ou à tête ovoïde (pl. XXXIII, 3)¹¹, ou à tête plus allongée¹² dont une est ornée de lignes horizontales¹³, ou bien à sommet plat¹⁴. La colline aussi bien que les urnes a fourni des bâtonnets cylindriques, dont le sommet est parfois floriforme¹⁵; ils sont

¹ 8 A 263, 463.

² 8 A 6. Cf. peut-être Tell Beit Mirsim: ALBRIGHT, AASOR, XVII, pl. 37 a, texte p. 48—52, §§ 55—58.

³ 8 A 259. Cf. Samaria: CROWFOOT, op. cit. p. 43 en bas.

⁴ 8 A 272, 278. Cf. ARSLAN-TASH, pl. XLVII, nos 108—11, texte p. 134, et Samarie, cf. supra p. 102, n. 3.

⁵ 8 A 278.

⁶ 6 A 140. 8 A 323 (TXXX). Ces deux numéros proviennent des urnes. Cf. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, I, pl. CLII, n° 8.

⁷ 8 A 272.

⁸ 8 A 144. Cf. CROWFOOT, op. cit. pl. XXIII, 2, texte p. 43.

⁹ 8 A 259. SCHUMACHER, Tell el-Mutesellim, I, pl. XXXVIII, en haut à droite sous a. WATZINGER, Tell El-Mutesellim, II, p. 41.

¹⁰ 6 B 39.

¹¹ 6 B 64.

¹² 6 B 155.

¹³ 6 B 50.

¹⁴ 4 C 166. 6 B 56.

¹⁵ 6 A 119, 134. 8 A 322.

ornées d'un décor géométrique¹ et ont sans doute accompli la même fonction que ceux du niveau précédent². De petits tuyaux creux, décorés de cercles concentriques à cavité centrale³, proviennent également des urnes, tandis que c'est la colline qui a fourni des gaines de couteaux, formées par la juxtaposition de deux morceaux convexes⁴.

Des plaques sculptées, représentant des femmes, n'ont été trouvées qu'à la colline. Elles sont de facture grossière et décorées sur le devant de groupes de cercles concentriques (pl. XXXII, 5)⁵.

Ivoires. Sur la rampe du bâtiment I on a trouvé un fragment, provenant peut-être d'une coupe et décoré de quelques lettres hiéroglyphiques hittites⁶; tous les autres objets en ivoire sont des plaquettes à incruster, et sauf un fétiche osirien en miniature (pl. XXXIV, 1), qui provient de la grande rampe près du bâtiment III⁷, ils ont tous été trouvés dans le bâtiment V: la partie gauche d'une tête de canard⁸, un chapiteau palmiforme (pl. XXXIV, 3)⁹ et une fleur de papyrus (pl. XXXIV, 2)¹⁰. Plus intéressante est une pla-

¹ 5 A 774 (de N 14). 8 A 295 (de O 8, pièce). Cf. SAMARIA, I, p. 372—73, I 8, b; pl. 83, i, 6.

² Cf. supra p. 77, n. 5.

³ 6 A 122, 171. A l'avis de M. Riis il s'agit de petits récipients.

⁴ 8 A 266, 434.

⁵ 7 A 401, trouvée dans la pièce U du bâtiment II. 4 A 493. 4 B 47. 5 A 35—36, 619. Cf. FLINDERS PETRIE, *Ancient Gaza*, II, pl. XXIV, n° 11, texte p. 10, § 46.

⁶ 5 B 132.

⁷ 7 A 481. Cf. Alaca Hüyük: ARIK, *Türk Tarih Kurumu, Belleten*, I, 1, p. 224 et fig. 7.

⁸ 8 A 3.

⁹ 8 A 210. Cf. JÉQUIER, *Manuel de l'archéologie égyptienne*, Paris 1924, p. 196—201.

¹⁰ 8 A 294. Cf. un manche de miroir de Megiddo: WATZINGER, *Tell El-Mutesellim*, II, p. 54, fig. 54.

quette ajourée¹, décorée de deux taureaux, qui se donnent des coups de cornes² au-dessus d'un arbre de palmette de type tardif (pl. XXXIV, 4)³. Les corps des animaux sont très bien modelés, avec rendement plutôt linéaire que plastique des muscles de l'arrière-train⁴. Les animaux sont placés sur une base à torsade en relief, jadis couverte d'or. Les mêmes particularités stylistiques se retrouvent dans un groupe de deux sphinx luttants, malheureusement très abimés (pl. XXXIV, 5)⁵.

Verres. Une figurine, faite d'une pâte verdâtre opaque, représente une femme nue, tenant ses seins; elle est ornée d'un diadème et d'un collier. Bien qu'elle soit trouvée dans le niveau H elle est probablement à classer ici⁶.

Objets et sculptures en pierre. Dans la pièce C du bâtiment I trois coupes de basalte furent trouvées, ayant le pied circulaire, creux et s'élargissant vers le bas, forme caractéristique des coupes de ce niveau⁷. Du bâtiment IV, chambre E,

¹ 8 A 2.

² Pour le motif, cf. un pyxis de Tell Duweir: BARNETT, PEFQ, 1939, pl. II, 2; un cylindre cassite: UNGER, Assyrische und babylonische Kunst, Breslau 1927, p. 96, 7; un bas relief d'Assos: REINACH, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, I, Paris 1916, p. 7, n° 6.

³ Cf. DUSSAUD, Les civilisations préhelléniques, 2 éd., Paris 1914, p. 321—23. CROWFOOT, op. cit. p. 39—40. BARNETT, Iraq, II, pl. XXIII, 4, texte p. 183, 3. ANDRAE, Die jonische Säule, p. 2—9.

⁴ Cf. le groupe syrien des ivoires de Nimroud: BARNETT, Iraq, II, pl. XXVI, 2, texte p. 195—96.

⁵ 8 A 133.

⁶ 3 A 185. Une figurine semblable de faïence a été trouvée à Megiddo, elle aussi étrangère à son contexte archéologique: SCHUMACHER, Tell el-Mutesellim, I, fig. 79a; WATZINGER, Tell El-Mutesellim, II, p. 53.

⁷ 5 A 855—57. Cf. MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 131, fig. 50, 1, n° 55b; Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVII, n° 270 = MISHRIFÉ-QAṬNA, p. 131, fig. 50, 2; Çatal Hüyük, cf. ibid. p. 136, sous n° 55b; Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XVII, b, 1.

provient une coupe semblable à celles du bâtiment I¹, et du bâtiment V, de la pièce 1, une coupe rectangulaire, à quatre pieds, décorée sur les côtés de sillons arqués². Un bassin rectangulaire de basalte d'un travail très soigné provient de la grande salle du bâtiment II; le long du milieu des côtés un tore est sculpté, surmonté d'un cavetto; un

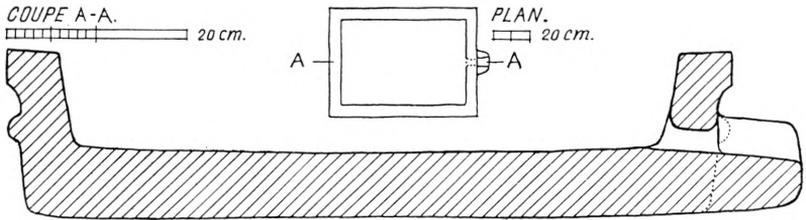


Fig. 7. Bassin de basalte.

E. F.

des petits côtés est perforé d'un déversoir à rigole (fig. 7)³. Également en basalte est un trépied, trouvé entre les bâtiments II et IV; il est renforcé, à l'intérieur, par un support médian vertical, soutenu en place par trois barres latérales à mi-hauteur, et par trois tout en bas⁴. Un moule, en basalte, pour moulage ouvert, probablement d'épées, provient d'un sondage⁵, tandis que deux poids canards, également en basalte, ont été trouvés à la colline⁶. En hématite sont trois poids, bien plus petits, dont deux sont encore munis de leur

¹ 8 A 119.

² 8 A 54.

³ 6 B 579, long. 80, larg. 59.5, haut. 18.5 cm.

⁴ 7 B 194. Les trépieds de Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XVII, b, 3, et ceux de Tell Adjoul: FLINDERS PETRIE, Ancient Gaza, II, pl. XXXIII, nos 46—47, texte p. 7, § 32, manquent des trois barres inférieures.

⁵ 8 A 190 (S XIII).

⁶ 4 A 851. 4 C 74. Cf. Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, p. 212, pl. LV, n° 121; ARSLAN-TASH, p. 141—42, nos 1—8, pl. XV.

anneau de bronze¹. Un couvercle rond de marbre fut trouvé dans la pièce 2 du bâtiment V; il est décoré au milieu d'une rosace à huit branches et entouré de trois bandeaux circulaires, dont le second est orné de stries horizontales et verticales alternées (pl. XXXIII, 4)².

Un grand nombre de sculptures différentes en basalte, la pierre préférée pour les sculptures de ce niveau, fut mis à jour. Sur la grande rampe bien des fragments furent trouvés, dans lesquels des rosaces étaient sculptées ainsi que des griffes d'oiseau, des torsades, des « câbles », et des palmettes de formes différentes. Ils proviennent sans doute de cadres de grilles, aménagées quelquepart dans les maisons, pour y faire entrer l'air et la lumière³. Sur un des fragments qui sont le mieux conservés⁴, on voit des rosaces à huit feuilles et des palmettes alternées⁵, au-dessous desquelles sont taillées cinq griffes d'oiseaux, qui alternent avec des rosaces, sculptées plus profondément dans la frise, et un ornement de câble qui termine le cadre de la grille⁶; le revers a le même décor avec cette différence que l'alternance des palmettes et des rosaces y est remplacé par

¹ 6 A 985.

² 8 A 298. Cf. un couvercle en ivoire de Ras Shamra: SCHAEFFER, *The Cuneiform texts of Ras Shamra-Ugarit*, pl. XIV, 2; un autre provenant de Chypre, également en ivoire: THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, pl. CLII, n° 1; un troisième trouvé à Our: WOOLLEY, *Museum Journal*, XVIII, p. 135.

³ Cf. Berytus, V, p. 120, note 2. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, Oxford 1932, p. 82—83, figs. 37—41, et pl. 46.

⁴ 7 B 191. Des fragments plus petits: 5 A 852. 7 B 894, 973—74, 977, 979.

⁵ Cf. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, p. 151, fig. 58, F.

⁶ Cf. la stèle de Zakir: POGNON, *Inscriptions sémitiques*, Paris 1907, pl. IX; Tell Ta'yinat: MCEWAN, *AJA*, XLI, fig. 8, p. 15; SENDSCHIRLI, IV, pl. LIII en bas, et fig. 260, p. 361; CARCHEMISH, II, p. 117, fig. 35, et pl. B. 31, c.

une rangée de rosaces, entourée d'une triple torsade (pl. XXXV, 2—3).

Également sur la grande rampe on a trouvé une table massive rectangulaire, munie d'un bord sur les deux petits côtés et sur le fond; deux protubérances basses, cylindriques sculptées au milieu, font supposer que qu'il s'agit de fait d'un autel (pl. XXXV, 1)¹. Tout près de l'autel, un trône fut trouvé, destiné probablement à une divinité quelconque²; ce trône est flanqué de deux sphinx, dont il reste assez pour que l'on puisse le restituer. Les sphinx sont très mutilés: à celui à droite, le plus complet d'ailleurs, la tête, les pattes de devant et le train de derrière manquent; la poitrine est légèrement bombée, ses plumes ne sont pas indiquées, ni celles des ailes non plus; la surface en est lisse, comme celle de la partie postérieure du corps; les pattes de derrière sont sculptées très sommairement, sans indication de détails. Entre les pattes de devant on voit chez l'un et l'autre un trou rond; le siège garde des traces d'usure bien distinctes; il est probable que chaque côté du dos, dont un fragment seul subsiste, a été décoré d'un lion rampant, sommairement sculpté (pl. XXXV, 4—5)³. A cause de l'usure du siège on ne peut pas considérer le trône comme inachevé; le travail sommaire indique plutôt, que la sculpture était

¹ 7 A 668, haut. 1m.06, long. en bas 1m.35.

² 7 A 669. Cf. des trônes semblables: deux au Musée de Beyrouth, l'un inédit provenant de Djebel, l'autre de Sidon: VIROLLEAUD, Syria, V, pl. XXXII, 4—5; un trouvé à Hirbet eṭ-Ṭayibeh: RONZEVILLE, MFO, III, pl. IX—X, texte p. 755—83, et un à Oumm el-'Aouamid: RENAN, Mission de Phénicie, Paris 1864, p. 707; pl. LIII.

³ 6 C 462. Monsieur Riis a reconnu le premier que ce fragment faisait partie du trône. Pour le motif, cf. la porte des lionnes à Mycènes et des sculptures phrygiennes, cf. PICARD, La sculpture antique des origines à Phidias, Paris 1923, p. 212; *ibid.* p. 169, n. 1, et PERROT et CHIPIEZ, Histoire de l'Art, V, Paris 1890, p. 157, fig. 110.

jadis couverte ou bien d'une couche de plâtre, dans laquelle les détails des figures étaient travaillés¹, ou bien, hypothèse plus vraisemblable, d'un revêtement de métal, appliqué sur la pierre, ainsi que les deux trous, pratiqués entre les pattes de devant, le font supposer.

A part une statuette de singe cynocéphale, d'un travail assez sommaire², le lion est le seul animal représenté; on en a trouvé au moins quinze différents exemplaires, dans un état plus ou moins fragmentaire. Ils n'ont naturellement pas été sculptés en même temps, leur date s'échelonnant en effet sur un assez grand espace de temps³.

Les premiers lions trouvés, ceux qui flanquent l'entrée *F* du bâtiment I⁴, ont un aspect bien archaïque, manifesté par la manière dont est représentée la partie entre le nez et la gueule⁵, par le bourrelet qui entoure la tête⁶, par le manque de cou et de courbe de la poitrine⁷, par les pieds de devant, qui sont sculptés directement au-dessous de la partie antérieure de la tête⁸, et enfin par la ligne zigzagüe qui décore la poitrine⁹. C'est le seul lion que je connaisse de cet époque à gueule presque fermée, les autres, qu'ils soient trouvés à Hama ou ailleurs, ont tous la gueule grande ouverte; la

¹ Cf. Tell Atchana: WOOLLEY, ILN 1939, p. 867, fig. 4.

² 3 D 601. Cf. v. BISSING, Zeitschrift der ägyptischen Sprache, 68, p. 110—11, et, prototype lointain, un cynocéphale trouvé à Tell Brak: MALLOWAN, ILN 1939, p. 882, fig. 2. Le livre de M. McDERMOTT, *The Ape in Antiquity*, Baltimore 1938, je n'ai pas pu consulter.

³ Cf. Zencirli et Karkamiş: CHRISTIAN, Archiv für Orientforschung, IX, p. 9—18.

⁴ 5 E 978—79.

⁵ Cf. SENDSCHIRLI, III, p. 232, fig. 138.

⁶ Cf. SENDSCHIRLI, III, pl. XLVI en bas; CARCHEMISH, II, pl. B. 26, a. Cf. également le lion de Sandiq: DUSSAUD, Syria, XIV, p. 227.

⁷ Cf. SENDSCHIRLI, III, pl. XLVI en haut, et le lion de Sandiq.

⁸ Cf. les sculptures encore plus anciennes de Tell Atchana: WOOLLEY, ILN 1939, p. 868, figs. 5—8.

⁹ Cf. SENDSCHIRLI, IV, pl. LXIV en bas.

langue pend tout de même, d'une façon caractéristique, sur la lèvre inférieure¹. Il paraît que les yeux ont été incrustés (pl. XXXVI, 3)². Du relief sculpté dans le côté méridional de l'orthostate il ne reste que très peu de chose, la surface ayant presque complètement disparu, sans doute par suite de l'incendie causée par l'envahisseur assyrien. La facture de la tête et de l'avant-corps nous permet de classer ces lions dans le groupe ancien des sculptures «syro-hittites», les datant ainsi *grosso modo* du X^e siècle avant notre ère³. Les lions gardiens de la porte intérieure de l'entrée⁴ sont encore plus abîmés. On peut cependant voir qu'ici les gueules étaient grandes ouvertes, tandis que ni cou ni courbe de la poitrine n'avaient été indiqués. Un lion de taille plus petite, est presque parfaitement conservé; il fut trouvé sur la grande rampe, entre les bâtiments I, II et III⁵. Il est d'une facture encore plus archaïque que les précédents: rien que la tête et les pattes de devant n'a été sculpté, aucun côté n'a été travaillé que par un lissage de la pierre; la poitrine manque presque complètement, de sorte que la tête repose directement sur les pieds de devant. La partie entre le nez et la gueule et la façon dont cette gueule ouverte avec sa langue pendante est rendue, rappellent les lions anciens de Karkamiş⁶; comme la première paire de lions notre félin a des cavités oculaires faites pour des incrustations

¹ Cf. SENDSCHIRLI, III, p. 232, fig. 138.

² CHRISTIAN, *Archiv für Orientforschung*, IX, p. 15. Cf. cependant une base de Karkamiş, qui appartient également à l'ancien groupe de sculptures: CARCHEMISH, II, pl. B. 32, a et b, et probablement, le lion de Sandiq, supra p. 109, n. 6.

³ Cf. CHRISTIAN, *op. cit.* p. 10 et 12.

⁴ 5 E 980—81.

⁵ 7 A 374.

⁶ CARCHEMISH, II, pl. B. 26, a, et deux têtes inédites du même endroit, maintenant au British Museum.

(pl. XXXVII, 1)¹. Les quatre lions du bâtiment III² étaient bien mutilés, eux aussi: la tête avait été sculptée en ronde bosse, le reste en relief. Le lion méridional des deux premiers a la gueule ouverte et, ce qui est important au point de vue archéologique, les incisives supérieures sont sculptées³; le lion méridional de la seconde paire, celle qui est représentée couchée, a encore la patte de derrière, dessinée d'en haut, comme c'est le cas de toutes les sculptures du groupe ancien⁴. Sur la grande rampe on a trouvé un nombre de fragments de lions colossaux: une sculpture en ronde bosse a laissé la patte droite de derrière⁵, les griffes soigneusement travaillées et le bout de la queue apparaissant derrière la patte⁶. D'un travail extrêmement fin est une tête fragmentaire, à gueule ouverte; les yeux ont été incrustés, la partie entre le nez et la gueule rappelle par ses lignes courbées et par la présence d'incisives les lions du groupe tardif (pl. XXXVII, 2)⁷. Enfin, un lion en ronde bosse, probablement représenté debout, fut trouvé tout près de l'entrée du bâtiment II⁸. La tête rappelle par son style celle que nous venons de décrire, bien qu'elle soit un peu plus grande; elle est encadrée par un bourrelet mince, et sur le cou, la poitrine et le dos on voit des poils, en forme de flammes

¹ Cf. supra p. 110, n. 2.

² 6 B 597—98.

³ 6 B 597.

⁴ Cf. CHRISTIAN, *op. cit.* p. 9—11 et 13. Cf. également le lion d'Arslan-Tepe: DELAPORTE, *Archäologischer Anzeiger*, 1933, col. 185—86, fig. 2.

⁵ 5 A 497.

⁶ Cf. CARCHEMISH, II, p. 106, fig. 32; SENDSCHIRLI, IV, pl. LVII en bas. Comme la queue n'est pas décorée, notre fragment est peut-être à dater de la première moitié du VIII^e siècle, cf. CHRISTIAN, *op. cit.* p. 16—17.

⁷ 7 B 190. Cf. surtout les lions du Tell Ta'yinat: McEWAN, *AJA*, XLI, p. 14, fig. 7; SENDSCHIRLI, IV, fig. 253, p. 342, et p. 371, fig. 270; Sakçagözü, *ibid.* p. 372, fig. 272. Pour la date, entre 750 et 720, cf. CHRISTIAN, *op. cit.* p. 16—18.

⁸ 6 B 601.

(pl. XXXVII, 3)¹. La restitution se poursuit actuellement à Copenhague; aussi réservons nous pour la publication définitive la description détaillée de cette sculpture imposante, qui, à part son importance intrinsèque, est d'un grand intérêt pour l'histoire de l'ancienne sculpture grecque².

A classer dans ce niveau est sans doute une statuette en pierre calcaire, représentant un homme assis, qui joue de la lyre³. La forme spéciale de cette instrument de musique, à barre transversale supérieure oblique, est connue du VIII^e siècle (pl. XXXVI, 1)⁴.

La seule sculpture trouvée dans les urnes est une petite tête d'homme en pierre calcaire, tête recueillie dans un état parfait de conservation⁵. Il reste des traces très distinctes de la couleur noire des cheveux et de la barbe. Les cheveux sont arrangés dans des registres horizontaux parallèles, de même que la barbe (pl. XXXVI, 2)⁶. A l'appui d'une date aux environs de l'année 800 on pourrait peut-être alléguer le fait, que la ligne supérieure des favoris atteint les narines⁷, et non pas les coins de la bouche⁸. Notre tête pour-

¹ Cf. les lions du Tell Ta'yinat, supra p. 111, n. 7; le lion de Sheih Sa'ad: CONTENAU, Syria, V, pl. LII; CARCHEMISH, II, p. 106, fig. 32, et pl. B. 27, b.

² Cf. PAYNE, Necrocorinthia, pl. I, 7, et p. 67—70.

³ 4 A 850. Cf. SENDSCHIRLI, IV, pl. LXII; pour le Chypre, cf. CLERMONT-GANNEAU, L'imagerie phénicienne, Paris 1880, pl. V; pour la Palestine: BENZINGER, Hebräische Archäologie, 3. éd., Leipzig 1927, p. 246, fig. 348. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 390—91.

⁴ Cf. le relief de Zencirli, cité dans la note précédente.

⁵ 6 A 115, haut. 5 cm.

⁶ Cf. la statue assise trouvée à Karkamiş: CARCHEMISH, II, pl. B. 25; également la statue de Hadad érigée par Panammou, mise à jour à Zencirli: SENDSCHIRLI, I, Berlin 1893, pl. VI.

⁷ Comme la tête de Mishrifé, et, à Zencirli, la statue de Hadad érigée par Panammou, cf. CHRISTIAN, op. cit. p. 16.

⁸ Comme la statue archaïque de Hadad provenant de Zencirli, cf. SENDSCHIRLI, IV, p. 365, fig. 265. CHRISTIAN, loc. cit.

rait représenter un des descendants des premiers « Syro-Hittites », bien que ceux-ci ne portent pas la barbe¹; il se peut, cependant, qu'ils aient fini par adopter la mode araméenne, celle de porter une barbe². Ou bien la tête immortalise un Araméen, malgré que l'incinération des morts ne semble pas avoir été en faveur chez les Sémites³. Il est peu probable que la tête est celle d'un dieu.

Objets en bronze et en fer. Le bâtiment V a fourni une quantité de flèches, quelques-unes en bronze⁴, la plupart en fer⁵; ces dernières sont de deux types principaux, un ayant sa plus grande largeur au milieu, l'autre la sienne plus bas⁶. Également de la colline, des bâtiments I—V, proviennent des clous, dont la tête est bombée et parfois couverte d'or⁷; le gond mentionné ci-dessus⁸; un objet qui a la forme d'un chiffre de huit⁹; le corps ailé d'un oiseau, qui servait probablement d'attache de chaudron¹⁰; une

¹ Cf. supra p. 80—81.

² Cf. pour un temps reculé: KING, *A History of Sumer and Akkad*, London 1916, p. 40—51.

³ Cf. VINCENT, *Canaan d'après l'exploration récente*, Paris 1914, p. 267. KRAUSS, *Talmudische Archäologie*, II, Leipzig 1911, p. 60.

⁴ 8 A 374 (à renflement médian), 397.

⁵ 8 A 359 (une centaine), 360 (une quarantaine). Cf. supra p. 83, n. 6.

⁶ 8 A 373. Parmi les pointes de flèches assemblées sous ce numéro tous les deux types sont représentés. Cf. CARCHEMISH, II, p. 81, fig. 20, b et c, et pl. 22, b. SAMARIA, I, p. 346, fig. 218, 1a (p. 347) = pl. 82, j 3, et fig. 218, 2a = pl. 82, j 2. BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 418—19.

⁷ 5 E 785. 8 A 311, 363; ces deux derniers proviennent du bâtiment V.

⁸ 5 E 849. Cf. Mishrifé: Syria, XI, p. 147. PLOIX DE ROTROU, *Revue archéologique syrienne*, II, p. 42, n° 386.

⁹ 8 A 354.

¹⁰ 6 A 530. Cf. Toprakkale: LEHMANN-HAUPT, *Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens*, Berlin 1907, fig. 58, texte p. 86—89. KUNZE, *Athenische Mitteilungen*, LV, p. 160, pl. XLVII. On peut comparer les disques ailés de Zencirli: SENDSCHIRLI, IV, p. 375, fig. 273, et pl. LXVII; celui de Hama: un fragment de basalte trouvé pendant la seconde campagne, 2 A 960; également les estampilles royales

belle coupe godronnée¹ et des fibules. Une d'entre elles, recueillie dans une urne, est de forme demi-circulaire, son arc est renflé au milieu et limité par deux boutons²; sur une autre, trouvée à la colline, l'arc est décoré à chaque côté de deux boutons offrant au milieu un fléchissement nettement prononcé³, sans pourtant former le coude bien marqué que présentent deux autres fibules, plus petites, de même provenance, dont les arcs sont limités par des incisions circulaires⁴. Une «hache à manches» est probablement à classer dans ce niveau (pl. XXXVIII, 1)⁵.

D'une trouvaille fortuite faite dans la ville provient une statuette en bronze, couverte d'or. Elle représente un dieu assis, à tiare conique, pourvue de deux cornes, les yeux sont incrustés; il est vêtu d'un costume qui va jusqu'aux pieds;

de la Palestine: CLERMONT-GANNEAU, *Journal Asiatique*, 1883, I, p. 129—32, n° 3, et II, p. 305; DIRINGER, *Le Iscrizioni Antico-Ebraiche Palestinesi*, Firenze 1934, pl. XVII, 9, et XVIII, 15—20; ALBRIGHT, *The Archaeology of Palestine and the Bible*, 3 éd., New York 1935, p. 124.

¹ 6 A 529. Cf. Karkamiş: WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XVII, d, 1 (Y B 41), texte p. 25; ASSOUR: ANDRAE, *Das wiedererstandene Assur*, Leipzig 1938, pl. 63, c, texte p. 129; Toprakkale: LEHMANN-HAUPT, op. cit. p. 100, fig. 71; Kerkenesdağ: PRZEWORSKI, *Die Metallindustrie Anatoliens*, pl. X, 7, texte p. 127.

² 8 A 7. Cf. BLINKENBERG, *Fibules grecques et orientales*, p. 236, type 2, bien que notre fibule manque d'anneaux. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, II, p. CLII, n° 18.

³ 7 A 497. Cf. Megiddo: WATZINGER, *Tell El-Mutesellim*, II, p. 51, fig. 49, n° 2. BLINKENBERG, op. cit. p. 239—43, les groupes 8—11.

⁴ 6 C 54, 116. Cf. Hân Sheihoun: Syria, XIII, pl. XXXVII, nos 14 et 22; TIL-BARSIB, pl. XVI, n° 3, texte p. 80. CARGHEMISH, II, pl. 26, b, 3; WOOLLEY, LAAA, XXVI, pl. XIX, c, 2. De Zencirli proviennent des fibules analogues, conservées au Musée de Berlin. Cf. également FLINDERS PETRIE, *Gerar*, pl. XVIII, n° 4, texte p. 11, § 21; KOLDEWEY, *Excavations at Babylon*, London 1914, p. 267, fig. 189; BLINKENBERG, op. cit. p. 243—47, type 12, a—y; BIBLISCHES REALLEXIKON, col. 165—67; PRZEWORSKI, op. cit. p. 68.

⁵ 4 C 903. Cf. BITTEL und GÜTERBOCK, *Boğazköy*, p. 52, pl. 10, 2. PRZEWORSKI, *Die Metallindustrie Anatoliens*, p. 31—32.

du milieu de la ceinture descendent cinq glands; les avant-bras font angle droit avec la poitrine (pl. XXXVIII, 2—3)¹.

Inscriptions. C'est seulement la colline qui a fourni des inscriptions. Quelques rares fragments sont à inscriptions hiéroglyphiques hittites², l'inscription la plus intéressante est gravée sur la partie inférieure d'un siège en basalte³. Dans le bâtiment III une vingtaine de tablettes cunéiformes a été mise à jour, toutes dans ou près des portes⁴. A l'avis de M. O. E. RAVN, qui a bien voulu déchiffrer ces tablettes, ce sont des textes astronomiques⁵, économiques⁶, magiques⁷, médicaux⁸ ou rituels⁹, auxquels s'ajoute une lettre écrite par un certain Mardouk-apil-ouşour¹⁰.

A part un graffite peint en noir¹¹, les inscriptions araméennes sont gravées sur des briques polies rouges. Cinq d'entre elles proviennent des deux piédestaux placés devant

¹ 8 X 27. Cf. la statuette d'un dieu assis provenant de Boğazköy: SCHAEFFER, *Ugaritica*, p. 135, fig. 118, et quant à la tiare une statuette de Karkamiş: WOOLLEY, *LAAA*, XXVI, pl. XX, d, texte p. 20; de Ras Shamra: une statuette, *Syria*, XVII, pl. XXI, texte p. 145—46, et une stèle, *Syria*, XIV, pl. XVI, texte p. 123—24; une statuette dans la collection de Clercq, cf. VALENTIN MÜLLER, *Frühgriechische Plastik*, pl. XLI, n° 400, p. 114—15. Cf. également DUSSAUD, *Syria*, VII, p. 341—46.

² 7 A 525, inscrit à un côté seul; 7 A 526, inscrit sur les deux côtés.

³ 7 A 373.

⁴ On dirait qu'on a essayé de sauver de l'incendie menaçante les tablettes conservées dans le bâtiment et qu'on en a perdu, en route, un certain nombre.

⁵ 6 A 344.

⁶ 6 A 354.

⁷ 6 A 338. 7 A 626.

⁸ 6 A 336, 341—42, 345, 350.

⁹ 6 A 335, 343 (hymne à Shamash et à Mardouk).

¹⁰ 6 A 334. Comme a proposé M. O. E. Ravn, il est possible que ce personnage soit identique à un prince de Souchi de ce nom, tributaire à Salmanassar III, la ville d'Anah du territoire de Souchi étant mentionnée dans la lettre.

¹¹ 5 A 891. On y distingue les lettres: 𐤀𐤁𐤂.

le bâtiment III¹: une porte le nom אַחַמָּה (pl. XXXIX, 4)², une autre celui de רַחַם³, une troisième le mot צַבָּה⁴, et une seule des lettres, qui rappellent l'écriture phrygienne⁵. Devant le bâtiment II, sur la grande rampe, des briques semblables à inscription furent mises à jour. Dans un cas on retrouve le mot צַבָּה⁶. Plusieurs contiennent ce même mot, suivi d'un autre qui est probablement un nom propre: אַחַבֵּר⁷, אֲנָן (pl. XXXIX, 3)⁸, עֶבֶד⁹ et צִלְתִּי¹⁰. Sur d'autres briques un autre mot seul a été gravé: אֱלֹתֵי¹¹, חַמַּת¹², חַנְּן

¹ 6 B 248. 6 C 1—4. Cf. supra p. 89, n. 1.

² 6 C 4. Les mêmes lettres semblent se retrouver sur un fragment, 7 A 923 b, qui, probablement, appartient à la même brique que l'inscription de Adanlaram, cf. infra p. 117, n. 4. Pour le nom, cf. NÖLDEKE, Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft, Strassburg 1904, p. 95.

³ 6 C 2. Le ח a une forme bien archaïque, cf. ARSLAN-TASH, p. 137, fig. 50.

⁴ 6 C 3; au moins deux lettres, dont la première ressemble à un ג, sont gravées après צַבָּה. Je ne peux pas donner une traduction satisfaisante de ce mot. On pense naturellement à l'hébraïque צַבָּה, l'armée, qui est fréquent à Ras Shamra au sens de soldat (cf. également assyrien šābu, guerrier), mais dans ce cas on se serait attendu à un א, final, et avec un nom propre (cf. infra notes 7—10) il aurait été plus naturel d'avoir le nom propre placé avant le qualificatif, et non pas après, comme c'est le cas ici. Peut-être le mot est une transcription d'un titre hittite, cf. infra p. 117, n. 5.

⁵ 6 C 1. Cf. BITTEL und GÜTERBOCK, Boğazköy, pl. 31, 13, texte p. 84—85.

⁶ 7 B 225.

⁷ 7 B 228. On pourrait peut-être penser à un nom propre, construit de la même façon que אַחַבֵּר, cf. supra n. 2, et NÖLDEKE, op. cit. p. 90—98.

⁸ 7 B 226.

⁹ 7 B 232. Le mot se trouve en araméen: LIDZBARSKI, Handbuch der nordsemitischen Epigraphik, Weimar 1898, s. v. Cf. dans les tablettes babyloniennes de Neirab: DHORME, Revue d'Assyriologie, XXV, p. 54.

¹⁰ 7 B 229.

¹¹ 7 B 231.

¹² 7 B 230. חַמַּת représente probablement le nom de la ville. Cf. GESENIUS-BUHL, Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch, 16. éd., Leipzig 1915, s. v. BURCHARDT, Die altkanaanäischen Fremdworte und

(pl. XXXIX, 5)¹ et ללעבדבעלת², ce dernier étant probablement à traduire: «pour 'Abdba'alat» (pl. XXXIX, 2)³. Des lettres d'une forme plus récente sont fournies par une inscription, trouvée en deux exemplaires, dont voici la teneur: אדנלרם סכנ [ב]ית מלכא, «Adanlaram, gouverneur de la maison du roi» (pl. XXXIX, 1)⁴.

Quelques briques enfin portent également des lettres qui rappellent celles de l'alphabet phrygien (pl. XXXIX, 6—7)⁵.

Eigennamen im Aegyptischen, II, Leipzig 1910, p. 35, n° 678. Dhorme, Syria, VIII, p. 214; Revue d'Assyriologie, XXV, p. 54.

¹ 7 B 223. Cf. les tablettes babyloniennes de Neirab: DHORME, loc. cit. NOTH, Die israelitischen Personennamen, p. 22 et 87.

² 7 B 215.

³ Le deuxième ל dans le mot est peut-être dû à une dittographie; il est cependant possible que ce ל soit à regarder comme un affirmatif, cf. infra n. 4, et dans ce cas, le nom serait: La'abdba'alat. Pour le culte de Ba'alat dans le royaume de Hama, cf. les stèles de Restan et d'Apamée: HROZNÝ, Syria, XX, p. 134—35.

⁴ 7 A 923 et 7 A 538, cette dernière moins complète; de petits points séparent les mots. Pour la forme de 𐤁 et de 𐤂, cf. l'inscription de Barrekoub de Zencirli: SENDSCHIRLI, IV, p. 379, fig. 276, et celle de Amatba'al d'Our, cf. DUSSAUD, SYRIA, IX, p. 268. Le nom est probablement l'équivalent du nom biblique Adoniram, cf. NOTH, op. cit. p. 117—18, et le nom néopunique 𐤁𐤌𐤎𐤓𐤓, cf. HARRIS, A Grammar of the Phoenician Language, New Haven 1936, p. 74 s. v. Dans ce cas le ל a un caractère affirmatif comme dans les textes de Ras Shamra, cf. MONTGOMERY et HARRIS, The Ras Shamra Mythological Texts, Philadelphia 1935, p. 26.

Le mot סכנ se trouve comme glose cananéenne dans les lettres d'Amarna et en Hébreu, cf. GESENIUS-BUHL, op. cit. s. v., également dans les inscriptions phéniciennes, cf. HARRIS, op. cit. p. 126, s. v., tandis qu'il est douteux que le mot ait été employé dans ce sens dans les textes de Ras Shamra, cf. VIROLLEAUD, Syria, XIII, p. 114 (col. I, l. 43); XVI, p. 183. VIROLLEAUD, La légende phénicienne de Danel, Paris 1936, p. 192 (col. I, ligne 27 β).

⁵ 7 B 220 et 222, qui contiennent les mêmes lettres; 7 B 216 et 8 A 52 présentent, peut-être, également la même inscription. Il est tentant de lire la dernière: s-u-h, qui ressemble bien à une transcription de 𐤍𐤕𐤐. Cf. la trouvaille d'une inscription bilingue, hiéroglyphique hittite et phrygienne: BITTEL und GÜTERBOCK, Boğazköy, p. 79—80, pl. 29, 16.

Date du niveau. Il faut distinguer ici entre les dépositaires d'urnes, les sondages faits dans la ville et la couche représentée à la colline par les bâtiments I—V. Quant aux urnes, la nature purement géométrique de leur ornementation¹, quelques traits caractéristiques de leur forme² et le caractère des autres trouvailles du niveau³ font supposer que ces dépositaires datent dans leur ensemble de l'époque qui suit le temps submycénien, soit la période dite géométrique⁴. Il faut cependant noter que la majorité des urnes semblent dater du VIII^e siècle, c'est-à-dire avant 720⁵.

Les sondages sont sans doute à classer avec la couche araméenne de la colline, couche dont la date finale ne laisse pas de doute. La mutilation des sculptures et le sinistre, qui a frappé non seulement les poutres et les portes, mais qui a, en bien des endroits, brûlé les briques à les pétrifier et fait s'émietter l'épiderme des orthostates, une telle destruction ne pourrait être attribuée, tout considéré, qu'au conquérant assyrien Sargon, qui, en 720, brisa définitivement la résistance du royaume de Hama en détruisant la ville⁶.

Niveau D.

Le niveau D nous est connu surtout des carrés K 7 et N 14, mais dans la plupart des autres carrés les trouvailles

¹ Cf. supra p. 93, n. 9.

² Cf. supra p. 94, n. 6. 10; également p. 94, n. 5; p. 95, n. 3. 9; p. 96, n. 1—5.

³ Cf. supra p. 97, n. 8 et 9; p. 98, n. 7 et 8; p. 112, n. 7.

⁴ Cf. BLINKENBERG, dans *De forhistoriske Tider i Europa*, I, p. 230—50.

⁵ Telle est, après l'étude détaillée, l'impression de M. P. J. RIIS.

⁶ Cf. l'écho dans l'Ancien Testament: AMOS, VI, 2, IS. X, 9, JÉRÉM. XLIX, 23, et l'inscription assyrienne récemment trouvée à Acharné: THUREAU-DANGIN, *Revue d'Assyriologie*, XXX, p. 53—56.

assez fréquentes, faites dans les niveaux qui suivent, témoignent de la présence de la civilisation matérielle caractéristique de ce niveau, bien que la strate elle-même ait été presque détruite dans son emplacement original.

Architecture. Une canalisation en K 7 et quelques murs de maisons sont probablement à classer dans ce niveau. Le travail en est très soigné, et l'orientation des rues nord-sud ne varie pas, indice archéologique important, que nous retrouvons également dans les deux strates qui suivent, les niveaux romain et byzantin. Pour la première fois on peut constater l'alignement des rues droites, les coins formant des angles droits¹.

Céramique. A côté des bouteilles typiques dites « flacons à parfum »², et des récipients de forme analogue, mais plus grands et fortement carénés au milieu³, la céramique à vernis noir et à décor estampé a également été trouvée⁴, de même que celle à vernis rouge, à décor moulé soit floral⁵, soit figuré⁶. Quelques vases ont au-dessus du vernis rouge

¹ La largeur des rues équivaut selon M. FUGMANN à 12 pieds grecs.

² 5 A 880. Cf. THOMPSON, *Hesperia*, III, p. 472—74; VINCENT, *Céramique de la Palestine*, 1923, p. 26; QADESH, pl. XVI, fig. 2, 20; BADÉ, *Some Tombs of Tell en-Nasbeh*, pl. XIII, 7; SELLERS, *The Citadel of Beth Zur*, Philadelphia 1933, p. 44, pl. X, 12, 14 et 16. SAMARIA, I, p. 301—02, fig. 178, types 12—14.

³ 6 B 254—55, 762, 774, 792, 940. Cf. QADESH, pl. XVI, fig. 2, 19.

⁴ 5 A 840. 7 B 47. Cf. HAMA, I, p. 18. Neirab: ABEL et BARROIS, *Syria*, IX, p. 305, fig. 8, i; THOMPSON, op. cit. p. 431, fig. 115.

⁵ 5 B 52 présente des feuilles simples. Cf. QADESH, pl. XVII, 22; THOMPSON, op. cit. p. 385, fig. 73, a.

4 B 558—59, 6 A 721, 7 A 901 et 7 B 44 présentent des tiges feuillues. Cf. QADESH, pl. XVII, 20; WAAGÉ, dans *Antioch-on-the Orontes*, I, Princeton 1934, pl. XIV, g, texte p. 67—68. SAMARIA, II, pl. 72, a.

⁶ 4 C 529 (homme assis). 6 A 763 (homme debout). 7 B 43—44 (des sfinx). Cf. HAMA, I, p. 19. Un plat à poisson, 4 C 463, présente des poissons sur le bord évasé, cf. WALTERS, *History of Ancient Pottery*, II, London 1905, p. 186; ROBINSON and MYLONAS, *AJA*, XLIII, p. 73, fig. 33.

un décor floral peint en blanc¹, et un petit nombre de fragments présentent un décor floral, peint en brun sur enduit blanc².

Aucune amphore rhodienne complète n'a été mise à jour, mais plusieurs anses à inscriptions témoignent que l'exportation de Rhodes, comme il fallait s'y attendre, avait aussi gagné Hama³. Parmi ces inscriptions on rencontre des noms de magistrats, précédés de ἐπί, et suivis d'un nom de mois: Αἰσχίνα⁴, Ἀναξάνδρου⁵, Ἀνδρία⁶, Ἀνδρο[ν]ίκου⁷, Ἀριστοτ[έλους]⁸, Ἀρχίνου⁹, Ἀστυμήδους¹⁰, Εὐδάμου¹¹, Πεισιστράτου¹² et Πολυαράτου¹³; on trouve aussi des noms de

Pour les plats à décor peint, cf. LACROIX, La faune marine dans la décoration des plats à poisson, Verviers 1937.

¹ 7 A 886. Cf. QADESH, p. 15, pl. XVI, fig. 2, 19. Neirab: ABEL et BARROIS, Syria, IX, p. 305, fig. 8, f.

² 4 B 563. 7 A 460. Ce dernier provient sans doute d'un lagynos, cf. pour ces vases: THOMPSON, op. cit. p. 450—51.

³ Pour ces jarres, cf. SELLERS, op. cit. p. 53—56. BIBLISCHES REAL-LEXIKON, col. 339—40. BLECKMANN, De inscriptionibus quae leguntur in vasculis Rhodiis, Göttingen 1907. NILSSON, Les timbres amphoriques de Rhodes, Copenhague 1909.

⁴ 7 A 422. Le nom se retrouve également à Tell Sandahannah en Palestine: BLISS and MACALISTER, Excavations in Palestine, London 1902, p. 132. Cf. NILSSON, op. cit. p. 361—62.

⁵ 6 A 980. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 10. NILSSON, op. cit. p. 366—67.

⁶ 7 A 425. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 11; MACALISTER, Excavations of Gezer, II, London 1912, p. 353, n° 48. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 132. NILSSON, op. cit. p. 368—69.

⁷ 2 B 542. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 12. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 132. NILSSON, op. cit. p. 369—70.

⁸ 7 A 441. NILSSON, op. cit. p. 80.

⁹ 5 B 130. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 32. NILSSON, op. cit. p. 401.

¹⁰ 7 A 424. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 35. GEZER, op. cit. p. 355, n° 146. NILSSON, op. cit. p. 403—04.

¹¹ 4 B 760 (avec une rose). Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 44. GEZER, op. cit. p. 357, n° 213. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 422, n° 4.

¹² 5 B 514. Cf. SAMARIA, p. 315, V, n° 69. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 471—73.

¹³ 7 A 415. Cf. SAMARIA, p. 314, V, n° 70. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 473—74.

potiers au génitif, comme Δίωνος¹, Εὐκλείτου² Θεμισώνος³, et Λυσίωνος⁴.

Lampes. Quelques exemplaires du type dit « d'Éphèse » ont été trouvés, dont trois ont trois petits trous autour de celui à huile⁵; deux ont un canal étroit, conduisant du couvercle au trou à mèche⁶. Encore plus nombreux sont des lampes, dont le trou à huile est aussi grand que le trou à mèche, le bord est décoré de stries verticales, le bec est long⁷; parfois on voit deux enroulements sur le bord l'un vis-à-vis de l'autre⁸; le bec de quelques exemplaires est orné d'une amphore⁹. Un moule représente ce même type de lampe, mais le bord est décoré de feuilles de vigne¹⁰ et muni d'une anse pleine.

Terres cuites. Dans une grande jarre, trouvée en N 15, nombre de poids fut trouvé, ou de forme circulaire à trou central, ou de forme pyramidale, parfois avec un trou

¹ 4 A 47 (avec un kérykeion). Cf. SAMARIA, I, p. 311, I¹ n° 30.

² 7 A 440 (avec un ancre). Cf. SAMARIA, I, p. 311, I, n° 36. GEZER, op. cit. p. 357, n° 216. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 161 et 422—23.

³ 5 D 22 (avec une grappe de raisin). Cf. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 158 et 429.

⁴ 5 B 123 (avec un kérykeion). Cf. BLISS and MACALISTER, op. cit. p. 133. NILSSON, op. cit. p. 451. 4 B 145 ne fait voir qu'un kérykeion, 7 A 423 une tête d'Hélios seulement, cf. NILSSON, op. cit. p. 75.

⁵ 5 B 289—90 et 6 B 362. Cf. QADESH, pl. XV, n° 33. BRONEER, *Terracotta Lamps*, Cambridge 1930, p. 66—70 (type XIX).

⁶ 6 B 570 et 7 B 183. Cf. BRONEER, op. cit. p. 14, n. 2.

⁷ 4 A 157 et 6 A 650. Cf. QADESH, pl. XV, nos 2, 4, 42 et 44. BRONEER, op. cit. p. 13, fig. 1.

⁸ 4 A 566 et 7 B 173, 177. Cf. QADESH, pl. XV, n° 11. SELLIN und WATZINGER, *Jericho*, pl. J, 9.

⁹ 5 A 869. 5 B 9. 6 A 648. 6 B 360. 7 A 455. Cf. QADESH, pl. XV, nos 3, 5 et 24; TIL-BARSIB, pl. XVI, 16, texte p. 83; Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, *Syria*, VIII, pl. LIII, n° 70, texte p. 207; ARSLAN-TASH, p. 15, fig. 4; Antioche: WAAGÉ, op. cit. pl. VII, n° 1835, texte p. 59.

¹⁰ 5 B 6. Cf. pour le décor: BRONEER, op. cit. p. 19, fig. 9, 1—2.

près du sommet¹. Des figurines moulées, représentant des oiseaux, sont probablement à classer ici² comme le moule en pierre, avec lequel elles ont été faites³. D'un petit nombre de figurines féminines il ne reste que les têtes⁴; un seul moule en terre cuite présente une femme drapée, portant un enfant sur son bras droit⁵.

Sculptures. Une petite plaque en pierre verdâtre, dont le haut est arrondi, est couronnée d'une tête de Bes; au milieu de la plaque on voit en relief le dieu Horus, debout à droite sur les têtes de deux crocodiles et tenant dans ses mains des serpents. Des hiéroglyphes égyptiens sont arrangés autour du dieu dans des registres verticaux et horizontaux (pl. XL, 1)⁶. De tels apotropaïa sont fréquents en Égypte sous les Ptolémées; notre plaque est la première du genre trouvée en dehors de l'Égypte⁷.

Un lion couché, en pierre calcaire, trouvé en N 14, date sans doute de l'époque hellénistique (pl. XL, 2)⁸. Il n'a

¹ 6 B 688 (vingt-sept d'entre eux ont la forme d'un pyramide, trente-deux sont ronds). 4 A 503, 900. 5 A 859, 867. Cf. SAMARIA, I, p. 343. THOMPSON, op. cit. p. 474—76.

² 4 A 262, 524, 926. 5 A 29, 488, 779. 7 A 707, 737. Cf. QADESH, pl. XX, fig. 2, f.

³ 6 A 110.

⁴ 4 B 229, à couronne, et de style praxitélien. 7 A 221, coiffée d'une sorte de chapeau large, cf. Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, Syria, VIII, pl. LII, n° 55. 6 B 247 et 6 B 591, de terre noire, diadème en couronne de fleurs ponctuée, cf. TIL-BARSIB, pl. XVI, 15, texte p. 83, et Seleucie: WATERMANN, Preliminary Report upon the Excavations at Tell Umar, Iraq, Ann Arbor 1931, pl. X, n° 39.

⁵ 5 B 122.

⁶ 5 B 1.

⁷ Cf. EDUARD MEYER, dans ROSCHER, Lexikon, I, 2, Leipzig 1886—90, col. 2748. BISSING, dans Egyptian Religion, 1934, p. 140—47. PICARD, Bulletin de la Société Royale d'Archéologie, Alexandrie, X, 1, fig. 3, p. 13, texte p. 4, n. 4. Au Musée National de Copenhague se trouve une stèle semblable: I. N. 3508.

⁸ 6 B 600. Cf. le lion égyptien de Kom Ombo: MASPÉRO, Égypte, Paris 1919, p. 265, fig. 500.

jamais été achevé, la présence de plusieurs veines de cristaux rendant la pierre très difficile à travailler.

Monnaies. Au-dessous de ce lion fut trouvée une pièce de monnaie en bronze, frappée par Antiochus Épiphane, auquel Hama doit son nom d'Épiphanie¹. N 15 a fourni des statères en argent, provenant de l'île de Rouad; grâce à leurs inscriptions, on peut les dater entre 144 et 125 avant notre ère². Vingt-deux pièces de bronze, datant de la première moitié du premier siècle³, furent recueillies dans M 14.

Date du niveau. Les trouvailles portent toutes le cachet de la période hellénistique, et comme terminus a quo on doit sans doute regarder l'année 161, la première de laquelle on possède des pièces de monnaies séleucides autonomes de Hama⁴. Il est probable qu'il faut fixer comme terme final l'année 64 av. notre ère, année dans laquelle la domination des Séleucides a été remplacée, probablement sans rupture violente, par celle des Romains⁵.

Il semble cependant que dans la période hellénistique, comme dans les deux périodes qui suivent, la vie se soit surtout concentrée non pas sur la colline, mais dans la

¹ Cf. BEVAN, *The House of Seleucus*, II, London 1902, p. 152. Les textes anciens sur Hama, cf. HONIGMANN, *Historische Topographie von Nordsyrien im Altertum*, Leipzig 1923, p. 36.

² Cf. ROUVIER, *Journal international d'archéologie numismatique*, III, p. 160—67. MILNE, *Iraq*, V, p. 12—22. A part une monnaie du règne de Antiochus II Theos (261—46), les autres pièces trouvées à la colline sont toutes postérieures à Antiochus Épiphane, la plus récente étant de 91—76. Les lectures des monnaies grecques, romaines et byzantines ont été faites par MM. Galster et Breitenstein, Conservateurs au Musée National de Copenhague.

³ WROTH, *Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, London 1899, p. 153 suiv., pl. XVIII, 9.

⁴ HEAD, *Historia Numorum*, Oxford 1911, p. 762—63, 781.

⁵ Cf. CUMONT, dans *Cambridge Ancient History*, XI, Cambridge 1936, p. 614—16.

ville proprement dite, où il subsistent encore des vestiges importants de ces trois périodes¹.

Niveau C.

Ce niveau qui est représenté dans presque tous les carrés, est le mieux conservé en K 7 et en N 13—14.

Architecture. Les murs trouvés sont souvent interrompus, sauf en N 13—14; un système de canalisation, fait de pierres calcaires, dont les faces intérieures sont crépies, se laisse poursuivre de M 14—15 en N 15—16 et en O 16—17; une branche, venant de N 14, se joint au système principal en N 16. Des murs de fortification, construits en marge de la colline en N 17 et modifiés au cours des périodes byzantine et arabe², appartiennent également à ce niveau. En bas de la colline, dans la ville même, les trouvailles sont plus cohérentes au point de vue architectural. A part une maison, partiellement déblayée, qui est située à l'ouest de la grande mosquée sous la maison actuelle de M. Sa'ïd Ghabâr (S XIV), beaucoup de tombeaux souterrains ont été mis à jour dans le terrain dit «Karm el-Ḥaourânî», à l'ouest de la grande route, qui unit l'entrée méridionale de la ville et la gare. Quelques tombes «a fossa»³ et deux tombeaux à chambre rectangulaire y ont été mis à jour (T XXI et XXVIII), de même qu'un hypogée à trois arcosolia

¹ Soit dans le quartier chrétien, Souq el-Medîneh, cf. RUS, Berytus, II, p. 34—39; IV, p. 116—20; infra p. 128—29 et 136.

² Il est possible que les murs fortificatoires remontent même au temps hellénistique.

³ T XVI—XX, XXIII—XXVI.

(T XXVII)¹, et un autre, à dromos, à escalier et à quatre groupes d'arcosolia, arrangés en forme d'éventail autour de la chambre centrale (T XV). Sous une maison, située au sud-ouest du grand marché, et appartenant à M. Aḥmad Ḥabbashî, la tombe la plus riche fut trouvée par hasard dans l'été de 1937 et déblayée en 1938 (T XXIX). A gauche du dromos était une chambre latérale, munie de trois loculi pratiqués dans le mur à gauche. Trois sarcophages de pierres furent trouvés en place au milieu de la chambre centrale, dont les murs étaient percés, eux-aussi, de loculi, surmontés de niches à sommet arrondi. Dans le mur à droite il y avait huit niches, dans le mur du fond cinq, et dans celui à gauche sept; le nombre des loculi correspond dans le mur à gauche à celui des niches; dans le mur à droite les loculi n'avaient été taillés qu'au-dessous des quatre niches situées le plus près du mur du fond². Quant à ce mur, la niche taillée au milieu n'avait pas de *loculus* correspondant. Les autres étaient ornées de sculptures, et au mur du fond il y avait des restes d'un décor floral peint et des inscriptions grecques.

Céramique. Dans le tombeau XXI deux amphores furent trouvées en place, une à chaque côté de l'entrée³. En M 17 de grandes jarres à provisions, à quatre anses, furent mises à jour avec leurs coupes-couvercles à poignée centrale extérieur⁴; le bord d'une grande jarre de terre rouge foncé porte une inscription, estampée en lettres romaines: B

¹ Pour le plan, cf. WATZINGER, *Denkmäler Palästinas*, II, Leipzig 1935, p. 70—71.

² Il est possible que les corps des quatre personnes, dont les sculptures ornaient les quatre *premières* niches, celles sans loculi, aient été déposés dans les trois sarcophages.

³ 7 A 306—07.

⁴ 7 B 195—97.

SLLI CMARAGDI¹; la céramique caractéristique du niveau est, cependant, celle couverte d'un vernis rouge, souvent à décor incisé, estampé ou moulé². Nous réservons à la publication définitive le riche répertoire de formes et de décor, et nous nous bornons ici à mentionner les estampilles faites dans le fond des coupes: une flèche à gauche³, des inscriptions grecques, soit des noms propres comme Ἀπολλοδώρου⁴, Δαμᾶ⁵, Ἐρμῆς⁶ et Τρύφωνος⁷, soit des substantifs comme κέρδος⁸ et χάρις⁹, ou des exclamations comme καὶ σύ¹⁰, καλά¹¹ et χῆρε¹², et une seule inscription latine: les lettres RASN¹³. Sur nombre de fragments on voit des graffiti en grec dont nous mentionnons quatre: un, portant le nom Τρυφώνιος¹⁴, un autre l'expression ὁ φίλος

¹ 5 A 863. Pour le type, cf. WALTERS, Catalogue of Roman Pottery in the British Museum, London 1908, p. 428—36, M 2764—2835. ILIFFE, QDAP, II, p. 124, n° 7. Pour le nom Smaragdus en Syrie, cf. RENAN, Mission de Phénicie, I, p. 189—90; CLERMONT-GANNEAU, Recueil d'archéologie orientale, I, Paris 1888, p. 8.

² Cf. HAMA, I, p. 19. WAAGÉ, op. cit. p. 68—73. Deux fragments, 4 A 492 et 4 B 45, ont un décor appliqué (fabrique arretine), cf. SAMARIA, II, pl. 68, m. VINCENT, Céramique de la Palestine, p. 29.

³ 7 B 80.

⁴ 5 A 7.

⁵ 6 A 369. Cf. ILIFFE, QDAP, VI p. 31; IX, p. 45.

⁶ 4 A 82. Cf. HAMA, I, p. 19, n. 1. ILIFFE, QDAP, VI, p. 34; IX, p. 48.

⁷ 4 A 522.

⁸ ΚΕΡΔΟΣ: 5 A 587. 6 A 684. 7 B 75. ΚΕΡΔΟΣ: 4 A 81, et ΚΕΡΔΟΣ: 4 A 217. Cf. WOOLLEY, Guide to the Archaeological Museum of the American University of Beirut, Beirut 1921, p. 19. ILIFFE, op. cit. VI, p. 37—38; IX, p. 52—53. WAAGÉ, AJA, XLIII, p. 541.

⁹ 6 A 707 (in planta pedis). ΧΑΡΙΣ: 5 A 487 et 6 A 703, cf. ILIFFE, op. cit. VI, p. 51—53; IX, p. 72. ΧΑΡΙΣ: 6 A 727 et 7 B 88, cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 51 (de Rihaniyeh). ΧΑΡΙΣ: 6 A 798, cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 51. Cf. également WOOLLEY, loc. cit. WAAGÉ, loc. cit.

¹⁰ 6 A 836. Cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 37; IX, p. 52. WOOLLEY, loc. cit.

¹¹ 7 B 113. Cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 37; IX, p. 52. WAAGÉ, loc. cit.

¹² 5 A 6. Cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 53.

¹³ 7 A 420. Cf. ILIFFE, QDAP, VI, p. 44; IX, p. 63.

¹⁴ 7 B 119.

Ητορ - -¹, un troisième le mot Ραμιθρα², et un quatrième des lettres thamoudéennes, qui sont probablement à lire *بشي* (pl. XL, 4)³.

Lampes. Un symplegma érotique est figuré sur une lampe, dont le bec est orné de deux volutes⁴; une estampille imprimée sous le fond, en lettres latines, donne le nom du fabricant: FAUSTI⁵; une lampe du même type présente un âne à droite⁶; une autre une vigne avec des grappes de raisin, et sous le fond quelques lettres⁷; la cuvette du disque d'une quatrième est ornée d'une rangée de langues, l'anse pleine est décorée d'une palmette, et les volutes sont faites en relief sur le bec même⁸; le disque d'une autre lampe est décoré d'une rosace et muni de deux poignées latérales⁹; deux lampes à anse pleine ont le bord des disques orné d'une couronne, l'une a le bec arrondi, et son disque fait voir un symplegma érotique¹⁰, l'autre un lion à gauche derrière un palmier¹¹. Un très grand nombre représentent

¹ 8 A 121.

² 4 C 616. Cf. DUSSAUD, *Topographie historique de la Syrie antique et médiévale*, Paris 1927, p. 413.

³ 7 B 171. Cf. le mot arabe *بَشِي*, «qui loue fréquemment». Il est vrai que la forme des lettres semble plutôt reporter notre graffite à l'époque hellénistique, cf. WINNETT, *A Study of the Lihyanite and Thamudic Inscriptions*, Toronto 1937, p. 52 et pl. X.

⁴ 7 A 464. Cf. BRONEER, *op. cit.* p. 76—78 (type XXII).

⁵ Cf. FINK, *Sitzb. phil. hist. Cl. bayer. Akad. Wiss.*, 1900, p. 692. WALTERS, *Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*, London 1914, nos 592 et 716 (la dernière provient de l'Égypte).

⁶ 7 A 465.

⁷ 7 B 180.

⁸ 8 A 66. Cf. BRONEER, *op. cit.* p. 80, pl. X (type XXIV); pour la feuille, cf. *ibid.* p. 75 (type XXI).

⁹ 5 B 12. Cf. Antioche: WAAGÉ, *op. cit.* pl. IX, n° 2015, texte p. 62. LOESCHKE, *Lampen aus Vindonissa*, Zürich 1919, p. 242, fig. 8, 3.

¹⁰ 5 B 14. Cf. BRONEER, *op. cit.* p. 257, n° 1201 (type XXVIII).

¹¹ 6 A 649. Cf. BRONEER, *op. cit.* p. 259, n° 1215 (type XXVIII). Des disques fragmentaires présentent: 4 A 543 un cheval à droite, 4 A 533 une victoire à gauche, et 4 B 49 une ménade avec bâton de thyrses et tympan.

des types tardifs: à anse pleine, à grand trou à huile, encadré d'un décor linéaire ou floral, et très souvent avec un canal entre le trou à huile et celui à mèche¹. Dans le tombeau XV presque 100 lampes de ce type furent trouvées, plusieurs ont l'anse pleine décorée d'une croix². Enfin la colline a fourni une lampe circulaire, munie de sept becs³, et une autre en forme d'anneau et probablement à douze trous à mèche⁴. Sous un fond fragmentaire on lit les lettres NO[·]⁵, sous un autre le nom Μάλχος, nom, qui prouve qu'il y a eu aussi des Sémites parmi les fabricants de lampes⁶.

Terres cuites. Quelques figurines, parmi lesquelles nous nommons deux quadrupèdes, probablement des chiens⁷, et un cavalier, qui garde encore des traces de couleur⁸, sont vraisemblablement à rapporter ici.

Stucs. Nous avons découvert dans la maison de Sa'îd Ghabâr des corniches en stuc à ovolos et à dessin de câble, qui décoraient la partie supérieure des murs⁹; sur la colline on a également trouvé des corniches à ovolos¹⁰, à langues¹¹

¹ 2 B 265, 424. 5 B 8. 8 A 174 (avec une croix sur l'anse). Cf. Antioche: WAAGÉ, op. cit. p. 65, types IX—XI.

² 7 A 120—61, 187—228.

³ 5 B 5. Cf. ERICH F. SCHMIDT, *The Alishar Hüyük Seasons of 1928 and 1929*, II, Chicago 1933, p. 97, fig. 149. WALDHAUER, *Die antiken Tonlampen*. St. Petersburg 1914, pl. XLI, n° 423, texte p. 57.

⁴ 5 D 16. Cf. LOESCHKE, *Lampen aus Vindonissa*, p. 338—39.

⁵ 7 B 175. Cf. peut-être BRONEER, op. cit. p. 211, n° 779 (type XXVII).

⁶ 6 A 113.

⁷ 5 B 29. 6 A 983. Cf. CARL MARIA KAUFMANN, *Ägyptische Terracotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche*, Cairo 1913, fig. 118.

⁸ 6 A 183. Cf. ROSTOVITZEFF, *Yale Classical Studies*, V, fig. 6, texte p. 189. Un fragment, 4 A 899, représente peut-être une main divine au foudre, cf. le relief de Kefr Kelbine: SEYRIG, *Syria*, XX, p. 191, fig. 11.

⁹ 8 A 513—15.

¹⁰ 6 B 778. 6 C 168, 186, 192.

¹¹ 6 C 187—188.

ou à palmettes¹, les premières ornées parfois en même temps de feuilles²; des grappes de raisin³ et deux têtes humaines proviennent sans doute d'un décor mural⁴; la première est coiffée d'un bonnet plutôt phrygien, devant lequel on voit un nœud de cheveux, qui rappelle la coiffure d'Apollon de Belvedere⁵, les cheveux de l'autre sont partagés au milieu et couronnés d'un chignon⁶. Toutes les deux ont les pupilles des yeux indiquées par des trous ronds, la bouche est mi-ouverte⁷. Du tombeau trouvé sous la maison de M. Ḥabbashî proviennent enfin deux masques de plâtre, dont nous ignorons malheureusement la place originale dans le tombeau; un est masculin, l'autre féminin; tous deux rappellent par leur réalisme les masques en cire, faits sur les visages des défunts⁸. Il est possible qu'ils aient été couverts jadis de masques de métal⁹.

¹ 6 C 179.

² 6 B 778.

³ 6 C 184. Cf. à Palmyre l'exèdre dans le tombeau de 'Abd'astôr: Berytus, V, pl. L, 3, texte p. 139—40.

⁴ Cf. les stucs à Hatra et à Doura: SARRE, *Die Kunst des alten Persiens*, Berlin 1922, pl. 62; CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos*, Paris 1920, p. 226—40.

⁵ 6 B 779. Cf. une tête de plâtre trouvée à Palmyre en 1924 dans la trouvaille décrite par CUMONT, *op. cit.* p. 218, fig. 45. Au Musée d'Istanbul se trouve une petite tête en plâtre, également de Palmyre, représentant un jeune homme dont le regard est détourné à gauche (I. N. 3757). Cf. peut-être une statuette de Suse: CUMONT, *loc. cit.*

⁶ 6 B 780. La coiffure ressemble à celle de Faustine l'Ancienne, cf. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, p. 157 suiv.

⁷ Le traitement des pupilles présuppose une date entre 150 et 300, cf. FREDERIK POULSEN, *Ikonographische Miscellen*, København 1921, p. 93.

⁸ 8 A 9 et 23. Les pupilles de la tête masculine sont indiquées par deux dépressions rondes.

⁹ Cf. une tête de lion en plâtre de Sidon: MERCKLIN, *Archäologischer Anzeiger*, 1926, col. 302, fig. 8, et le masque d'or trouvé dans le même tombeau, *ibid.* col. 309—10, fig. 12.

Sceaux. Une intaille hémisphéroïde de calcédoine, dans laquelle on voit un ibex debout à gauche et une inscription en pehlvi au pourtour, provient de la Perse¹. Une agate représente un aigle, debout à gauche, avec un anneau dans le bec². Une intaille de cornaline présente une femme assise à droite, la corne d'abondance à sa main droite, un oiseau sur sa main gauche³; une autre intaille de la même pierre, provenant du tombeau XXI, est enchassée dans une bague de fer; on y voit une Tyché debout à droite, portant dans la main gauche la corne d'abondance, dans la main droite un épi et, au-dessous, le manche d'un gouvernail⁴. Un Hermès, debout à droite, avec caducée et bourse, et dont l'himation est rejeté sur le bras droit, est gravé dans une intaille de pierre noire⁵. Elle appartient probablement à ce niveau, de même qu'une belle intaille d'une pierre bleuâtre avec bande médiane blanche; on y voit un satyre s'avancant à gauche, tenant le thyrses à la main gauche, de l'autre, au-dessus de l'épaule, son chlamys⁶.

Sculptures. Quatre chapiteaux corinthiens ont été trouvés, tous de pierre calcaire, un du type normal⁷, les trois autres du type «non-taillé»⁸. De la même pierre fut construit un autel en miniature, dont une des faces est décorée

¹ 2 A 85. Cf. VON DER OSTEN, *The Art Bulletin*, XIII, p. 17, n° 72.

² 7 A 551. Cf. DE RIDDER, *Collection de Clercq*, VII, Paris 1911, p. 729, n° 3309, pl. XXVIII. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos*, p. 231—32.

³ 8 A 355.

⁴ 7 A 358. Cf. DE RIDDER, *op. cit.* p. 628, n° 2952, pl. XXII.

⁵ 8 A 231. Cf. DE RIDDER, *op. cit.* p. 648, n° 3020, pl. XXII.

⁶ 5 A 583. Cf. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, I, Leipzig—Berlin 1900, pl. XII, n° 42 (ce satyre tient cependant une branche dans sa main droite).

⁷ 5 F 264. Cf. SCHLUMBERGER, *Berytus*, II, pl. LVI, 1, texte p. 164.

⁸ 2 A 954. 2 E 722. 5 F 263. Cf. la grande mosquée de Hama: RIIS, *Berytus*, II, p. 36, n. 9; Palmyre: AMY et SEYRIG, *Syria*, XVII, p. 253, fig. 11. DEICHMANN und TSCHIRA, *Römische Mitteilungen*, 54, p. 99.

d'une couronne¹; une des faces d'un autel analogue est ornée d'un aigle aux ailes déployées², et de même taille est une réplique très grossière du célèbre Héraclès Farnese³. Quelques petits fragments représentant des chevaux sellés⁴ sont d'une pierre plus dure et plus blanche; le tapis de la selle et la crinière sont parfois indiqués par des réticulés (pl. XL, 3. 5)⁵; sur un fragment on voit même un cavalier, vêtu d'un pantalon parthe⁶. En marbre est le torse d'une Aphrodite, également de petite taille; elle retient de la main gauche, à l'hauteur des reins, la draperie, dont un large pli médian, descendant au milieu, est décoré d'une ligne zigzagüée; un support, placé à droite, représente peut-être un dauphin⁷. Une tête fragmentaire d'enfant, de grandeur naturelle, est aussi en marbre; à en juger par un petit trou pratiqué dans la lèvre inférieure, elle avait fait partie d'une fontaine jaillissante⁸.

Les sculptures les plus intéressantes furent cependant trouvées dans le tombeau dit de Ḥabbashî⁹. Dans la salle principale il n'y avait point de sculptures dans les niches à gauche; dans celles à droite de l'entrée on trouva d'abord

¹ 7 B 672.

² 6 A 103. Cf. CUMONT, *Études syriennes*, Paris 1917, p. 57—63. Syria, VIII, p. 163—65, pl. XXXVIII, 2; IX, p. 103, n. 5. VIROLLEAUD, Syria, V, pl. XIX, 5.

³ 6 A 104. A Doura les représentations d'Héraclès sont très fréquentes, cf. ROSTOVITZEFF, *Yale Classical Studies*, V, p. 225.

⁴ 4 A 21, 46, 927.

⁵ 4 A 62. 5 B 276 (une tête). 6 B 189—90. Cf. un cheval au Musée de Palmyre: Berytus, II, p. 66, n. 44.

⁶ 4 A 48. Cf. supra p. 128, n. 8, et BAUR and ROSTOVITZEFF: *The Excavations at Doura-Europos*, II, New Haven 1931, pl. XXIV, 3, et XXV, 1—2, texte p. 199.

⁷ 5 A 585. Cf. BAUR, ROSTOVITZEFF and BELLINGER, *The Excavations at Doura-Europos*, IV, New Haven 1933, pl. IX, 4, texte p. 243—44.

⁸ 3 A 854. Peut-être il s'agit d'une tête féminine réemployée.

⁹ Cf. supra p. 125.

deux bustes de femme, rappelant les sculptures palmyréniennes¹, ensuite la statuette d'un garçon, vêtu de chiton et d'himation; la tête de ce dernier est ornée d'une curieuse boucle d'enfant²; dans la niche qui suit apparut un buste féminin, dont les cheveux de devant sont arrangés en boucles régulières, ceux de la nuque tombent sur les épaules³. Une inscription grecque de deux lignes, gravée sur le plinthe, nous fournit le nom et la date de la dame représentée: Μηνοφίλα Διοδώρου | ἐτελεύτησεν ἔτους γιϋ υπερ κγ̄, «Méno-phila, fille de Diodore, mourut en l'an 413, le 23 octobre» (pl. XLII, 1)⁴. L'ère employée est probablement celle des Séleucides, par conséquent l'année de mort de Ménophila correspond à l'an 101 de notre ère. Il s'agit sans doute d'une des nombreuses familles grecques, qui, après les conquêtes d'Alexandre, vinrent s'établir dans le Proche Orient⁵. Au dire du propriétaire actuel, un buste masculin barbu, les cheveux de devant arrangés en boucles de limaçon, avait été trouvé dans la niche suivante, la cinquième⁶.

¹ 8 A 12 et 16. Les femmes sont toutes les deux coiffées d'un voile et ont un turban autour du front, comme à Palmyre, cf. AMY et SEYRIG, Syria, XVII, p. 239—40. La première tient dans sa main gauche un peloton, cf. mes Studier over palmyrensk Skulptur, København 1928, p. 91; les cheveux de l'autre sont relevés en boucle devant l'oreille, comme chez la dame représentée au milieu du mur du fond.

² 8 A 14, haut. 78.5 cm. Cf. Berytus, V, p. 138, pl. XLIX, 3—4.

³ 8 A 10.

⁴ Cf. mes Studier over palmyrensk Skulptur, p. 91, et deux bustes, un provenant de Palmyre, l'autre de Ḥomṣ, et qui sont datés de 96 et de 109 de notre ère (cf. op. cit., pl. X, 1, p. 52—54, et ibid. p. 54—55). Pour le culte du dieu Men, cf. ROSTOVITZEFF, The Social and Economic History of the Roman Empire, Oxford 1926, p. 238, pl. XXXV, 1—2. CUMONT, Les religions orientales dans le paganisme romain, 4. éd., Paris 1929, p. 158—59.

⁵ Cf. Berytus, V, p. 104, n. 51.

⁶ 8 A 13. Cf. le buste palmyrénien, représentant la fille Ba'alat, qui date de 114 de notre ère: Studier over palmyrensk Skulptur, pl. I, 2, texte p. 20—22.

Les trois dernières niches du mur étaient vides, de même que les deux premières du mur du fond. Mais celle du milieu de ce mur, sensiblement plus grande que les autres, renfermait une statue de femme debout¹; elle est vêtue d'himation et de chiton, ce dernier peint en rouge; le bras droite est relevé contre la poitrine, le bras gauche pend le long du corps². En bas de l'himation apparaissent les deux glands de la ceinture du chiton³. La coiffure peinte en noir est unique en son genre: deux tresses sont enroulées sur le sommet de la tête, les cheveux de devant sont arrangés en stries verticales, une boucle coquette encadre les oreilles⁴. Un frontal, qui se termine en trois perles, orne les cheveux de devant⁵; elle a, autour du cou, un collier à pierre cen-

¹ 8 A 1, haut. 1m.16.

² Pour le type statuaire, cf. FERRI, *Arte Romana sul Danubio*, Milano 1933, p. 294.

³ Une telle ceinture semble caractéristique de la déesse syrienne, cf. les représentations en ivoire: FREDERIK POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig—Berlin 1912, p. 56, figs. 53 et 57, texte p. 56—57; ROSTOVITZ, *Yale Classical Studies*, V, fig. 12 a, texte p. 182; DUSSAUD, *Syria*, XVII, p. 389. Quant aux moules, cf. PERDRIZET, *Syria*, XII, pl. LIV, 3; pour les figurines en terre cuite, cf. Neirab: CARRIÈRE et BARROIS, *Syria*, VIII, pl. L, nos 22, 23 et 30; QADESH, pl. XXI, 4—5; PERDRIZET, *Syria*, XII, pl. LIV, 1 (figurines provenant des environs d'Antioche); Hama, supra p. 100, n. 1; plusieurs exemplaires inédits proviennent de la Syrie du Nord et sont actuellement au Musée d'Alep. Munies de cette même ceinture sont trois représentations en pierre de la déesse assise appartenant à l'époque romaine: une statuette au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth, une autre au Musée des Antiquités d'Istanbul, les deux inédites, et le relief de Hadad et d'Atargatis de Doura: BAUR, ROSTOVITZ and BELLINGER. *Excavations at Dura-Europos*, III, New Haven 1932, pl. XIV, texte p. 101.

⁴ Cf. une tête à Merida du temps de Néron: FREDERIK POULSEN, *Sculptures antiques de musées de province espagnols*, København 1933, pl. XVII, fig. 28, texte p. 22—23.

⁵ Cf. MARSHALL, *Catalogue of Jewellery in the British Museum*, London 1911, p. 339, n° 2866, pl. CXVI. *Studier over palmyrensk Skulptur*, PS 448, 453—56. *Katalog zu Theodor Graf's Gallerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit*, Berlin 1889, p. 17, n° 32. Sur des bustes pal-

trale rouge, et, au bras gauche, un bracelet sans décor (pl. XLI). Cette statue représente à notre avis une déesse: tout d'abord on pourrait alléguer la forme particulière de la ceinture¹, sa plus grande taille et son placement au milieu du mur du fond, et ensuite le fait que cette seule niche n'a pas de *loculus* correspondant². Dans la suivante, la quatrième, se trouvait le buste d'un jeune homme³, et, enfin, sur le sol de la salle, devant la statuette de la déesse, un autel rectangulaire⁴.

Mosaïques. Les carrés N 7—8 ont fourni une mosaïque à décor géométrique⁵; le dessin consiste en rangées de losanges, inscrits eux-mêmes dans des losanges plus grands⁶ et unis entre eux; la bordure est décorée d'une torsade⁷, qui est elle-même encadrée d'un bandeau orné de trois rangées de figures géométriques: rhombes, ovales et carrés, chaque rangée étant composée de figures identiques.

Verres. K 7 a fourni une phiale côtelée d'un verre transparent vert clair⁸, et la nécropole de Karm el-Ḥaourânî

myréniens plus tardifs le frontal est placé, non pas sur les cheveux du front, mais sur le turban brodé: Studier, PS 494—95, 499, 501—07.

¹ Cf. supra p. 133, n. 3.

² Quant au nom de cette divinité, on peut penser à Déméter, cf. AVI-JONAH, QDAP, IV, p. 88, n. 3.

³ 8 A 11. Un chlamys est jeté sur l'épaule droite; les cheveux sont arrangés en boucle de limaçon.

⁴ 8 A 15. Cf. l'autel du relief de Beeliabos au Musée de Damas: DJAFAR, Dalil Muhtaşar, Damas 1930, pl. II, 2, texte p. 35, n° 243; Alt, Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, IX, p. 87—89.

⁵ Photo 5094.

⁶ Cf. une mosaïque à Milet de la première moitié du III^e siècle: AVI-JONAH, QDAP, III, p. 67.

⁷ Cf. AVI-JONAH, QDAP, III, p. 66, en bas.

⁸ 4 C 70. Cf. Collection de M. Louis Courtin, Paris 1896, p. 21, n° 165, pl. IV, 3. SAMARIA, I, p. 330, fig. 203, II, 1 l et 2 i. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, II, pl. XXXVIII, 5, n° 34. KISA, Das Glas im Alter-

plusieurs bracelets¹ et un assez grand nombre de petites bouteilles².

Objets en bronze, en fer, en plomb et en or. A part un miroir de bronze (T XVII)³, nous mentionnons des bagues, des bracelets et des boucles, faits en bronze ou en fer, des clous et des garnitures de fer, trouvés surtout dans le tombeau XV⁴. Deux figurines sont de plomb, une représentant Venus déliant ses cheveux⁵, l'autre quelque divinité, vêtue d'un pagne, tenant les bras en l'air et coiffée d'un chapeau, qui est orné d'un rhombe entre deux triangles⁶. Une petite tablette en or porte une inscription, sans doute imprécatrice⁷.

Monnaies. Les trouvailles isolées, faites à la colline, s'échelonnent entre Auguste et Dioclétien⁸, tandis que les pièces identifiables recueillies dans le tombeau XV ne datent que du commencement du quatrième siècle⁹.

tum, I, Leipzig 1908, p. 83, fig. 42; MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'empire romain*, Paris 1913, p. 122, fig. 51.

¹ 7 A 250 (T XVIII). 266 (T XX). Cf. Jérusalem: B(ARAMKI), QDAP, I, pl. VI, nos 13—14.

² 7 A 285—86 (T XXV), balsamiques à col long et à panse tronconique ou bulbeuse. Cf. Jérusalem: ILIFFE, QDAP, IV, p. 73, fig. 2, a. THE SWEDISH CYPRUS EXPEDITION, II, pl. XXIII, fig. 5 (passim). MORIN-JEAN, op. cit. p. 77. La panse d'une bouteille est décorée d'un réticulé: 7 A 273 (T XXIII).

³ 7 A 243.

⁴ Cf. supra p. 125.

⁵ 5 E 816. Cf. une statuette trouvée à Jérusalem: CLERMONT-GANNEAU, *Archaeological Researches in Palestine*, I, London 1899, p. 228—29.

⁶ 6 A 186.

⁷ 8 A 256.

⁸ Quant aux autres, deux d'entre elles sont du premier, une du second, les autres du troisième siècle.

⁹ Une monnaie de Licinius (308—24) et une de Constantinus (306—37) furent trouvées. Cinq pièces n'ont pu être identifiées.

Date du niveau. Les monnaies, aussi bien que les autres trouvailles, classent notre niveau comme romain et témoignent que la reprise matérielle, inaugurée à Hama par Antiochus IV, s'était maintenue après la chute des Séleucides¹.

Niveau B.

A part les carrés N 14—15, dans lesquels cinq mosaïques ont été mises à jour, la strate avait subi, dans un degré encore plus haut, les mêmes dévastations que les deux niveaux précédents.

Architecture. Une cave dont les murs sont en pierre, le toit en briques cuites très minces, a été déblayée dans le carré N 15. Quelques citernes bâties de grandes briques rectangulaires: la grande citerne en G 11² et celles de G 10³, K 15, O 10—11, O 13, P 16 et Q 15, rappellent par leur construction celle du toit de cette cave. Il est vrai qu'au point de vue stratigraphique et à cause des trouvailles qui y sont faites, elles semblent plutôt appartenir au niveau arabe. Il est, néanmoins, très probable, comme le soutient M. FUGMANN, qu'elles ont été bâties pendant la période de notre niveau, vu leur mode de construction, et qu'elles sont restées en usage pendant la période arabe.

¹ De l'époque romaine est également le relief publié par DUSSAUD, Syria, V, p. 120—21, pl. XXXI, 4, et par RONZEVALLE, MUSJ, XXI, pl. XVII, 1, texte p. 58, qui aura été trouvé à Hama pendant la construction de la nouvelle route, qui longe la colline vers le sud (cf. pl. I). Une statuette de bronze d'une «mima saltatricula», datant probablement d'environ 200 de notre ère, provient peut-être de Hama, cf. BIEBER, AJA, XLIII, p. 640—44.

² Cf. supra p. 11.

³ Cf. HAMA, I, p. 7—8.

Céramique. Beaucoup de fragments de la céramique jaune ou rouge caractéristique ont été recueillis¹; parmi les sujets y estampés nous relevons des grenades², un cheval à droite³, le buste en face d'un personnage⁴, une femme à droite portant une couronne à la main gauche⁵, et une croix, symbole très fréquent⁶.

Lampes. Outre les lampes du type caractéristique byzantin⁷ on en trouve également, dont le canal allant du trou à huile au trou à mèche est décoré⁸; une lampe a même deux trous à mèche⁹.

Sculptures. Deux chapiteaux d'acanthé de pierre calcaire présentent le traitement optique, qui est typique de cette époque¹⁰, mais plus intéressante fut la trouvaille, faite dans le fond d'une citerne en Q 16 d'une table ou d'un bassin à rebord, arrondi au sommet, rectangulaire en avant¹¹. Le rebord est décoré d'arbres, entre lesquels des animaux luttent; ce sont surtout des lions, qui sont représentés, pour

¹ Cf. HAMA, I, p. 19.

² 2 D 723.

³ 2 A 834.

⁴ 5 B 282. Cf. un tesson de Panticapaeum: PHARMAKOWSKY, Archäologischer Anzeiger, 1909, col. 157—58, fig. 21.

⁵ 2 A 814.

⁶ 2 D 718—19, 3 A 501 (croix sans décor). 2 A 844, 2 D 701, 3 F 216 (croix décorées de différentes ornementsations).

⁷ 3 A 549. 4 A 215. Cf. HAMA, I, p. 53. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, I, Berlin 1909, pl. LXII, nos 1275—76, texte p. 252.

⁸ 2 B 193. 3 B 830. 6 B 358. Cf. WAAGÉ, dans *Antioch-on-the-Orontes*, I, pl. XII, nos 1842—43, texte p. 67. WULFF, op. cit. I, pl. LXVI, nos 1334—35, texte p. 261.

⁹ 2 Y 94. Au Musée de l'Université Américaine, Beyrouth, il y a une lampe semblable. Cf. pour le prototype une lampe de Palmyre: AMY ET SEYRIG, *Syria*, XVII, pl. LI, n° 43, p. 263.

¹⁰ 2 A 955—56.

¹¹ 4 A 69, long. 1 m.08, larg. 1 m.05, haut. 5,5 cm.

suisant ou écrasant des cervidés¹. Dans l'angle à gauche on voit le buste d'un homme imberbe, de profil à droite; il a un diadème autour du front et un chlamys à l'épaule; dans l'angle à droite il y a le buste d'une femme tourelée, de profil à gauche, ornée d'un collier (pl. XLII, 2)². Ce monument appartient à un groupe assez nombreux, répandu surtout en Égypte, groupe que le type des bustes et le modelé datent au plus tard de la seconde moitié du quatrième siècle³.

Mosaïques. Des bordures seules de mosaïques subsistent, toutes les parties centrales ayant été enlevées par les Arabes, probablement pour des raisons religieuses⁴. Les motifs des bordures sont géométriques⁵, sauf celui d'une, dans laquelle la tête d'un dieu fluvial apparaît dans un des écoinçons⁶. Les mosaïques d'Antioche, qui sont bien datées, permettent de classer nos mosaïques dans la seconde moitié du quatrième siècle⁷.

Bronzes. Une figure de Christ est gravée dans une petite croix⁸; une matrice rectangulaire porte les noms: Ἐρμόλαου | Μαρκιανοῦ⁹.

¹ Cf. MICHON, RB, XIII, p. 137, fig. 27, et une table circulaire inédite, autrefois dans la collection du Dr. Ziadé à Beyrouth.

² Cf. MICHON, RB, XII, p. 514, fig. 8, et la table Ziadé.

³ Cf. SNIJDER, *Journal of Roman Studies*, XIII, p. 56—57. Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική, 1929, p. 101—02, figs. 136—37, et p. 234—36, fig. 68. 1930, p. 90—96. ELDERKIN, dans *Antioch-on-the Orontes*, I, p. 49—51, § 5.

⁴ Cf. HITTI, *History of the Arabs*, London 1937, p. 271 suiv.

⁵ B 51 a—c.

⁶ A 352 a. Cf. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos*, p. 120—21.

⁷ Renseignement aimablement fourni par M. Campbell.

⁸ 5 E 670. La croix est à coins arrondis, cf. WULFF, op. cit. I, pl. XLV, n° 935, texte p. 198.

⁹ 6 A 524. Cf. WULFF, op. cit. I, Berlin 1911, pl. LII, n° 897, texte p. 192.

Monnaies. Une cache de monnaies, trouvée en K 7, a fourni plus de 900 pièces, datant des quatrième et cinquième siècles¹, tandis que les monnaies byzantines trouvées ailleurs à la colline, s'échelonnent entre 323 et le milieu du septième siècle².

Date du niveau. Les trouvailles justifient de qualifier notre niveau comme byzantin, niveau qui prend fin en 650, année dans laquelle Abou 'Obeid conquiert Hama. Comme ce fut le cas des deux niveaux précédents, le culte, l'administration et le commerce étaient probablement concentrés dans la ville même, tandis que les riches préféraient toujours la colline pour leurs demeures.

Niveau A.

Ce niveau, qui est le plus près de la surface, est représenté dans presque tous les carrés; il atteint une profondeur moyenne de trois à quatre mètres.

Architecture. Des restes de bâtiments imposants n'ont pas été déblayés, surtout parce que les Hamiotes ont utilisé, au cours des siècles, la colline comme carrière, d'autant plus précieuse que les pierres y étaient déjà taillées. Beaucoup de citernes, qui recevaient l'eau d'un système étendu de canalisation, ont été trouvées. Sept «birkets», dont une entourée d'un bandeau de mosaïque en verre³, ont été mises à jour. Nombre de cubes, également en mosaïque de verre, trouvés en d'autres endroits, prouvent que cette décoration a été en usage ailleurs à la colline.

¹ Elles datent entre 323 et 474 de notre ère.

² Entre le règne de Constantin et le milieu du septième siècle.

³ Celle de G 11, cf. infra p. 152, n. 10.

Céramique. Ayant fait de la céramique de ce niveau une description assez détaillée dans le premier rapport¹, nous ne mentionnons ici que les pièces d'un intérêt tout spécial.

A. Céramique sans couverte.

a. Sans décor spécial. Plusieurs bols, munis sur le bord de trois protubérances peintes en rouge et tournées obliquement vers le dedans, sont faits d'une terre rougeâtre; ces bols ont sans doute servi de braseros, les charbons ayant été mis dans le bol même (pl. XLIII, 1)²; unique en son genre est une petite jarre globulaire, à cinq orifices³.

b. Décor en barbotine. Un fragment⁴ fait voir un personnage en face sur un fond décoré d'enroulements⁵; un autre présente un oiseau de proie en face (pl. XLIII, 2)⁶, un troisième un oiseau semblable, mais bicéphale, à tête en profil⁷, et sur une coupe, à base circulaire, on voit sur le bord un chien de chasse poursuivre un félin, qui a la tête en face⁸.

c. Médaillons estampés. Un médaillon piriforme⁹ présente un aigle vu de face¹⁰; sur un autre, de forme circulaire, on voit deux quadrupèdes dont les trains de derrière sont

¹ HAMA, I, p. 27—52.

² 2 A 64. 4 A 101. Cf. les braseros du temps hellénistique: THOMPSON, *Hesperia*, III, p. 421, fig. 109.

³ 4 A 584.

⁴ Cf. HAMA, I, p. 29, A II, a.

⁵ 6 B 339. Cf. HOBSON, *A Guide to the Islamic Pottery*, London 1932, p. 33, fig. 40.

⁶ 5 A 695.

⁷ 4 A 52.

⁸ 4 A 88. Le lion est du même type que celui de Baybars, cf. HAMA, I, p. 31. MAYER: *Saracenic Heraldry*, Oxford 1933, p. 9.

⁹ Cf. HAMA, I, p. 29, A II, c. SARRE, *Keramik und andere Kleinfunde der islamischen Zeit von Baalbek*, Berlin und Leipzig 1925, p. 7, n° 14.

¹⁰ 2 A 48.

entrelacés, et qui ont les pattes de devant en l'air, les têtes tournées l'une contre l'autre¹.

d. Cruches de Mosoul. Plusieurs exemplaires de ces pichets² ont été mis à jour, parmi lesquels nous mentionnons deux en terre grise: un décoré de plusieurs paires d'oiseaux sur un fond de rinceaux³, l'autre de médaillons dans lesquels un oiseau de proie alterne avec un décor tressé, qui imite des inscriptions coufiques⁴; un troisième est couvert d'un engobe rouge et décorée de médaillons représentant des oiseaux placés entre des cervidés et des lions⁵.

e. Gourdes de pèlerins. Des gourdes⁶ à panse bombée n'ont été recueillies que dans peu d'exemplaires⁷; celles à panse aplatie sont par contre assez nombreuses⁸. Parmi les sujets représentés sur celles-ci nous relevons deux écus, chacun décoré de deux crosses de polo avec balle⁹; une fleur de lys entre deux épées¹⁰; un faucon, à tête de profil à gauche¹¹. Deux sont décorées d'une chimère à tête hathorienne, marchant à gauche¹²; une présente au centre un

¹ 4 A 405.

² Cf. HAMA, I, p. 30, A II, e.

³ 5 A 681. Un des groupes est formé par deux oiseaux à cous longs croisés.

⁴ 5 A 679.

⁵ 2 B 651.

⁶ Cf. HAMA, I, p. 30—33, A II, f.

⁷ 2 D 118, 120. 4 A 982. Cf. HAMA, I, p. 31—32, A II, f α.

⁸ Cf. HAMA, I, p. 32—33, A II, f β.

⁹ 4 A 410. Cf. Baalbek: SARRE, op. cit. p. 11, fig. 30. MAYER, *Saracenic Heraldry*, p. 16—17.

¹⁰ 7 B 690. Cf. Baalbek: SARRE, op. cit. p. 8, n° 19, fig. 24; Damas: SAUVAGET, *Poteries syro-mésopotamiennes du XIV^e siècle*, Paris 1932, p. 23, n° 127, pl. 38. MAYER, op. cit. p. 13 et 22—24.

¹¹ 4 A 435.

¹² 2 D 121, 209. Une gourde trouvée pendant la première campagne présente un oiseau de proie à tête hathorienne, cf. HAMA, I, pl. VIII, 2, texte p. 32. Syngoroulos, *Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική*, 1930, p. 127—40.

quadrupède, peut-être un lapin, marchant, lui aussi, à gauche; autour de cet animal on voit une inscription en thuluth: جُعِلَ لِتُحْسِنَ يَا مُحْسِنَ, «il est placé pour que tu puisses orner, oh toi qui ornas» (pl. XLIII, 4)¹. Sur un fond de rinceaux est exprimé en thuluth le souhait: اشرب هنا وعافية, «bois la santé et le bien-être»²; au milieu d'un rhombe, sur un fond d'annelets, on lit ce proverbe en nashî: من كفا ماط, «celui qui a fait satisfaction se retire» (pl. XLIV, 1)³. Dans la partie supérieure d'un médaillon central un segment présente la phrase: العز الدائم, «gloire perpétuelle»⁴; au milieu d'un cercle, sur un fond d'annelets, est mis le proverbe: الصبر مفتاح الفرج, «la persévérance est la clef de la délivrance» (pl. XLIV, 2)⁵. Dans un segment, sur un fond semblable, sont ces mots: عمل العفيف ادعو له ادعو, «œuvre d'El-'Afif, priez pour lui, priez» (pl. XLIV, 3)⁶; on voit enfin, au milieu d'une panse fragmentaire, une étoile à rais tournoyants, et, autour de celle-ci, deux bandeaux circulaires; le premier contient ces mots: ادعو له بدركه اشرب صحّة, «priez pour lui à cause de sa faute, bois la santé et

¹ 2 D 119. La traduction donnée en haut a été suggérée par M. JOHNS. PEDERSEN, ainsi que celles des numéros 8 A 86 (infra n. 3) et 7 B 698 (p. 143, n. 1).

² 2 D 116. Cf. DAY, Berytus, II, pl. V en bas, texte p. 8—9. Une inscription semblable se trouve sur 2 D 757.

³ 8 A 86.

⁴ 8 A 87, aussi 4 A 467. Cf. DAY, op. cit. p. 9. JOHNS, QDAP, I, p. 129, fig. 29.

⁵ 4 A 418.

⁶ 4 A 35. Le nom de ce potier se trouve sur une autre gourde, provenant elle aussi de HAMA, actuellement au British Museum; dans l'inscription de cette gourde le nom est également suivi de l'expression: ادعو له, «priez pour lui», cf. SARRE, op. cit. p. 10, note 1, et les remarques y données par M. L. A. MAYER. Le nom se trouve également sur une gourde au Victoria & Albert Museum: I. N. 761-1902, provenant d'Alep, et sur laquelle se lit l'inscription suivante: عمل العفيف اشرب عوافي الفصحّة وعافية اشرب عوافي, «Oeuvre d'El-'Afif. Bois mille fois santé et le bien-être, bois le bien-être». Cf. encore la note suivante.

le bien-être»¹; le second porte en beaux caractères thuluth les mots suivants: [الجهد] [السامد] والجد الصاعد العالى]; «[énergie] assidue et initiative laborieuse, suprême - - -» (pl. XLIV, 4)².

Au fragment de moule trouvé dans la première campagne³, on peut maintenant ajouter au moins cinq autres, trois à décor floral⁴, deux à semis de figures polygonales en forme d'Y⁵.

f. Décor peint sur enduit blanc. Dans ce groupe, ordinairement à décor géométrique⁶, il faut classer une cruche, sur laquelle on voit, peints en rouge, des personnages, probablement le roi, la reine et des acrobates, ces derniers en train d'exercer leur art⁷, et une jarre, sur la panse de laquelle on voit, peint en noir, un homme debout en face, entouré d'oiseaux et de poissons (pl. XLIII, 3)⁸.

B. Céramique avec décor sous couverte plumbeuse.

a. Céramique dite sgraffito. A part des coupes à décor floral rappelant celui des coupes du IX^e—X^e siècle⁹, nous mentionnons quatre bols assez petits, décorés d'oiseaux¹⁰. Un, à couverte assez épaisse, présente au centre un rhombe héraldique, peint en brun sur fond jaunâtre et inscrit dans

¹ 7 B 698. Les mots employés dans la première inscription pourraient indiquer que cette gourde aussi fut l'œuvre d'El-'Afif.

² Le mot الجهد se retrouve sur un fragment de verre trouvé à Hama pendant la première campagne (lecture de M. Sauvaget), cf. HAMA, I, p. 56, n. 4.

³ Cf. HAMA, I, p. 32, n. 6.

⁴ 5 A 633, 662. 6 B 742, 744. 8 A 142.

⁵ 5 A 936. 6 B 744. Cf. Damas: SAUVAGET, op. cit. pl. 8, n° 42; texte p. 13.

⁶ Cf. HAMA, I, p. 33—34, A II, g.

⁷ 7 A 604.

⁸ 2 E 530.

⁹ 2 A 281—82 et 319, déjà réparées dans l'antiquité. Cf. LANE, Archaeologia, LXXXVII, pl. XVIII, 2.

¹⁰ 2 E 657. 4 A 555. 6 B 242. 7 C 126. Cf. el-Mina: LANE, op. cit. pl. XXV, 1, et XXVI, 3. WULFF, op. cit. II, pl. XXIII, nos 2100—04, texte p. 112—13.

un cercle, qu'entoure un bandeau circulaire, orné de rinceaux bruns; une inscription arabe est gravée dans un autre bandeau circulaire plus près du bord¹. Sur une grande coupe un félin majestueux, à tête d'aigle, marche à droite (pl. XLV, 1)²; une autre présente une femme assise, de face, même sujet, mais en moins grand que celui d'une coupe trouvée pendant la première campagne³.

b. Peinture d'engobe sous couverte non-colorée. Les sujets sont presque toujours floraux ou géométriques⁴, mais trois coupes présentent cependant un décor animé: un poisson à gauche⁵, un oiseau à droite⁶, et, autour d'un médaillon orné d'un réticulé, des oiseaux (pl. XLV, 2)⁷.

C. Céramique avec décor sous couverte siliceuse.

I. Décor sous couverte non-colorée.

a. Peinture noire. Parmi les coupes ainsi décorées une présente un canard à droite⁸, une autre, plus grande, trois cygnes noirs qui s'envolent, le fond ayant un semis de petites protubérances rondes (pl. XLV, 3)⁹.

b. Peinture bleue. Une coupe presque complète a un

¹ 4 A 279. On distingue le mot: الملك, le roi. Cf. KÜHNEL, *Islamische Kleinkunst*, p. 112, fig. 74, 1. Le rhombe au centre est un blason fréquent du temps des Mamlouks, cf. MAYER, *Saracenic Heraldry*, p. 14—15. LA CÉRAMIQUE MUSULMANE, pl. 141. *Revue archéologique Syrienne*, II, p. 87—88.

² 4 A 72.

³ 2 C 440. Cf. HAMA, I, pl. X, 2, texte p. 36. El-Mina: LANE, op. cit. pl. XXIV, 1, A, texte p. 50.

⁴ Cf. HAMA, I, p. 37, B III.

⁵ 8 A 47.

⁶ 2 B 132.

⁷ 8 A 114. Un prototype byzantin: cf. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, I, pl. LXXII, n° 1557, texte p. 293.

⁸ 8 A 141. Cf. HAMA, I, p. 41, B XI.

⁹ 5 F 145. Les oiseaux sont peut-être des canards stylisés, cf. une coupe du genre de Veramin: BMQ, IV, p. 6—7, pl. IX. Pour l'arrangement des oiseaux, cf. KOEHLIN et MIGEON, *Cent planches en couleurs d'art musulman*, Paris, pl. XXIV.

décor floral autour d'un médaillon central, dans lequel on voit une inscription arabe stylisée¹.

c. Peinture bleue et noire. Les coupes qui ont ce décor sont assez nombreuses²; nous en relevons une, qui a au milieu une inscription arabe très stylisée³, tandis que celle d'une autre est bien lisible: عمل سنة اربع واربعين, «faite en l'année 44», c'est-à-dire probablement 744 de l'Hégire, 1343 de notre ère⁴. Une coupe présente une fleur au centre, et, peintes en noir sous le fond de la coupe, quatre lignes d'écriture arabe⁵. Sur un petit bol des grenades apparaissent entre des secteurs⁶; sur un fragment un oiseau à droite est peint dans une couronne⁷, sur un autre on voit un cerf ou un chien également à droite⁸.

d. Peinture bleue et noire sur fond en relief. Parmi les exemplaires de cette céramique⁹ nous relevons une coupe, sur laquelle on voit un canard à droite¹⁰, et un fond, sur lequel un panthère saute à droite¹¹. Un autre fond de coupe est décoré de deux poissons¹²; un bel albarello est orné de canards marchant à droite¹³.

¹ 6 C 473. Cf. HAMA, I, p. 41, B XII.

² Cf. HAMA, I, p. 42—44, B XIII.

³ 2 A 9.

⁴ 6 C 487. Cf. HAMA, I, p. 43.

⁵ 4 A 736.

⁶ 2 A 8.

⁷ 6 C 484.

⁸ 7 B 255. Cf. RIVIÈRE, La céramique dans l'art musulman, I, Paris 1913, pl. 21.

⁹ Cf. HAMA, I, p. 44—45, B XIV.

¹⁰ 5 F 22. Cf. Baalbek: SARRE, op. cit. p. 16, fig. 48, n° 51. LA CÉRAMIQUE ÉGYPTIENNE, pl. 106.

¹¹ 5 F 100. Cf. LA CÉRAMIQUE ÉGYPTIENNE, pl. 116.

¹² 2 B 604. Cf. HAMA, I, p. 45, n. 1. FOUQUET, Contribution à l'étude de la céramique orientale, Le Caire 1900, pl. XII. LA CÉRAMIQUE ÉGYPTIENNE, pl. 119. Un fond de coupe, 6 C 481, présente le même décor, mais quelques éléments du dessin sont exécutés en gris vert.

¹³ 4 D 90. Un autre albarello, 5 F 120, présente le même décor, mais les têtes et les pieds sont, par contre, peints en rouge.

e. Peinture noire et turquoise. Sur un fond de coupe¹ on lit, au milieu d'un cercle à décor floral, encore une fois l'inscription mentionnée ci-dessus: «faite en l'année 44»².

f. Peinture bleue et rouge. Nous nommons comme spécimens de cette céramique³ une coupe décorée de deux fleurs de lotus⁴, une autre ornée d'un hexagramme, dans et autour duquel se trouve un riche décor floral, plein ou en réserve (pl. XLVI, 1)⁵. Une coupe, dans un bel état de conservation, présente des lettres coufiques stylisées autour du bord, et au centre un oiseau à droite, dont la tête est détournée à gauche (pl. XLVII, 1)⁶. Sur un fond de coupe un lièvre saute à gauche⁷, et dans trois cas différents on a des figurations de personnages: sur deux coupes deux personnes sont représentées, assises autour d'un arbre, vêtues et dessinées comme celles de Ray (pl. XLVI, 2)⁸, et sur une troisième on voit un cavalier se lançant à gauche⁹.

II. Décor sous couverte colorée.

a. Décor noir sous couverte bleu-vert. Comme représentants de cette céramique¹⁰ nous relevons une coupe à rosace, entourée d'un décor floral stylisé, bien espacé¹¹, trois coupes

¹ Cf. HAMA, I, p. 45, B XV.

² 6 C 465. Cf. supra p. 145, n. 4.

³ Cf. HAMA, I, p. 48—51, B XVIII.

⁴ 4 D 171. Cf. une coupe du Victoria & Albert Museum: I. N. 765-1925.

⁵ 8 A 150.

⁶ 2 A 799.

⁷ 2 B 553.

⁸ 5 F 61 et 4 D 81. Cf. RIEFSTAHL, *The Parish-Watson Collection of Mohammadan Potteries*, New York 1922, fig. 46, n° 22, texte p. 131.

⁹ 8 A 146. Cf. une coupe de Reşâfa: SARRE, *Berliner Museen*, XLVIII, p. 1 et 8, et une coupe sur laquelle est représenté un *dromedarius*, récemment entrée au Victoria & Albert Museum, cf. LANE, *Annual Review*, Victoria & Albert Museum, 1937, p. 18.

¹⁰ HAMA, I, p. 46—48, B XVII.

¹¹ 2 D 117. Cf. HAMA, I, p. 46, n. 4.

parfaitement conservées, à décor floral réservé¹, et un fond de coupe orné de trois canards sur un fond de rinceaux².

b. Décor noir sous couverte bleu foncé. Cette variété est très rare à Hama; nous n'en avons trouvé qu'un fond de coupe à décor floral en réserve³, et une coupe, décorée d'une série de bandeaux circulaires concentriques; dans deux des bandeaux on voit un décor stylisé, floral ou épigraphique⁴.

c. Décor noir sous couverte violet foncé. Cette variété ne se trouve que rarement; nous mentionnons une coupe décorée de bandeaux concentriques sous le bord⁵, et un fragment à décor floral⁶.

D. Céramique à couverte monochrome, sans décor ou à décor en sgraffito.

a. Couverte blanche. Cette céramique fut probablement importée de la Perse⁷: nous en mentionnons plusieurs coupes⁸, ayant le plus souvent des taches verticales, peintes en bleu, parfois un décor floral en sgraffito⁹; quatre cruches: deux ont des sillons parallèles obliques sur la panse¹⁰, une a l'orifice trilobé¹¹, et la quatrième le cou en forme d'une femme, modelé à la manière des potiers de Ray¹².

¹ 4 D 20—22.

² 6 C 575.

³ 2 Y 54.

⁴ 2 B 927.

⁵ 2 D 595.

⁶ 2 D 616. Cf. LA CÉRAMIQUE MUSULMANE, pl. 5, a et c.

⁷ Cf. HAMA, I, p. 38—39, B VII.

⁸ E. g. 6 C 510. La paroi d'un bol, 6 C 520, est décorée de sillons parallèles obliques.

⁹ 2 B 252—54. 4 D 118. Quelques coupes sont plus grandes et à bord évasé, e. g. 2 B 251.

¹⁰ 4 D 120. 5 F 88.

¹¹ 5 A 560.

¹² 6 C 594. Cf. la cruche autrefois dans la Parish-Watson collection: RIEFSTAHL, op. cit. fig. 90, n° 45, texte p. 238.

b. Couverte bleue ou verte. Cette céramique est, elle aussi, sans doute d'inspiration persane. Des coupes à couverte bleu verdâtre sont assez nombreuses, beaucoup étant décorées de rinceaux exécutés en sgraffito¹; elles semblent surtout provenir des couches inférieures de la strate. Sur des coupes assez grandes, à bord évasé, on a parfois, au centre, une rosace, entourée d'un bandeau circulaire, à dessin de câble². De deux fonds de coupes, également en sgraffito, un présente un félin à gauche³, l'autre un oiseau à gauche⁴.

Plusieurs coupes ont une très jolie couverte bleu foncé⁵, et de cette même couverte sont une petite jarre, à panse bulbeuse⁶, et une cruche, à décor floral fait en sgraffito sur la panse (pl. XLVII, 5)⁷.

c. Couverte jaune verdâtre. Un albarello, à dessin interlaçant fait en sgraffito, rappelle un exemplaire égyptien du XII^e siècle⁸.

d. Couverte violet foncé. Plusieurs coupes⁹, quelques-unes à bord évasé¹⁰, représentent cette variété de céramique.

E. Céramique à décor au-dessus de la couverte.

a. Décor à lustre métallique brun sur couverte non colorée. Plusieurs coupes, appartenant à ce groupe¹¹, ont été trouvées

¹ 4 D 92, 185. 5 F 13. Cf. RIVIÈRE, La céramique dans l'art musulman, I, pl. 17. HOBSON, Guide to the Islamic Pottery, p. 17.

² 7 B 347.

³ 7 C 104.

⁴ 6 C 499. Cf. HOBSON, op. cit. pl. VI, fig. 24, texte p. 17.

⁵ 2 B 250. 4 D 174.

⁶ 5 A 580.

⁷ 5 A 561. Cf. supra p. 147, n. 11.

⁸ 5 F 66. Cf. HOBSON, op. cit. p. 12, fig. 19.

⁹ 4 D 189.

¹⁰ 2 D 594. 4 D 106, 187.

¹¹ Cf. HAMA, I, p. 51—52, B XIX.

ensemble; elles présentent à l'intérieur un dessin rayonnant brun, avec décor floral dans les secteurs (pl. XLVII, 2)¹. Une jarre fragmentaire rappelle avec ses lettres arabes en relief les produits de Raqqa², tandis que le décor de trois autres coupes nous reporte à Reşâfa. L'une a un décor géométrique et épigraphique³, l'autre présente dans le médaillon central une femme assise, entourée de quatre médaillons plus petits au même décor, entre lesquels on voit une ornementation florale stylisée; sur le bord évasé est peinte une inscription arabe⁴. La troisième est ornée dans le médaillon central, de petites croix, peintes en bleu sous la couverte, et sur le bord de lettres coufiques stylisées⁵. C'est par contre le style de Ray, qui se manifeste dans le dessin du fond d'une coupe, sur laquelle on voit une femme assise de face, les cheveux tombant sur les épaules⁶.

b. Décor à lustre métallique brun sur couverte colorée. Cette céramique se trouve assez rarement; nous relevons quelques coupes à décor floral, dont deux à couverte bleue⁷, une à couverte verte⁸, et une à couverte violet foncé⁹.

c. Céramique de Ray. C'est encore la Perse, sans doute Ray¹⁰, qui a fourni quelques fragments à peinture poly-

¹ 7 B 344, 345, 350, 356.

² 6 C 608. Cf. SARRE, Berliner Museen, XLVIII, fig. 1, p. 7. HOBSON, Guide to the Islamic Pottery, pl. VIII, texte p. 20.

³ 3 B 360.

⁴ 4 D 45.

⁵ 5 F 76. Cf. HAMA, I, pl. XIX, 1, texte p. 52.

⁶ 5 A 9. Un sujet semblable se trouve sur 4 D 344. Cf. DIMAND, Loan Exhibition of Ceramic Art of the Near East, New York 1931, p. 12, n° 46. HOBSON, op. cit. p. 41, fig. 46, texte p. 44.

⁷ 2 C 291. 7 B 349.

⁸ 7 B 355.

⁹ 2 D 593. Cf. également 2 D 644.

¹⁰ Cf. HAMA, I, p. 39, B VIII.

chrome: sur un on voit une tête rayonnée¹, sur un autre un personnage tenant un tambourin à la main², tous les deux sur couverte bleue, tandis qu'une coupe fragmentaire, sur laquelle on voit, au milieu, deux chameaux en marche à gauche, et, autour d'eux, des personnes assises, est exécutée en bleu, noir et brun sous couverte blanche³.

d. Céramique dite de Majolique. Deux coupes fragmentaires présentent enfin des analogies avec la céramique dite de Majolique⁴. Au milieu de l'une on voit, inscrit dans un cercle, un rhombe encadrant une étoile à rais tournoyants, et, sur le bord, un décor géométrique et floral, le tout peint en bleu sur couverte blanche (pl. XLVII, 6)⁵; l'autre présente sur une couverte semblable un décor géométrique, peint en noir, en bleu et en brun foncé (pl. XLVII, 7)⁶.

F. Céramique chinoise.

Un spécialiste de l'archéologie chinoise, M. FARLEY, de l'Université de Foochow, qui visita le champ des fouilles en 1938, a pu constater que la céramique dite «céladon», trouvée à Hama, est importée de Chine même⁷. Le céladon de couleur olive est orné ou d'un décor floral⁸, ou de poissons, exécutés en relief (pl. XLVII, 3)⁹.

¹ 6 B 199.

² 5 F 89. Cf. RIEFSTAHL, *op. cit.* p. LIII—LIV.

³ 4 D 141. Cf. RIEFSTAHL, *op. cit.* fig. 47, n° 23, texte p. 133. Victoria & Albert Museum. A Picture Book of Persian Pottery, London 1933, pl. 11 a.

⁴ Cf. LANE, Annual Review, Victoria & Albert Museum, 1937, p. 18. Archaeologia, LXXXVII, p. 54—58.

⁵ 2 C 150.

⁶ 6 C 526. Cf. 'Atlît: JOHNS, QDAP, III, pl. LII, fig. 2. Une coupe trouvée à Corinthe présente exactement le même dessin et les mêmes couleurs: WAAGÉ, Hesperia, III, p. 131, fig. 3, 1.

⁷ Cf. HAMA, I, p. 40—41, B X.

⁸ 7 B 753.

⁹ 2 A 10. 4 C 483.

A côté de la céramique dite «bleu et blanc de Chine» (pl. XLVII, 4)¹, la variété «blanc de Chine» est également représentée².

Lampes. Parmi les lampes munies de couvercle³ nous signalons deux, qui sont non seulement plus longues que d'ordinaire, mais au lieu du sillon unissant le trou à huile et le trou à mèche, qui est d'ailleurs un peu retiré du bord, l'une est munie de deux, l'autre de trois bandeaux verticaux; le disque de la première est orné de rinceaux⁴, celui de l'autre de lignes obliques parallèles⁵.

Grenades à main. Du grand nombre de ces armes⁶ nous ne relevons qu'une, dont la surface est décorée de rhombes en relief et couverte d'une glaçure blanc bleuâtre⁷.

Sceaux. On a trouvé un petit nombre de sceaux, en verre⁸ ou en cornaline⁹, à inscriptions arabes.

¹ 6 C 903. 8 X 8. Cf. LA CÉRAMIQUE ÉGYPTIENNE, pl. 107. LA CÉRAMIQUE MUSULMANE, p. 69—70, pl. J 72 et 74. Cette céramique apparaît en Chine sous la Yuan-dynastie (1260—1368), cf. BUSHNELL, Chinese Art, II, London 1924, p. 22.

² 8 X 5—7. Le floruit de cette céramique est en Chine rapporté à la dynastie de Ming (1368—1643), cf. BUSHNELL, op. cit. p. 28. Sur la date du niveau arabe à Hama, cf. infra p. 154.

³ Cf. HAMA, I, p. 52—53.

⁴ 4 A 538. Au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth il y a trois lampes de ce type. Cf. les lampes analogues provenant des environs de Jérusalem: HAMMER, Om de antike Lerlamper, København 1887, pl. IX, nos 19 et 20, texte p. 81; 'Atlit: JOHNS, QDAP, I, pl. LIII, figs. 2 et 9, texte p. 129.

⁵ 4 A 71. Une lampe semblable est au Musée de l'Université Américaine de Beyrouth.

⁶ Cf. HAMA, I, p. 54—55.

⁷ 2 Y 48. Cf. Baalbek: SARRE, op. cit. p. 23, n° 99, fig. 67, 1.

⁸ 2 A 661. 5 E 626. 6 B 165. 7 A 552. Cf. FLINDERS PETRIE, Glass Stamps and Weights, London 1926, et les catalogues de STANLEY-POOLE et de CASANOVA.

⁹ 6 B 227.

Os. Un objet curieux est formé de deux barres, qu'un clou maintient fixées l'une à l'autre. Elles finissent toutes deux en pointe arrondie et forment une sorte de bec. Il est possible qu'on se soit servi de cette balance primitif pour aloyer les pièces (pl. XLIV, 5)¹.

Verres. Des milliers de fragments de verre ont été recueillis et feront l'objet d'une étude spéciale. Nous n'en mentionnons que les exemplaires complets ou presque complets: deux bouteilles de verre verdâtre², un carafon à panse côtelée³, une carafe à cou long⁴, une amphore de verre verdâtre, à panse courte et à cou incrusté de pierres vertes (pl. XLVIII, 4)⁵, et plusieurs gobelets décorés soit de bandeaux en relief⁶, entre lesquels des protubérances rondes, plus⁷ ou moins⁸ grandes, sont pratiquées, soit d'inscriptions peintes en lettres dorées (pl. XLVIII, 2)⁹.

Mosaïques. Un bandeau étroit de mosaïque multicolore en verre entoure les quatre côtés de la «birket» de G 11 et présente des chiens de chasse maigres, chassant à toute allure des cervidés, qui s'enfuient terrifiés¹⁰.

¹ 4 A 487, 544. 6 B 36, 205. Cf. FLINDERS PETRIE, *Ancient Gaza*, II, pl. XXIV, nos 8—10, texte p. 10, § 46. Je dois l'interprétation donnée ci-dessus à Monsieur Raïf Ḥâfîz de Hama.

² 5 A 4—5.

³ 6 C 46.

⁴ 5 A 23.

⁵ 4 A 768.

⁶ 6 C 43. Un bandeau sinueux apparaît entre les deux groupes de bandeaux horizontaux. Cf., à part le bandeau médian, un gobelet de Raqqa: LAMM, *Mittelalterliche Gläser*, II, Berlin 1929, pl. 23, 14; texte vol. I, Berlin 1930, p. 81.

⁷ 3 A 43—44. Cf. LAMM, *op. cit.* II, pl. 27, 15; texte vol. I, p. 89—90.

⁸ 3 A 45—46. Cf. LAMM, *op. cit.* II, pl. 97, 3; texte vol. I, p. 277.

⁹ 4 A 769—70. Sur le premier gobelet des poissons sont peints au-dessous des bandeaux, cf. HAMA, I, p. 57, n. 1. Dans les inscriptions un Malik Mouzaffar est mentionné.

¹⁰ 2 B 320. Cf. Mlle VAN BERCHEM apud CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, p. 151 suiv.

Bronzes. Un petit paon, appartenant autrefois à une aiguière ou à un brûle-parfums, a été mis a jour¹, ainsi qu'un oiseau plus grand à tête humaine (pl. XLVIII, 3)²; un grand nombre d'épingles, surmontées d'oiseaux, peut-être des colombes, a été trouvé³. Un seau est orné à l'extérieur d'un décor épigraphique sur fond floral⁴, décor que nous retrouvons sur plusieurs coupes⁵. Une d'entre elles, très bien conservée, présente, à l'intérieur, une étoile à rais tournoyants et, à l'extérieur, une frise décorée de médaillons à décor floral stylisé, entre lesquels des lettres coufiques également stylisées alternent avec des lions, qui chassent des lièvres (pl. XLVIII, 1)⁶.

Monnaies. Plus de 9000 pièces de monnaie furent trouvées au cours des sept campagnes. Une partie seulement a été étudiée par le regretté professeur ØSTRUP, le reste ne vient que d'être nettoyé. La date des pièces étudiées s'échelonne grosso modo entre 950 et 1400, bien que la grande majorité semble appartenir aux XIII^e et XIV^e siècles, comme c'était également le cas des pièces de monnaie, trouvées au cours de la première campagne⁷. Il faut cependant remarquer que les époques omayyade et abbaside ancienne n'ont fourni jusqu'ici qu'un nombre très restreint de pièces, de sorte qu'il faut probablement conclure que la colline même n'a pas été habitée pendant ces périodes.

¹ 6 A 516. Cf. A Survey of Persian Art, IV, pl. 245; VI, London—New York 1939, pl. 1278, B.

² 4 A 800.

³ 4 A 846. 4 E 242. 6 B 119. 7 B 584. Cf. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, I, pl. XXXIV, n^o 1076, texte p. 22.

⁴ 6 A 528.

⁵ 5 A 596. 6 A 526. 7 B 473.

⁶ 4 A 948.

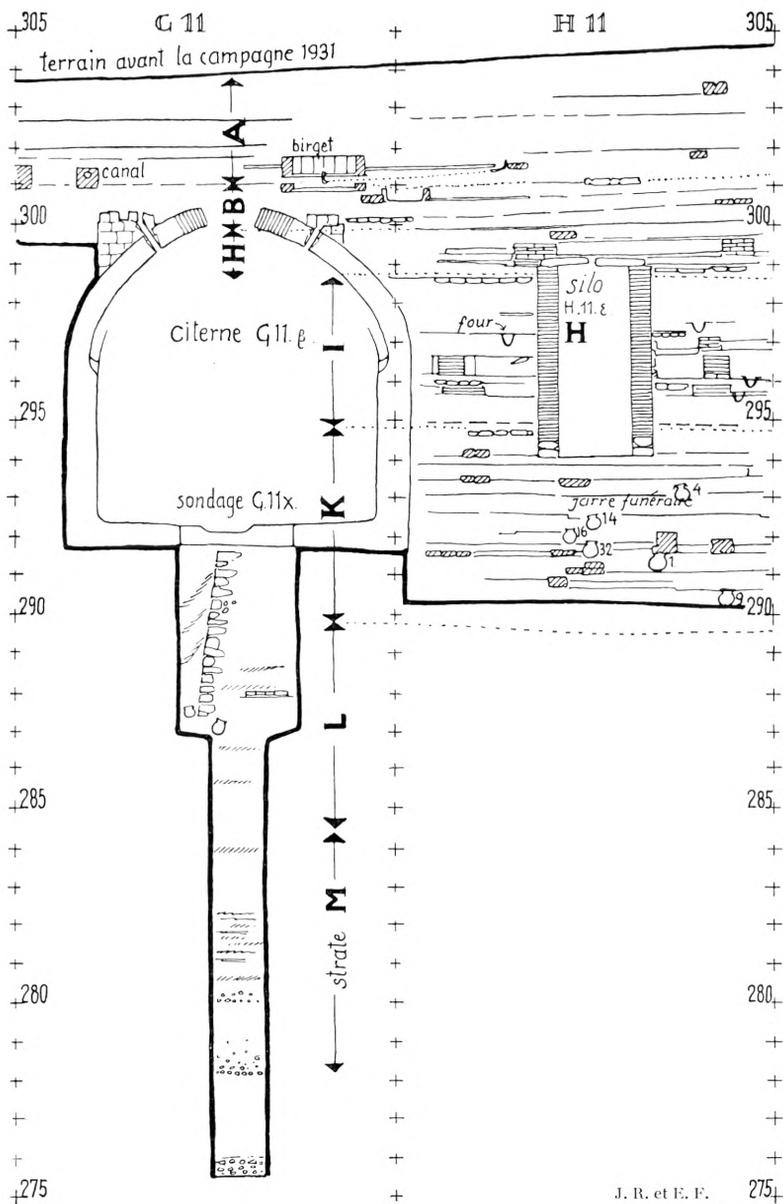
⁷ HAMA, I, p. 59.

Date du niveau. L'étude des pièces de monnaie fournit donc comme limites de date approximatives du niveau arabe les années 950 et 1400, le floruit de la strate allant de la fin du XII^e jusqu'au milieu du XIV^e siècle. L'étude détaillée des pièces donnera certainement des résultats importants non seulement pour l'histoire arabe de Hama, mais également pour la chronologie de la céramique et des autres trouvailles, faites dans ce niveau si riche et si varié.

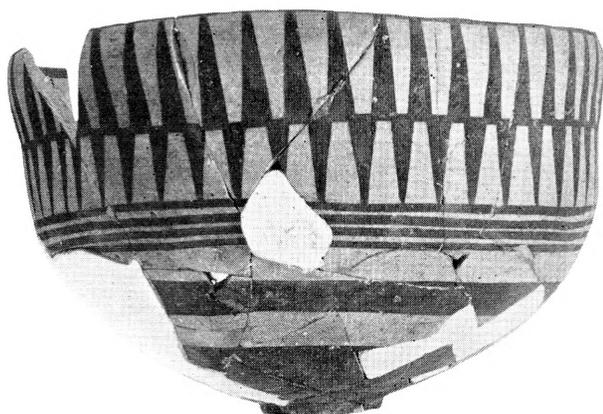


PLANCHES

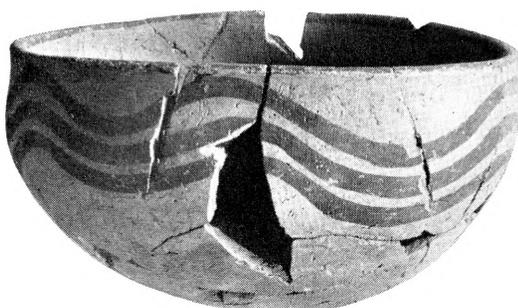
Unité de mesure: un centimètre sauf autre indication.



Plan du sondage fait au-dessous de la citerne en G 11. 1 : 200



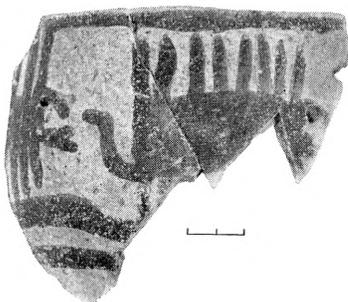
1. Coupe à décor peint en violet.



2. Coupe à décor peint en rouge.



3. Sceau de terre cuite.



4. Coupe à décor peint en noir.



5. Figurine d'animal.

Niveau L.



1. Jarre funéraire avec couvercle.



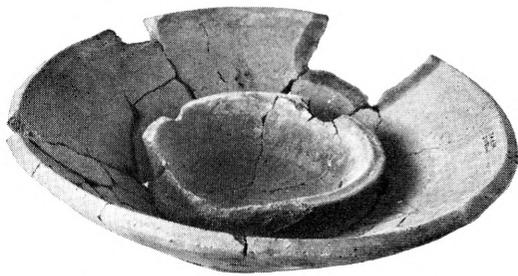
2. Jarre-brasero.



3. Coupe à bord biseauté.

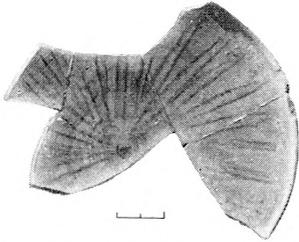


4. Gourde.



5. Double-coupe.

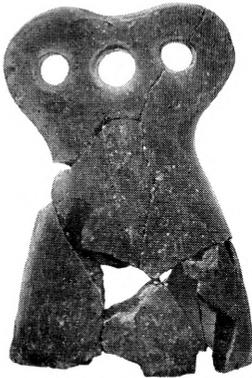
Niveau K.



1. Coupe à lustrage en dessin.



2. Aiguière lustrée.



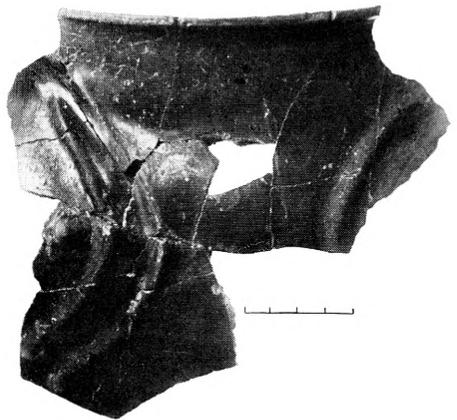
3. Couvrele lustré en forme de cloche.



4. Support lustré.



5. Jarre à decor peint en noir.

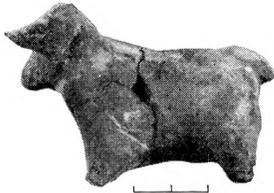


6. Jarre lustrée à décor en relief.

Niveau K.



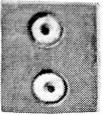
1. Figurine féminine.



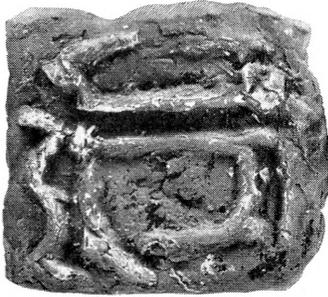
2. Figurine de taureau.



3. Figurine féminine.



4. Prisme de pierre verdâtre.



5. Sceau à fronton de terre cuite.



6. Sceau de pierre blanche.



7. Cylindre de faïence.



8. Sceau de porphyre.



9. Sceau en terre cuite.



10. Impression du sceau de fig. 8.

Niveau K.



1. Tête en pierre calcaire.



2. Pointe de flèche en silex.



3. Idole de pierre noire.



4. Figurine humaine en galet.



5. Poignard de bronze.



6. Hameçon de bronze.

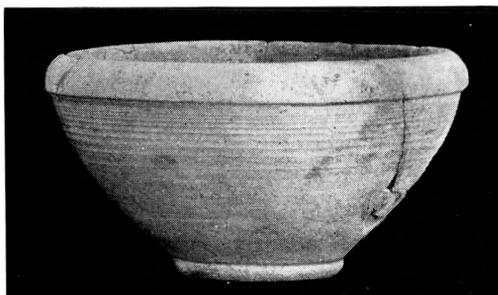
Niveau K.



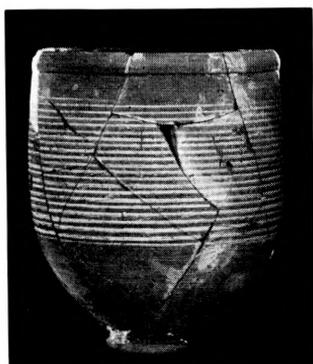
1. Gobelet de terre grise.



2. Gobelet de terre grise.



3. Coupe de terre grise.



4. Gobelet à décor blanc
peint en spirale.



5. Coupe à décor blanc
peint en spirale.

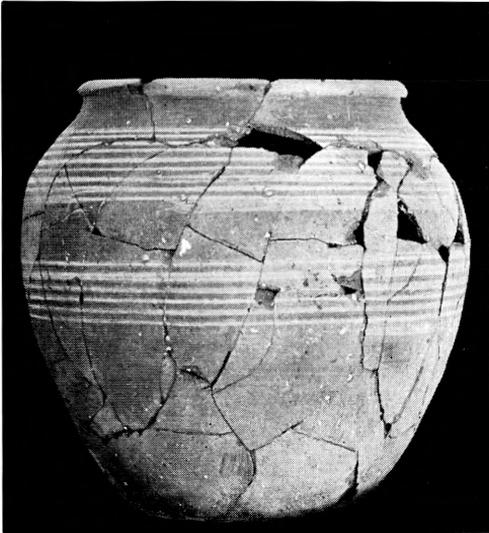
Niveau J.



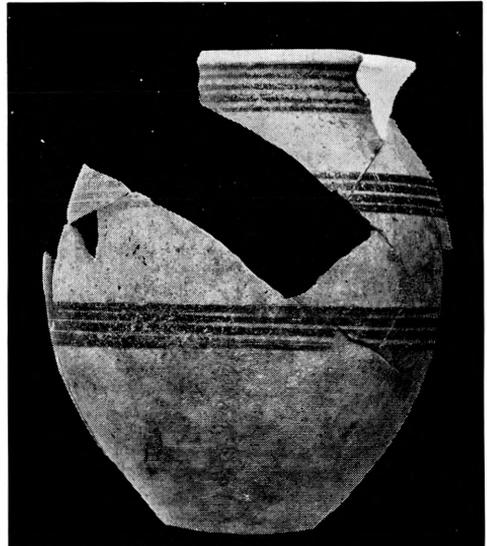
1. Jarre à provisions.



2. Jarre à provisions.

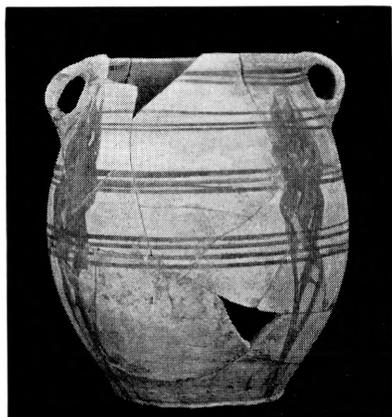


3. Jarre à décor en spirale peint en blanc.

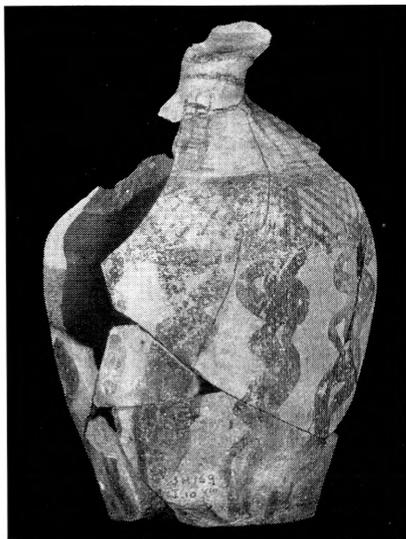


4. Jarre à décor en spirale peint en rouge.

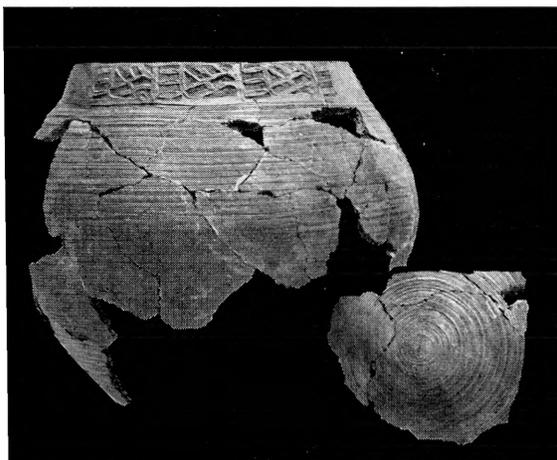
Niveau J.



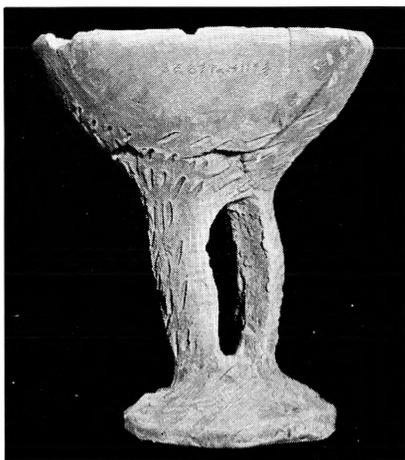
1. Jarre à décor peint en noir.



2. Bouteille à décor peint en noir.



3. Jarre à décor imprimé.



4. Coupe à pied ajouré.

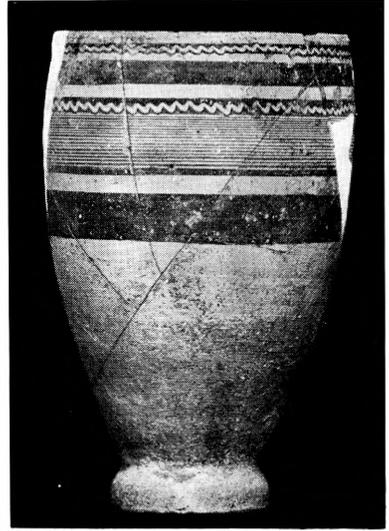


5. Plat ovale.

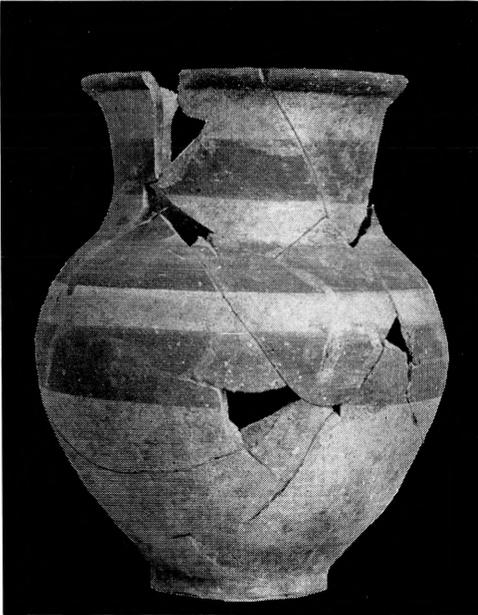
Niveau J.



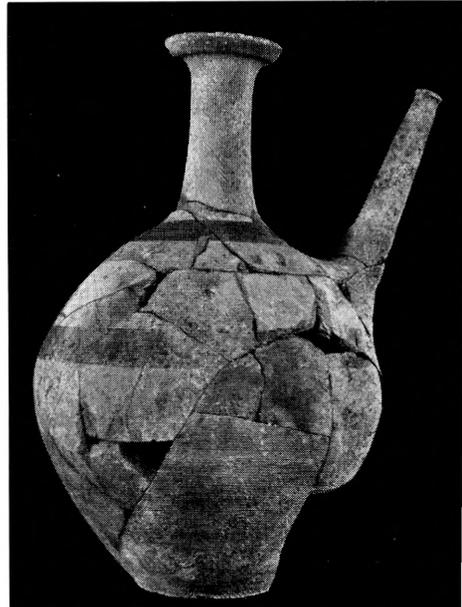
1. Gobelet à décor peint en noir.



2. Gobelet à décor peint en brun.



3. Jarre à décor peint en noir.

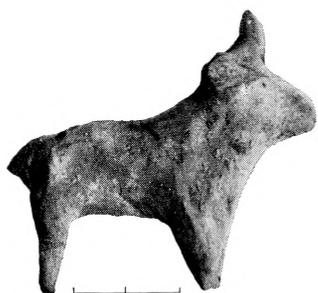


4. Vase à biberon à décor peint en noir

Niveau J.



1. Coupe à décor peint en noir.



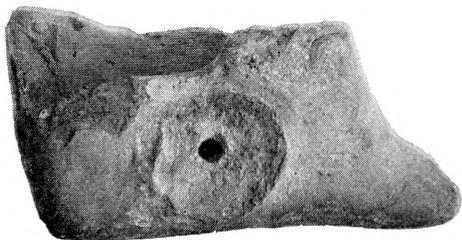
2. Figurine de taureau.



3. Bouteille à décor peint en noir.



4. Figurine d'un homme tenant un animal.



5. Char en terre cuite.

Niveau J.



1. Figurine d'animal.



2. Figurine féminine.



3. Sceau à fronton en stéatite. Impression.



4. Figurine féminine.



5. Figurine féminine.

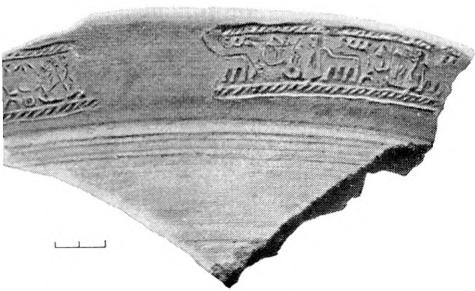


6. Cylindre en pierre.



7. Figurine masculine.

Niveau J.



1—6. Impressions de cylindres imprimées sur des bords de jarres.

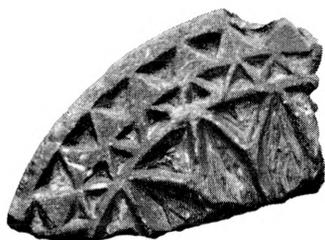
Niveau J.



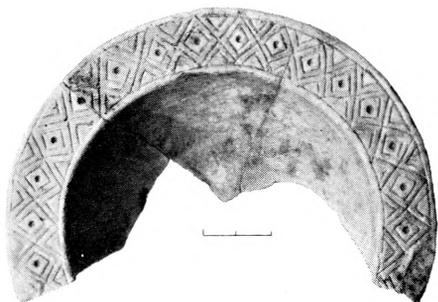
1—2. Impressions de cylindres imprimées sur des bords de jarres.



3. Pelle de basalte.



4. Couvrele de schiste noir.



5—6. Coupe de marbre.

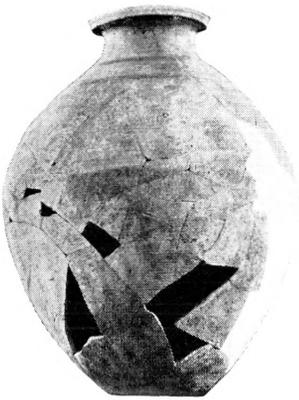
Niveau J.



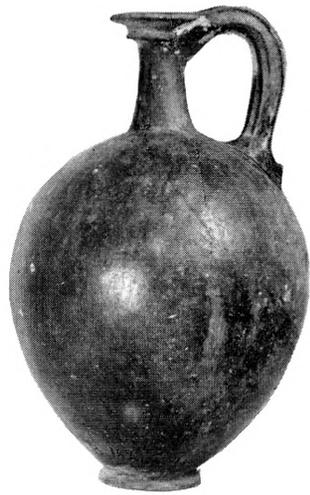
1. Tuyau-brasero; de terre cuite.



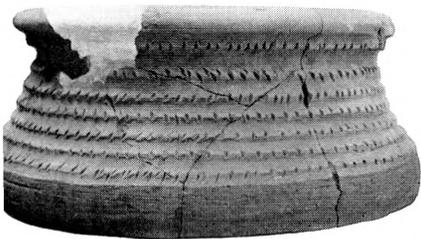
2. Petit brasero de terre cuite.



3. Jarre de terre grise.



4. Bouteille à lustrage noir.



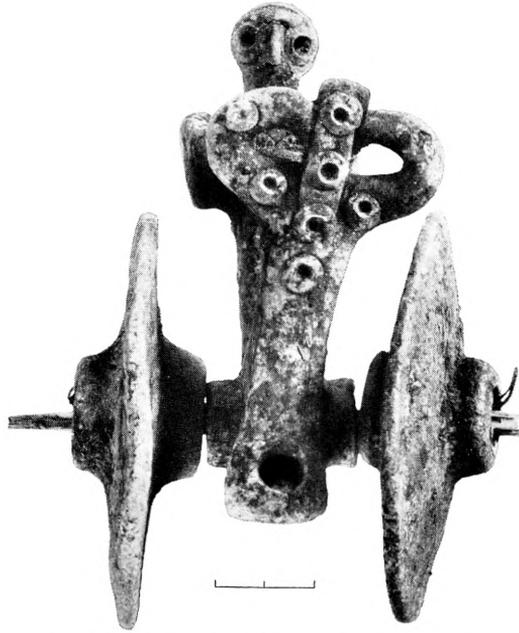
0 5 10 cm.

5. Bol à provisions à décor incisé.

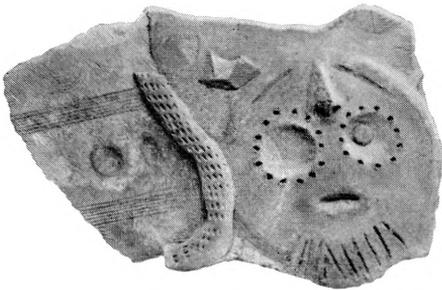


6. Fragment d'une jarre à provisions à décor peigné, incisé et en relief.

Niveau H.



1. Char de terre cuite avec conducteur.



2. Fragment à décor incisé et en relief.



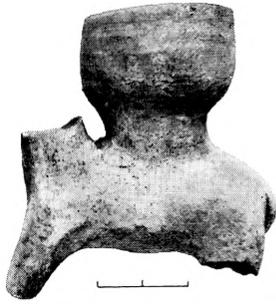
3. Fragment à décor peint en rouge.



4. Vase plastique en forme d'animal.



5. Aigüiere à décor peint en rouge.



1. Figurine d'animal.



2. Figurine d'animal.



3. Figurine de bélier.



4. Figurine féminine.



5. Figurine féminine.

Niveau H.



1. Cylindre en pierre blanchâtre.



2. Tête de figurine masculine.



3. Figurine assise masculine.



4. Tête de figurine masculine.



5. Fragment de statuette féminine en terre cuite, de face.



6. Support de terre cuite à décor plastique.

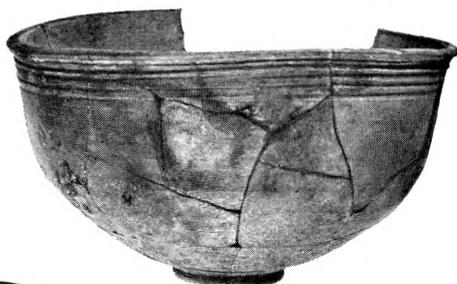


7. La statuette de fig. 5, de dos.

Niveau H.



1. Gobelet de terre grise.



2. Coupe de terre grise.



3. Jarre de terre grise.



4. Hache de bronze.



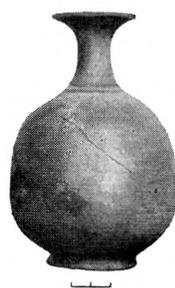
5. Vase à décor dit de Nuzi.



6. Jarre de terre vert gris.



7. Figurine féminine.



8. Jarre de terre brunâtre.

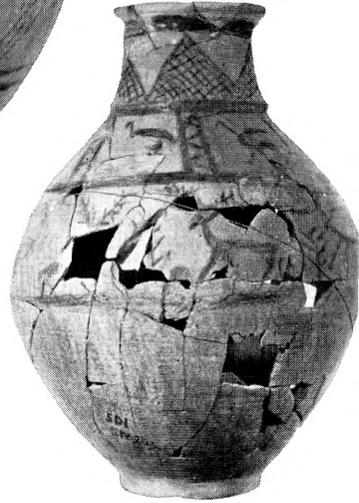
Niveau G.



1. Amphore cinéraire à décor peint en rouge.



2. Jarre cinéraire à décor peint en noir.



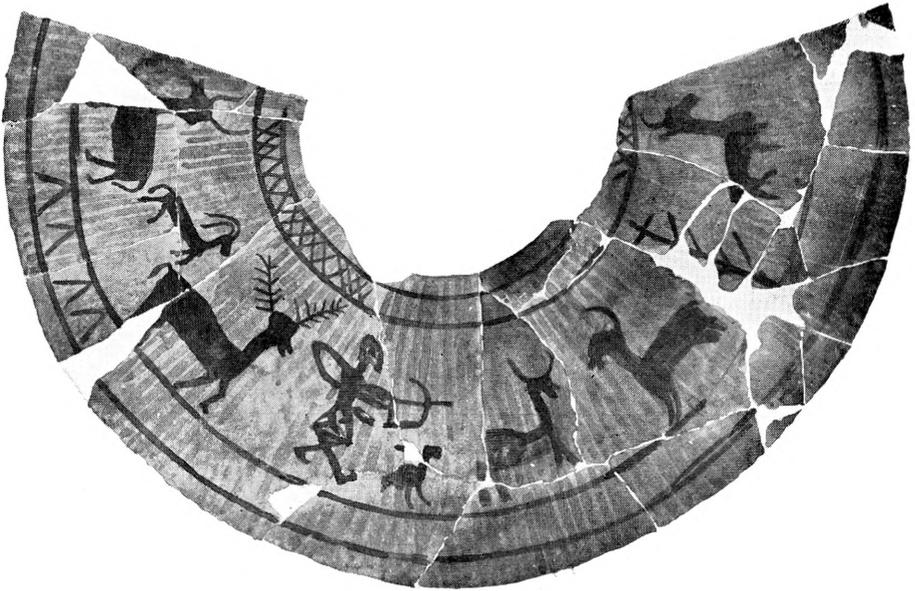
3. Jarre cinéraire à décor peint en rouge.



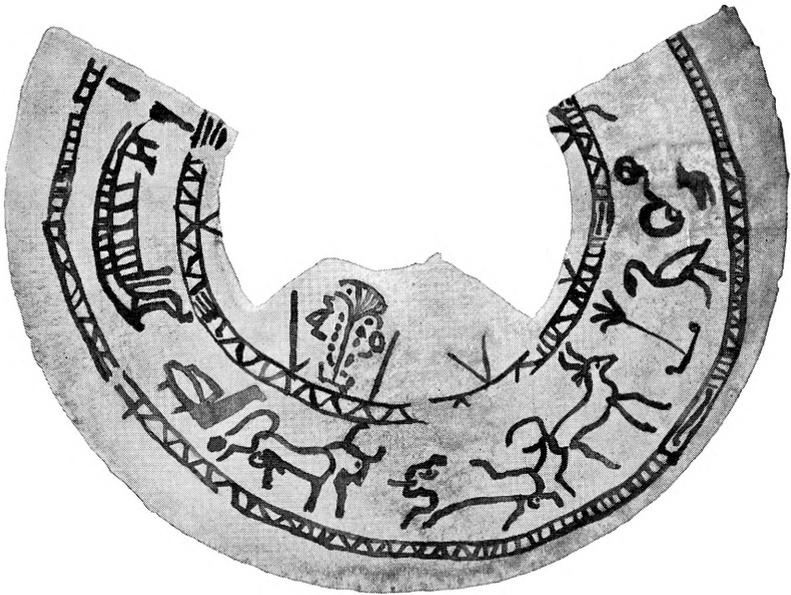
4. Amphore cinéraire.



5. Cratère cinéraire à décor peint en rouge.

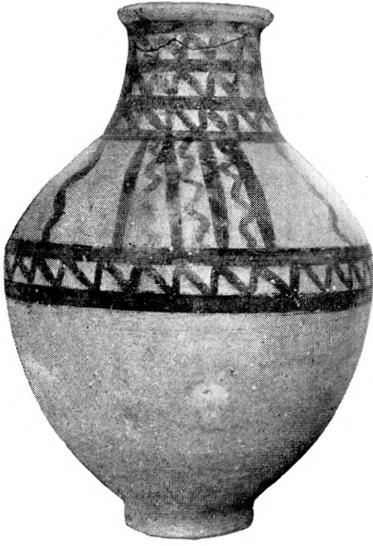


1. Décor peint en rouge sur l'épaule d'une jarre cinéraire.

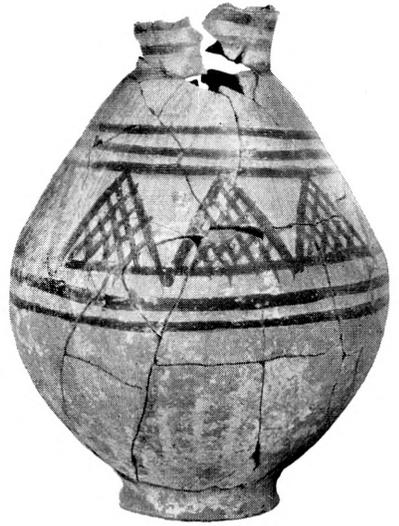


2. Décor peint en rouge sur l'épaule d'une jarre cinéraire.

Niveau F.



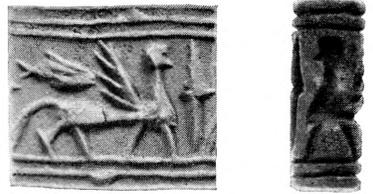
1. Jarre cinéraire à décor peint en noir.



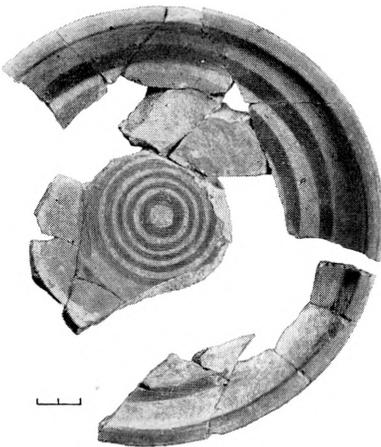
2. Jarre cinéraire à décor peint en rouge.



3. Bulle de stéatite.



4. Cylindre en faïence.



5. Coupe à décor peint en rouge.

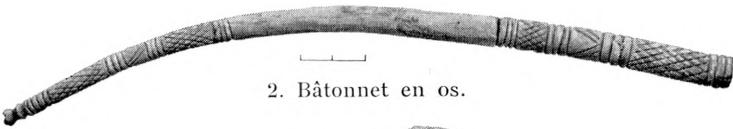


6. Coupe à décor peint en noir.

Niveau F.



1. Gobelet d'ivoire.



2. Bâtonnet en os.



3. Cylindre en stéatite.



6. Cylindre en hématite.



4. Cylindre en stéatite.



5. Moule de terre cuite.



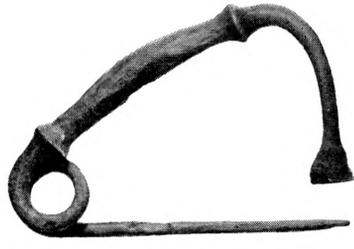
7. Cylindre en hématite.

Niveau F.

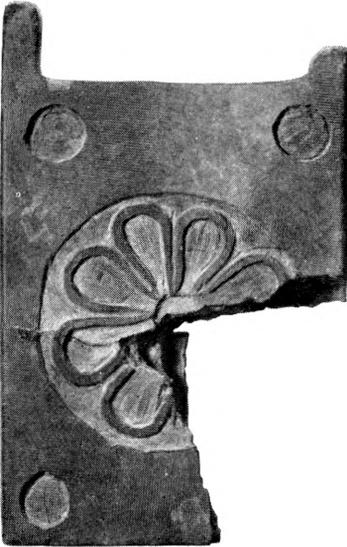


1. Cylindre en cornaline.

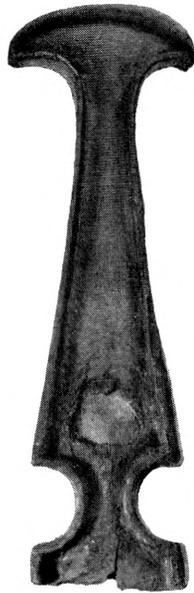
2. Cylindre en améthyste.



3—4. Fibules en bronze.



5. Étui en stéatite.



6. Poignée de poignard en bronze.



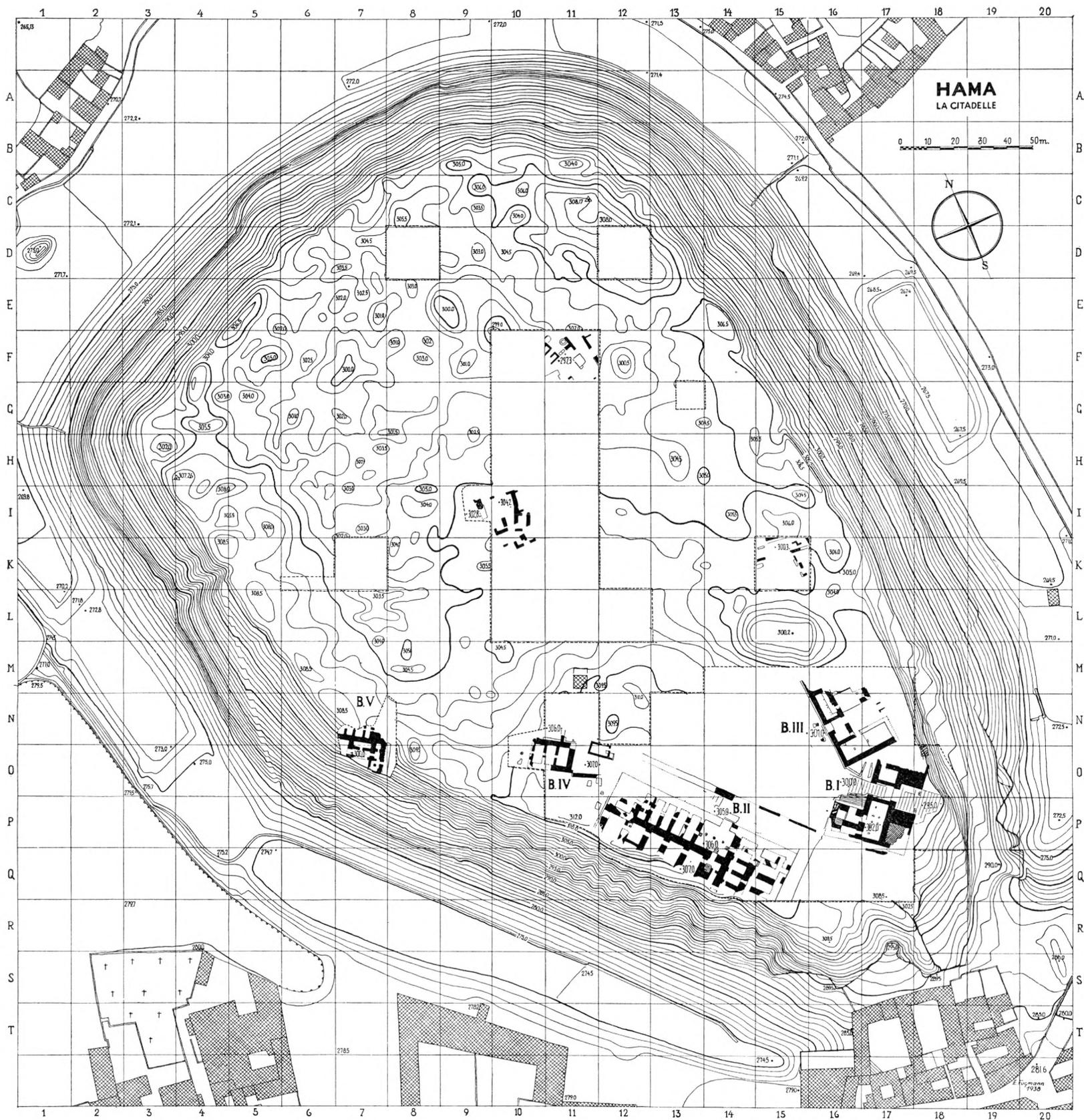
7. Fragment d'étui en pierre rougeâtre.



0 25 50 cm.

Stèle de basalte. Moulage.

Niveau F.



Plan de la colline de la citadelle de Hama avec indication des constructions du niveau E.

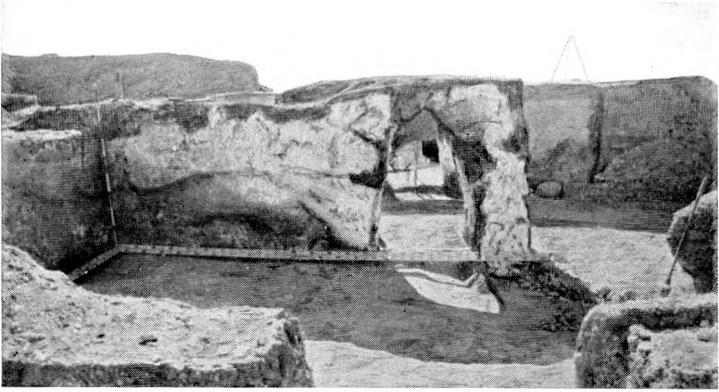


1. Escalier conduisant à la pièce A du bâtiment I.



2. L'entrée du bâtiment I.

Niveau E.



1. Le bâtiment IV vu de l'Ouest.



2. Le bâtiment V vu du Sud.



3. L'entrée du bâtiment III.

Niveau E.



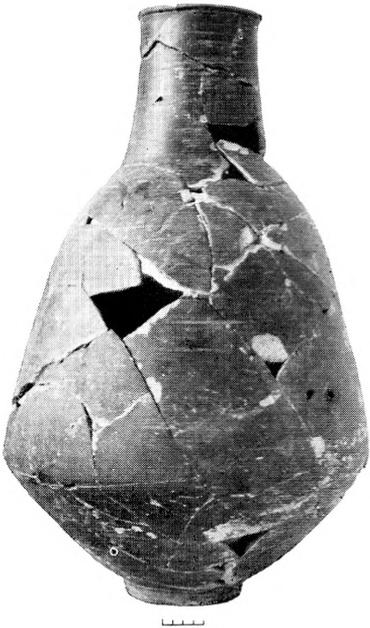
1. Amphore à décor peint en noir.



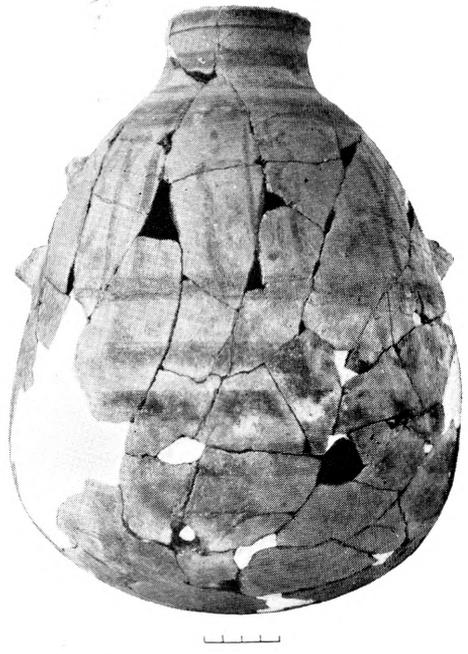
2. Aigière chypriote.



3. Askos à poli rouge.

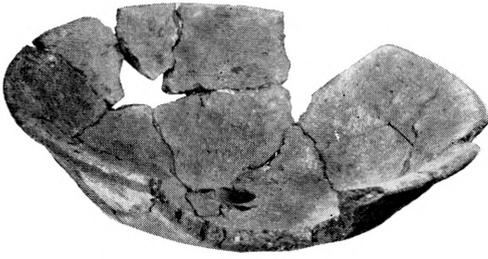


4. Jarre cinéraire à poli rouge.

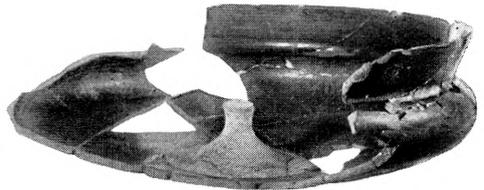


5. Amphore cinéraire à décor peint en rouge.

Niveau E.



1. Coupe à trou central.



2. Coupe à poli rouge, partie centrale en terre grise.



3. Plat à poli rouge.



4. Bol à poli rouge.

Niveau E.



1. Figurine de dromadaire.



2. Figurine féminine dans une niche.



3. Figurine féminine.



4. Figurine féminine.



5. Plaque féminine sculptée en os.



6. Figurine féminine.

Niveau E.



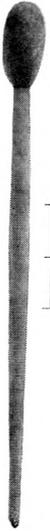
1. Impression en terre cuite de cylindre de cylindre.



2. Impression en terre cuite de sceau.



4. Couverture de marbre.



3. Épingle en os.



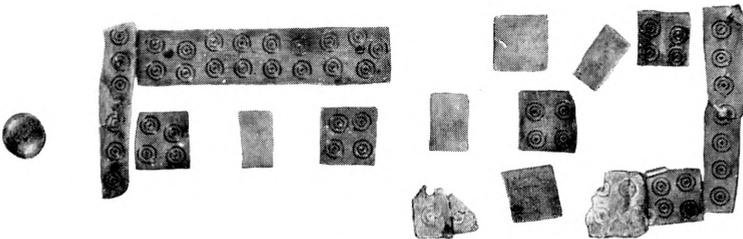
5. Sceau de stéatite. Impression.



6. Cylindre de lapis lazuli.

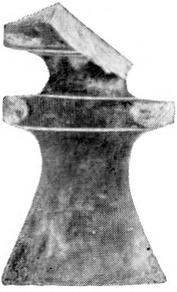


7. Épingle en os.

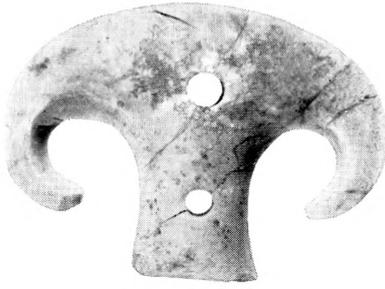


8. Plaquettes d'os à incruster.

Niveau E.



1. Fétiche osirien
d'ivoire.



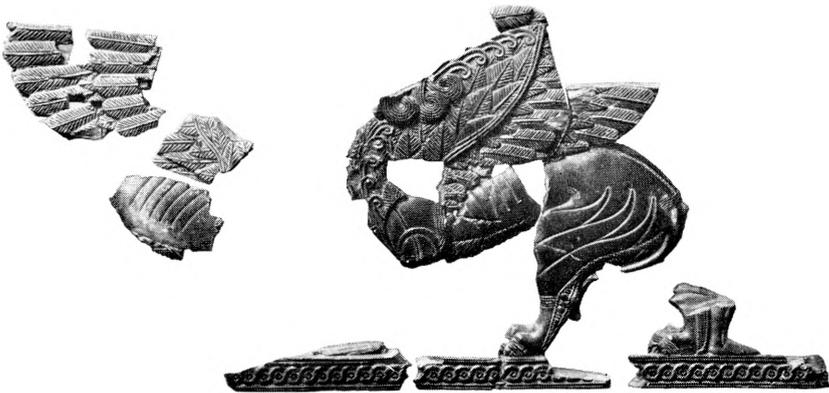
2. Plaquette d'ivoire en forme de
fleur de papyrus.



3. Chapiteau palmi-
forme d'ivoire.

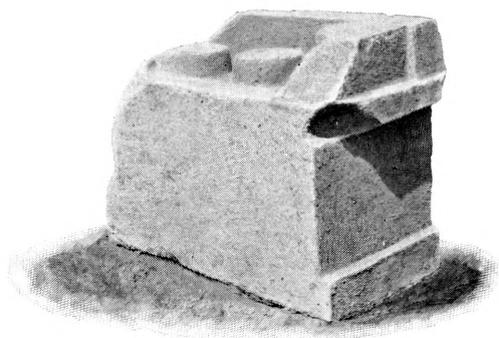


4. Plaquette ajourée en ivoire.

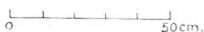
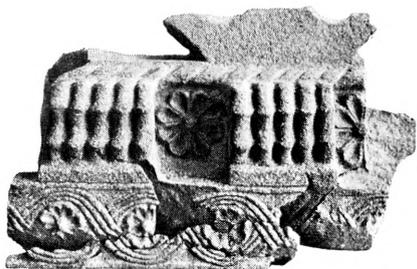
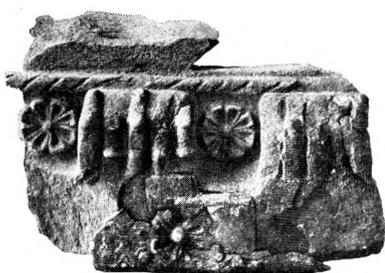


5. Plaquette ajourée en ivoire.

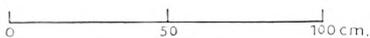
Niveau E.



1. Table en basalte.



2—3. Cadre de grille en basalte, sculpté sur les deux faces.



4—5. Trône en basalte, face et profil.

Niveau E.



1. Statuette masculine en pierre calcaire.



2. Tête masculine en pierre calcaire.



3. Orthostate à lion, en basalte. Moulage.

Niveau E.



0 50cm

1. Lion en basalte.



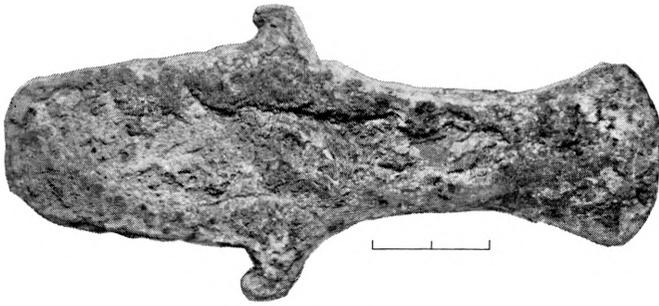
0 25 50cm.

2. Tête de lion en basalte.



3. Lion en basalte.

Niveau E.



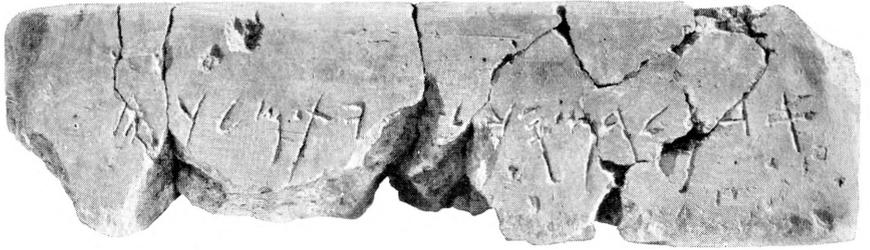
1. Hache de bronze.

Niveau E.



2—3. Statuette d'un dieu en bronze couvert d'or.

Trouvé à Hama, mais non pas dans les chantiers de la mission.



1. Graffite araméen d'Adanlaram.



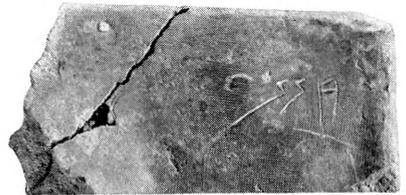
2. Graffite araméen de La'abdba'alat.



3. Graffite araméen de צבה אמן.



4. Graffite araméen de אחמה.



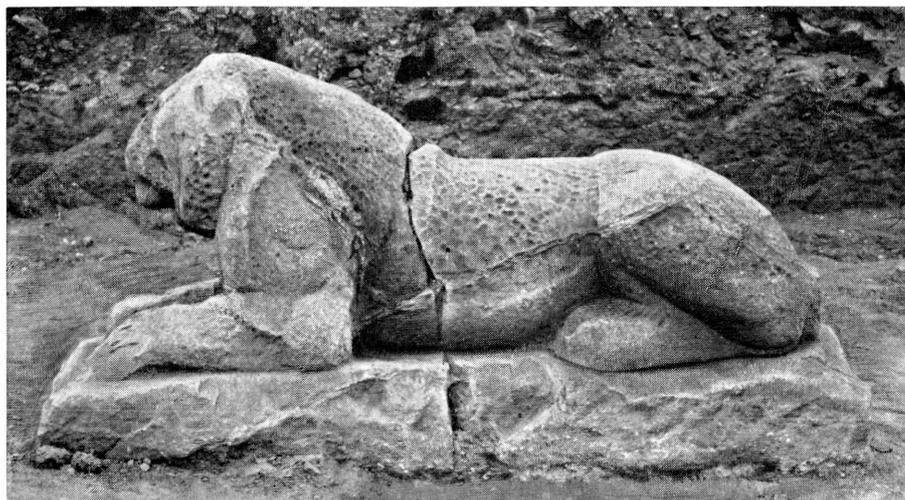
5. Graffite araméen de הני.



6—7. Graffites en écriture phrygienne.



1. Plaque de pierre verdâtre.



0 50 100 cm.

2. Lion en pierre calcaire.

Niveau D.



3. Figurine de cheval en pierre calcaire.



4. Graffite thamoudéen.



5. Tête de figurine de cheval en pierre calcaire.

Niveau C.



0 25 50 cm.

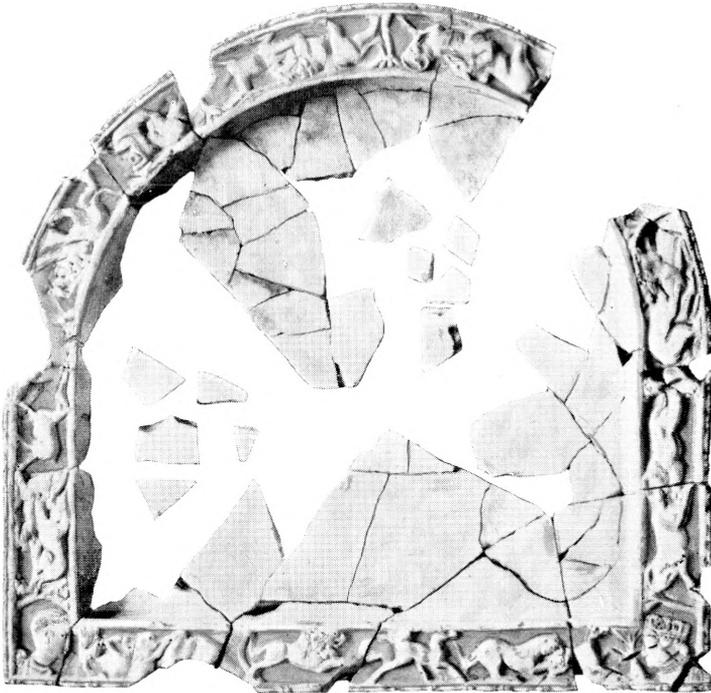
Statue de femme, en pierre calcaire.

Niveau C.



1. Buste féminin en pierre calcaire.

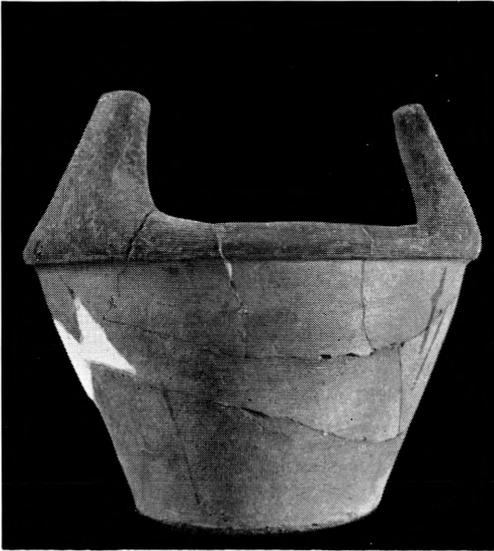
Niveau C.



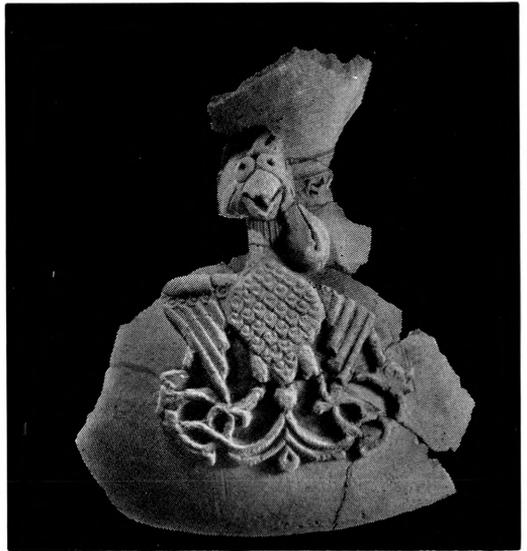
0 25 50 cm.

2. Table ou bassin à rebord, en marbre.

Niveau B.



1. Bol de terre rougeâtre.



2. Vase à décor appliqué.



3. Jarre à décor peint en noir sur enduit blanc.



4. Gourde de pèlerins.

Niveau A.



1. Gourde de pèlerins.



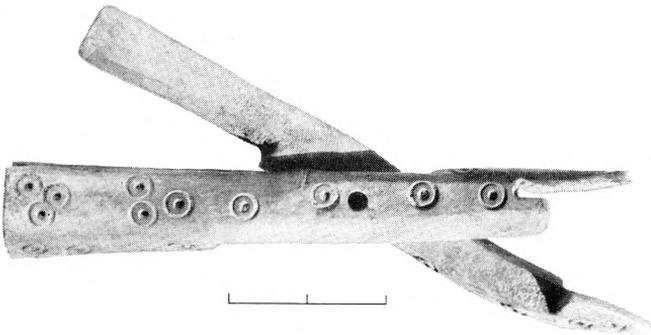
2. Gourde de pèlerins.



3. Gourde de pèlerins.

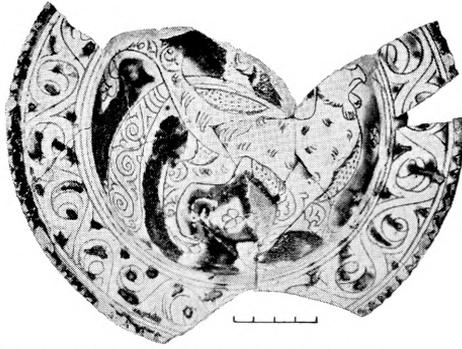


4. Gourde de pèlerins.



5. Balance en os.

Niveau A.



1. Coupe à couverte plombreuse et à décor en sgraffitto.

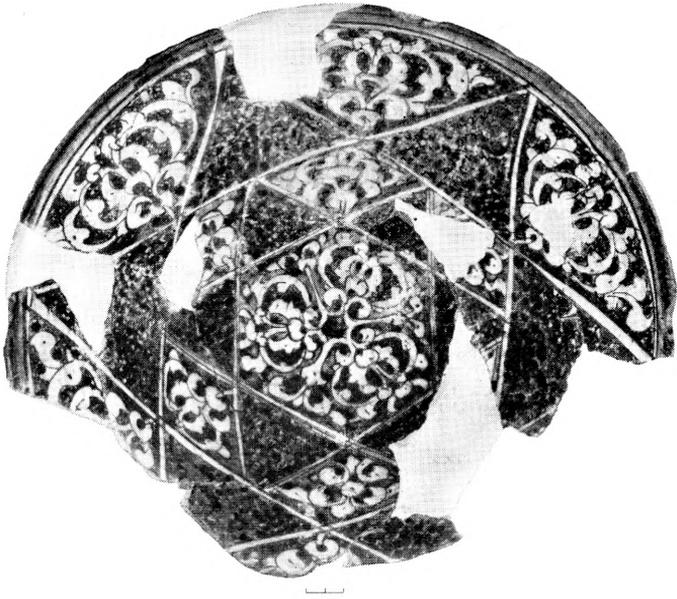


2. Coupe à peinture d'engobe.



3. Coupe à décor peint en noir sous couverte non-colorée.

Niveau A.



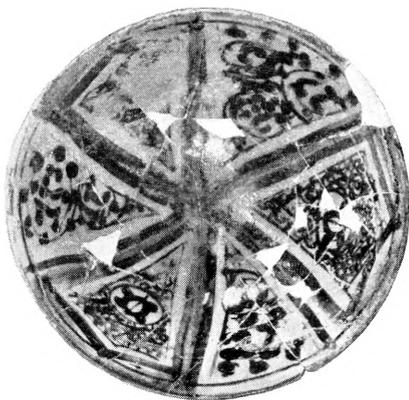
0 5 10 cm.

1—2. Coupes à décor peint en noir, rouge et bleu, sous couverte non-colorée.

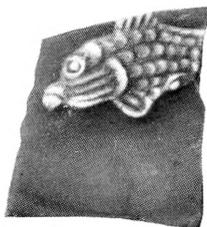
Niveau A.



1. Coupe à décor peint en noir, rouge et bleu sous couverte non-colorée.



2. Coupe à décor peint en lustre brun métallique sur couverte non-colorée.



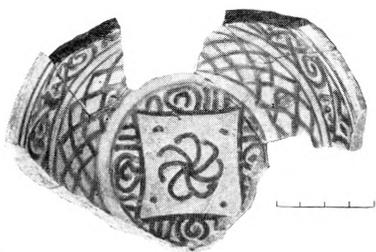
3. Fragment de céladon.



4. Fragment de «bleu et blanc de Chine».



5. Cruche à couverte bleue et à décor en sgraffito.



6. Coupe à décor peint en bleu sur couverte blanche.



7. Coupe à décor peint en bleu, noir et brun sur couverte blanche.



1. Coupe en cuivre.



3. Oiseau à tête humaine, en bronze.



2. Gobelet en verre à inscription dorée.



4. Amphore de verre.

Niveau A.

Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.

Archæologisk-kunsthistoriske Meddelelser. **III**, 2.

RAVENNATUM
PALATIUM SACRUM

LA BASILICA IPETRALE PER CERIMONIE

STUDII SULL'ARCHITETTURA
DEI PALAZZI DELLA TARDA ANTICHITÀ

DI

EJNAR DYGGVE



KØBENHAVN

I KOMMISSION HOS EJNAR MUNKSGAARD

1941

Printed in Denmark.
Bianco Lunos Bogtrykkeri A/S.

Durante i parecchi anni trascorsi a Salona, quale direttore degli scavi, ebbi continua occasione di occuparmi anche del Palazzo di Diocleziano, situato nella prossima vicinanza di Salona. Con questa inestinguibile fonte di ispirazione, miracolosamente conservata, quale punto di partenza i miei studi sull'architettura dei palazzi della tarda antichità trovarono la loro naturale continuazione a Ravenna, la città situata sulla costa opposta dell'Adriatico.¹

Mentre il palazzo imperiale presso Salona era stato costruito come luogo di riposo per un imperatore emerito, le condizioni erano diverse in Ravenna, che nel 402 era stata innalzata a residenza da Onorio. Quale capitale dell'Impero Romano Occidentale e quindi messa alla pari di una città così fastosa come Costantinopoli, i suoi palazzi avranno certamente gareggiato col Palazzo sul Bosforo. Ma dei palazzi ravennati più antichi non rimane pressochè nulla

¹ Fra Ravenna e Salona, che ambedue ebbero un vero rigoglio nella tarda età romana, ci furono rapporti economici culturali e artistici (confronta fra altro Forsch. in Salona III, 93 (DYGGE)). Durante il dominio ariano degli Ostrogoti, con sede in Ravenna, sorse anche a Salona una forte comunità ariana (cfr. Forsch. in Salona I, 8 sg. (ABRAMIĆ) e in questa città si ebbe quindi certamente come a Ravenna, una speciale chiesa episcopale ariana con battistero, giacché in altra maniera non si spiega la nuova chiesa episcopale con relativo battistero isolato (*baptisterium II*) di tipo ravennate che in forma provvisoria ho recentemente pubblicato negli Studi di Antichità Cristiana (VIII 1934, pag. 248 e fig. 14).

sopra terra, e soltanto scavi estesi potrebbero dare una chiara idea storico-architettonica.

Nemmeno del famoso Palazzo di Teodorico ci possiamo fare una immagine sicura, nonostante accurato e diligente studio delle fonti letterarie¹, e nonostante molti tentativi di interpretare la ben nota figurazione architettonica del

¹ Prima di tutti il contemporaneo di Teodorico, CASSIODORO, (*Variarum libri XII*. Mon. Germ. hist.) poi il cronista AGNELLO della prima metà del sec. IX. (*Mon. Germ. hist. Script. rer. Lang. et Ital. Agnelli liber pontific. ecclesiae Ravennatis*, ed. O. HOLDER-EGGER, Hannoverae 1878). — Della storia dei palazzi ravennati si occupò specialmente A. ZIRARDINI (*Degli antichi edifizi profani di Ravenna. Faenza 1762*), che fra altro (pag. 69 sgg.) dimostra che fra la chiesa di Santa Croce, indubbiamente edificata da Galla Placidia come chiesa palatina, e San Giovanni Battista si trovava un antico palazzo residenziale. Fu davanti a Santa Croce che venne costruito un mausoleo in forma di croce, simmetrico da ogni lato, per Galla Placidia stessa e una figlia di suo nipote Arcadio. Ma a Ravenna si trovava anche un altro palazzo « ad Laureta » oppure « in Lauro » (o. c., 82) presso la Porta Vandalaria (vicino a P. Cesareae (AGNELLO. o. c., 365), eretto dal figlio di Galla Placidia Valentiniano III. Fu in questo palazzo che Teodorico, nonostante l'accordo concluso con l'avversario Odoacre, lo uccise di propria mano. ZIRARDINI (pag. 100 sgg.) dimostra come il palazzo di Teodorico in questo luogo comprendesse un'area molto vasta e cioè presso la chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, costruita da Teodorico, e ancor oggi molto ben conservata (vedi *fig. 5*). F. v. REBER discute i limiti della topografia del palazzo di Teodorico, ma senza alcun risultato di valore (*Der Karolingische Palastbau. I. Die Vorbilder. Abh. d. III Cl. d. k. Ak. d. Wiss. XIX. Bd. I. Abt. III. München 1891, 789—793*). Il pensiero base dell'autore (pag. 799) che il palazzo fosse orientato dal sud al nord è certamente un errore. Certi dati, per esempio l'espressione di Agnello *Triclinium quod vocatur ad mare* (vedi più innanzi pag. 45) e il risultato degli scavi del 1907 (vedi *fig. 28*) e forse del 1908—1914 (vedi *fig. 5*) sembrano indicare la direzione dall'ovest all'est. Cfr. G. GHIRARDINI. *Gli scavi del palazzo di Teodorico a Ravenna. Mon. Linc. XXIV 1916. 737 sgg.*

musaico laterale nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo (*fig. 49*), sul quale gli studiosi sono d'accordo che rappresenti effettivamente il Palazzo di Teodorico. Questo mosaico in S. Apollinare Nuovo è un documento inestimabile per l'indagine storico-architettonica su questo campo, giacché, eccettuato il Palazzo di Diocleziano e il vastissimo latifondo presso Mogorilo¹ non sono conservati altri complessi di palazzi della tarda antichità. Ma sembra quasi che la rappresentazione musiva abbia velata la realtà: a motivo della maniera con la quale l'artefice rappresentò il Palazzo, questo ha, per così dire, dormito il sonno della bella dormiente nel bosco, sonno però dal quale io mi credo in grado di destarlo con la mia nuova interpretazione della figurazione architettonica, il che forma il contenuto di questo mio lavoro.

Il cronista Agnello ci dice che Teodorico fece erigere in Ravenna un palazzo con una chiesa, la basilica ariana *Sancti Martini in coelo aureo*.² Se questo passo debba inten-

¹ Secondo K. PATSCH (*Glasnik zemaljskog muzeja za Bosnu i Hercegovinu* XXVI, 1914, 159 n. 1. cfr. C. PATSCH. *Bosnien u. Herzegovina in röm. Zeit. Zur Kunde d. Balkanhalbinsel. Sarajevo 1911, 14 sgg.*) finora datato al primo secolo. — Vedi la motivazione che Mogorilo non sia un castello militare e della cambiata datazione al IV secolo, così importante per la storia dell'architettura, nel volume su Mogorilo di EGGER e DYGGVE in «*Schriften der Balkankommission*» (in preparazione).

² F. V. REBER (o. c., 800) ritiene che questa basilica sia una chiesa palatina, e così pure C. RICCI (Ravenna. Bergamo 1912, 21) e GHIRARDINI (o. c., 837). Questa opinione è stata espressa forse per la prima volta da R. RAHN (*Ein Besuch in Ravenna. Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. I. 1868, 163 sgg.*) ciò che è probabile, giacché il sito, Teodorico quale fondatore (AGNELLO. o. c., 335) e il mosaico *fig. 49* parlano in favore di questa asserzione. — In

dersi che Teodorico facesse costruire un nuovo palazzo dalle fondamenta,¹ o che si trattasse di una trasformazione di edifizî già esistenti prima della conquista, non ha alcuna importanza per la nostra indagine, il dominio degli Ostrogoti non comportando alcun cambiamento stilistico o architettonico.² La chiesa di *S. Martinus*, ancor oggi conservata

coelo aureo a motivo del soffitto a cassettoni dorati della chiesa, cfr. esempî presso H. HOLTZINGER. *Die altchristl. Architektur in system. Darstellung.* Stuttgart 1889, 53). — In seguito a una interpretazione della iscrizione che si trovava nell'edifizio, citata da AGNELLO (o. c., 335) e più tardi scomparsa (« *Theodericus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit* ») singoli autori credono che Teodorico dedicatesse la chiesa prima a Cristo; così per esempio PRIESS. *Zeitschr. für Bauwesen.* LXI 1911, 35; RICCI (o. c., 20) che collega la consacrazione a S. Martino con l'arcivescovo Agnello; GHIRARDINI. o. c., 816.

¹ Questa affermazione di V. REBER è discutibile. La citazione dell'ANONIMO VALESIANO c. 71 « *Palatium usque ad perfectum fecit, quem non dedicavit* » non risolve la questione (sec. V. REBER. o. c., 789). Cfr. i risultati di GHIRARDINI (o. c., 820).

² La prova è data dallo stile dei monumenti conservati e dalla loro decorazione. Noto è anche l'interesse che la corte di Teodorico aveva a conservare inalterato lo spirito dell'antichità nell'architettura, partendo dal motto « *ab opere veterum sola distet novitas fabricarum* » (CASSIODORO. *Var.* VII, 5; VIII, 15). — Cfr. I. P. RICHTER (*Die Mosaiken von Ravenna.* Wien 1878, 37) che in questa connessione fa rilevare la dipendenza culturale e politica di Teodorico da Bisanzio, e B. NIESE (*Röm. Gesch.* München 1910, 418), che scrive: « *Theoderich führt den kaiserlichen Familiennamen als Flavius Theodericus rex und übt im Bereich seiner Herrschaft als Beauftragter des Kaisers die kaiserliche Gewalt aus. Italien ward unter ihm nach dem römischen Recht und in den Formen der überlieferten Verwaltung regiert* ». W. GOETZ, dopo una discussione con LUDWIG CURTIUS e GEORG DEHIO (Ravenna, Leipzig 1913, 56; 137): « *Nirgends ein neuer Zug dieser Basiliken Ravennas, dieser Mosaiken und Marmorwerke, der auf germanische Einwirkungen gedeutet werden könnte* ». Cfr. GHIRARDINI. o. c., 828; P. DUCATI. *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII.* Bologna 1938,

meravigliosamente — chiesa che nel IX sec. fu dedicata a Sant'Apollinare e divenne famosa sotto il suo nuovo nome di S. Apollinare Nuovo (*fig. 1; 4*)¹ — viene generalmente datata a circa l'anno 500² o agli anni immediatamente posteriori, dunque all'epoca anastasiana.

Per orientamento della situazione topografica nel quartiere della città nel quale si trovava il Palazzo di Teodorico (vedi *fig. 5*), accenno alla parte corrispondente della pianta di Ravenna (*fig. 3*)³. S. Apollinare Nuovo è l'unico edificio sicuramente databile al tempo di Teodorico che si elevi sopra terra su questo luogo. Al sud di esso si trovano ruderi interessanti, popolarmente chiamati « Il Palazzo di Teodorico », mentre RICCI ne fa risalire la datazione all'epoca dell'Esarcato⁴; gli scavi del 1907 hanno messa in evidenza questa pianta di costruzione, (cfr. *fig. 28*)⁵ e di essa ne fu posto uno schizzo (*fig. 5 a*) nei

275; 361. In quanto concerne specialmente i mosaici originarii in Sant'Apollinare Nuovo, essi hanno anche importanza perchè il contenuto e la disposizione delle scene seguono la liturgia siropalestiniana. (A. BAUMSTARK. *Byz. Zeitschr.* XX 1911, 188 sgg.).

¹ *Fig. 3* sec. E. UEHLI. *Die Mosaiken von Ravenna*. Basel 1939, Taf. 6. — *Fig. 5* sec. R. DE LASTEYRIE. *L'architecture religieuse en France*. Paris 1929, fig. 12.

² Recentemente R. KAUTZSCH (*Studien zur spätant. Kunstgesch.* herausg. von H. LIETZMANN u. G. RODENWALDT. Berlin 1936, 60 sg.; 77) conferma questa datazione, che è la più frequentemente documentata storicamente, basandosi sulle forme dei capitelli nella navata della chiesa. Cfr. O. M. DALTON. *Byz. Art and Archaeology*. Oxford 1911, 344; 350).

³ Cfr. nota 1 p. 4. — *Fig. 6* disegnata sec. la pianta della città di A. SAPOROTTI. G. RIBUFFI. *Guida di Ravenna*. Ravenna 1869.

⁴ Fine del VII—principio dell'VIII sec. RICCI. Ravenna 1906, 16 sg.; *Roman. Baukunst*. p. XIV; RIVOIRA. *Lombardic Architecture*, 40 e 96; COLASANTI. *L'art byzant. en Italie*, 5.

⁵ RICCI. *Roman. Baukunst in Italien*. Stuttgart 1925, p. XV.

pressi del Corso Garibaldi all'angolo di Via Alberoni. Fuori della pianta della città (*fig. 3*) e nella stessa misura ho posto la pianta del Palazzo di Diocleziano¹ per rendere possibile il confronto delle dimensioni con un palazzo imperiale della tarda antichità ben conservato.

Il mosaico di S. Apollinare Nuovo (*fig. 49; 1; 2*) si trova fra i mosaici della parete sud della navata centrale² e rappresenta un motivo di facciata nel grande stile. La parola *PALATIUM* attraverso il frontone dà il punto di partenza della discussione: si tratta della riproduzione architettonica di un palazzo.

Prima si riteneva che il motivo del mosaico rappresentante il Palazzo e la attigua lunga teoria di martiri fossero contemporanei³. Tutti gli studiosi moderni sono invece

¹ Relativamente modesto nelle dimensioni. Il palazzo di Galerio, associato al trono da Diocleziano, di cui possiamo immaginarci il sito e le dimensioni approssimative basandoci sulle ricerche del 1939 a Tessalonica, sorpassa di molto in grandezza il palazzo di Diocleziano. (Relazione provvisoria di DYGGVE, vedi *Laureae Aquincenses* II, 63 sgg. e *Gnomon*. XVII 1941, 228 sgg.).

² O. WULFF (*Altchristl. u. byzant. Kunst*, 437 sg.) nota che il fregio più basso in Sant'Apollinare Nuovo fu scoperto sotto un intonaco e rimesso in luce appena nel 1844. Questo non può valere per il mosaico del *Palatium* e le parti adiacenti del fregio con la processione, cfr. gli studi di D'AGINCOURT e di V. QUAST che sono anteriori. — Le restaurazioni dei mosaici furono eseguite negli anni 1844—46, 1852—57, 1898—1900, vedi le osservazioni di PIERCE, TYLER sui restauri e pubblicazione dei mosaici di Ravenna (*L'art byz.* II, 18; 21 sg.; 30 sgg.; 92 sg.; 97; 110 sg.).

³ S. D'AGINCOURT. *Histoire de l'art par les monuments*. Paris 1823. II, 16; A. F. V. QUAST. *Die altchristl. Bauwerke von Ravenna*. Berlin 1842, 19; O. M. DALTON. o. c., 351 e 354, nota 3. (Quest'ultimo autore crede scorgere il giustiniano S. Vitale fra gli edifizî del mosaico ed egli data il mosaico nel suo insieme a questo tardo periodo e cioè al tempo del vescovo Agnello.

d'accordo che nei mosaici bisogna distinguere un periodo anastasio e uno giustiniano: la parte rappresentante il Palazzo (*fig. 49*) sarebbe la decorazione originaria, del tempo cioè in cui la chiesa fu costruita sotto Teodorico che era ariano, mentre la processione di martiri ed altre modificazioni sarebbero aggiunte della metà del secolo, di quando cioè il vescovo Agnello (553—566) consacrò la chiesa ariana al culto cattolico. Queste aggiunte del tempo di Giustiniano debbono senza dubbio riguardarsi come parti di importanti modificazioni e sostituzioni nella decorazione della chiesa che, o aveva una impronta ariana, o aveva servito a glorificare il già da lungo defunto re eretico, *Flavius Theodericus*, la sua gerarchia e la sua corte (vedi pag. 35, n. 1 in basso). Un confronto fra le diverse rappresentazioni musive della chiesa mostra in più luoghi evidenti differenze di stile e di tecnica musiva. Le impronte di dita e di mani (vedi *fig. 2*), residui di figure tolte dalle arcate¹, sono una prova decisiva che le tendine che si trovano ora negli intercolumni dell'archicolonnato (*fig. 49*) furono immesse in un'epoca posteriore².

¹ Sulle colonne del ciborio in S. Marco a Venezia (V. sec. WULFF. o. c., 130) si vedono parecchie figure in piedi in un archicolonnato con le mani protese davanti al fusto delle colonne, come è il caso nel nostro mosaico.

² Il disegno intessuto in queste « *vela pendentia inter columnas* » è tipico per le stoffe del VI e VII sec. che provengono o sono influenzate dall'industria tessile egiziana. (W. F. VOLBACH. *Spätantike u. frühmittelalt. Stoffe. Textband.* Mainz 1932, 16. Cfr. Stoffa egiziana in possesso privato, STRZYGOWSKI. *Asiens bild. Kunst*, 244. fig. 238 (disegno a puntini). Il disegno a punti geometrici delle tendine, i quadratini di stoffa applicati sulle stoffe (*orbiculi*) e il disegno ad angoli (*gammadia*) corrispondono esattamente alle stoffe riprodotte una decina di anni prima nel mosaico di San Vitale (la tendina nel mosaico di Teodora, e la tovaglia d'altare

Ma sebbene tutti siano d'accordo che il palazzo nel mosaico della chiesa di Teodorico e della quale si può ritenere che appartenesse al Palazzo, e fosse eretta durante il suo regno, rappresenti in realtà il Palazzo di Teodorico¹, regna invece discordia ed incertezza circa il ricostruire più esattamente l'architettura stessa e le sue proporzioni. Secondo alcuni autori il mosaico rappresenterebbe la lunga facciata esterna del palazzo², altri credono che possa essere o una facciata esterna o una facciata interna³, ed altri ancora, per esempio v. QUAST, e dopo di questi F. KUGLER⁴, credono invece che si tratti d'una facciata interna. Se si considera senza preconcetti essa figurazione, si è indotti con il sacrificio di Abele e Melchisedech). L'arcivescovo Agnello ha probabilmente impiegato i medesimi mosaicisti che avevano lavorato in San Vitale. — Il disegno a puntini nei mosaici pavimentali i cui modelli (dessins-partout) sono spesso indubbiamente di origine tessile, vedi DYGGVE. Forsch. in Salona III, fig. 91: D 18.

¹ D'AGINCOURT. o. c., II, 16; v. QUAST. o. c., 22; O. MOTHEs. Die Baukunst in Ital. Jena 1884, 192 sg.; C. M. KAUFMANN. Manuale, 417; H. LECLERQ. Manuel. II, 241 e la stessa p. nota 4; H. HOLTZINGER. Die Baukunst, herausgeg. von R. BORRMANN u. R. GRAUL. H. 4, 11; DE BEYLIÉ. L'habitation byz. Grenoble, Paris 1903, 152; J. L. HEIBERG. Italien. København 1904, 75; A. VENTURI. Storia dell'arte ital. I, 286; C. RICCI. Gesch. d. Kunst in Nord-Italien. Stuttgart 1911, 1; J. KURTH. Die Wandmosaiken v. Ravenna. München 1912, 177 sgg.; O. WULFF. o. c., 407; K. M. SWOBODA. Röm. u. roman. Paläste. Wien 1919, 163; CH. DIEHL. Manuel d'art byz. I. Paris 1925, 138; O. M. DALTON. East Christian Art. Oxford 1926, 118.

² Così D'AGINCOURT. o. c., I, 13. II, 16; DE BEYLIÉ. o. c., 152; KURTH. l. c.; GHIRARDINI. o. c., 836 (fianco meridionale); O. WULFF. o. c., 440; DIEHL. o. c., 138; SWOBODA. o. c., 258: « Strassenfront eines spätrömischen Palastes ».

³ Es. HOLTZINGER. Die altchristl. u. byz. Baukunst. Stuttgart 1899, 72; I. P. RICHTER. Quellen zur byz. Kunstgesch. Wien 1897, 70.

⁴ v. QUAST. o. c., 22; F. KUGLER. Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856, 398; v. REBER. o. c., 800 sg. Cfr. O. MOTHEs. o. c., 193: una facciata interna in un'aula regia.

ad aderire a questa teoria, avanzata dai primi storici dell'architettura, essendo improbabile che la facciata di un palazzo fosse aperta verso la strada, specialmente se si accetta l'opinione — come spesso erroneamente si fece — che le ricche tende dai preziosi disegni degli intercolonna si trovassero nel mosaico fin dall'origine¹.

Fra gli studiosi dell'architettura che si sono occupati del problema colui che trattò più ampiamente il mosaico in questione è K. M. SWOBODA. Nel suo interessante libro sui palazzi romani, che per molte questioni può dirsi basilare, egli rileva questa autentica riproduzione di architettura di un palazzo come importantissima per la tarda antichità, e si studia di darle un posto metodicamente basato nella sua sintesi stilistico-tipologica². Secondo la definizione dello Swoboda il mosaico rappresenta la facciata esterna di un palazzo urbano, costruito con una facciata ad archivolti: « Dass diese mit Archivolten über Säulen gebildete Arkadenreihe in Italien ganz sicher auch zu Palastfassaden Verwendung fand, und zwar in der von uns an Hand der afrikanischen Villenbilder präzisierten künstlerischen Funktion, beweist das in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna erhaltene Mosaikbild des Palastes des Theoderich »³. Secondo lo Swoboda si tratterebbe di una entrata frontale del palazzo, costruita come un grandioso portico centrale

¹ Il già citato *Anonimo Valesiano* parla di portici — « *Portica circum palatium perfecit* » (c. 71. vedi V. REBER o. c., 789 nota 258); ma qui deve trattarsi di tratti più o meno lunghi di porticati di strada.

² SWOBODA. o. c., 163 e 256 sgg.

³ o. c., 163, cfr. 258. — DIEHL (o. c., 138) si serve del mosaico del Palatium come anche del cosiddetto rilievo d'avorio di Treviri nello stesso spirito per dimostrare « que les maisons byzantines ont des façades à portiques au-dessus desquels des fenêtres carrées s'ouvrent à l'étage entre des colonnes ».

che si spinge leggermente in avanti dinnanzi al resto della facciata¹. Ma a mio parere lo Swoboda tratta il problema stilistico del mosaico di S. Apollinare Nuovo con poca conseguenza. Egli riguarda la facciata del Palazzo da una parte come un insieme di carattere quasi palladiano, e quindi stilisticamente estraneo all'epoca in questione, e dall'altra parte egli considera il sistema architettonico delle parti laterali isolatamente. Le conclusioni dello Swoboda² sono dunque troppo spinte, perchè le premesse non reggono: come principali analogie alla composizione architettonica egli adduce alcune riproduzioni di mosaici rappresentanti ville di Tabarca nell'Africa del nord³, il noto rilievo in avorio del tesoro del Duomo di Treviri⁴, e finalmente il già sopra nominato falso « Palazzo di Teodorico » a Ravenna (*fig. 43; 44*) che per comodità chiameremo il « Palazzo degli Esarchi ».

Riguardo alle rappresentazioni di ville nei mosaici di Tabarca notiamo quanto segue: lo Swoboda fu il primo che abbia rilevato due importanti tipi architettonici delle ville romane, 1. il lungo porticato al livello del suolo, 2. il lungo portico rialzato sulla mole dell'edificio, una *basis villae*. L'architettura dei mosaici di Tabarca è composta secondo quest'ultimo motivo, che è tipico per la tarda antichità, e che non si può mettere alla pari col portico del motivo nel mosaico ravennate che è al livello del suolo.

In quanto poi al rilievo di Treviri l'analogizzazione del sistema della facciata nei due piani con i compartimenti

¹ SWOBODA. o. c., 256 sg.

² o. c., 258.

³ o. c., Taf. V a e b (sec. P. GAUCKLER. Invent. des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, Planches. II. fasc. I. Paris 1913, n° 940).

⁴ o. c., Taf. XI c.

del portico laterale del mosaico, proposta da O. WULFF¹ e accettata dallo Swoboda, è ammissibile, ma non si può invece accettare che egli comprenda nel confronto anche la grande porta a sinistra nel rilievo, e che la metta al pari col frontone centrale del mosaico²; giacchè questa porta bisogna riguardarla come un particolare indipendente che senza alcun nesso architettonico (cfr. lato destro e sinistro della porta) è posta allato di un altro edificio (vedi *fig. 6*)³. Lo scopo dell'architettura nel rilievo è di dare uno sfondo all'azione, senza tener conto della realtà e delle proporzioni. La chiesa per esempio è di dimensioni affatto irreali e così pure è la sua collocazione. Probabilmente l'azione ha luogo a Costantinopoli al tempo di Giustiniano, e la grande porta col quadro del Cristo nel timpano rappresenta forse, come si è rilevato, la porta del palazzo « Chalke »⁴. Ma da ciò non si deve dedurre

¹ O. WULFF. o. c., 407. SWOBODA. o. c., 257 sg. — Secondo la mia opinione il tentativo dello Swoboda di far entrare un edificio a tre compartimenti preso dalla illustrazione di un salterio carolingio (o. c., 257, Taf. XI d, sec. J. J. TIKKANEN. Die Psalterillustrationen des Mittelalters, fig. 145) deve respingersi in questa connessione, ciò che una analisi della sezione della facciata dell'edificio prova facilmente.

² SWOBODA. o. c., 257.

³ cfr. la collocazione assolutamente analoga che la porta di città di Ravenna, con anch'essa una decorazione di figure nel timpano ha nel nostro mosaico (*fig. 6*). R. DELBRUECK ha avuto la buona idea di riprodurre il rilievo di Treviri dal lato, per cui si può indiscutibilmente osservare che si tratta di edifici indipendenti (Die Consulardipt. Textb. Berlin 1929, 263. Abb. 3 = la nostra *fig. 10*).

⁴ J. STRZYGOWSKI. Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904, 44 sgg. L'autore crede che il rilievo rappresenti la consacrazione della chiesa di Sant'Irene. — WULFF (o. c., 194) e DIEHL (o. c., 303) aderiscono all'opinione dello Strzygowski che data il rilievo all'anno 552 e alla sua localizzazione a Costantinopoli. WULFF (p. 262

che il motivo architettonico al lato destro della porta debba di necessità rappresentare un' ala laterale di essa, anzi non è neppure necessario che rappresenti una facciata esterna. La composizione del rilievo mostra, tutto sommato, la tendenza a far sì che l'architettura prenda parte contemporaneamente alle diverse fasi dell'azione, e, come nel rilievo si trova la metà della processione, e cioè la chiesa nuovamente costruita, può benissimo esservi rappresentato anche il punto di partenza della processione; e niente impedisce di immaginarci che il punto di partenza del corteo, con l'Imperatore alla testa, sia stato un ambiente interno¹, affermazione che diverrà più chiara dopo la lettura di questo mio studio.

e 407) sostiene che il fondo del rilievo rappresenti la facciata esterna del palazzo imperiale. DELBRUECK. o. c., 264 sgg.) è molto restio circa i tentativi di identificare edifizii e personaggi. Egli tende a datare il rilievo a molto più tardi e certamente a troppo tardi.

¹ Nota anche la menzione dell'architettura in *fig. 13* ugualmente rappresentata senza fedeltà reale. — Del massimo interesse è la affinità della composizione e decorazione rilevata negli schizzi della *fig. 7* fra la parete ad arcate del rilievo in avorio e la parete ad arcate nell'interno di Ag. Sophia. Nel secondo piano di quest'ultima si tratta di un gineceo. Evidentemente ciò vale anche per la galleria del rilievo in avorio di Treviri, in ogni compartimento del quale si trovano spettatrici che assistono alla solennità portando lampade o incensieri accesi. La rilevata affinità con lo schema di un interno del tempo di Giustiniano dovrà indubbiamente essere studiata più a fondo. Io tendo ad interpretare la parete del rilievo di Treviri come rappresentante un salone ipetrale, conosciuto da tutti, entro l'ambito del palazzo, nel quale la processione si è radunata per da qui dirigersi verso la metà, e cioè la nuova basilica da consacrarsi per mezzo della solenne scena della quale la translazione rappresentata nel rilievo fa parte. KONST. PORPHYROG. (De cer. aul. Byz. II, cap. X, 545) menziona una processione che parte da Magnaura, da dove entra in un

In quanto al terzo esempio dello Swoboda, il « Palazzo degli Esarchi » (*fig. 43*), si deve notare che i vani biforali ad asse, che trovansi, ognuno ad ogni lato della grande porta del « Palazzo degli Esarchi » verso il Corso Garibaldi¹, non si possono stilisticamente mettere alla pari con il portico ai due lati nel palazzo del mosaico ravennate, che preso come semplice colonnato non ha termine.

Lo Swoboda basa le sue conclusioni sulla supposizione, finora da tutti accettata, che il mosaico rappresenti una lunga facciata. Ma nessuna delle sue conclusioni o di altre simili sarà accettabile, quando si rigetti tale supposizione e si aderisca alla teoria che espongo in questo mio studio, e che cioè il mosaico rappresentante il Palazzo di Ravenna non debba riguardarsi come la riproduzione di una *facciata*, ma sia una cosa assolutamente diversa, e cioè la riproduzione di un *ambiente chiuso*². Da ciò risulta che la composizione architettonica del quadro debba corrispondere naturalmente a punti di vista storici e stilistici giustificabili. Quanto segue.

Come si sa nella tarda antichità la rappresentazione artistica si basa sopra un concetto fortemente geometrico e non naturalistico della realtà, ciò che riesce strano ai nostri occhi moderni, avvezzi ad una rappresentazione in prospettiva³. Per convincersene si consideri prima di tutto un peristilio scoperto, nel quale i senatori e i patrizi attendono. Indi la processione si muove attraverso il Chalke verso la fontana sacra di Ag. Sophia. Vedi J. LABARTE. *Le palais impérial de Constantinople etc. au dixième siècle*. Paris 1861, 187.

¹ SWOBODA. o. c., 258.

² Esposi questo parere per la prima volta in una conferenza sul palazzo imperiale tenuta nella gliptoteca di Ny Carlsberg 1939.

³ Già A. RIEGL (*Spätröm. Kunst-Industrie*. Wien 1901, 32 n. 1) l'ha riconosciuto: non si tratta di « barbarische Unbehilflichkeit,

altro particolare del mosaico, che non riguarda il presente studio, e cioè la chiesa di forma basilicale normale a sinistra, entro il quartiere della città di Ravenna, che si scorge dietro il palazzo¹. Sebbene questa chiesa si veda dal lato essa è qui riprodotta con la fronte della chiesa e geometricamente spiegata, per cui il tetto a una falda del nartice scende in linea retta sul tetto della navata laterale (*fig. 8 a s.*). Un altro esempio si ha nel rilievo in avorio di Treviri ora considerato: anche qui abbiamo una basilica normale col muro di dietro e l'abside che si prospetta nella continuazione della facciata longitudinale sicchè si vedono contemporaneamente tre lati dell'edificio (*fig. 8 a d.*)².

Nella *fig. 9* io do la riproduzione di un esempio molto importante, che dimostra come anche i lati in uno spazio chiuso possano essere rappresentati in questa maniera. Si tratta di uno dei bassorilievi dell'Arco di Costantino *liberalitas Augusti*, in cui si trova una riproduzione frontale, e rigidamente simmetrica, della quale H. P. L'ORANGE nell'importantissimo nuovo lavoro su questo arco prova che si tratta di un ambiente chiuso³. Bisogna cioè immaginarsi le

sondern um ein positives Wollen ». Cfr. O. WULFF. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Kunstwissensch. Beitr. A. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, 12 e nota 45 (cfr. *fig. 4*).

¹ Insieme all'edificio centrale: si pensa involontariamente alla chiesa episcopale ariana col battistero. Il termine normalbasilicale, vedi DYGGVE. Zeitschr. f. Kirchengeschichte LIX, 108.

² Settore di DELBRUECK. Consulardipt. u. verwandte Denkm. Berlin, Leipzig 1929, n° 67.

³ H. P. L'ORANGE u. A. V. GERKAN. Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939. Taf. 5b. Leggi pp. 90 sgg. la acuta analisi « Der architektonische Rahmen ». — Già visto come un ambiente da H. LIETZMANN. Das Problem d. Spätantike. Sitzungsber. d. Preuss. Akad. d. Wissensch. 1927, 344; cfr. A. BOËTHIUS. Roma. IX 1931, 447 sgg. e Eranos XXXVII. Gotoburgi 1939, 69 sgg.

due ali laterali dell'edifizio rientranti ad angolo retto verso l'osservatore, dunque *limitanti un ambiente rettangolare*. E i gruppi di persone sparse ai due lati del bassorilievo dobbiamo figurarceli, come in tante figurazioni ufficiali ben note, in piedi davanti all'imperatore. Ripeto le seguenti linee della motivazione del L'Orange: « Dass es sich hier um ein Gesetz von bedeutender, allgemeiner Wirkung handelt, kann vor allem die Frontdarstellung von Pferdegespannen zeigen: Die Gespanne spalten sich in der Mitte, die Tiere werden nach rechts und links symmetrisch in die Fläche hineinprojiziert »¹. A questi esempi del L'Orange, presi nella maggior parte da monete, sono in grado di aggiungere (*fig. 11 cfr. 12*)² l'esempio di una quadriga rappresentata nella stessa maniera su un edifizio un arco trionfale in un mosaico di Algeri (Ippona; Hippo Regius)³. Ricordo inoltre la rappresentazione musiva di una corte aperta, circondata da un porticato che si trova nell'abside di Sa. Pudenziana⁴ e che prova che questo stile può permettere la rappresentazione di un interno in maniera simmetrica e spiegata.

¹ L'ORANGE. o. c., 90, nota 1.

² *Fig. 12.* sec. P. DUCATI. o. c., tav. CCXLII.

³ Sec. P. GAUCKLER. *Invent. des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique.* Planches. III, Paris 1925, N° 49. Nel testo (Paris 1910, p. 14) l'edifizio viene interpretato come un tempio. — Cfr. tessuto alessandrino con quadriga. HAUTTMANN. *Die Kunst des früh. Mittelalters.*, 693 e 183 (fig.); bassorilievo (immurato in S. Marco) con l'ascensione al cielo di Alessandro. CH. DIEHL. *La sculpture ecc. byz.* Paris 1936, pl. XII. Cfr. anche A. VENTURI. *Storia dell'arte ital.* Milano 1901, fig. 351 e molti altri esempi della tarda antichità, oppure (tipico, presso CH. DIEHL. *La peinture byz.* Paris 1933, pl. LXXXIII) del medio evo.

⁴ CH. DIEHL. o. c., pl. 1. — Cfr. DYGGVE. *Gravkirken i Jerusalem. Konstantinske Problemer i ny Belysn.* København 1941, p. 12.

Il bassorilievo mostrato in *fig. 13* è per due ragioni di interesse per la nostra indagine. Esso ci è conservato soltanto in schizzi stilisticamente trascurati di un ignoto disegnatore del Rinascimento, e J. KOLLWITZ prova che gli originali si trovavano nella colonna trionfale di Arcadio a Costantinopoli¹. Tre degli schizzi si trovano riprodotti nell'opera di Wulff, ma sono erroneamente numerati². L'ala di sinistra si vede in scorcio a causa di un edificio — che non ci riguarda — che vi si inserisce di sbieco; a destra si vede un altro fabbricato indipendente, dalla forma di un sacello. È chiaro che nel bassorilievo si trovano differenti motivi architettonici, senza nesso fra di loro e che servono a dare uno sfondo architettonico della città che era stata il teatro del trionfo qui riprodotto³. Non si tiene conto della fedeltà, vedi fra altro, la colonna nel mezzo di ognuno dei tre frontespizi⁴ ciò che però non diminuisce l'importanza dell'evidente affinità nei tratti essenziali fra l'edificio del bassorilievo e l'architettura del mosaico ravennate (vedi sotto pag. 25): in ambedue i casi il muro terminante il frontone sta in proporzione architettonicamente e costruttivamente sbagliata al muro laterale con una fila di archi

¹ J. KOLLWITZ. *Oström. Plastik der theodosianischen Zeit*. Berlin 1941, 17 sgg.

² *Fig. 13* sec. WULFF. o. c., Taf. XII. — Tutti i 18 disegni sono riprodotti in successione continuata presso CL. FR. MENETREJUS. *Columna Theodosiana*. . . . a Gentile Bellino delineata. Venetiis 1765.

³ Cfr. il rilievo in avorio di Treviri, sopra in alto pag. 12 sg., che riproduce un corteo di translazione con un fondo di differenti edifici alquanto significativi per la processione stessa.

⁴ Le arcate del piano inferiore sono in parte riempite di figure di primo piano. Nel disegno una delle aperture termina orizzontalmente sopra una delle figure in maniera stilisticamente sorprendente, ciò che probabilmente devesi a un errore nello schizzo del disegnatore.

sovrapposti in due piani di differente altezza. Secondo il mio parere questa strana figurazione nel bassorilievo deve riguardarsi, a causa del mancante nesso architettonico nel punto d'incontro del frontespizio centrale e le ali, come la riproduzione di un ambiente chiuso con i lati spianati¹.

I diversi esempî di raffigurazione spianata che abbiamo considerato ora, e fra i quali mi preme sottolineare l'esempio, tanto importante, che dobbiamo all'indagine scientifica di H. P. L'Orange, facilita la nostra comprensione se ora volgiamo lo sguardo al mosaico di S. Apollinare Nuovo (*fig. 49*): il mosaicista si è servito di una maniera allora usuale quando si voleva rappresentare uno spazio interno monumentale, e cioè aprendo simmetricamente e geometricamente i lati dell'ambiente, riproduzione che — ciò che mi pare abbastanza documentato dagli esempî prodotti — era in completo accordo con le regole stilistico-artistiche dell'epoca.

Partendo da questo presupposto ci proveremo a immaginarci lo spazio monumentale interno del mosaico e raffigurarci la realtà architettonica che si cela dietro il mosaico; noi trasporteremo cioè la rappresentazione disegno-decorativa in una forma disegno-architettonica. Questo richiede anzitutto l'analisi degli elementi costruttivi che si trovano nel mosaico. L'epoca in questione, cioè il periodo anastasio intorno al 500 è ben noto in riguardo stilistico.

L'ordine di colonne del frontespizio. — Quantunque le colonne del mosaico, come anche gli altri dettagli, siano eseguite senza finezza né esattezza, la loro forma tradisce

¹ Proporzioni analoghe, architettonicamente impossibili nella nostra *fig. 49*.

indiscutibilmente il sentimento stilistico della tarda antichità: una colonna pesante che posa su un piedestallo schiacciato e che sopra il capitello porta un'imposta. I capitelli si presentano come capitelli a foglia frontale¹ con soltanto una ghirlanda di foglie, il cui acanto centrale s'innalza fin sull'abaco, come in un capitello in Ag. Demetrios (*fig. 15*)² che però ha ghirlanda doppia. Capitelli a foglia frontale, dunque di forma e disposizione semplificata, sono una caratteristica speciale dell'architettura della tarda antichità³.

Per l'indagine è significativo il fatto che i capitelli delle arcate della navata mediana della chiesa palatina di S. Apollinare Nuovo⁴ sono dello stesso tipo rappresentato nel

¹ Vedi DYGGVE. Rech. à Salone II, 74 sgg., fig. 34.

² Secondo O. M. DALTON. o. c., pl. X, 1. cfr. CH. DIEHL. La sculpture et les arts mineurs byzant. Paris 1936, pl. VI, 2, capitello « teodosiano » in S. Marco. PIERCE, TYLER, o. c., pl. 40 C, capitello in S. Vitale. — Alle innovazioni dei sec. V e VI nel campo dei capitelli appartiene appunto la foglia di acanto alta e oblunga, staccata dalle foglie vicine. Cfr. KAUTZSCH o. c., T. 25, 405; T. 27, 433, 434, 447.

³ Esempi KAUTZSCH o. c., T. 9, 138, 140; T. 12, 157, 164; T. 14, 190, 194, 195; T. 16, 225, 226, 230, 235. Il capitello a foglia frontale non fu in origine usato nell'architettura, ma nei bassorilievi, su stele e sarcofagi, le cui forme risalgono ai primi secoli dell'impero. — Nell'architettura è probabile che l'introduzione dell'imposta — che è diretta conseguenza dell'archivolto — col suo effetto rinforzante la fronte, abbia contribuito alla diffusione di questi capitelli con l'accento spostato dagli angoli (45°) al centro della ghirlanda del capitello (90°).

⁴ Questi capitelli anastasiani della navata mediana hanno cinque foglie nella ghirlanda, segno evidente di come l'imposta abbia indebolito il sentimento della divisione normale ad asse del capitello corinzio. La ghirlanda a cinque foglie è un fenomeno piuttosto raro che fra a. si trova in alcuni capitelli dello stesso secolo a Salona.

musaico, e cioè capitelli a foglia frontale con imposte con la decorazione di una croce (*fig. 16*). Il palazzo e la chiesa sono contemporanei. I capitelli della chiesa sono di marmo, e tanto il marmo stesso quanto la lavorazione tecnica fanno supporre che provengano dalle cave di marmo proconnesi. Questo fatto fu rilevato già molto tempo fa dallo STRZYGOWSKI che si appoggia anche sulla marca a scalpello dei capitelli¹. In quei secoli l'industria del marmo proconnese dominava, come è noto, il commercio di ornamenti ed accessori di marmo in tutti i porti del Mediterraneo².

¹ PH. FORCHEIMER, J. STRZYGOWSKI. Die byzant. Wasserbehälter von Konstantinopel. Wien 1893, 239 (riprod. COLASANTI. o. c., pl. 47). — Nella sua già citata opera sintetica KAUTZSCH dice nella introduzione che il materiale in se stesso non è una prova del luogo nel quale fu fatta l'esecuzione tecnica del lavoro. Quest'è giusto, ma si deve anche considerare che al grado di industrializzazione al quale le cave proconnesi erano pervenute (circa l'industrializzazione dei lavori in pietra intagliata nel V sec. vedi DYGGVE. Forsch. in Salona III, 28 sgg., 51), deve aver corrisposto un relativo sviluppo delle possibilità di esportazione: un blocco grezzo pesa più che il lavoro finito ed è documentato che si esportavano tanto ornamenti finiti quanto finiti a metà. — Una importazione diretta dei capitelli di S. Apollinare Nuovo viene anche resa probabile dal fatto che anche in altre città troviamo capitelli formalmente affini contemporanei. Tutti questi capitelli sono dello stesso marmo: in Tessalonica (nel nartice di Ag. Demetrios, la nostra *fig. 12*) e a Costantinopoli (KAUTZSCH o. c., 74. T. 16, 225; T. 14, 184) Riguardo a un capitello affine della piazza del tempio a Gerusalemme (o. c., 112, T. 22, 353) KAUTZSCH stesso si domanda se la sua forma caratteristica non sia indizio che esso sia stato importato da Costantinopoli.

² Questa non è del resto una scoperta moderna; già nel 1842 v. QUAST accenna (o. c., 9) all'attività industriale delle cave di marmo proconnesi e all'importanza di una estesa esportazione. — Vedi F. W. DEICHMANN. Säule u. Ordnung in der frühchristl. Architekt. Röm. Mitt. LV 1940, 118, nota 3.

Anche riguardo al piedestallo delle colonne possiamo farcene una chiara idea considerando le colonne di S. Apollinare in Classe in Ravenna (*fig. 14*), costruito circa 40 anni dopo il Palazzo di Teodorico. Lo zoccolo delle colonne è qui basso e — contrariamente alla forma ad ara di uso più antico¹ — esso non è profilato ed ha i lati riempiti di ornamenti geometrici, proprio com'è il caso anche nel nostro mosaico². Il piedestallo non profilato è caratteristico per quell'epoca. Simili zoccoli di colonne si usano in arcate e specialmente quando vi è dislivello nel suolo, per evitare la bruttura di un apparente taglio del fusto delle colonne. Giacchè nel quadro musivo si tratta di un frontespizio, possiamo ritenere con certezza che il livello del pavimento dietro alle colonne della facciata fosse elevato di alcuni gradini³.

¹ Questa forma più canonica di piedestallo con piede e profilo come un altare veniva però ancor sempre usata in detta epoca (parecchi esempi da Salona; il piedestallo della colonna del nar-tice della chiesa episcopale di Stobi, cfr. B. SARIA, *Jahrb. d. Ö. A. I.* XXVIII 1933, fig. 44, datata da R. EGGER, *l. c.* XXIV 1927, 83 a c. 500, dunque alla medesima epoca del Palazzo di Teodorico).

² Piedestalli affini in quanto alla forma ed alla decorazione si trovano pure nella parete sud ad arcate dell'Ag. Demetrios. F. BOISSONAS. *Saloniques et ses basiliques*. Genève 1919, pl. 30; S. Nicola di Bari. COLASANTI. *o. c.*, pl. 56; Ag. Sophia sulla galleria e, giù in basso nella chiesa, le grandi colonne d'angolo. DALTON. *Byz. Art and Archaeology*. Oxford 1911, fig. 3. CH. DIEHL. *Manuel d'art byzant.* I. 1925, fig. 73; La chiesa del Santo Sepolcro e Getsemani. H. VINCENT, F. M. ABEL. *Jérusalem*. Paris 1914, fig. 82 e 428. pl. VIII.

³ Un tale podio con gradini fra i piedestalli delle colonne è riprodotto in *fig. 17* (sec. la tavoletta in avorio del British Museum, c. 500. PIERCE, TYLER. *o. c.* II, pl. 35 a). Secondo la mia opinione la composizione della cornice in questa figurazione è da riguardarsi nella sua origine come la parte decorativa di un frontespizio di glorificazione, ciò che è accennato dall'architrave oriz-

Il timpano. — La parte in pendenza del cornicione del frontone viene marcata per mezzo di una fascia con linee trasversali che significano mensole. La parte orizzontale del cornicione è sostituita dalla fascia con l'iscrizione. Che questa fascia costringa l'arco a slanciarsi sopra tutto il compartimento centrale è fatto per riguardo allo spazio e non ha alcuna importanza architettonica¹. Un arco ovale sarebbe stilisticamente inconcepibile in una vera costruzione. La forma decorativa delle arcate ad architrave ricurvo viene data da una fascia che corrisponde al cornicione pendente; e l'indicamento delle mensole viene continuato, il che però si potrebbe eventualmente spiegare, visto che il cornicione in frontoni di questo stile proveniente dalla Siria² è intimamente connesso con l'architrave dell'arco che segue in realtà (cfr., oltre notissimi esempî della Siria, *fig. 30*, il frontespizio del peristilio del Palazzo di Diocleziano). Paragonato col protiro del Palazzo di Diocleziano, il nostro frontespizio di Ravenna rappresenta un progresso stilistico, giacché l'architrave diritto è qui

zontale verso i lati (vedi *fig. 32; 33*). Questo senza tener conto della collocazione del pezzo come centro di un sistema, similmente al rilievo in avorio del Museo Vaticano, DIEHL. Justinien et la civilisation byzant. au VI^e siècle. Paris 1901, pl. VIII. Io sono d'avviso che STRZYGOWSKI abbia torto a connettere questa architettura direttamente col pulpito del teatro romano (J. H. S. XXVII 1907, 99 sgg.).

¹ Arco analogo abbassato per ragioni di spazio, riprodotto decorativamente: Obelisco di Teodosio (del IV sec.). G. BRUNS. Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. Istanbul 1935, Abb. 37; 45; 63, e (V sec.) Sarcofago in S. Apollinare in Classe. RICCI. Ravenna. Bergamo 1912, fig. 113, e altri esempî.

² Questo tipo di frontespizio con architrave ad arco — cosiddetto frontone siriano. E. HÉBRARD, J. ZEILLER. Le palais de Dioclétien. Paris 1912, 163 sgg.

sostituito da arcate in tutti e tre i compartimenti, conservando però l'intercolonnio dominante del compartimento centrale.

Possiamo formarci un'idea dell'effetto architettonico dei tre archivolti considerando *fig. 18* che riproduce i tre compartimenti centrali dell'arcate della porta a nord (inizi del VI sec.) nelle mura di cinta della città di Rusapha sull'Eufrate¹. Questo schema di arcate si trova anche in un motivo proprio a Ravenna stessa e cioè nel muro interno di S. Giovanni in Fonte (*fig. 19*) presumibilmente circa di mezzo secolo più antico del palazzo di Teodorico². Cfr. anche *fig. 20*, l'atrio del duomo di Parenzo (I^{ma} metà del sec. VI), esempio che per noi ha importanza straordinaria a causa dell'analogia nella disposizione della planimetria³. Oltreaccio *fig. 21*⁴.

La facciata laterale. — Le facciate laterali sono costruite in due piani: un alto archicolonnato inferiore sostiene un leggero piano superiore, traforato da una fila di finestre attigue, dunque una galleria⁵. Queste finestre hanno transenne a grata⁶ nella parte superiore ad archi, e in basso sembra vi siano imposte a due battenti, il che è forse perchè la galleria è probabilmente un gineceo (vedi sotto).

Nel trapasso dal frontespizio alle facciate laterali si trova

¹ Sec. HAUTMANN. o. c., fig. 181, 693, influenza siro-ellenistica.

² Fra il 449 e il 452. RICCI. Roman. Baukunst, p. XVIII. Nota HOLTZINGER. Die altchristl. Architektur in system. Darstell., fig. 21.

³ Riprodotto sec. HOLTZINGER. o. c., fig. 133.

⁴ Settore di P. GAUCKLER. Invent. des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Planches, II. fasc. I. Paris 1913, n° 1022.

⁵ SWOBODA è del parere non motivato che si tratti d'una stanza d'abitazione, o. c., 258; e così pure v. REBER. o. c., 801: « luftige Wohnräume und Schlafgemächer ».

⁶ Vedi le transenne delle arcate nel mosaico dell'abside in Sa. Pudenziana.

una stretta striscia verticale in mosaico, differente ad ogni lato, della quale lo Swoboda ritiene che sporgesse in fuori davanti all'archicolonnato (vedi indietro pag. 11 sg.); secondo me questa irregolarità è invece una specie di riempitivo per coprire le difficoltà che si presentano dovendo riprodurre in così vasta scala l'attacco del frontespizio alle ali spianate. Questo punto d'attacco o meglio, accostamento, di due colonne differenti, una alta e una bassa, è inconcepibile nella architettura reale (cfr. *fig. 26*), e conferma l'opinione che si tratti di due parti differenti riunite nel mosaico a formare un insieme. La differenza dell'altezza delle colonne mostra che il frontespizio principale formava la fine del cortile come un frontespizio compiuto, cioè con colonne laterali visibili, come è il caso nel peristilio di Diocleziano (*fig. 26 e 30*).

La facciata laterale mostra soltanto tre arcate, ciò che senza dubbio bisogna riguardare come uno scorcio dovuto a ragioni decorative (cfr. in calce pag. 29)¹. Dobbiamo presumere una forma normale dell'archicolonnato riprodotto approssivamente nel nostro quadro musivo. Nella tarda età imperiale il trapasso canonico di una fila di arcate in un altro corpo architettonico veniva effettuato per mezzo di un pilastro², e tutti gli esempî conservatici a Ravenna mostrano questa soluzione. Cfr. per es. S. Spirito dei Goti, costruito da Teodorico, o S. Apollinare in Classe. In quest'ultima basilica si trovano già anche altre forme affini.

Possiamo continuare il nostro confronto stilistico e co-

¹ HOLTZINGER aderisce all'opinione di una tale abbreviazione o. c., 187; anche v. REBER o. c., 801.

² Qualche volta il pilone ha la forma di un pilastro con la stessa divisione come le colonne, per esempio Basilica A (l'atrio) presso Volo. A. E. 1929, pl. I e II e fig. 56. (SOTIRIOU). Vedi anche le arcate nel peristilio di Diocleziano *fig. 30*.

struttivo con basiliche della tarda antichità. Se consideriamo le due ali laterali a due piani come un insieme il sistema di costruzione è esattamente uguale al sistema nella navata centrale d'una basilica con galleria laterale. Un esempio vedesi in *fig. 24*: Ag. Demetrios a Tessalonica¹. La fitta e lunga fila di finestre ad arco della galleria è una tipica caratteristica dell'antico stile bizantino (vedi anche *fig. 23*; *24*²).

L'ordine di colonne laterali e il pilastro della finestra. — La colonna è posta su uno zoccolo dello stesso stile come lo zoccolo della colonna frontale. Il capitello non ha imposta. Abbiamo qui un esempio della regola che un'imposta richiede bensì sempre un arco, ma non sempre un arco richiede un'imposta³.

Nelle pagine scorse abbiamo spesso presi paralleli stilistici o formali da Costantinopoli o dall'arte che da essa irraggiò nei secoli V e VI che artisticamente furono così

¹ Sec. DALTON. *East Christian Art*, pl. XI. Cfr. la disposizione della stessa facciata DIEHL. *Mon. chrét. de Salonique*, pl. XXII, e Achiropiitos (Paraskevi), DIEHL. *Manuel I*, fig. 52, Ag. Sophia. DIEHL. *L'art chrét. primit.*, pl. XVIII. I compartimenti della galleria sono più stretti che nelle arcate sottostanti, proprio come nel disegno del mosaico ravennate. — La fila di finestre, l'una vicinissima all'altra, è un motivo proveniente dalla Siria. (HOLTZINGER. o. c., 67. fig. 52. cfr. fig. 55).

² Sec. DIEHL. *Mon. chrét. de Salonique*, fig. 6; 20.

³ HOLTZINGER in (*Die Baukunst herausgeg. v. R. BORRMANN u. R. GRAUL*, H. 4, 12, e *Die altchristl. Archit. in system. Darstell.*, 46 sg.) fa notare che l'architettura ravennate trasmette quasi senza eccezione archi in muratura sul capitello per mezzo d'un'imposta. Le ragioni sono certamente di natura tecnica, i muri di Ravenna consistendo essenzialmente in laterizio. Il peristilio di Diocleziano (*fig. 26*) e Sa. Sabina (HAUTTMANN o. c., T. I), in ambedue i luoghi costruiti in muro massiccio, mostrano come si risolve la questione senza questo nesso.

fiorenti¹. Ciò vale anche per il capitello dell'archicolonnato delle pareti laterali il cui schema consta, come sembra, di una ghirlanda a quattro foglie. A motivo della somiglianza col capitello mostrato in *fig. 16* si ha la quasi certezza che il capitello non abbia avuto due intere ghirlande.

I pilastri delle finestre della tarda antichità sono a due fronti e di due tipi: o pilastri rettangolari, o con mezze colonne arrotondate. La forma, o diritta, o rotonda, influisce direttamente sul capitello doppio che si sporge fortemente in avanti o indietro, similmente a un'imposta, per potere sostenere l'arco in muratura². Basandoci sull'approssimativo disegno del mosaico non è possibile stabilire di quale di questi due tipi tanto affini, in uso per le finestre del piano superiore, sia qui questione.

La decorazione della facciata. — Le vittorie fanno parte dell'apparato di glorificazione dell'imperatore. Esse hanno la loro collocazione naturale nei cunei degli archi, sopra la sontuosa apertura centrale del frontespizio, secondo i modelli negli archi trionfali, e provano che si tratta di architettura magnificante la potenza imperiale. Nel nostro mosaico non soltanto i cunei sopra il fornice

¹ Questo saggio non ha lo scopo di discutere su questioni di origine stilistica; io non faccio che accennare al fatto che lo SWOBODA crede che l'archivolto, anche in questa forma ravennate della tarda antichità, provenga da Roma, dalla ben nota « arcata » di pilastri con semicolonne sporgenti che vi si trova ancora dal I sec. a. C. (o. c., 163). Il concetto che trapela più volte nel lavoro dello Swoboda è troppo assurdamente primitivo per essere convincente: per lo SWOBODA (o. c., 257) l'architrave è Ellenismo e l'archivolto è Roma.

² Esempio di un doppio capitello arrotondato nelle finestre dell'Archiropiitos. DIEHL. o. c., pl. VII, 2, di un simile da Marusinac. DYGGVE, EGGER. Forsch. in Salona III, fig. 35. Ambedue del V sec.

centrale, ma tutti i cunei fin sul secondo piano, senza alcuna eccezione, sono decorati con vittorie che reggono festoni, il che però non può essere che una ripetizione decorativa di esso motivo. Dal tempo di Teodorico, dunque dai primi anni del secolo abbiamo differenti esempî di vittorie portanti festoni in funzione glorificante¹. Il simbolismo onorario esigeva in tempi più antichi che le vittorie reggessero ghirlande, rami di palma o trofei: dai molti archi onorarî dell'epoca imperiale si conosce un unico esempio che forma eccezione².

Proporzioni dell'edificio. — In principio partii dal concetto che le proporzioni dei motivi architettonici fossero molto approssimative. Anche lo Swoboda ritiene che le dimensioni siano discordanti³, ma occupandomi direttamente sulla carta della composizione sono giunto a un ben altro risultato. Non solo ottenni il migliore risultato trasportando direttamente dal mosaico le colonne di altezze differenti, ma dovetti conservare anche gli intercolonnî. Perciò il frontone del mosaico, che praticamente è inscritto in un quadrato, e il mio disegno (*fig. 25*) si coprono, prescindendo

¹ Dittici di Londra, Parigi, Berlino, Verona (Anastasius. Anno 517) DELBRUECK. *Consulardipt.* T. 19—21. — Festoni erano usuali in rappresentazioni ufficiali nella prima metà del sec. VI., così rilievi in AVORIC, PIERCE, TYLER o. c. II, pl. 2 (500?); 26 (513); 27 (circa 500); 30 (517); 33 (518); 60 (530); 93 (circa 500). Nastri d'alloro sui capitelli di S. Vitale e S. Apollinare Nuovo, W. GOETZ. Ravenna. Leipzig 1913, Abb. 103 e 108; sul telaio della Tomba di Teodorico, o. c., Abb. 45. — Il tipo delle vittorie, vedi *fig. 48* (sec. DUCATI, o. c. tav. CCLXXXIII).

² Nei cunei degli archi della cosiddetta Porte Noire a Besançon (II sec. R. E. s. v. Triumphbogen, Sp. 416; 477 (KÄHLER)). — Altra forma di vittorie glorificanti, vedi From the Collection of the Ny Carlsberg Glyptotek. 1938, 200 sgg. (DYGGVE).

³ SWOBODA. o. c., 257.

dal disordine causato dall'immissione della fascia con l'iscrizione. Tutto fa credere che il mosaico sia stato disegnato partendo da date proporzioni dell'edificio stesso, procedimento naturale, perchè significa una facilitazione del lavoro in riproduzione in formato così grande¹.

Nel disegno schematico in *fig. 25*, al quale ho già accennato alcune volte, io tentai di riunire i molti tratti costruttivi e architettonici del quadro musivo che per mezzo della precedente analisi dei dettagli nella composizione si fece poi più chiaro. È il frontespizio che determina l'altezza del piano della galleria. Così come il frontespizio è riprodotto nel mosaico, è naturale — ed è pure la spiegazione della composizione in queste proporzioni strane — che il cornicione venga continuato nella facciata laterale alla stessa altezza per formare in alto l'estremità dei muri laterali. Che il profilo del cornicione resti invariato o che venga continuato in forma semplificata non ha importanza. In maniera analoga il profilo a forma di architrave dell'archivolto nel frontespizio passa nella facciata laterale come un nastro divisorio fra due piani. A sinistra ho disegnato tre compartimenti del muro laterale col trapasso canonico da un archicolonnato a un pilone, mentre a destra ho posto una sezione con tre arcate, in maniera che le proporzioni del Palazzo nel mosaico con le colonne di disuguale altezza, che danno un insieme architettonicamente disarmonico, e il taglio disorganico degli archi delle gallerie si ripete in maniera evidente.

Pianta planimetrica. — I risultati ottenuti occupandomi

¹ Si ha la forte impressione che il mosaico riproduca un modello architettonico effettivamente esistente, per esempio quando si osserva l'imposta decorata con la croce sopra i quattro capitelli del frontespizio. L'imposta è qui necessaria per sostenere il maestoso timpano.

della facciata, mi indussero a tentare la ricostruzione di una pianta planimetrica dell'ambiente riprodotto nel mosaico (*fig. 27*). È dato che la disposizione ne è a tre navate, e che sopra le navate si trovano gallerie. Dai tetti indipendenti mostrati sopra il frontone e le ali laterali, si vede con chiarezza il fatto molto significativo che la navata mediana non era coperta. La proporzione in cifre della lunghezza e la larghezza dell'ambiente e la posizione delle scale sono naturalmente ipotetiche. Ma che vi fossero scale è certo, giacchè alle gallerie si doveva ascendere da ambe le parti; e riguardo ad esse scale facciamo notare che nello stile monumentale della tarda antichità, fin dalla rotonda di Galerio a Tessalonica¹ (IV sec.) al « Palazzo degli Esarchi » in Ravenna (che secondo Ricci risale al sec. VIII)² si usavano di preferenza scale a chiocciola (*kochlia*) simmetricamente poste ai due lati dell'ingresso.

Basandomi sulle osservazioni fatte in riguardo alla pianta e alla elevazione, e perciò secondo il mio parere con sufficiente certezza, esegui lo schizzo prospettivo (*fig. 29*) di questa *basilica ipetrale* a tre navate³. Il suo scopo è di avvicinarsi il più possibile all'impressione architettonica originale dell'ambiente. L'affinità dell'ambiente con l'interno delle basiliche ravennati contemporanee, come S. Apollinare Nuovo e S. Apollinare in Classe, è evidente⁴,

¹ HÉBRARD. B. C. H. 44 1920, pl. III; IV.

² Vedi pianta *fig. 21 b*. — Cfr. in Ravenna anche S. Vitale.

³ Sulla basilica ipetrale (*basilica discoperta*) vedi DYGGVE. Forsch. in Salona III, 102 sg.; DYGGVE. Zeitschr. für Kirchengesch. LIX, 108 sg., fig. 14; DYGGVE. Un nouveau type d'edifice cultuel paléochrétien. Studi di Ant. Crist. Roma 1940, 415 ff.

⁴ Già osservato da v. QUAST. o. c., 22. — Quanto più in accordo con lo stile dell'epoca è questa composizione architettonica, se riportata in un ambiente chiuso invece che in una facciata esterna.

ma ancor più interessante è il confronto col peristilio del Palazzo di Diocleziano presso Salona (*fig. 30*), perchè in tutti e due i casi si tratta di spazi scoperti, il cui tratto più caratteristico è il maestoso e sontuoso frontespizio con ampio compartimento centrale, mentre le monumentali pareti laterali consistono di archicolonnati. Che il peristilio di Ravenna sia a tre navate, contrariamente a quello di Diocleziano, dipende certo da un'evoluzione nel cerimoniale di corte che relegava le dame di corte sulle gallerie corrispondenti ai ginecei nelle chiese bizantine, dove appena verso il sec. IX fu permesso alle donne di prender posto nell'interno della chiesa¹.

Una conferma interessante dell'affinità fra il ricostruito peristilio di Ravenna e quello di Diocleziano la troviamo in una controprova, e cioè in un disegno del peristilio di Diocleziano (*fig. 26*)² eseguito secondo la sopra menzionata regola di spianamento geometrico, con scorcio nel numero degli archi in uso nella tarda antichità; le pareti laterali si vedono a sinistra, con archi e adiacente pilastro (cfr. *fig. 30*), e a destra sono rappresentate da tre compartimenti normali, posti isolati allato del sontuoso frontone, il tutto corrispondente al disegno del peristilio ravennate (*fig. 25*)³. Il risultato dà nei particolari proporzioni analoghe per i due disegni.

In seguito al suo sito nel palazzo, messo efficacemente in rilievo dall'architettura grandiosa dell'ambiente il peri-

¹ J. LABARTE. o. c., 198. — Ginecei, vedi *fig. 7*. cfr. HOLTZINGER. o. c., 175 sgg. Nelle sinagoghe le donne siedono ancor oggi nelle gallerie (dietro grate).

² Sulla base delle misurazioni di G. NIEMANN. (Der Palast Diokletians. Wien 1910, Taf. VII e XIII).

³ cfr. ROBERT ADAM. Ruins ecc. at Spalatro, pl. XX; NIEMANN. o. c., Taf. VI.

stilio di Diocleziano forma per così dire il cuore — ovvero *sinus*, per dirla con L. B. ALBERTI¹ — di questo complesso di fabbricati che dai costruttori era stato tanto minuziosamente ponderato così dal punto di vista artistico, come riguardo alla disposizione. È dunque ben naturale che un corrispondente ambiente rappresentativo sia stato scelto come sfondo per la rappresentazione ufficiale nel mosaico. Giacchè non si deve dimenticare le menzionate orme (*fig. 2*), provanti che in origine negli intercolumni del mosaico ravennate vi erano figure, perchè queste figure e il loro sito documentano che in origine il mosaico era stato eseguito come un *quadro rappresentativo*. Il sovrano e la sua corte² erano oggetto di glorificazione nella cornice architettonica a ciò più adatta nell'ambito del palazzo stesso (vedi p. sg. nota 2). Questo è in pieno accordo storico con gli schemi di glorificazione che il culto degli imperatori della tarda antichità ha prodotto e usato. Quale esempio riproduco qui una figurazione analoga, glorificante Teodosio il grande e i suoi associati al trono del noto cosiddetto *Missorium d'argento di Madrid* (*fig. 32*)³. Già A. ALFÖLDI ha rilevato l'evidente affinità dell'architettura in questo *Missorium d'argento* e il frontespizio del peristilio del

¹ L. B. ALBERTI. Wien u. Leipzig 1912 (MAX THEUER), 273.

² Indubbiamente fu Teodorico che lo fece costruire.

³ Sec. L. BREHIER. *La sculpt. et les arts mineurs byz.* Paris 1936, pl. LI. — Le persone rappresentano Teodosio, Arcadio e, il *Missorium* essendo datato al 388, Valentiniano II°, e non, come spesso si dice, Onorio (DELBRUECK. o. c., 235); l'autore sembra riguardare il motivo architettonico dello sfondo come un tribunale in un edificio per giuochi pubblici, come il tribunale nei dittici, ciò che certamente non è giusto (vedi sopra). — Nel rilievo del *Missorium* la divinità dell'imperatore è accentuata per mezzo della statura soprannaturale. Il pensiero si trova espresso in un epigramma di MARZIALE (VII, 36).

Palazzo di Diocleziano (cfr. DIEHL. la sculpture etc. byzant., 84), il cui frontespizio, come egli indubbiamente con ragione afferma¹, era lo sfondo di scene ufficiali del cerimoniale della corte imperiale².

¹ Un simile frontespizio a quattro colonne si chiama « tetrakionion ». F. W. UNGER. Quellen der byz. Kunstgesch. Wien 1878, p. XXIX. Se questo termine significhi, come crede Unger, tanto quattro colonne in fila, costruenti così un compartimento centrale con due intercolonna ai lati — dunque come il nostro frontone d'onore, — quanto le quattro colonne d'angolo di un ciborio, è questione d'interpretazione, che certamente Alföldi s'interesserà di risolvere. ALFÖLDI (Insignien u. Tracht der röm. Kaiser. Röm. Mitt. L 1935, 133) si è occupato del « dikionion » un corrispondente termine importante del cerimoniale di corte bizantino, termine che è già toccato anche dallo STRZYGOWSKI, questo grande veggente, parlando del suo termine « der heilige Bogen » (Asiens bild. Kunst. Augsburg 1930, 20 e 501 sgg.). Origine orientale, cfr. WALTER OTTO. Das « Tor der Audienzen ». Hermes. LVI 1921, 104 sgg., vedi LV 1920, 222 sgg. — Cfr. anche le eccellenti osservazioni finali di KÄHLER sul « Zweisäulendenkmal » (s. v. Triumphbogen, R. E., 493 sg.). Il passo citato da Alföldi dice: « ... hervorgeht, dass der Kaiser, ein lebendes Götzenbild nunmehr, welches zur Anbetung ausgestellt wurde, sich immer mit einem solchen Rahmen umgab, auch wenn er sich nicht unter dem Baldachin oder dem Giebel erblicken liess. Einmal umfasst ein Torbogen seine gold- und edelsteinsstrotzende Majestät, einmal sitzt oder steht er in einem Porticus, zumeist aber zwischen zwei Säulen in dem grossen Triclinium oder sonstwo. » Cfr. già RICHTER o. c., 289 « im Dikionion ».

² A. ALFÖLDI. o. c., 132. — Il lavoro citato, e dello stesso autore Die Ausgestaltung des monarchischen Zerimoniells am röm. Kaiserhofe. Röm. Mitt. XLIX 1934 sono studi maestrevolmente eseguiti straordinariamente fecondi, in sommo grado ispiratori per lo studio del culto che si tributava agli imperatori romani e per ciò che vi si connette. Vi è poi l'opera già menzionata di L'ORANGE sull'Arco di Costantino (e Sol Invictus Imperator. Symb. Osloensis. XIV 1934) come pure il menzionato lavoro di KOLLWITZ uscito nel 1941 che è importantissimo specialmente riguardo alla relazione: Corte Imperiale e Chiesa. Significativo per un certo nuovo orien-

La rappresentazione che si trova nel suddetto Missorium d'argento in *fig. 32* dista dal tempo di Teodorico di soltanto 100 anni¹. Col rispetto che Teodorico, stando alle descrizioni contemporanee, nutriva per le tradizioni imperiali, che si sentiva chiamato a difendere e a tramandare, tamento degli studi storico-archeologici è che negli stessi anni nei quali l'Alföldi pubblicava i suoi studi sul *culto dell'Imperatore*, uscirono lavori sul *culto del Sovrano* (BÖHRINGER, KRAUSS. Pergamon IX. 1937) e sul *culto degli Eroi* (DYGGVE, POULSEN, RHOMAIOS. Das Heroon von Kalydon. 1934) — Talvolta il peristilio di Diocleziano viene giustamente considerato come un ambiente di una certa importanza indipendente, per esempio da J. SPON, G. WHEELER *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce ecc. I. La Haye 1724*, 59 (« Temple quarré découvert »); DIEHL. *Manuel I. 1925*, 116 (« Une grande cour d'honneur »), cfr. lo stesso autore in *Bull. Dalm. XXIII 1900 (Suppl.)*, 9. — Contro l'opinione dello STRZYGOWSKI (Spalato, ein Markstein der roman. Kunst. etc., 330), che il peristilio fosse coperto, parlano la costruzione architettonica e la forma — L'opinione suddetta, che l'ambiente fosse indipendente, viene confermata dalla scelta del materiale per i fusti delle colonne del peristilio. I due fusti estremi sono di cipollino chiaro mentre i quattro seguenti ad ogni lato, e così pure le colonne del frontespizio sono di granito rosso scuro di Assouan. (JULES COUYAT. *Bull. dalm. XXXII 1909*, 92). Le colonne del frontespizio d'onore, come le adiacenti erano dunque di preziosa pietra egiziana, somigliante al porfiro. L'uso del porfiro rosso era, come dimostrò R. DELBRUECK (*Antike Porphywerke. 1932*, 13 ff.), e della porpora, come dimostrato da ALFÖLDI (*Insignien u. Tracht ecc.*, 51), un privilegio imperiale.

¹ Un mosaico teodosiano che nei tratti principali mostra in sostanza lo stesso schema del mosaico del Palatium, prescindendo dall'esecuzione artisticamente più libera di questo, è il mosaico nell'abside di Sa. Pudenziana. I personaggi principali sono addossati in disposizione glorificante a un cortile spianato hanno cioè dunque per sfondo la cosiddetta Basilica Anastasis (DYGGVE. *Ber. über d. VI. internat. Kongress für Archäologie. Berlin 1939*, 585 sgg., e DYGGVE. *Gravkirken i Jerusalem*, 10. nota 40); dietro questo motivo architettonico del cortile spuntano alcuni edifici che sembrano scelti fra realmente esistenti. cfr. *fig. 49* e nota 1, p. 50.

non si potrà confutare l'asserzione che anche nella composizione di questo quadro rappresentativo nella chiesa edificata dal re, gli artefici abbiano seguito le norme generali della liturgia imperiale per la combinazione: arte attestante la magnificenza (arte di potenza) e cerimoniale di corte (*fig. 32*)¹. La glorificazione per mezzo dell'architet-

¹ Un nuovo tentativo di determinare le figure del frontespizio fu fatto da DELBRUECK nel Boll. dell'Associazione internaz. degli studi mediterranei. I 1930, fasc. 1 e II 1931, fasc. 3. R. BARTOCINI ribatte l'affermazione del Delbrueck che nel mosaico si possano discernere impronte della figura tolta dal compartimento centrale, prima in Felix Ravenna. II 1931, 64 f e poi, dopo aver fatto sondaggi nel campo stesso del mosaico o. c. III 1932, 168 sgg. Egli crede di poter provare che l'apparente contorno di una figura assisa (che si può intravedere anche nella nostra *fig. 49* e che si trova abbozzata fra altro in un disegno di O. MOTHES o. c., 193 e *fig. 53*, riprodotto anche presso HOLTZINGER. Die altchr. u. byz. Baukunst, *fig. 67*) sia la conseguenza causale di diversi restauri. — Con l'appoggio della tradizione liturgica della corte bizantina, e basandomi sulle orme conservate di braccia e di mani nel mosaico (vedi sopra pag. 9; cfr. GARRUCCI. Storia delle arti Crist. Prato 1873 sgg. Tom. IV; J. KURTH (o. c., 179 sg. e Taf. I; VI) che è tanto esagerato nell'identificazione di re Teodorico da potere « beinahe einen Schnurrbart feststellen »; RICCI. Ravenna, Bergamo 1912, 21: « Sotto i portici del Palazzo erano seduti diversi personaggi della corte gotica. Appaiono sulle tendine aggiunte le impronte di sei teste, e, nelle colonne, le orme di tre mani. Così fu levata dal frontone la figura, a cavallo, del Re... ») io ho eseguito in *fig. 35* uno schizzo del mosaico riempiendo gli intercolonne con figure. Le dimensioni sono tenute secondo regole che si possono dedurre dal Missorium di Teodosio e di parecchie altre simili figurazioni conservate. In tali rappresentazioni si segue di solito lo *schema piramidale*, in cui grandezza, vesti e attitudini sono fissate secondo l'ordine gerarchico dei personaggi. In generale lo schema è simmetrico: *Guardia del corpo* — *Personaggio secondario* — *Personaggio principale* — *Personaggio secondario* — *Guardia del corpo*. (Cfr. LABARTE. o. c., 163; RICHTER. o. c., 278) oppure: *Guardia del corpo* — *Personaggio principale* —

tura¹ continuava ad essere la solita espressione formale, il che è provato da alcune riproduzioni conservateci in parecchi piatti d'argento del secolo VI, di cui diamo un esempio nella *fig. 33*².

Una raffigurazione rappresentativa della corte raven-

Guardia del corpo. La cornice architettonica segue l'ascesa con compartimenti più larghi ed alti, oppure aggiungendo uno sgabello o *kathisma*.

Questo schema viene adottato come formula dall'arte cristiana e seguito a lungo nel Medio Evo. Fra innumerevoli esempi notiamo: Cristo in trono fra due angeli con la spada in mano del IV sec. (Liber pontif. vit. Silv. IX, Cfr. croce fra gli angeli, piatto d'argento. VI sec. DALTON. o. c., pl. LXI) oppure il mosaico dell'abside a Parenzo del VI sec. (o. c., pl. XLIX): in basso Maria in trono col Bambino in grembo, circondata ad ambedue i lati da angeli e di santi. In alto nell'arco di trionfo si ripete il motivo di Cristo fra i dodici apostoli. Ciò vale anche per le scene della crocefissione, come per esempio in uno dei compartimenti del rilievo (VI sec.) della porta in Sa. Sabina in Roma (G. WIEGAND. Das altchr. Hauptportal der Kirche der hl. Sabina. Trier 1900). Un interessante esempio medioevale *fig. 36*, l'altare (XIV sec.) di TOMMASO PISANO nel Camposanto di Pisa (sec. L'art pour tous. 15^e Année, n° 392). La divisione in compartimenti corrisponde esattamente al mosaico del Palatium. Le due colonne nel frontespizio a tre compartimenti sono sostituite da mensole. Su uno sgabello abbiamo la Madonna superante in grandezza le figure secondarie. E sopra la figura principale non mancano neppure perfino le vittorie, rappresentate da angeli, cfr. S. Ambrogio in Milano, mosaico dell'abside (J. L. HEIBERG. Italien. København 1904, fig. 64). — cfr. anche *fig. 32*.

¹ Sulla glorificazione per mezzo dell'architettura all'epoca ellenistica, vedi DYGGVE. POULSEN. RHOMAIOS. Mém. de l'Académie Royale . . . de Danemark. Sect. des Lettres. 7^{me} série, t. IV, n° 4. København 1934, 411 (Das Heroon v. Kalydon).

² Secondo BREHIER. o. c., pl. LV, uno dei quattro grandi piatti d'argento trovati a Kerynia nell'isola di Cipro, artisti siriani. DIEHL (Manuel I, 314) rileva l'affinità del motivo architettonico col Missorium di Teodosio.

nate di un'epoca anteriore a quella di Teodorico ci è conservata nel rilievo in avorio riprodotto in *fig. 31*, che secondo l'interpretazione di DELBRUECK, rappresenta Onorio e Teodosio II in trono fra le figure allegoriche di Roma e di Costantinopoli. Nel mezzo è Galla Placidia e ad ogni lato si trova, come al solito, la guardia di corpo imperiale¹.

Sarà opportuno accennare brevemente, per mezzo di figurazioni affini, alla linea di evoluzione che conduce dal frontone glorificante della tarda antichità al templon cristiano. Nei disegni schematici, *fig. 34*, si vedono alcuni esempî scelti, che secondo me saranno sufficienti ad appoggiare il mio ragionamento. Prima di tutti lo schizzo *A*, il prototipo imperiale-sacrale, riprodotto nel Missorium d'argento di Teodosio, e che in realtà si trova conservato intatto nell'esempio pagano del Peristilio di Diocleziano². Nello schizzo *B* (VI sec.)³ abbiamo re Saul che troneggia nell'arco sacro e l'apparato glorificante è dunque adottato nella rappresentazione di un motivo storico-biblico. Nello schizzo *C* (VI sec.)⁴ *Cristus Rex* stesso è inquadrato in questa

¹ SEC. PIERCE, TYLER, o. c., pl. 92; pag. 67. Nello schizzo di ricostruzione non ho soltanto disegnato un arco nel compartimento centrale, ciò che è dato dalle figure in piedi, ma anche archi dei compartimenti laterali, i festoni essendo posti tanto in alto che non vi resta posto per un architrave orizzontale. Cfr. la collocazione di festoni in relazione a un architrave orizzontale: DELBRUECK o. c., n° 56 Lampadius-Diptychon; Textb., 88).

² La disposizione del peristilio di Diocleziano, 7 compartimenti in lunghezza e 3 compartimenti nella parete trasversale, fu ripetuta nella Magnaura, edificata da Costantino, vedi avanti pag. 54 e *fig. 45*.

³ vedi nota 2, p. 36.

⁴ Bassorilievo nel Kaiser-Friedrich-Museum, vedi O. WULFF, o. c., Abb. 166. — Sec. l'asserzione di KOLLWITZ non un frammento di sarcofago, ma un bassorilievo indipendente. K. ha riconosciuto il vero ruolo dell'architettura nello sfondo (o. c., 168, nota 10).

caratteristica cornice architettonico-decorativa del *palatium sacrum* che lo fa rilevare liturgicamente. Al luogo dei funzionari imperiali si trovano gli apostoli. E finalmente nello schizzo *D* (VI sec.)¹ questo schema è entrato in funzione come templon, e l'altare occupa il posto privilegiato dove altrimenti si colloca il trono imperiale.

I molti esempi del templon cristiano del V secolo fino all'alto medio evo (septum, pergula, ikonostasis), esumati specialmente in questi ultimi anni, fra altro in Jugoslavia, mostrano di solito colonne che sostengono un architrave e archi sopra le aperture. Fra le colonne si trovano cancelli. Le colonne, dovendo per ragioni pratiche, diminuire in dimensione, il loro numero dovette salire. Soltanto in piccole chiese potè mantenersi la divisione originaria del templon in tre parti, come si vede nel rilievo in avorio del VI secolo di Grado, ora a Milano, cfr. *fig. 34, I*². Un esempio della realtà si trova nello schizzo *fig. 34, II*³ e

¹ Vedi PIERCE-TYLER o. c., pl. 114.

² Vedi H. GRAEVEN. *Elfenbeinwerke aus Italien*. Rilievo con S. Menas. Museo archeologico. Milano.

³ Iconostasi dal convento Rižinice, presso Solin, rek. DYGGVE. — Da questa forma di Ikonostasis-Tegurium, molto frequente sulla costa orientale dell'Adriatico dal tempo dei principi e dei re croati si può forse trarre materiale (p. es. il frontone con iconostasi con rilievi della Madonna in Biskupija presso Knin: L. J. KARAMAN. *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*. Zagreb 1930, slika 117, e detto con rilievo di un arcangelo, di Koločep: N. Z. BJELOVUČIĆ. *Crvena Hrvatska i Dubrovnik*. Zagreb 1929, slika 21) ad illustrazione di un tipo di iconostasi del quale il più antico esempio cristiano si conosce da una menzione particolareggiata del tempo di Costantino. È questo il dono, fatto da Costantino alla Basilica Laterana, (edificata dall'imperatore e descritto nel. *Lib. Pontif. vit. Silv.*) del quale ALFÖLDI con la sua usuale acutezza (*Insignien ecc.*, 132, nota 4) e dunque non con de FLEURY (*La messe II*, 2 sgg.; pl. I) dice che non si può riguardare come un ciborio, ma

confrontandolo con lo stesso fig., in *I*, è facile immaginarci invece della figura del Santo, il sacerdote celebrante che si mostra nella porta regia (*carskija vrata* come essa chiamasi nell'iconostasi della chiesa ortodossa slava).

In quanto precede abbiamo spesso riferito al peristilio di Diocleziano. Ora poi lo prenderemo come punto di

che si deve ricostruire come un'iconostasi. ALFÖLDI scrive in proposito: «Dass es sich hier um den festen Ausgangspunkt für die Geschichte des Triumphbogens der Kirche handelt, ist mir nach einer Aussprache mit TH. KLAUSER klar geworden» (l. c.). Questo importante monumento sopravvissuto soltanto come memoria letteraria, ha però i suoi precursori in antichi monumenti pagani; cfr. *fig. 34 I*. il cosiddetto scudo di Scipione, riguardato come una tarda copia di un originale più antico (L. BREHIER. *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artist. d'Antiochie. Gaz. des Beaux-Arts.* LXII 1920, fig. p. 189; VENTURI o. c., 547), monete di *Aelia Capitolina* e il frontone d'onore del peristilio di Diocleziano sono soltanto alcuni esempi (cfr. la linea d'evoluzione, in alto pag. 37; oltreacciò *fig. 45* e pag. 54). Un precursore ellenistico dell'arco del coro cristiano come *arcus triumphalis* vedi DYGGVE, POULSEN, RHOMAIOS o. c., 411 e DYGGVE. *Der Apsissaal des Leonteion von Kalydon. Actes du congrès internat. d'histoire de l'art. Bâle 1936. I, 198 sgg.* Vi sono anche iconostasi con arco più alto e più largo, fiancheggiati ad ogni lato da un arco un po' più piccolo, dunque più simile alla forma del frontespizio glorificante del peristilio di Teodorico. (Esempi Naranco. G. T. RIVOIRA. *Architettura musulmana.* Milano 1914, fig. 308, e S. Nicola, Bari. V. GOLZIO. *Arch. biz. e romanica.* Milano 1939, fig. 154., oppure un esempio più recente, la cappella di Sant'Elena sotto la Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme. VINCENT, ABEL, *Jérusalem*, pl. XX; cfr. pl. XIV e confronta con esso la nostra *fig. 21*). P. GAUCKLER. (*Monum. Piot.* XIV 1907, 16 sgg.) descrive il motivo architettonico così: «Le *quadratum populi* se termine par un arc à trois baies centrées de dimensions très inégales que soutiennent quatre colonnes corinthiennes... L'arceau central, beaucoup plus large que les deux autres, donne accès par un escalier de quatre marches à l'abside surelevée du chevet».

partenza in uno schizzo planimetrico (*fig. 42*) di questo peristilio con i locali adiacenti¹. Lo schizzo mostra come il peristilio scoperto, che era il cuore del palazzo, fosse l'unico mezzo di comunicazione ufficiale in e dalle sale per le cerimonie coperte. Dietro il frontespizio (vedi *fig. 30*) il cui regale arco centrale si eleva di alcuni gradini sopra la piattaforma simile a una tribuna, una porta conduce attraverso un vestibolo alla grande sala del trono coperta.

Nello schizzo delle parti corrispondenti trovantisi nel palazzo ravennate (*fig. 27*) ho inserito un simile ipotetico salone sontuoso, partendo dal concetto che l'ampia facciata col compartimento centrale ingrandito dovesse logicamente condurre a un ambiente principale, o con, o senza vestibolo. Sono fortunatamente in grado di appoggiare questa mia supposizione che dietro alla facciata rappresentata nel mosaico si trovasse una ipotetica sala senza vestibolo², accennando alla pianta importante di un edificio ravennate. Si tratta delle menzionate rovine del « Palazzo degli Esarchi » (*fig. 28*)³: un ambiente a tre navate, due ali laterali con scale, che conducevano indubbiamente a gallerie sopra i portici laterali, e una facciata divisa in tre compartimenti con un largo intercolonnio in mezzo. Questa pianta fu forse ideata sotto influsso di un ambiente

¹ Cfr. G. NIEMANN. o. c., fig. 4. E. HÉBRARD, ZEILLER. Le palais de Diocletien. Paris 1912, pl. VI. — La lunghezza del peristilio è di 24 m (7 compartimenti) la larghezza di 13,25 m (3 compartimenti, con compartimento centrale assai largo). Fra le colonne delle pareti laterali si trovavano solidi cancelli come tracce nella pietra testimoniano.

² Si noti che nel testo dell'Agnello, citato a p. 45 sg. non è menzionato un *vestibulum*.

³ Sec. C. RICCI. Roman. Baukunst in Italien. p. XV. — La pianta dettagliata riprodotta nella medesima pagina, mostra parecchie divergenze dalla pianta principale.

del vero *Palatium Regis Theuderici*¹, con i locali adiacenti. La differenza che si può far notare consiste nel fatto, in sè irrelevante, che il frontespizio che dà sul cortile aperto (*fig. 28*) non ha colonne angolari isolate, come nel peristilio del mosaico o nel peristilio di Diocleziano, ma ha una disposizione più semplice, e che i portici non hanno colonne, ma pilastri rettangolari in muratura².

Ricci è dissenziente, e con buone ragioni³, a coloro che credono che lo spazio aperto a tre navate in questa costruzione (*fig. 28*) sia o fosse in origine una chiesa, e che la sala a forma di esedra nell'asse fosse l'abside di questa basilica maggiore. Nonostante ciò egli identifica l'aula ad abside con una chiesa menzionata dal l'Agnello, S. Salvatore. Ma non è detto che il passo del cronista significhi altro e più che un'indicazione al lettore come appoggio dell'ubicazione⁴, ed io sono d'avviso che sia meglio fare addi-

¹ Oppure *Theodoricanus*, termine proveniente da AGNELLO (o. c., 365) fatto in analogia alle denominazioni del Palatino.

² Le datazioni sembrano alquanto incerte. *fig. 37*, mosaici pavimentali esumati nei giardini Monghini del Palazzo di Teodorico. (RICCI. Ravenna, Bergamo 1912, fig. 51). Particolari in *fig. 40—42*. Il livello dei mosaici è più basso che le fondamenta del « Palazzo degli Esarchi », COLASANTI. o. c., 5; pl. 99; 100, disegnati da AZZARONI (GHIRARDINI. o. c., 817 nota 1; tav. IV).

³ Roman. Baukunst. p. XV sg. — La porticina che si vede nella pianta al fianco della porta, non è necessariamente, come crede RICCI (pag. 16), una postierla, ma significa che la porta principale veniva usata soltanto in occasioni ufficiali e che era riservata all'imperatore. Anche la grande porta a Chalke in Costantinopoli veniva aperta soltanto per l'imperatore, o per solennità; al passaggio giornaliero serviva una piccola porta laterale. LABARTE o. c., 61.

⁴ « ... ubi prima porta palatii fuit in loco qui vocatur Secretum, ubi ecclesia Salvatoris esse videtur ». AGNELLO o. c., 337. — Ugualmente incerta è la localizzazione e le denominazioni aggiunte ad *Calcem* e in *Calze* per S. Salvatore in tre documenti ravennati

rittura tutto il passo, e sostenere che nell'esecuzione originale neppure l'aula con l'abside fosse ideata come una chiesa. Una tale asserzione non può che confortare l'indubbiamente giusta ubicazione di Ricci verso il Corso Garibaldi, dov' è la parte ancor conservata e da lui considerata come un *excubitorium* (*fig. 43; 44*) allato d'una porta principale, nelle mura che sarebbero state costruite intorno all'ambito del Palazzo al tempo degli Esarchi¹.

Se osserviamo ora la pianta planimetrica della *fig. 28* partendo da questa nuova premessa, e cioè che nessuna parte della fabbrica fosse una costruzione sacra cristiana, il cammino sulla pianta deve presentarsi come segue: da un *excubitorium* si entra in un largo peristilio a tre navate con gallerie sopra le navate laterali, e, passando sotto l'arco onorario nel frontone del peristilio, si entra nella sala di cerimonie coperta, di forma absidiale. Abbiamo così ottenuto una importantissima analogia ravennate ai palazzi del tempo di Teodorico che la nostra analisi del quadro musivo ha ricostruito, e contemporaneamente abbiamo ottenuto il tanto desiderato parallelo materiale (esistente in ruderi) della parte per le cerimonie del Palazzo di Diocleziano. Per mezzo della concordanza fra quest' ultimo, *fig. 42*, col « Palazzo degli Esarchi » (*fig. 28*) e il Peristilio di Teodorico dell'epoca anastasiana (*fig. 27*) otteniamo senza alcun dubbio lo *schema di disposizione liturgico-imperiale della pianta del palazzo della tarda antichità*, conoscenza che, tanto per la storia della cultura, quanto

dei sec. XII e XIII, COLASANTI. o. c., 5. Altre fonti medioevali, vedi v. REBER o. c., 789 ff. Dopo studiati i testi v. Reber giunge alla conclusione pag. 795 che S. Salvatore non fosse situato entro, ma al sud di « Chalke », cfr. la menzione della parte del Palazzo chiamato *Scubitus*. o. c., 797 sg.

¹ Ricci. o. c., p. XV. cfr. Ricci. Ravenna, 20.

per la storia dell'architettura, ha grande importanza per questo periodo nel quale il concetto di arte attestante la magnificenza (arte di potenza) ha un ruolo politico e sociale straordinariamente rilevante.

Se dai ruderi ancor oggi esistenti passiamo allo studio delle fonti letterarie, vi troviamo poche costruzioni dalla disposizione constatabilmente affine¹. Uno speciale interesse

¹ Alcune planimetrie simili, tramandate nella letteratura: basandosi sulla descrizione del retore LIBANIOS, STRZYGOWSKI fa notare che la pianta del Palazzo di Antiochia, incominciato da Galeno e finito da Diocleziano, ha un peristilio dinanzi all'ambiente per cerimonie del Palazzo, similmente al Palazzo di Diocleziano presso Salona. (Spalato, ein Markstein der roman. Baukunst. Studien aus Kunst u. Gesch. Fr. Schneider gewidmet. Freiburg im B. 1906, 325. In Antiochia l'ala con gli appartamenti destinati all'abitazione dell'imperatore dava sul fiume Oronte, mentre tanto il Palazzo di Diocleziano presso Salona, quanto quello di Teodorico (AGNELLO. o. c., 337) e il Palazzo imperiale di Bisanzio (NIKEPH. KALLISTI XANTHOPULOS, VII, 48, qui sec. I. P. RICHTER. o. c., 255) danno sul mare. — Una disposizione analoga sembra avesse anche il Palazzo a Filippopoli (Shabah) in Siria. DALTON o. c., 116. FR. WEILBACH (Zur Rekonstrukt. des Diocletianpalastes. Buli'cev Zbornik, pubbl. da M. ABRAMIĆ, I. HOFFILLER. Zagreb-Split 1924, 125) fa notare la rassomiglianza fra il peristilio di Diocleziano e l'archicolonnato in un bassorilievo dell'Arco di Galerio, dove è rappresentata un'azione solenne e cioè un sacrificio imperiale, che secondo K. F. KINCH (L'arc de triomphe de Salonique. Paris 1890, 35; pl. V, WULFF. o. c., Abb. 152) probabilmente ha luogo in Antiochia. Riguardo all'interpretazione di questo bassorilievo dobbiamo attendere la prossima esauriente pubblicazione dell'Arco di Galerio di A. ALFÖLDI, H. V. SCHÖNEBECK e H. JOHANNES.

In quanto a Costantinopoli, che naturalmente è del massimo interesse, le condizioni sono, nonostante le buone testimonianze letterarie, difficili a prospettare, specialmente a causa della continue trasformazioni e dei grandiosi ampliamenti. I differenti lavori su questo tema hanno dato risultati divergenti. J. LABARTE (1861) è giunto in seguito a mancante intuizione architettonica a

presenta una serie di ambienti simili nel Palazzo di Costantinopoli¹ che qui si chiamano *Tribunalion*, *Triklinion*, *Kon-* una conclusione da dilettanti e impossibile (o. c., pl. 2 e 3), ed io sono totalmente discorde con DIEHL, (Manuel I, 418) che aderisce al risultato a cui Labarte è giunto nello schema della planimetria del Palazzo imperiale nel X sec. F. W. UNGER o. c. (1878) e J. P. RICHTER o. c. (1897) si limitano anzitutto a tradurre le fonti (cfr. però Unger in ERSCH u. GRUBER Realencycl. Bd. 84. Byz. Kunst, S. 345, un lavoro che non mi potei procurare). F. v. REBER (1891) fa ad ogni modo un lodevole tentativo di esaminare la pianta organicamente (o. c., schizzo di una pianta pag. 780). Contrariamente a LABARTE egli colloca la parte più antica del Palazzo parallela all'ippodromo, disposizione che gli scavi del 1939 mostrarono nel Palazzo di Tessalonica, costruito alcuni decenni prima, e che indubbiamente ha importanza come modello per la pianta del Palazzo di Costantino. (DYGGVE, Laureae Aquinc. II). v. REBER raggruppa le molte aggiunte al Palazzo intorno al nucleo di esso del IV sec.; vedi anche EBERSOLT. Le grand Palais de Constantinople, Paris 1910, e il recentissimo lavoro di E. MAMBOURY, TH. WIEGAND basato su studi topografici Die Kaiserpaläste von Konstantinopel zwischen Hippodrom u. Marmara-Meer. Berlin, Leipzig 1934.

¹ Le fonti dimostrano che nell'insieme tanto complesso del Palazzo di Costantinopoli, davanti alle sale ufficiali coperte si trovavano di solito degli atrii lastricati scoperti. (LABARTE o. c., 58) che servivano anch'essi alla liturgia di corte: Così nelle parti più antiche del Palazzo dinanzi al *Triclinio con le 19 accubita*, un'Aula col trono imperiale; l'atrio *Exaeron* con un frontespizio con portico (LABARTE. o. c., 128); davanti al *Konsistorion* in cui v'era un trono imperiale l'atrio aperto *Tribunalion* (RICHTER o. c., 257, 290; LABARTE. o. c., 63; cfr. WULFF. o. c., 262); davanti alla *Magnaura* col «Trono di Salomone» l'atrio aperto *Heliakon* con un frontespizio a portico (LABARTE, 84 e RICHTER, 302); dal tempo di Giustino II dinanzi al *Chrysotriklinon* con trono un *Heliakon* con frontespizio con portico che v. REBER (o. c., 748 sgg.) confronta col peristilio di Diocleziano; e finalmente l'Aula d'onore costruita da Theophilos (841) chiamata *Trikonchos* con un atrio aperto detto *Phiale*, nel quale si tenevano le feste imperiali di Brumalion. Il trono era ambulante e veniva posto sopra un podio rialzato, detto *Sigma* (LABARTE o. c., 159 e 239).

Sebbene le descrizioni siano difficili da trasportare in un vero

*sistorion*¹. La parte di detto palazzo chiamata *Chalke*² conteneva entro il suo ambito, fra altro, un locale di guardia (*Excubitorium*), un atrio aperto (che chiamavasi *Tribunalion*), sale per le cerimonie di carattere chiuso (*Triklinion*, *Konsistorion* ed altre³. La testimonianza di questo *Chalke* bizantino ha un'eminente importanza per i nostri problemi concernenti Ravenna, città per la quale la residenza imperiale sul Bosforo era il modello. Che questa influenza si facesse sentire a Ravenna viene fra altro documentato dal fatto che il Palazzo di Teodorico, e meglio una parte di detto palazzo veniva anch'essa chiamata « Chalke ». Questo termine si trova conservato nelle seguenti, tanto spesso citate, linee dell'Agnello: « *obsiderunt Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi et Theodoricus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super equum in tribunalis cameris tessellis ornati bene conspexi. Hic autem (sc. Ravennae) similis fuit in isto palatio, quod ipse haedificavit, in tribunale triclinii quod vocatur Ad mare, supra portam et in fronte regiae quae*

schema, si comprende che qui si tratta di una disposizione d'ambienti affine, dettata dalla liturgia. In questo rapporto poco importa che le descrizioni siano di ben differenti epoche, giacché il concetto che si lega al *Palatium sacrum*, cioè la divinità dell'imperatore e l'architettura che serve ad esaltarne la potenza (« architettura di potenza »), si conserva sempre. Un simile attaccamento alle tradizioni attraverso i secoli si conosce dalla Chiesa.

¹ Vedi nota precedente.

² Dalla porta principale, le cui valve erano di bronzo, LABARTE o. c., 15. RICHTER o. c., 260 crede che il nome possa provenire dalle tegole di bronzo dorato che furono poste al tempo di Anastasio (contro ciò v. REBER o. c., 736).

³ LABARTE. o. c., 61 sgg. RICHTER o. c., 260 sgg.; — Il termine *Triklinion* ha, come il termine *Tribunalion*, all'epoca bizantina un significato più ampio e può fra altro significare sala delle assemblee e sala del trono. LABARTE. o. c., 56 sg.

dicitur Ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta palatii fuit, in loco qui vocatur Sicrestum, ubi ecclesia Salvatoris esse videtur. In pinnaculum ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire tessellis ornata, dextera manum lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus. Contra clipeum Roma tessellis ornata astabat cum asta et galea; unde vero telum tenensque fuit, Ravenna tessellis figurata, pedem dextrum super mare, sinistrum super terram ad regem properans»¹. Con l'aiuto di queste parole si possono avere 5 denominazioni di località nel Palazzo di Teodorico: *Chalke; prima porta Palatii; Tribunalium; Porta Regia; Triclinium (quod vocatur ad mare)*. La concordanza fra le dette denominazioni Chalke, Tribunalium e Triclinium con le denominazioni tramandateci del modello di Costantinopoli è manifesta.

Già Zirardini lega la voce « Chalke » dell'Agnello alla parte anteriore del detto palazzo² perché egli, come tutti gli altri autori fino ai tempi nostri, pensavano ai ruderi ancora esistenti (*fig. 43; 44*)³, che, come dissi, venivano chiamati il « Palazzo di Teodorico ». v. Quast crede che il termine Tribunalium abbia il significato di un ambiente⁴, senza però vederci il nesso con il Chalke di Costantinopoli. Nelle già citate linee dell'Agnello il cronista descrive diversi mosaici murali del Palazzo di Teodorico, dalle quali si capisce che Agnello ha in mente il vero Palazzo di Teo-

¹ AGNELLO. o. c., 337 sg.

² ZIRARDINI. o. c., 106 sg. a ciò aderì v. QUAST, o. c., 21; 23, e riguardo alla denominazione RICCI (Roman. Baukunst. p. XV). v. REBER colloca il Chalke in un altro luogo (o. c., 799); vedi nota 1, p. 4.

³ Secondo RICCI. Ravenna, fig. 49; 50. — DE BEYLIÉ. o. c., fig. pag. 150 mostra un disegno del « Palazzo degli Esarchi » visto dall'interno (dall'est.).

⁴ v. QUAST. o. c., 22.

dorico, e di ciò bisogna tener conto. Egli riferisce anche che Carlomagno, visitando Ravenna nell'anno 801, fece portar via la statua equestre di Teodorico¹, e noi sappiamo che l'imperatore, col permesso del papa, aveva poco tempo prima (784) fatto asportare numerosi ornamenti², per abbellirne il suo palazzo di Aquisgrana. Una generazione prima di Agnello il palazzo, costruito al tempo di Teodorico, doveva dunque, almeno in parte, 'essere intatto.

Ma come combinare questa testimonianza, assolutamente fedele, di uno spoglio di alcuni preziosi ornamenti del palazzo di Teodorico e l'asportazione della statua a cavallo del re, collocata davanti ad esso, con l'opinione generalmente diffusa, che sullo stesso luogo in cui al principio del secolo VIII³ sorgeva il Palazzo di Teodorico ne fosse stato costruito un altro in sostituzione, del quale è ancora conservata la porta (*fig. 43*), e di cui sono stati rinvenuti importanti locali? (*fig. 28*). Questo posteriore « Palazzo degli Esarchi » sarebbe stato destinato a residenza dell'Esarca ravennate al tempo dell'arcivescovo Damiano (691—708) e si crede che anche il re longobardo Astolfo (749—756) vi abbia soggiornato⁴. Anzi Ricci sostiene che il passo dell'Agnello (dei primi decenni del sec. IX) valga

¹ AGNELLO. o. c., 338.

² « mosivo atque marmores, ceterisque exemplis tam in strato quamque in parietibus sitis . . . » JAFFÉ, Monumenta Carolina. Berol. 1867, 268, cfr. v. REBER. o. c., 723 e STRZYGOWSKI. Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904, 23 sg.; 62. — In un articolo di poco valore PRIESS (Der Palast Theoderichs in Ravenna u. S. Marco in Venedig. Zeitschr. f. Bauwesen. LXI 1911, 35) cerca di provare che molti ornamenti architettonici in S. Marco provengano dal Palazzo di Teodorico.

³ Vedi nota 2, p. 7.

⁴ v. REBER. o. c., 793 sg.

per questo palazzo¹. Ma l'interpretazione non è chiara e di ciò non si può far colpa all'Agnello. Non è poi logico far passare denominazioni dell'Agnello, come p. es. « Chalke » al « Palazzo degli Esarchi » quando Agnello — come è provato, inconfutabilmente — parla del palazzo di Teodorico. È invece possibile che, senza alcuna relazione fra di esse, alcune denominazioni originarie siano passate al « Palazzo degli Esarchi », e che da esso siano divenute denominazioni regionali nella città medioevale². Vi sono perciò questioni basilari non ancora risolte che devono essere studiate, e bisogna pure accertare la datazione e stabilire l'origine della porta e dei ruderi scavati nel 1907 e poi interrati di nuovo.

Uno studio di revisione ci preparerebbe forse delle sorprese. Ma quanto alla nostra interpretazione del mosaico del Palatium non abbiamo bisogno di attenderne i risultati; basta attenersi alle informazioni autentiche e provate che ci dà il mosaico del Palatium stesso nella chiesa aulica di Teodorico, e confrontarlo con quanto il testo dell'Agnello (Chalke ecc.) dice circa la parte più importante del Palazzo di Teodorico. Appoggiandoci sulla naturale e manifesta concordanza fra queste due fonti possiamo secondo la mia opinione formulare in ogni caso quanto segue: il mosaico di S. Apollinare Nuovo (*fig. 49*, cfr. *fig. 25; 27; 29*) riproduce importanti motivi dell'architettura di potenza nel Palazzo di Teodorico, e cioè:

- a. Una basilica ipetrale a tre navate per cerimonie, con ginecei sopra le navate laterali, dalla quale
- b. una porta nel mezzo dietro un frontespizio di glorificazione conduce alla
- c. sala più fastosa per cerimonie ovvero, per servirci

¹ RICCI. o. c., p. XVI.

² cfr. V. REBER. o. c., 795 sg.

dei termini dell' Agnello:

- a. tribunalium¹,
- b. una porta, la cui importanza viene accentuata da una figurazione murale glorificante il sovrano, e
- c. triclinium².

Nella citazione riportata sopra l' Agnello descrive, a quanto pare, due differenti mosaici rappresentanti re Teodorico a cavallo³. La minuziosa descrizione dei particolari

¹ Il motivo di questa denominazione è probabilmente fra altro la parte rialzata dell' ambiente col frontespizio che ricorda la composizione architettonica di p. es. il tribunale di un anfiteatro, cfr. le tribune d' onore in molti dittici consolari. — Importante è che AGNELLO (o. c., 335) chiami tribunale anche la parte rialzata presso il coro in S. Apollinare Nuovo.

² La direzione verso levante del « Palazzo degli Esarchi » — che sembra sia costruito su parte del palazzo di Teodorico (cfr. pag. 4) — rende corretta l' aggiunta al Triclinio « *quod vocatur ad mare* ». Nota che GHIRARDINI (o. c., 824 sg.) nel triclinio vede soltanto una sala da pranzo. — Il termine dell' AGNELLO Triclinium è affine a termini nel Libro delle cerimonie di Konst. Porphyrogenetos e così pure il termine conservato in documenti medioevali, *scubitus (excubitorium)* (vedi M. FANTUZZI. Monumenti Ravennati de' secoli di mezzo. Venezia 1801—1804 II, 172 e 297, qui sec. v. REBER o. c., 797). Un altro termine in connessione al Palazzo del documento citato per primo, e localmente connesso a *scubitus, platea maior*, indica forse una navata mediana scoperta della basilica per le cerimonie nel « Palazzo degli Esarchi » (si notino denominazioni corrispondenti nella letteratura dei Pellegrini per il cortile aperto nel complesso della Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme). Finalmente faccio notare un termine significativo che si trova in un contemporaneo di Teodorico, Cassiodoro: *consistorium aulicum*. CASSIODOR. Var. VI, 6), che forse indica la stessa aula per le cerimonie come il Triclinio presso l' AGNELLO.

³ Testimonianze tramandateci da Costantinopoli mostrano che il cerimoniale di corte prescriveva che in certe occasioni l'impe-

vale forse per ambedue; certo è che essa mostra una forma caratteristica per la tarda antichità: il personaggio che si vuole glorificare, con allato figure allegoriche, spesso personificazioni di città¹. Anche la rappresentazione pittorica su una parete *tesselatim*, è conforme alla tendenza artistica del secolo d'oro del mosaico, secolo in cui il bassorilievo dovette far luogo alla rappresentazione musiva.

Uno dei mosaici rappresentante la figura a cavallo è collocato in *tribunale triclinii . . . super portam*. Nella nostra ricostruzione del tribunale vi è in sostanza soltanto una possibilità di collocare il mosaico, e cioè dove è indicato nel testo dell'Agnello: sopra la porta del triclinio. Nel timpano in fondo, che viene costretto dal grande arco centrale, la figura di un cavaliere ci avrebbe difficilmente avuto posto, ed ancora meno se questo doveva essere circondato

ratore comparisse a cavallo (vedi v. REBER. o. c., 741 sgg.). — Secondo la descrizione dell'AGNELLO, Teodorico teneva lo scudo nella mano sinistra e la spada nella destra. Presso lo scudo stava Roma coll'elmo e il giavellotto. Dall'altra parte stava Ravenna col piede destro sull'acqua e il sinistro sulla terra. Le allegorie delle città corrispondono qui a *terra* e *mare*. Vedi KOLLWITZ o. c., 11.

¹ Nel già citato dittico in avorio della prima metà del sec. V con una scena della corte di Ravenna (*fig. 31*) trovasi la personificazione di Roma a s. e la personificazione di Costantinopoli a d. dei personaggi imperiali situati al centro, (ciò che è pure un segno della continuità alle corti di Ravenna). Le medesima personificazione, nello stesso ordine, si trova su un clipeo per il console Aspar (434), PIERCE, TYLER. o. c. I, pl. III. Sui dittici consolari Roma e Costantinopoli si trovano spesso come figure allegoriche ad ogni lato del console assiso (es. ditt. per Clementinus (513), Magnus (518), Probus (530) l. c., pl. 26; 30; 40 b). — Cfr. le figure del cristianesimo dei gentili e di giudei glorificanti ad ognun lato del Cristo nel mosaico in Sa. Pudenziana di cui ho fatto notare la composizione analoga a quella del mosaico del Palatium, vedi pag. 34, n. 1).

da figure erette. Se nel triangolo di questo frontone ci fosse stato un mosaico così significativo esso sarebbe indubbiamente stato riprodotto nel mosaico del timpano che adesso è invece vuoto e dove finora non sono state scoperte sostituzioni dei mosaici¹. Nel luogo da me proposto, sopra il vano della porta, dunque sotto l'arco d'onore del frontespizio glorificante, il mosaico ha un posto adatto e anche riparato, e, vista dall'osservatore, la persona del re (vedi *fig. 29*)² sembra venire coronata dalle vittorie, in perfetto accordo con le norme generali per la glorificazione del sovrano³.

In quanto precede abbiamo esposto una soluzione motivata del problema della composizione architettonica dell'ambiente riprodotto nel mosaico, soluzione appoggiata manifestamente da alcune denominazioni di località nel Palazzo di Teodorico, conservate nella letteratura antica⁴.

¹ Le condizioni create dalla guerra mi impediscono ora una nuova indagine sul luogo.

² Da intorno al 500, l'età anastasiana contemporanea a Teodorico, proviene, secondo DELBRUECK (*Consulardipt.*, 193 sg.) con adesione di PIERCE, TYLER (*o. c.* II, 19 e 55, cfr. DIEHL, *Manuel I*, 292) il cosiddetto dittico di Barberini con l'imperatore Anastasio a cavallo, in origine fiancheggiato da due figure erette ad ogni lato. Che una tale composizione, come quella appunto descritta dall'AGNELLO, sia tipica, lo prova il noto ricamo in seta di Bamberg (X sec.) che sarebbe una copia di un quadro murale del palazzo sacro di Costantinopoli. (DIEHL. *La sculpture ecc. byz.* Paris 1936, 100; pl. LXXXVIII). Questo quadro murale rappresentava indubbiamente un'esaltazione dell'Imperatore secondo detto schema. Statue equestri dell'imperatore della tarda antichità vedi J. KOLLWITZ. *o. c.*, 11 sgg.).

³ cfr. *fig. 32*; L'ufficio dei genî ad ogni lato dell'arco era di glorificare l'imperatore vivo sotto l'arco trionfale. — cfr. la poesia di Corippus a Giustino II, RICHTER. *o. c.*, 271.

⁴ Questo studio mostra nel suo insieme come le tradizioni di Ravenna e di Bisanzio venissero fedelmente osservate alla corte di Teodorico.

Finiremo ora dando un breve riassunto dei risultati più importanti.

Il mosaico, come fu interpretato finora, cioè come una lunga facciata con motivo centrale e un frontone, ha avuto un ruolo importante nella letteratura della storia dell'evoluzione della facciata monumentale europea. Ora che — a mio parere — le premesse della interpretazione primiera sono eliminate, l'importanza stilistico-storica del mosaico è divenuta un'altra ed ancor più complessa. Si tratta di influssi, esercitati in parte dall'insieme, ed in parte da due suoi componenti, il frontespizio, e la facciata ad archivolti con gallerie delle ali. Per quanto riguarda il tipo di quest'ultima facciata mi limiterò ad accennare alla sua importanza come precursore della architettura più caratteristica del chiostro: lo schema della facciata del cortile. In quanto all'influenza esercitata dal tipo dell'ambiente al quale appartiene il peristilio di Ravenna, faccio notare a modo d'esempio la forma dell'atrio del Duomo di Parenzo (VI sec. *fig. 20*)¹, nel quale si noti la parete di fondo a tre divisioni, con un largo ed alto vano nel mezzo, indi, come esempio d'epoca posteriore, S. Ambrogio di Milano, (XII sec. *fig. 47*) la cui costruzione sembra, secondo me, aver subito un tale influsso più o meno diretto (cfr. la pianta planimetrica di Sant'Ambrogio *fig. 46*, cfr. *fig. 45*)². Riguardo al settore sacro entro l'ambito del Palazzo, το ἱερόν παλάτιον, *palatium sacrum*³ il peristilio di Ravenna ha importanza capitale e specialissima. Finora il peristilio del Palazzo di Diocleziano era, com'è noto, l'unico esempio

¹ HAUTTMANN. o. c., fot. *fig. 203*, 695.

² *Fig. 47* fot. dell'insieme sec. RICCI. Roman. Baukunst, 4.

³ Cfr. S. EITREM. Symb. Osloenses II 1932, 32 e ALFÖLDI. Röm. Mitt. XLIX 1934, 31 sg.

di un tribunale di palazzo del quale si potesse farsi una chiara idea. La ricostruzione e la interpretazione dei motivi architettonici del Palazzo del mosaico e la conseguente interpretazione dei ruderi esumati del « Palazzo degli Esarchi » come corollario di una basilica ipetrale a tre navate, per cerimonie, della stessa funzione come il peristilio di Diocleziano, ha — secondo la mia opinione — arricchito considerevolmente lo scarso materiale storico architettonico di palazzi imperiali della tarda antichità. I tre monumenti citati verranno probabilmente studiati quali illustrazioni ispiratrici per lo studio dello speciale cerimoniale collegato all'antico concetto della divinità del sovrano, e alla rappresentazione artistica glorificante e disposta liturgicamente (arte di potenza¹), che serve a questo concetto; ed è partendo da ciò che il mosaico murale con le sue figure, ora tolte², si inserisce come un'anello di congiunzione nell'evoluzione secolare di arte ufficiale profana e cristiana, evoluzione la cui particolare importanza il detto mosaico sottolinea efficacissimamente. Una indagine filologica potrebbe forse stabilire uno stretto legame fra il termine ben singolare di corte (imperiale, reale) e il cortile aperto del Palazzo qui trattato, e sottolineare ancor più la funzione stabilita dal cerimoniale della basilica ipetrale per cerimonie nel complesso del Palazzo.

Nei tre citati edifizî monumentali abbiamo inoltre un punto di partenza per le tentate ricostruzioni di basiliche,

¹ WULFF. o. c., 196 parla di arte di stato (« Staatskunst »).

² La composizione vedi *fig. 35* dà una prova indiretta della giustezza della mia interpretazione del Mosaico come riproduzione di un ambiente per cerimonie; giacché è difficile immaginarsi le persone che si vogliono glorificare addossate al muro di una facciata verso la strada, che certamente non si può dire formi una cornice adatta allo scopo.

tanto ipetrali, quanto coperte, nel Palazzo di Costantinopoli, tanto spesso menzionato nelle descrizioni dell'antichità. Nella *fig. 45* provai, seguendo una di queste descrizioni, a fare lo schizzo di una tale basilica¹, e cioè la sala d'udienza Magnaura, eretta da Costantino e nella quale il cosiddetto trono di Salomone si trovava dietro un frontespizio con quattro colonne, una specie di templon o ikonostasis, come lo conosciamo davanti al bema nelle antiche basiliche cristiane (cfr. pag. 38). Come già accennai, è di molto interesse che la Magnaura, oltre a queste quattro colonne nel fondo della navata centrale, abbia sei colonne nelle pareti longitudinali, dunque evidentemente la medesima disposizione del peristilio di Diocleziano (cfr. *fig. 42*), relazione che non credo sia finora stata rilevata².

Le menzionate basiliche palatine, che secondo le descrizioni sono spesso munite di absidi e di gallerie, vengono generalmente ritenute dagli storici dell'architettura per imitazioni della basilica normale del periodo paleocristiano³. Secondo me è invece l'antica basilica cristiana che ha subito una grande influenza formale dalle basiliche palatine per le cerimonie, analogamente alla manifesta influenza delle forme esterne del culto dell'imperatore esercitata tanto nel rito della chiesa antica, quanto nella sua arte. Parallela-

¹ Cfr. le molte fonti sparse presso LABARTE e RICHTER. Ruleri dimostrati di fondamenta per la Magnaura (E. MAMBOURY, TH. WIEGAND. o. c., 36 sg. Taf. XCII) non danno per ora nessuna chiara idea della disposizione della sala. — La Magnaura fu distrutta da un incendio nel 532, alcune ricostruzioni furono eseguite nel VI e nel VII sec. RICHTER, o. c., 295.

² Vedi n. 2, p. 37; n. 1, p. 40. — L'opinione di LABARTE (vedi o. c., pl. 3, N° 116) che queste colonne fossero colonne cieche, addossate alla parete di fondo, non è confortata da analogie contemporanee, come invece lo è la soluzione data nella *fig. 45*.

³ WULFF. o. c., 262.

mente corre la profonda influenza delle forme del culto dei morti e dei martiri, problema che ho trattato poco tempo fa sotto punti di vista archeologici e storico-architettonici nella Zeitschr. für Kirchengesch. Bd. LIX¹.

¹ E. DYGGVE. Probleme des altchristl. Kultbaus. Einige archäologisch begründete Gesichtspunkte zu Grabkult u. Kirchenbau, 103 sgg.).

Indice delle cose.

- Ag. Demetrios p. 20; 22, n. 2; 26; 57.
- Ag. Sophia p. 14, n. 1; 22, n. 2; 56.
- Achiropiitos p. 26, n. 1; 27, n. 2; 57.
- Aelia Capitolina*, moneta di p. 39.
- altare cristiano p. 38.
- architettura di potenza p. 41, n. 1; 48.
- Arco di Costantino p. 33, n. 2.
- — Galerio p. 43, n. 1.
- arcus triumphalis* p. 38, n. 3. cfr. 51, n. 3.
- arte di potenza p. 35; 43; 53.
- avorio glorificante la corte ravennate p. 36 sg.; 58.
- di S. Menas p. 39; 58.
- — Treviri p. 12 sgg.; 56 sg.
- basilica Anastasis* p. 34, n. 1.
- basilica A (presso Velo) p. 25, n. 2.
- di Giunio Basso p. 57.
- ipetrale (« *basilica scoperta* ») p. 30 e n. 3; 48; 53 sg.
- Laterana p. 38, n. 3.
- palatina, ipetrale e coperta p. 53 sg.; 58; cfr. 40; 45, n. 3.
- paleocristiana, influenza formale dalle basiliche palatine p. 54.
- — — — del culto dei morti e dei martiri p. 55.
- Biskupija (presso Knin) p. 38, n. 3.
- Camposanto di Pisa p. 35, n. 1.
- capitello a cinque foglie p. 20, n. 4.
- — foglia frontale p. 20.
- « carskija vrata » p. 39.
- Chalke p. 13; 41, n. 4; 45 sgg.
- chiesa episcop. ariana in Salona p. 3, n. 1.
- — di Stobi p. 22, n. 1.
- di Getsemani p. 22, n. 2.
- palatina p. 4, n. 1; 5, n. 2; 20.
- Chrysotriklinion p. 44, n. 1.
- clipeo detto di Scipione p. 39; 58.
- colonna trionfale di Arcadio p. 17 sg.; 57.
- comunità ariana a Salona p. 3, n. 1.
- consistorium (aulicum)* p. 44 sg.; 49, n. 2.
- continuazione dello stile a Ravenna p. 6 e n. 2; 51, n. 4.
- corte (imperiale, reale) p. 53.
- culto degli Eroi p. 33, n. 2.
- dell'Imperatore p. 33, n. 2.
- del Sovrano p. 33, n. 2.
- dikionion p. 33, n. 1.
- dittico di Barberini p. 51, n. 2.

- duomo di Parenzo, l'abside p. 35, n. 1; 52; 57.
- Ellenismo e Roma p. 27, n. 1.
- Exaeron p. 44, n. 1.
- excubitorium* p. 45; 49, n. 2.
- frontespizio di glorificazione p. 22 sgg.; 32 sg.; 37; 39; 48.
- frontone siriano p. 23, n. 2.
- gallerie p. 24; 26, n. 1; 31, n. 1; 40.
- ginecei p. 24; 31; 48; 62.
- glorificazione per mezzo dell'architettura p. 36, n. 1.
- di un motivo storico-biblico p. 37.
- « heiliger Bogen » p. 33, n. 1.
- Heliakon p. 44, n. 1.
- imposta, origine p. 20, n. 3; 26, n. 3.
- industria del marmo proconneso p. 21 e n. 1.
- industrializzazione dei lavori in pietra p. 21, n. 1.
- ikonostasis p. 38 e n. 3; 39; 53; 58.
- Imperatore a cavallo p. 49, n. 3; 51, n. 2.
- Kerynia, tesoro di p. 58.
- Koločep (presso Dubrovnik), p. 38, n. 3.
- liberalitas Augusti*, bassorilievo dell'Arco di Costantino p. 16; 57.
- linea d'evoluzione: « dalla corte imperiale alla Chiesa » p. 37 sgg.; 58.
- Magnaura p. 37, n. 2; 44, n. 1; 53; 54, n. 1; 59.
- Marusinac (presso Solin) p. 27, n. 2.
- missorium d'argento di Madrid p. 32 sgg.; 35, n. 1; 36, n. 2; 37; 58.
- Mogorilo p. 5, n. 1.
- musaici di Tabarca p. 12; 39; 57.
- musaico del Palatium, analisi di elementi architettonici p. 19 sgg.; 56.
- — —, orme di mani p. 9; 35, n. 1; 56.
- — —, restauri p. 8, n. 2; 35 n. 1.
- di Hippo Regius p. 17; 57.
- Naranco p. 38, n. 3.
- norme generali della liturgia imperiale p. 35.
- — per la glorificazione p. 51.
- Obelisco de Teodosio p. 23, n. 1.
- palatium sacrum*, parte per le cerimonie del palazzo p. 38; 42; 44, n. 1; 52; 59.
- palazzi della tarda antichità p. 5; 32.
- ravennati p. 3 sg.; 4, n. 1.
- palazzo « degli Esarchi » p. 7; 15; 40 sgg.; 46, n. 3; 47 sgg.; 53.
- di Antiochia p. 43, n. 1.
- — Aquisgrana p. 47.
- — Bisanzio p. 3; 43, n. 1; 44, n. 1.
- — Diocleziano p. 3; 5; 8; 43, n. 1.
- — —, peristilio, p. 23; 25 e n. 2; 31 sgg.; 37; 39 sg.; 52 sgg.; 58.
- — Filippopoli p. 43, n. 1.
- — Teodorico p. 4 sgg.; 22, n. 1.

- palazzo di Tessalonica p. 8, n. 1;
43, n. 1.
- pergula* p. 38.
- personificazione allegoriche di
città p. 37; 49, n. 3; 50, n. 1.
- Phiale p. 44, n. 1.
- Platea maior* p. 49, n. 2.
- postierla p. 41, n. 2.
- porfiro p. 33, n. 2.
- porpora p. 33, n. 2.
- porta regia* p. 39.
- Porte Noire (Besançon) p. 28,
n. 2.
- portico al livello del suolo p. 12.
— nella mole dell'edificio p. 12.
- prima porta palatii* p. 46.
- pulpito del teatro romano p. 22,
n. 3.
- quadro glorificante p. 32; 37 sgg.;
53, n. 2.
- rappresentazione frontale, geo-
metricamente spiegata p. 15
sgg.
- glorificante, disposta liturgi-
camente p. 53.
- Riha, patena di p. 58.
- Rizínice (presso Solin) p. 38,
n. 3; 58.
- Rotonda di Galerio p. 30.
- Rusapha, porta a nord p. 24; 57.
- sacerdote celebrante nella *porta
regia* p. 39.
- S. Ambrogio (Milano) p. 35, n. 1;
52; 59.
- S. Apollinare in Classe p. 22; 25;
30; 57.
- S. Apollinare Nuovo p. 4 sgg.; 56.
- Sa. Croce (Ravenna) p. 4, n. 1.
- S. Giovanni Battista (Ravenna)
p. 4, n. 1.
- S. Giovanni in Fonte p. 24; 56.
- Sant'Irene p. 35, n. 1.
- S. Marco p. 17, n. 3; 20; 47.
- S. Nicola (Bari) p. 38, n. 3.
- Sa. Pudenziana p. 17; 24, n. 6;
34, n. 1; 50, n. 1.
- Sa. Sabina p. 35, n. 1.
- S. Salvatore (Ravenna) p. 41;
46.
- S. Sepolcro p. 22, n. 2; 38, n. 3;
49, n. 2.
- S. Spirito dei Goti p. 25.
- S. Vitale p. 8, n. 3; 9, n. 2; 28,
n. 1; 30, n. 2.
- scavi nel quartiere di S. Apolli-
nare N. p. 4, n. 1; 7; 48; 56;
58 sg.
- schema della facciata del cortile
del chiostro p. 52.
- di disposizione liturgico-im-
periale della pianta del pa-
lazzo p. 42 sg.; 59.
- piramidale di glorificazione
p. 35, n. 1; cfr. 32, n. 3.
- scubitus, vedi *excubitorium*.
- septum* p. 38; 58.
- sfondo architettonico di bassò-
rilievi p. 7; 13; 18; 34, n. 1.
- Sigma p. 44, n. 1.
- « Staatskunst » p. 53, n. 1.
- stilo anastasio p. 19 sgg.; 51,
n. 4; cfr. 26.
- tegurium* p. 38, n. 3.
- templon p. 37 sg.; 53; 58.
- Teodorico, medaglione aureo di
p. 59.
- , musaico rappresentante il
re a cavallo p. 46; 49.
- , statua a cavallo p. 47.
- , tomba di p. 28, n. 1.

- terra e mare*, allegorie p. 49, n. 2. Trikonchos p. 44, n. 1.
 tessuto di Bamberg p. 51, n. 2. «Trono di Salomone» p. 44,
 tetrakionion p. 33, n. 1. n. 1; 53.
Theodoricanus p. 41, n. 1. *vestibulum* p. 40 e n. 2.
 «Tor der Audienzen» p. 33, n. 1. vittoria glorificante p. 27 sg.; 28
tribunalium p. 32, n. 3; 44 sg.; e n. 2; 51 e n. 3.
 49; 53. — portante festoni p. 28.
triclinium p. 4, n. 1; p. 44 sg.; 49. «Zweisäulendenkmal» p. 33, n. 1.
-

INDICE DELLE TAVOLE E DELLE FIGURE

Tav. I.

Fig. 1. Particolare della parete sud della navata centrale in S. Apollinare Nuovo (secondo UEHLI). — Si noti l'affinità architettonica fra i tre compartimenti ad archi nel mosaico del Palatium e nell'interno della chiesa che è della medesima epoca che il mosaico.

Fig. 2. Particolare del mosaico del Palatium che mostra orme di mani di figure tolte, vedi *fig. 49*.

Tav. II.

Fig. 3. Pianta di Ravenna 1864, specialmente il quartiere intorno a S. Apollinare Nuovo. Disegno di E. D. su base della pianta di A. SAPOROTTI (RIBUFFI). — In alto a sinistra pianta del Palazzo di Diocleziano presso Salona nella stessa misura (sec. HÉBRARD).

Fig. 4. Pianta di S. Apollinare Nuovo (sec. DE LASTEYRIE). — L'abside è una ricostruzione.

Tav. III.

Fig. 5. a. Pianta degli scavi del 1908—1914 ad est di S. Apollinare Nuovo. *b.* Particolare della pianta, sec. dis. di AZZARONI (GHIRARDINI).

Tav. IV.

Fig. 6. A s. porta della città presso il Palatium nel mosaico di Ravenna, cfr. *fig. 49*; a d. porta (?) nel rilievo in avorio di Treviri in rapporto disorganico con un altro edificio v. *fig. 10*. — E. D.

Fig. 7. A s. particolare della parete longitudinale di Ag. Sophia. Costantinopoli; A d. particolare di un motivo architettonico simile nel rilievo in avorio di Treviri.

Fig. 8. A s. la basilica nello sfondo del mosaico del Palatium, v. *fig. 49*; a d. basilica nel rilievo in avorio di Treviri. — E. D.

Tav. V.

Fig. 9. Bassorilievo (*liberalitas Augusti*) nella fronte nord dell'Arco di Costantino (sec. L'ORANGE).

Fig. 10. Rilievo in avorio di Treviri, fotografato dal lato sinistro (sec. DELBRUECK).

Fig. 11. Musaico di Hippo Regius in Algeri (sec. GAUCKLER).

Fig. 12. Tarsia della basilica di Giunio Basso; la biga consolare (sec. DUCATI).

Fig. 13. Davanti in alto: incisione rappresentante un bassorilievo della colonna trionfale di Arcadio a Costantinopoli (sec. WULFF); in basso: settore completato della stessa. — *E. D.*

Tav. VI.

Fig. 14. Zoccolo di colonna in S. Apollinare in Classe (sec. COLASANTI).

Fig. 15. Capitello in Ag. Demetrios in Tessalonica (sec. DALTON).

Fig. 16. Capitello in S. Apollinare Nuovo (sec. COLASANTI).

Tav. VII.

Fig. 17. Dittico in avorio del British Museum (sec. PIERCE, TYLER). Cfr. le insigne del Sovrano. — Completato da *E. D.*

Fig. 18. Particolare della porta nord di Rusapha (sec. HAUTTMANN).

Tav. VIII.

Fig. 19. Particolare della decorazione interna di S. Giovanni in Fonte. (Fot. ALINARI).

Fig. 20. L'atrio del Duomo di Parenzo (sec. HOLTZINGER).

Fig. 21. Dettaglio di mosaico su una tomba della *Ecclesia mater* a Tabarca, Tunisi (sec. GAUCKLER).

Tav. IX.

Fig. 22. Dal lato nord dell'Achiropiitos in Tessalonica (sec. DIEHL).

Fig. 23. Achiropiitos. Arcate delle finestre viste dall'interno (sec. DIEHL).

Fig. 24. Dalla navata mediana in Ag. Demetrios. Tessalonica (sec. DALTON).

Tav. X.

Fig. 25. Il mosaico del Palatium commutato in disegno architettonico. Nell'arco centrale: porta ipotetica. — *E. D.*

Fig. 26. Il peristilio di Diocleziano spiegato. A. d. tre compartimenti normali posti isolati presso il frontespizio. — *E. D.*

Tav. XI.

Fig. 27. Pianta ipotetica della *basilica ipetrale per cerimonie* mostrata nel mosaico del Palatium. — sec. DYGGVE.

Fig. 28. Pianta del cosiddetto Palazzo di Teodorico, esumato nel 1907 (sec. RICCI).

Tav. XII.

Fig. 29. Ricostruzione in prospettiva della *basilica ipetrale per cerimonie* (le gallerie = ginecei?), (sec. DYGGVE).

Tav. XIII.

Fig. 30. Il peristilio di Diocleziano nella ricostruzione di NIEMANN. Modello di BRATAUSCHEK.

Fig. 31. Scena di cerimonia della corte di Ravenna nel V sec. (sec. PIERCE, TYLER). Davanti in alto completata da *E. D.*

Tav. XIV.

Fig. 32. Missorium d'argento di Teodosio (sec. BREHIER).

Fig. 33. Piatto d'argento del tesoro di Kerynia (sec. BREHIER) — Davide davanti a Saul.

Tav. XV.

Fig. 34. Linea d'evoluzione « dalla corte imperiale alla Chiesa », in riguardo al *septum* (*templon*, *ikonostasis*) paleocristiano. A. IV sec., cfr. *fig. 32*. B. VI sec., cfr. *fig. 33*. C. IV sec., Cristo fra due Apostoli. D. VI sec., patena di Riha, Siria. — Tre altri esempi: I. V(?) sec., clipeo detto di Scipione. II. VI sec., S. Menas. III. c. 850, iconostasi di Rižinice presso Solin, Jugoslavia (Ricostr. di DYGGVE).

Tav. XVI.

Fig. 35. Il mosaico del Palatium come *quadro glorificante*. Schema. Le figure con gesto liturgico della mano destra. — *E. D.*

Fig. 36. Glorificazione della Madonna. Bassorilievo di TOMMASO PISANO (sec. L'art pour tous, XV).

Tav. XVII.

Fig. 37—40. Musaici pavimentali apparentemente del Palazzo di Teodorico, scoperti nel 1870 (scavi di OUVAROFF) e nel 1908—1914. — *Fig. 39*, sec. RICCI; *fig. 40*, sec. GHIRARDINI; *fig. 41—42*, sec. COLASANTI (Settori).

Tav. XVIII.

Fig. 41. La parte liturgico-imperiale (*Palatium sacrum*) del Palazzo di Diocleziano (Ricostruzione di NIEMANN).

Fig. 42. Schema di disposizione degli appartamenti per le cerimonie del Palazzo di Diocleziano. 1. Peristilio (Basilica per cerimonie). 2. Protiro (Frontespizio di glorificazione). 3. Vestibolo. 4. Sala del trono (triclinium). 5. Criptoportico verso il mare. 6. Frontespizio di glorificazione nella facciata sud fuori della sala del trono. 7—8. Templi, fra i quali l'Heroon dell'imperatore.

Tav. XIX.

Fig. 43. Palazzo detto di Teodorico (sec. RICCI).

Fig. 44. Rovine del Palazzo detto di Teodorico, veduto da sud (sec. RICCI).

Fig. 45. Schema della pianta della Magnaura. (sec. DYGGVE).

1. Atrio con portici (?). 2. Protiro ad ovest con podio rialzato. 3. Porta principale con vela. 4. Triclinio a tre navate (sala delle udienze). — Sei colonne nella parete longitudinale. 5. Podio elevato (bema) all'est. 6. Cancelli con quattro colonne a vela (septum). 7. Il trono imperiale. 8. Abside con mezza cupola. 9. Sedili. 10. Ambiente absidale nel quale l'imperatore si mette l'ornato. 11. Scala che conduce alla galleria (gineceo?).

Fig. 46. Schizzo della pianta di S. Ambrogio in Milano.

Tav. XX.

Fig. 47. S. Ambrogio in Milano visto da Piazza S. Ambrogio.

Fig. 48. Medaglione aureo di Teodorico. D. Busto del re. R. La dea Nike (sec. DUCATI).

Tav. XXI.

Fig. 49. Musaico in Sant'Apollinare Nuovo con l'iscrizione *Palatium* (Fot. ALINARI).



Fig. 1.



Fig. 2.



RAVENNA 1864.



Fig. 3.

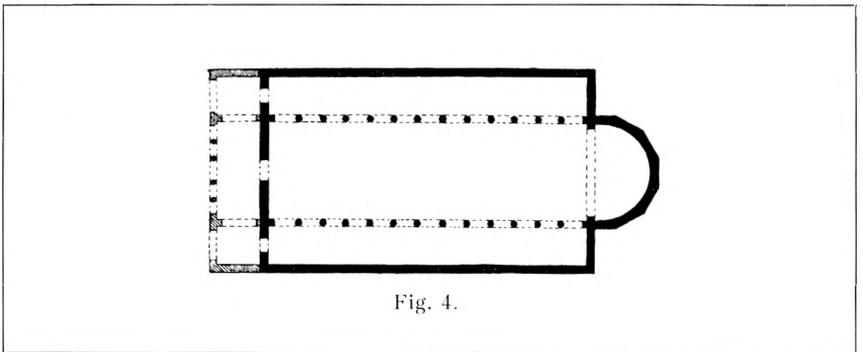


Fig. 4.

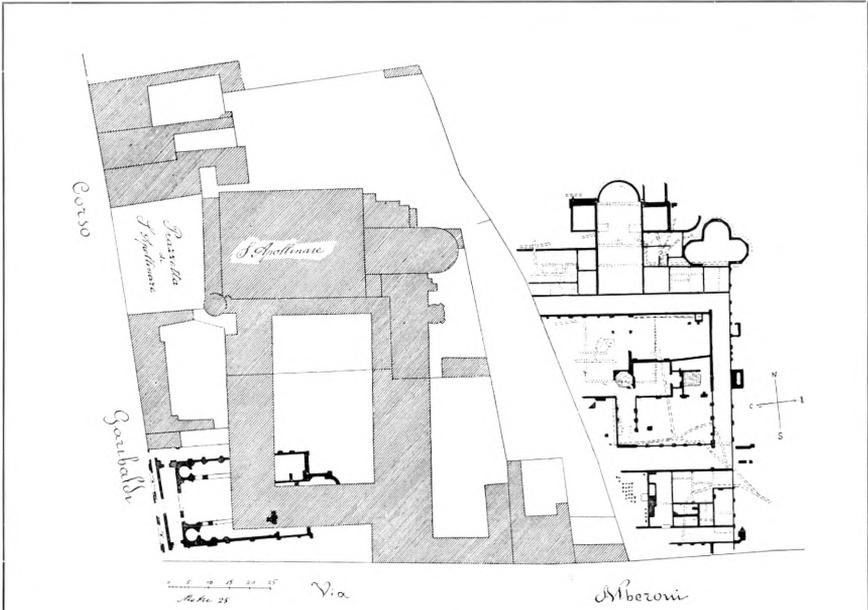


Fig. 5 a.

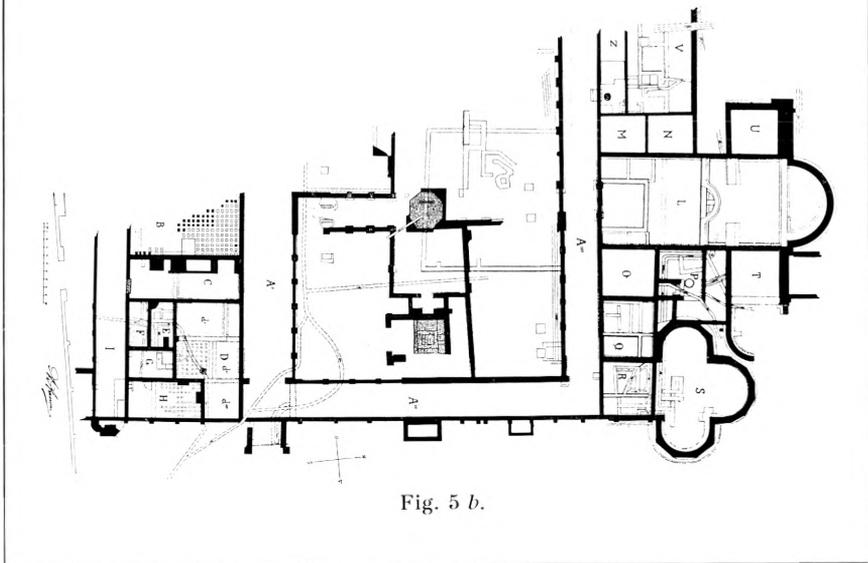


Fig. 5 b.

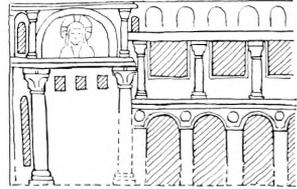
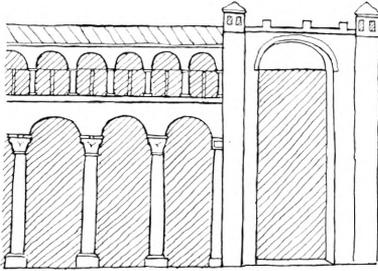


Fig. 6.

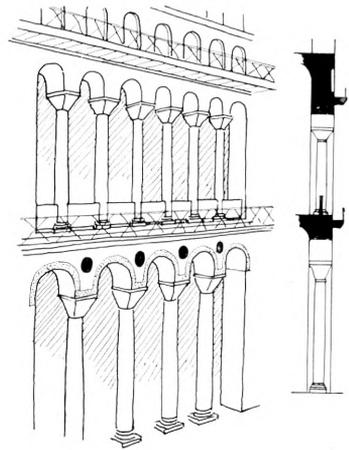
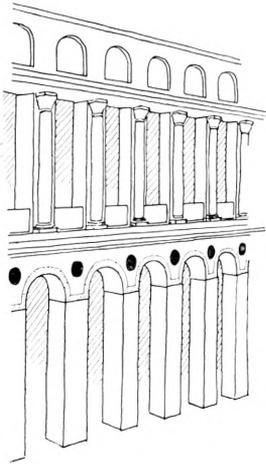


Fig. 7.

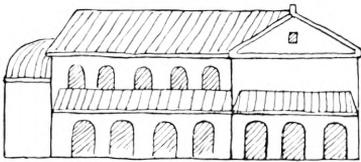


Fig. 8.



Fig. 9.

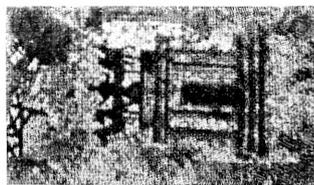
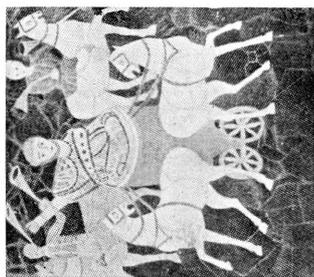
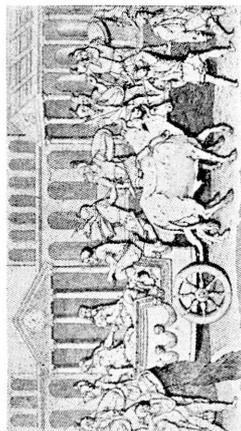


Fig. 11.

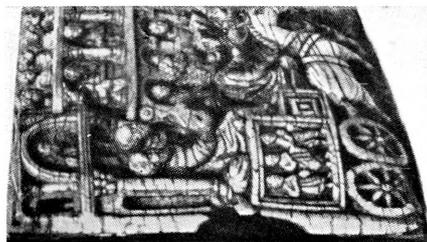


Fig. 10.

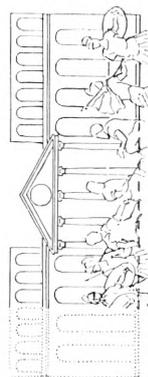


Fig. 13.

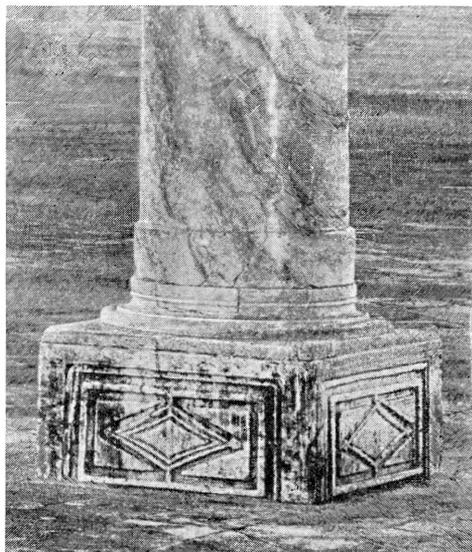


Fig. 14.



Fig. 15.

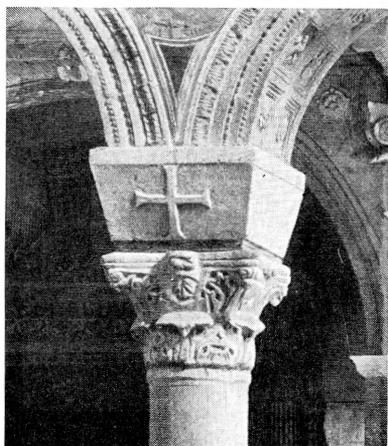


Fig. 16.



Fig. 17.

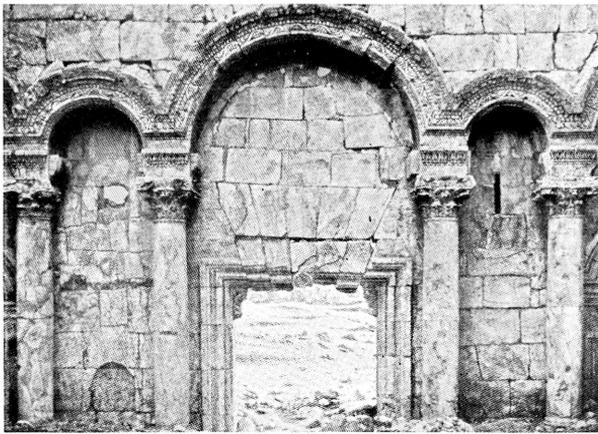


Fig. 18.

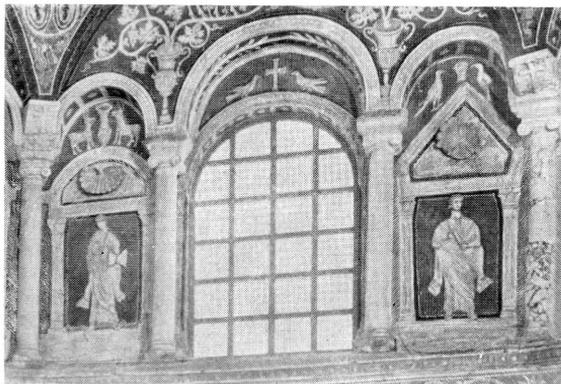


Fig. 19.



Fig. 20.

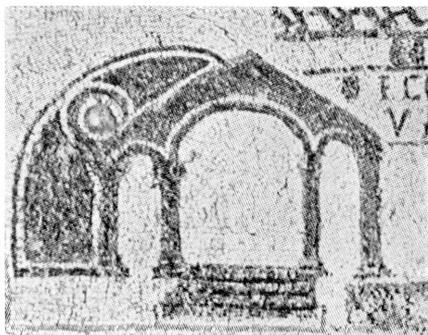


Fig. 21.

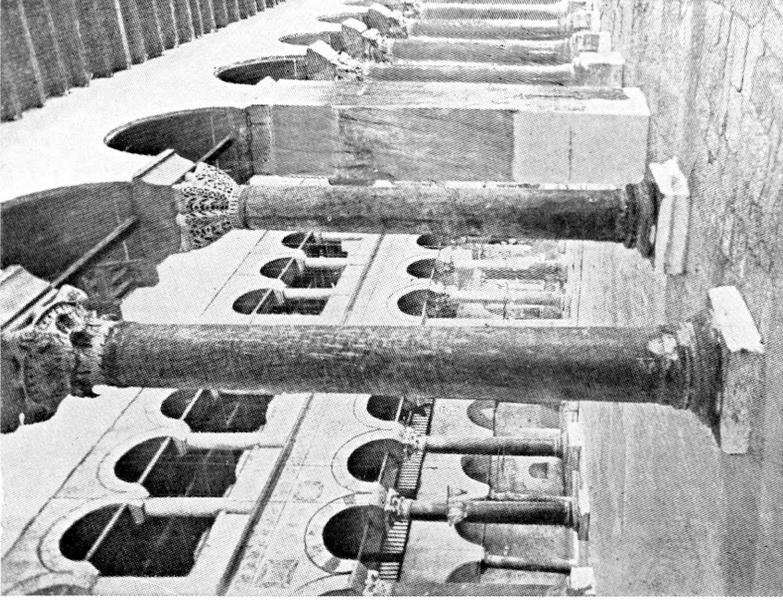


Fig. 24.

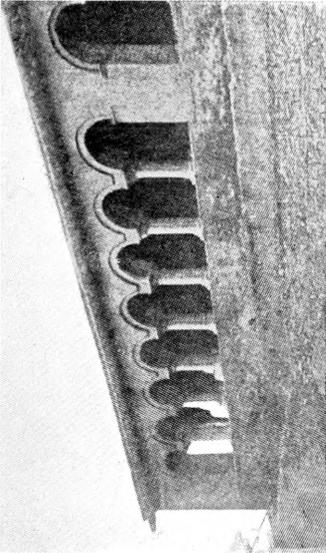


Fig. 22.

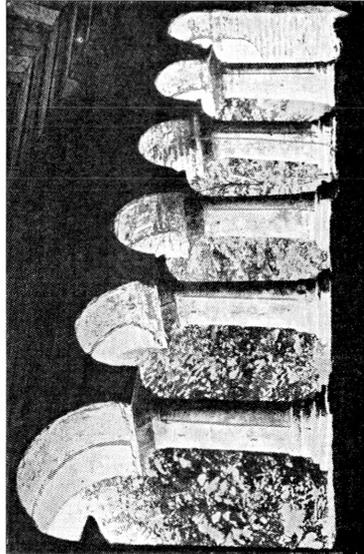


Fig. 23.

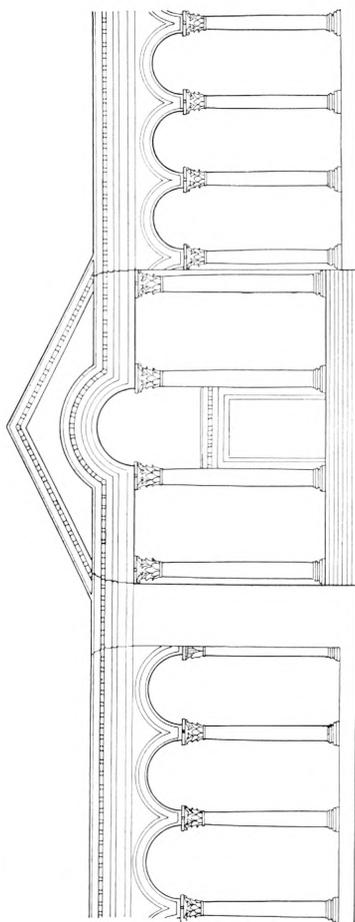


Fig. 25.

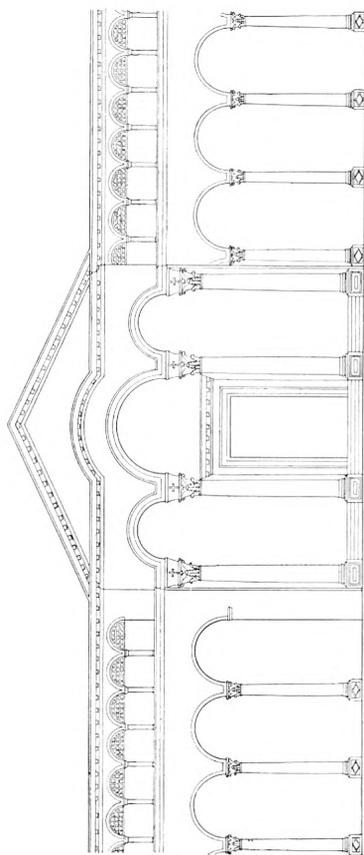


Fig. 26.

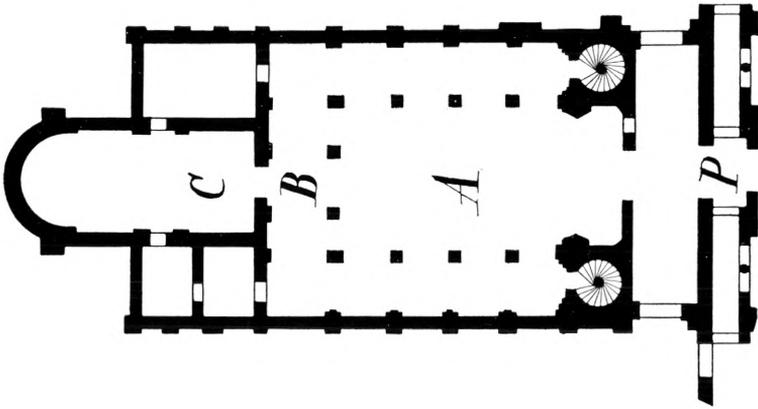


Fig. 28.

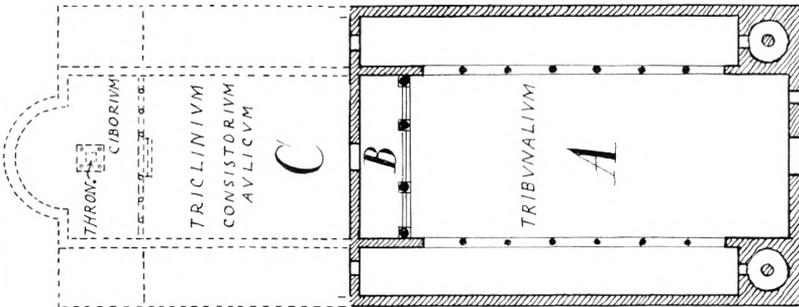


Fig. 27.

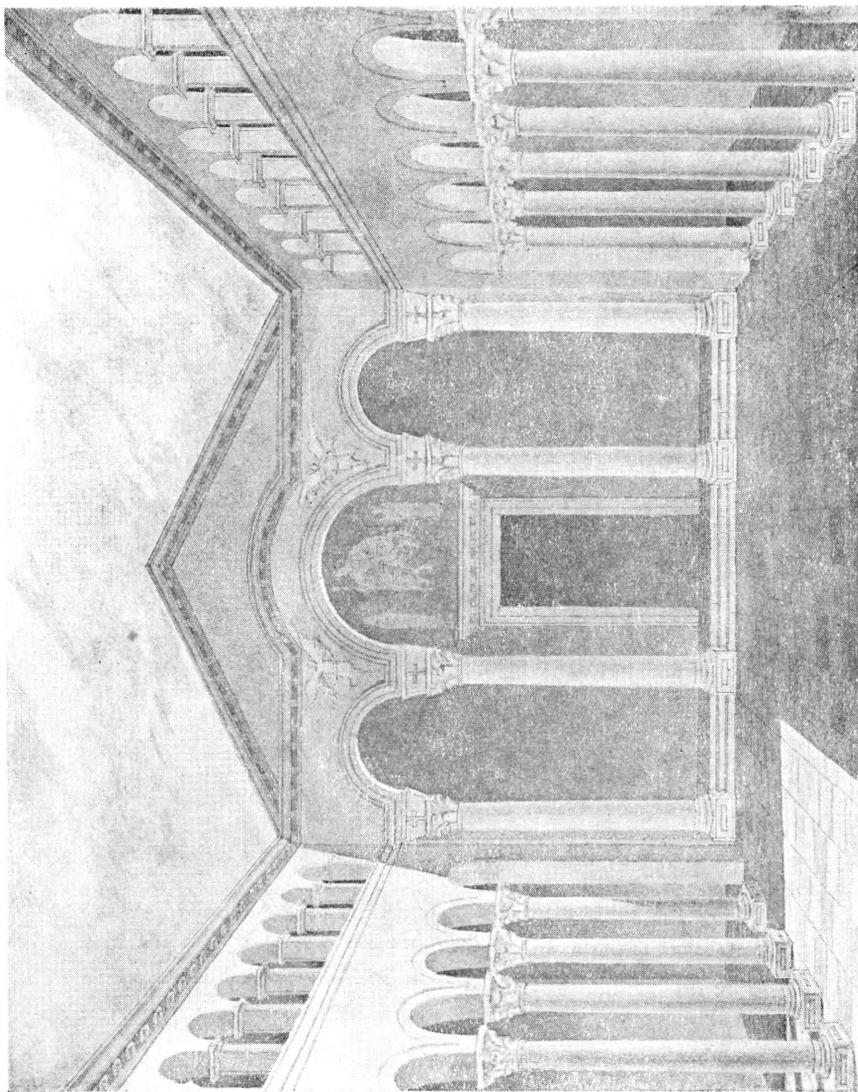


Fig. 29.

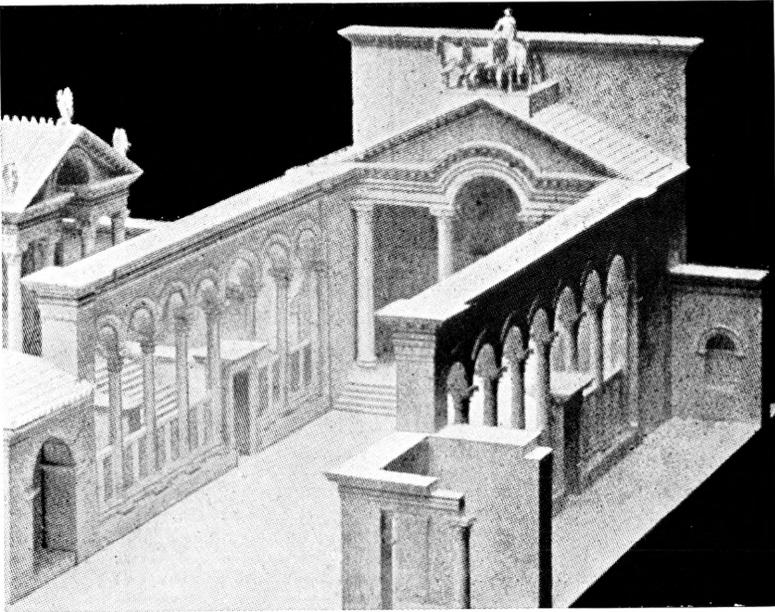


Fig. 30.

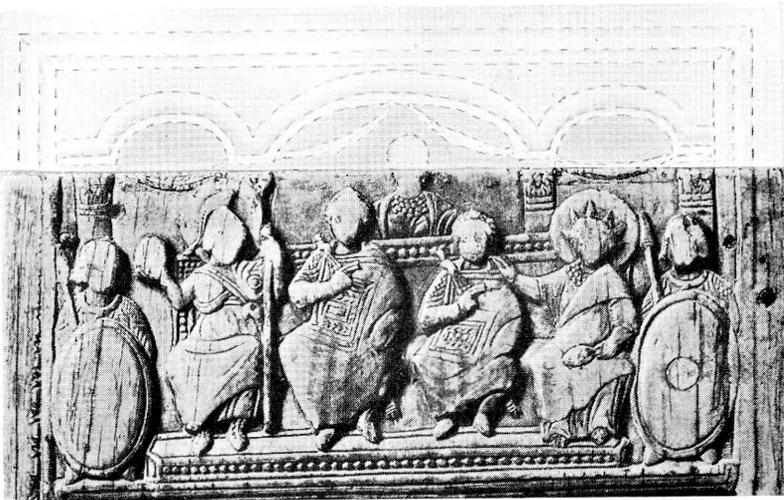


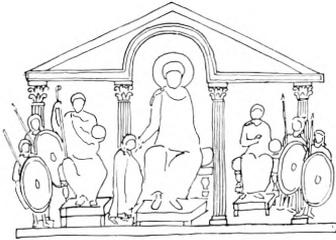
Fig. 31.



Fig. 32.



Fig. 33.



A



B



C



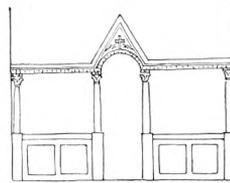
D



I



II



III

Fig. 34.

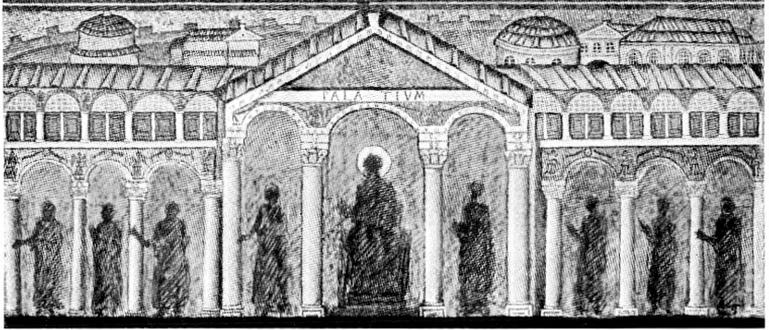


Fig. 35.

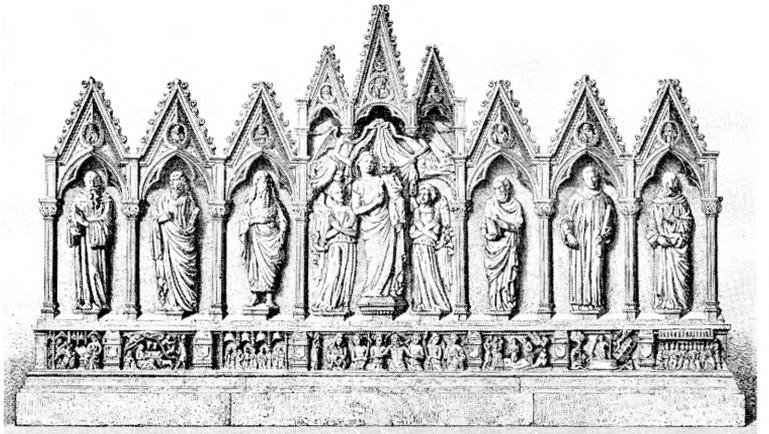


Fig. 36.

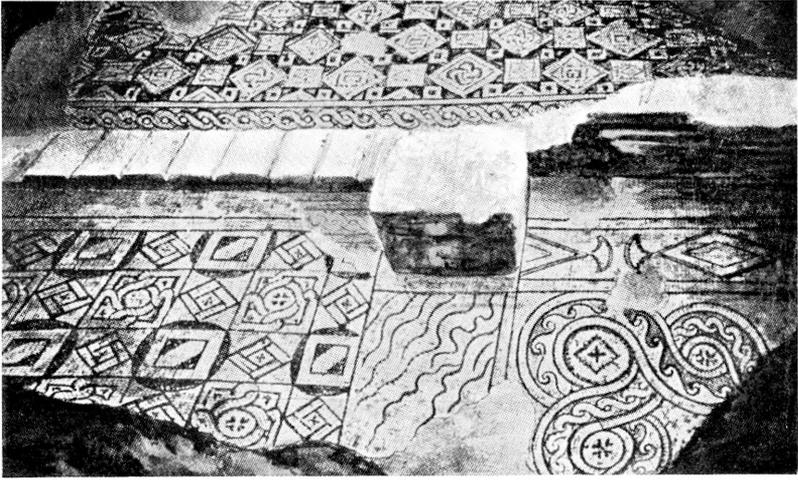


Fig. 37.

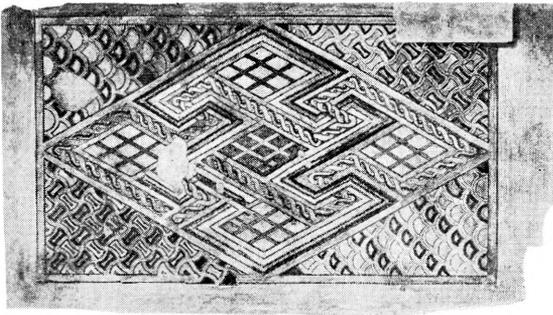


Fig. 38.



Fig. 39.

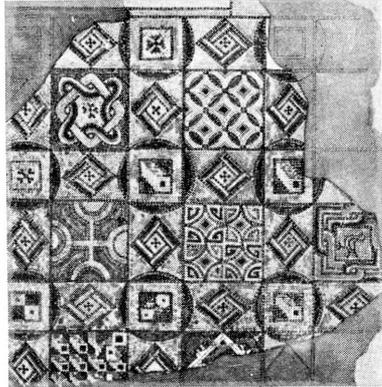


Fig. 40.

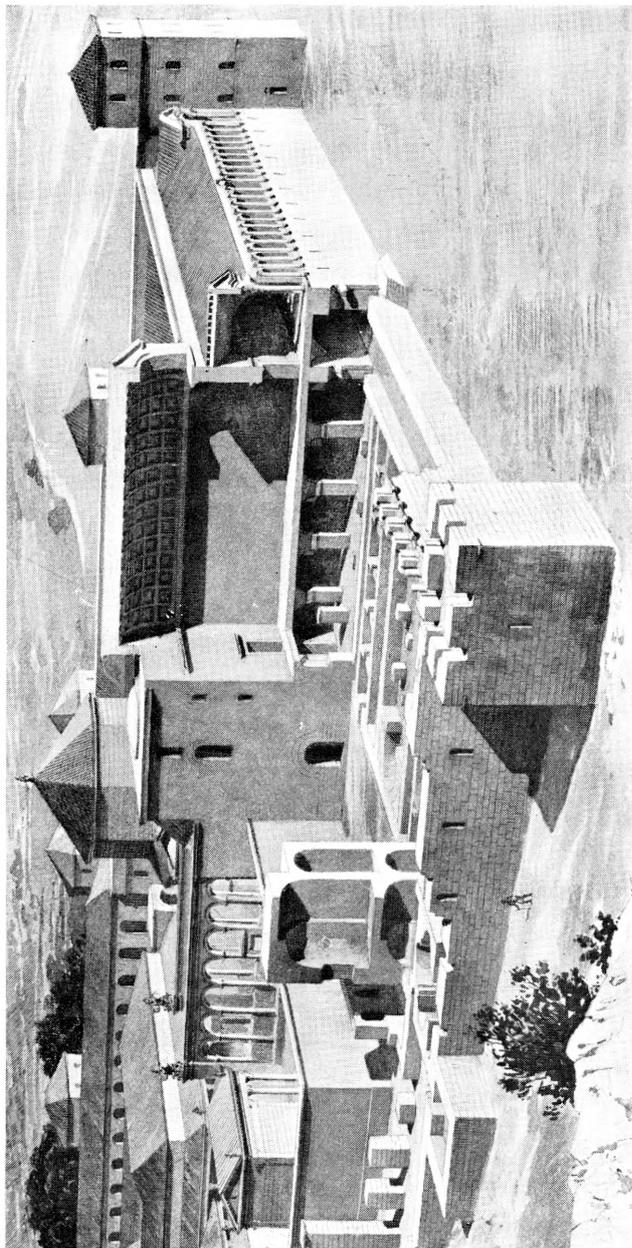


Fig. 41.

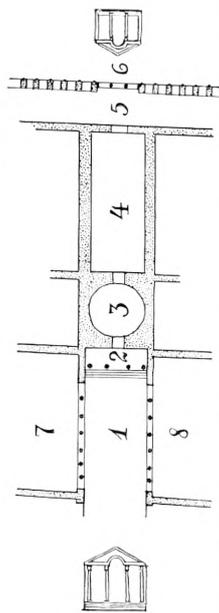


Fig. 42.

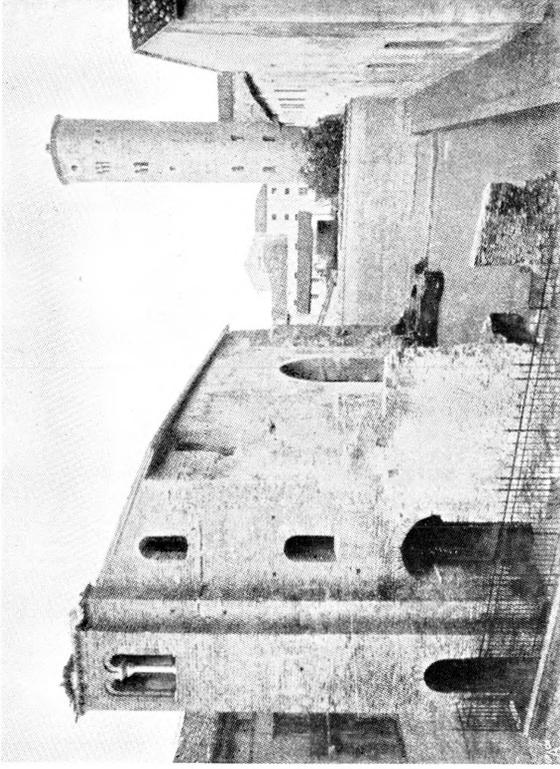


Fig. 44.

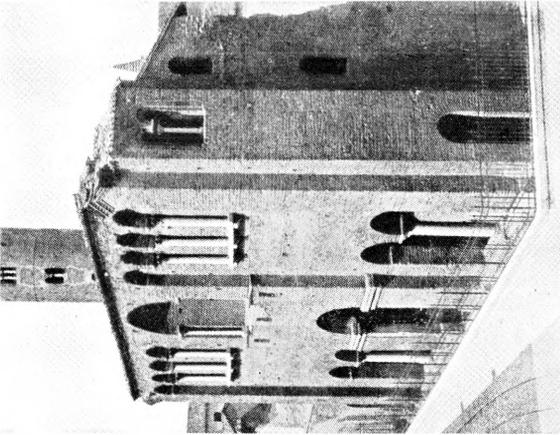


Fig. 43.

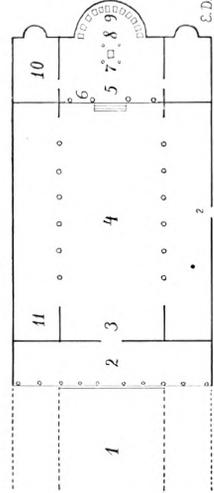


Fig. 45.

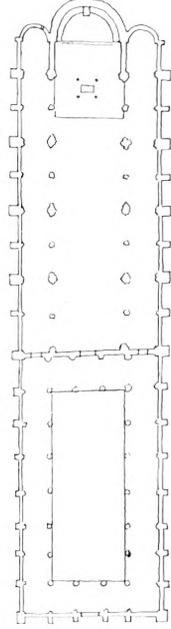


Fig. 46.

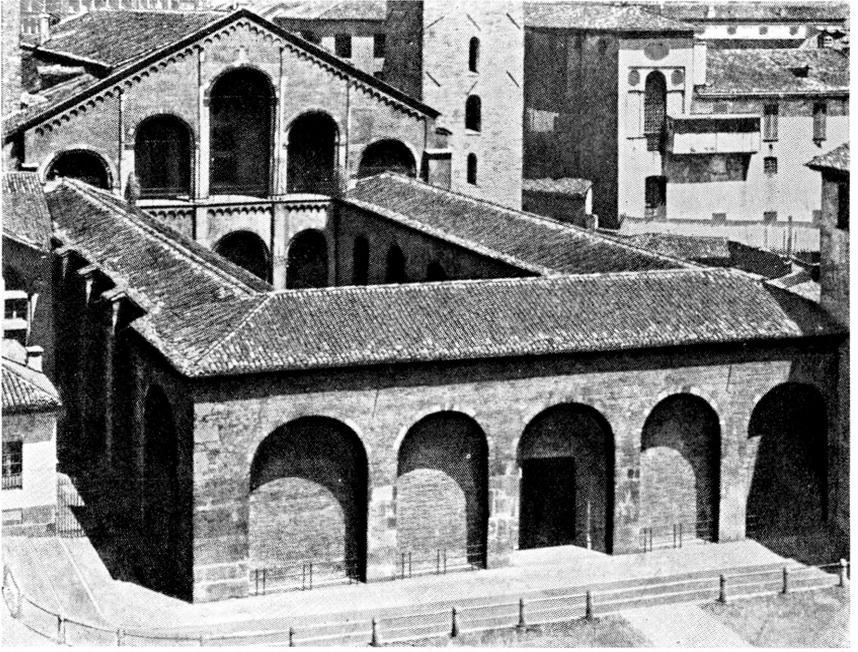


Fig. 47.



Fig. 48.

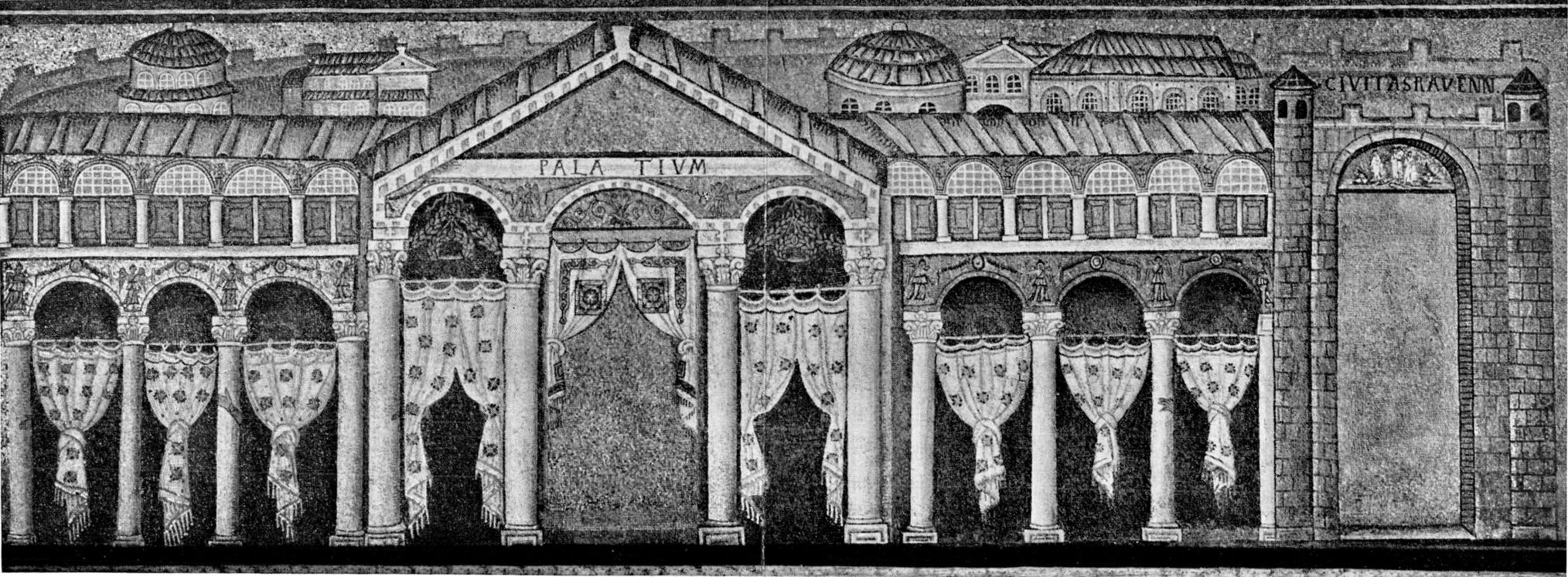


Fig. 49.

DET KGL. DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB
ARKÆOLOGISK-KUNSTHISTORISKE MEDDELELSER
BIND III, NR. 3

THÉSÉE
ET LA DANSE A DÉLOS
ÉTUDE HERMÉNEUTIQUE

PAR

K. FRIIS JOHANSEN



KØBENHAVN
I KOMMISSION HOS EJNAR MUNKSGAARD
1945

Printed in Denmark
Bianco Lunos Bogtrykkeri A/S

1.

Sur la face postérieure du vase François, on voit, dans l'étroite zone qui longe le bord, une longue file de jeunes gens et de jeunes filles, conduits par Thésée jouant de la lyre, s'avancer vers la droite d'un pas compassé. Devant ce cortège et tournées vers lui se tiennent Ariadne et sa nourrice, identifiées expressément, comme Thésée et ses compagnons, par des légendes. Tout à gauche, on aperçoit, bercé par les vagues, un navire monté par de nombreux marins, qui font de grands gestes (*figg. 1—2, 9*). On n'a jamais mis en doute qu'il s'agisse d'une danse solennelle pour fêter la victoire remportée sur le Minotaure et la délivrance de Thésée et de ses compagnons, et cette interprétation ne saurait faire question. Par contre, il n'est pas immédiatement clair quel est l'endroit de la scène dépeinte, et sur ce point les avis furent autrefois assez partagés. Pourtant, depuis longtemps déjà, on le sait, on a accepté, en général, l'hypothèse que ce serait l'Hiéron de Délos. On a trouvé, en effet, le texte de cette peinture dans un passage de la vie de Thésée de Plutarque. Parti de Crète, y lit-on, Thésée descendit dans l'île sainte d'Apollon, et après avoir offert un sacrifice au dieu, il consacra une statue d'Aphrodite qu'il avait reçue d'Ariadne et exécuta, avec les jeunes gens qu'il avait délivrés du Minotaure, une danse autour du vénérable autel de cornes, le Kératôn; cette danse, dont les mouvements compliqués imitaient les tours et détours du labyrinthe, est encore en usage, dit-on, à Délos, et les habitants de l'île l'appellent la géranos, la grue¹. C'est, d'après l'opinion généralement

¹ PLUT. Thes. 21: 'Ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε· καὶ τῶ Σεῶ θύσας καὶ ἀναθεῖς τὸ ἀφροδίσιον, ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἡϊθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῶ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων ἐν τινὶ ῥυθμῶ παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. Καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος. Ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κεράτωνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων.

reçue, cet épisode que Klitias a représenté dans sa peinture. Le navire a abordé à l'île; Thésée et sa suite viennent de débarquer et exécutent à présent, au son de la lyre, la géranos devant Ariadne et sa fidèle nourrice, qui l'accompagne dans sa fuite de Crète.

C'est, je crois, OTTO JAHN qui, quelques années seulement après la découverte du cratère, suggéra, le premier, cette interprétation¹. Longtemps, pourtant, on n'y ajouta que peu de foi. WEIZSÄCKER et AMELUNG, dans leurs analyses du vase François, et WULFF, dans son livre bien connu sur Thésée, s'y opposèrent formellement². Si, pourtant, cette hypothèse a fini par s'imposer, c'est sans doute, en grande partie, parce que CARL ROBERT et ADOLF FURTWÄNGLER l'ont appuyée, sans réserves, de leur autorité³. En tout cas, on ne rencontre aujourd'hui que rarement des doutes sur son exactitude, et on n'hésite plus à employer le tableau de Klitias comme une illustration authentique de l'institution de la géranos, antérieure de 300 ans à la plus ancienne mention littéraire (Callimaque), et de plus à tirer de cette interprétation des conclusions importantes relatives à l'histoire du culte délien et des légendes de Thésée.

Cette interprétation a donc eu des conséquences d'une grande portée. Ce fait justifiera la discussion détaillée par laquelle nous essayerons, dans les pages qui suivent, de prouver que, malgré le grand crédit dont elle jouit, elle n'est guère soutenable, et qu'une analyse sans parti pris de la représentation et de la tradition iconographique à laquelle elle appartient, mène plutôt à une autre interprétation.

Commençons par une objection fondamentale qui, si elle a été faite dès la première heure contre l'interprétation délienne, paraît avoir été complètement abandonnée de nos jours, malgré le poids qu'elle a. Elle porte sur la présence d'Ariadne et de sa nourrice à la scène en question⁴. En effet, l'hypothèse que la princesse crétoise et sa compagne auraient accompagné Thésée dans sa visite à Délos, où elles auraient assisté à la création de

¹ Archäol. Beiträge, 275.

² WEIZSÄCKER, Rhein. Mus. 1878, 380; AMELUNG, Führer durch die Antiken in Florenz (1897), 221; O. WULFF, Zur Theseussage (1892), 183 et suiv., note 138.

³ ROBERT, Jahrb. 1890, 225, note 11; Griech. Heldensage II, 684; Archäol. Hermeneutik, 356. FURTWÄNGLER, Griech. Vasenmalerei I, 60.

⁴ Cfr. WEIZSÄCKER et AMELUNG l. c.

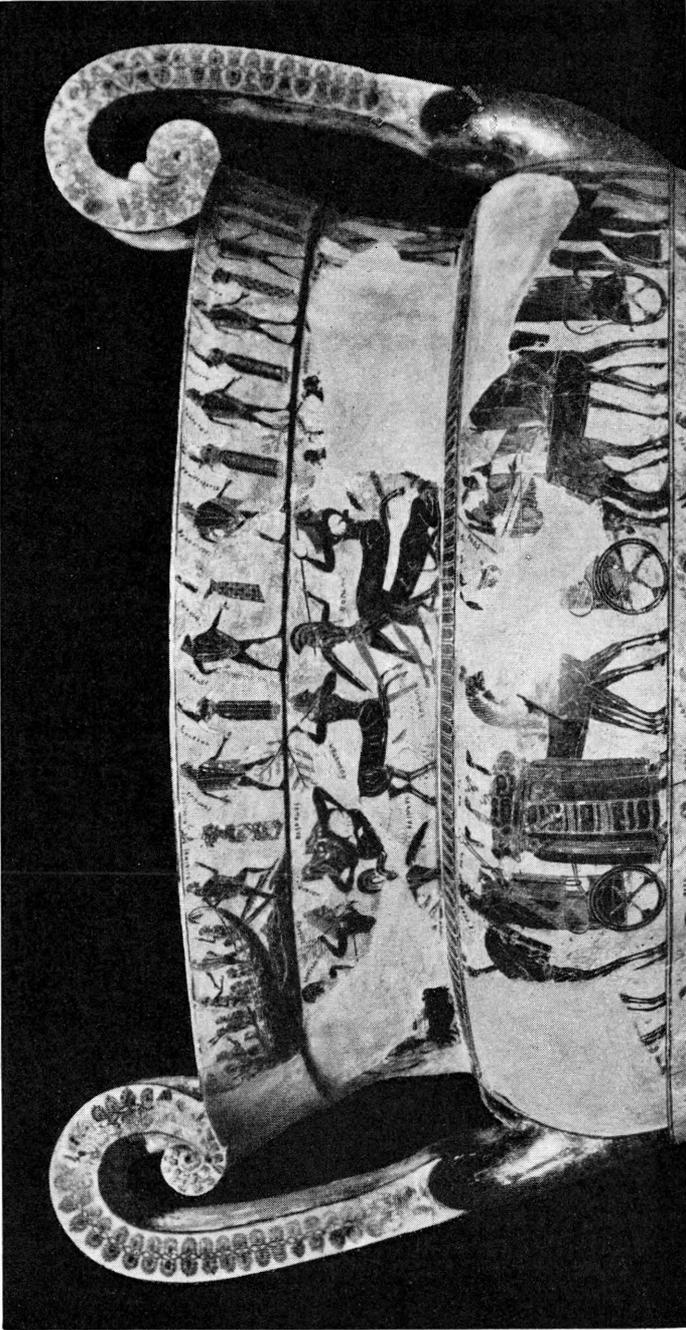


Fig. 1. Vase François. Mus. de Florence. Phot. Alinari.

la géranos, n'est nullement appuyée par la tradition littéraire, ou plutôt elle ne s'accorde que mal avec elle. Aucun des textes dont il s'agit n'en fait mention. Callimaque ne nomme pas Ariadne à cette occasion et fait placer l'image d'Aphrodite dans le sanctuaire d'Apollon par Thésée et ses παῖδες tout seuls (in Del. 308 et suiv.). Plutarque ne mentionne le passage à Délos (Thes. 21) qu'après avoir rapporté plusieurs récits de la mort d'Ariadne à Chypre ou à Naxos. Et Pausanias (IX, 40, 4), à son tour, raconte que Thésée n'est arrivé à Délos qu'après l'avoir perdue. S'il est vrai que ces sources sont tardives, il faut y ajouter les vers très discutés de l'Odyssée XI, 321 et suiv., selon lesquels Thésée n'emmena Ariadne de Crète que pour la perdre dès son séjour à Dia. Qu'ils soient une interpolation attique ou non, ces vers ne laissent pas de doute sur l'antiquité de la tradition d'après laquelle Ariadne n'aurait jamais atteint le but de son voyage¹, Thésée la perdant en route. Leur séparation a été, sans doute, dès l'origine, un élément fixe de la légende. L'emplacement de la Dia de l'Odyssée était discutée dès l'antiquité. Des auteurs tardifs l'identifiaient avec l'îlot situé devant le port de Cnosse; d'autres, dont Callimaque (fr. 163), y voyaient un nom ancien de Naxos. Il est fort probable que cette dernière théorie est la plus ancienne, et il est à croire, comme l'a supposé M. HERTER, que déjà le poète homérique a entendu par Dia l'île de Naxos². En tout cas, il est évident que cette île où la déesse préhellénique Ariadne était encore dans les temps historiques l'objet d'un culte dans lequel on la célébrait, comme une vraie déesse de la végétation, par des cérémonies d'allégresse et de tristesse (Plut. Thes. 20)³, a dû attirer de bonne heure la princesse crétoise homonyme, prenant par là une place éminente dans la légende

¹ FRITZ H. WOLGENSINGER, Theseus (thèse, Zürich, 1935), 20 suppose qu'à l'origine Thésée ramena Ariadne à Athènes. ROBERT, Heldensage, 707, note 3 veut également induire de la représentation d'un vase à figures rouges, Monum. antichi XVII, 1906, pl. 32 (CVA, Siracusa fasc. 1, III 1, pl. 3, 1—2, attribué par BEAZLEY Att. Vasenm. 351, n° 26, au peintre de la villa Giulia), dans laquelle on voit Thésée entre Aethra et Ariadne, que celle-ci est arrivée à Athènes. HERTER, Rhein. Mus. 1939, 254, note 38 et 257, note 52, a justement réfuté cette hypothèse. Le vase cité ne représente pas de situation concrète, mais nous montre Thésée avec les deux femmes dominantes de sa vie. C'est un élément de conte, qui n'a rien d'extraordinaire, que la perte, pendant le retour, de la maîtresse qu'on a enlevée; cfr. RADERMACHER, Mythos u. Sage, 254 et suiv. A Athènes on ne trouve nulle trace d'Ariadne.

² HERTER l. c., 256, note 45; cfr. WOLGENSINGER l. c., 20.

³ Voir notamment NILSSON, Griech. Feste, 382 et suiv. et Minoan-Mycenaean Religion, 453; WOLGENSINGER l. c.; HERTER l. c., 255.



Fig. 2. Vase François. Détail de la danse de Thésée. D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 13.

d'Ariadne et de Thésée. Ce culte offrait une base tout indiquée pour la localisation de sa mort, et on y montrait en effet la tombe de sa nourrice (Plut. loc. cit.). En outre, cette île fertile et abondante en vin, où le culte de Dionysos trouvait un de ses foyers principaux, offrait des conditions favorables à l'introduction dans la légende du dieu du vin. On comprend donc parfaitement que la tradition absolument dominante, dans ses différentes versions, ait transféré à Naxos la séparation de Thésée et d'Ariadne et son union avec Dionysos, et tout porte à croire que cette version est d'ancienne date. Or, l'itinéraire le plus direct de Crète à Athènes passe par Naxos avant Délos.

Si des savants modernes ont supposé, pourtant, qu'à l'origine le voyage soit allé d'abord à Délos, puis à Naxos, et que l'ordre des escales n'ait été interverti que par la suite, précisément afin d'introduire la succession naturelle, quitte à supprimer, dans la tradition vulgate postérieure, Ariadne de l'épisode à Délos¹, il importe de retenir que cette théorie ne s'appuie sur aucune tradition rattachant Ariadne à l'île sainte d'Apollon. Elle se base principalement sur cette interprétation courante de la représentation du vase François. Mais on a invoqué aussi un autre argument pour la soutenir. Si la légende rapporte que l'image d'Aphrodite consacrée à Apollon par Thésée lui avait été offerte par Ariadne, qui la tenait à son tour de Dédale (Plut. Thes. 21; Call. in Del. 308 et suiv.; Paus. IX, 40,3 et suiv.), nous sommes fondés, dit-on, de conclure que, primitivement, Ariadne avait placé elle-même l'idole dans le sanctuaire². Ce raisonnement n'est pourtant guère convaincant. Il s'agit de toute évidence d'une explication tardive, dans le but de rendre compte du fait que l'ancien xoanon attribué, en raison de son caractère primitif, à Dédale, le père de la sculpture³, était passé de Crète à Délos. On ne comprend pas pourquoi elle n'aurait pas été inventée et introduite dans la légende de Thésée sous la forme que nous connaissons.

Mais la présence d'Ariadne et de sa nourrice soulève encore d'autres difficultés si c'est la visite à Délos et l'origine de la

¹ ROBERT, Heldensage, II, 684; NILSSON, Olympien, 302; HERTER, l. c., 261.

² ROBERT et HERTER, l. c.; cfr. OTTO JAHN, Archäol. Beiträge, 276, note 50.

³ Cfr. SCHWEITZER, Xenokrates von Athen (Schr. d. Königsberger gelehrten Gesellsch. IX, 1932), 31.

géranos que Klitias a voulu représenter. Dans cette hypothèse, en effet, il faut admettre qu'elles y sont arrivées avec Thésée et ses ἡΐθεοι et que, comme eux, elles viennent de débarquer. Mais pourquoi, dans ce cas, l'artiste, au lieu de les mêler au cortège, les place-t-il face à la danse, comme pour recevoir ceux qui descendent à terre (*fig. 2*)? L'analogie avec le vieux Péléé qui, dans la zone principale du cratère, se tient devant sa maison pour accueillir la procession des invités, s'impose tout naturellement et invite à une explication correspondante de la figure d'Ariadne. Et la petite nourrice, ne fait-elle pas des signes de bienvenue aux arrivants?

On a voulu expliquer cette disposition en disant que la peinture refléterait une tradition culturelle. La fête au cours de laquelle était exécutée la géranos — croyait-on avoir constaté — était célébrée en l'honneur d'Aphrodite; car selon Callimaque (in *Del.* 307 et suiv.) sa vénérable image y était ornée de couronnes de fleurs. Et l'autel de cornes autour de laquelle la danse se déroulait, serait également à elle. Cette hypothèse est confirmée, disait-on, par le fait que la conservation du Kératôn par un enduit de poix (ἄλειψις), qui revient, comme dépense fixe, dans les comptes des hiéropes, fut enregistrée, pendant quelques années, sous l'hécatombéon, le mois précisément où étaient célébrés les Aphrodisia de Délos¹. Or, raisonnait-on ensuite, Aphrodite est probablement l'héritière de l'Ariadne préhellénique, autrefois la grande déesse des îles. C'est donc en son honneur que la fête fut instituée, et c'est là ce qu'exprime, comme une réminiscence des origines, sa disposition sur le vase François en face du chœur des danseurs, dont elle reçoit les hommages².

Il faut observer à ce propos qu'il se peut fort bien et, alors même qu'aucun témoignage n'en a été conservé, qu'il est même probable que la déesse Ariadne fut autrefois l'objet d'un culte

¹ ROBERT, *Jahrb.* 1890, 225, note 11; NILSSON, *Griech. Feste*, 380 et suiv. Dans les comptes IG XI, 2, 144 B, 15 (peu avant 301) et 287 A, 66 (an 250) l'ἄλειψις du kératôn a été faite dans l'hécatombéon. Mais IG XI, 2, 203 A, 47 (an 269) et pour les années 246 et 201 (BCH 1890, 494, note 3) elle est portée sous le mois précédent, panemos. Dans d'autres cas encore la datation fait défaut. La coïncidence avec les Aphrodisia peut donc être fortuite. Peut-être s'explique-t-elle tout simplement par le fait que la conservation de l'autel était faite régulièrement pendant les mois secs de l'été, particulièrement propres à ce genre de travaux.

² ROBERT, *Heldensage*, 684, note 2; NILSSON l. c., 381 et suiv.

à Délos, comme elle l'était, encore à l'époque historique, à Naxos; et il est encore probable qu'Aphrodite, comme on le croit généralement, lui a succédé¹. Mais, malgré cela, le raisonnement que nous venons de résumer, n'est pas tenable, surtout parce que, comme l'a montré M. CAHEN², il repose sur une interprétation erronée des vers de Callimaque. Les mots πόντια, σὸν περὶ βωμῶν, au vers 312, ne se rapportent pas à Cypris (v. 308), mais à Astérie-Délos (v. 300), à laquelle l'hymne est adressé. La fête décrite n'est pas les Aphrodisia, mais la grande fête de l'île Délia-Apollonia, à laquelle Athènes envoya une théorie (cf. v. 314 et suiv., qui font une allusion directe à la théorie attique). Le couronnement de l'idole d'Aphrodite pendant la fête n'en est pas l'élément principal, mais un trait secondaire, et c'est ainsi que le mentionne Callimaque (v. 307 et suiv.). La danse est bien la géranos, mais l'autel, le Kératôn, autour duquel on l'exécuta et que, selon la légende, Apollon aurait élevé de cornes de chèvres abattues par Artémis (Call. in Apoll., 60 et suiv.), n'est pas celui d'Aphrodite. C'est le principal autel du sanctuaire délien, construit, comme les autels de cendres d'autres sanctuaires vénérables, de restes des sacrifices, et sans doute d'origine préhellénique³. Il est naturel que des éléments anciens du culte délien tels que la géranos aient été rattachés à ce centre sacré de l'Hiéron. La géranos n'est donc pas identique au Ἀφροδισίων χορός mentionné par les comptes. Elle fait partie des rites de la grande fête d'Apollon⁴, mais elle a été probablement exécutée aussi à d'autres occasions.

Les arguments tirés de l'histoire des cultes en faveur de l'hypothèse selon laquelle ce serait la géranos délienne qu'Arriadne regarde sur le vase François, ne tiennent donc pas. Mais il reste encore une objection. C'est le fait tout simple que le peintre du cratère n'avait pas, lui, ces connaissances intimes

¹ Pour appuyer cette hypothèse on a rapproché la forme du nom Ἀριάγνη d'une inscription délienne, dans laquelle Aphrodite est appelée Ἄγνη Ἀφροδίτη, cfr. NILSSON l. c. Il est pourtant douteux qu'on puisse attacher de l'importance à cet accord, puisque ἄγνη (ἄγνος) est une épithète extrêmement usuelle attribuée à plusieurs dieux, souvent antéposée au nom comme dans l'inscription délienne; voir de nombreux exemples dans BRUCHMANN, Epitheta deorum.

² Rev. des études grecques 1923, 14 et suiv.

³ Cfr. K. FRIIS JOHANSEN, Nordisk Tidsskrift for Filologi 1915, 59 et suiv. et O. RUBENSOHN, Arch. Anz. 1931, 364.

⁴ C'est sans doute dans ce sens qu'il faut interpréter PLUT. Thes. 21; cfr. CAHEN l. c., 19.

des origines du culte délien. Pour lui, Ariadne était simplement la princesse crétoise qui joue un rôle principal dans l'histoire de Thésée et rien de plus. C'est ce qu'il a montré surabondamment en lui faisant tenir de sa main droite étendue le fameux peloton de fil et en lui donnant pour compagne sa nourrice. Et la question qui a été posée ci-dessus de savoir pourquoi, s'il a voulu représenter l'épisode délien, Klitias a placé les deux figures face au cortège au lieu de les mêler aux danseurs, comme on s'y attendrait, n'est toujours pas résolue.

Il s'agit dès lors de savoir si d'autres éléments de la représentation du cratère justifient ou rendent probable l'opinion que la scène n'en est pas moins l'Hiéron de Délos, nous obligeant, malgré les difficultés, d'admettre la présence d'Ariadne et de sa nourrice. Trouve-t-on peut-être, dans la représentation de la danse que les quatorze jeunes gens et jeunes filles exécutent au son de la lyre de Thésée, des particularités caractéristiques qui assurent l'identification avec la géranos délienne ou qui la rendent particulièrement probable?

Malheureusement nos connaissances sur cette vieille danse cultuelle sont très restreintes. Si nous faisons abstraction du vase François, il ne paraît pas en exister d'autres représentations figurées. Les sources littéraires sont très incomplètes et trop obscures pour permettre de se former une idée nette et détaillée de sa forme et de son aspect¹. Une source capitale est la description qu'en donne Pollux (Onom. IV, 101): Τὴν δὲ γέρανον κατὰ πλῆθος ὠρχοῦντο, ἕκαστος ὑφ' ἑκάστῳ κατὰ στοῖχον, τὰ ἄκρα ἑκτέρωθεν τῶν ἡγεμόνων ἔχόντων, τῶν περὶ Θησέα πρῶτον περὶ τὸν Δῆλιον βωμὸν ἀπομιμησαμένων τὴν ἀπὸ τοῦ Λαβυρίνθου ἕξοδον. Il semble ressortir de ce texte que les danseurs étaient disposés en rangée formant une chaîne continue que fermaient aux ailes deux chefs de chœur (ἡγεμόνες)². Les figures de la danse étaient sans doute très compliquées, puisqu'elles pouvaient être interprétées comme une imitation des tours et détours du labyrinthe.

¹ Cfr. pour les sources littéraires sur la géranos surtout KURT LATTE, *De saltationibus Graecorum* (Religionsgesch. Versuche u. Vorarbeiten XIII, 3, 1913), 68 et suiv.

² Les rapports entre le γερανοῦλκος, qu'une glose d'Hesychius s. v. définit comme ὁ τοῦ χοροῦ τοῦ ἐν Δῆλῳ ἐξάρχων, et les ἡγεμόνες (POLLUX) ne sont pas clairs.

Que ce soit là une explication secondaire, inspirée par le désir de rattacher la danse à Thésée, paraît évident. Il n'est pas improbable que la danse ait représenté, comme on l'a cru, à l'origine les erreurs de Létô, et il est évident que, si les Déliens l'ont appelée géranos, indication que donne Plutarque en invoquant formellement l'autorité de Dicéarque, ils ne l'ont pas rattachée à l'épisode du labyrinthe et aux aventures de Thésée. Ce nom veut dire, sans doute, qu'on a retrouvé dans les figures caractéristiques de la danse, une ressemblance avec le comportement des grues, et il n'est pas impossible que cette appellation s'explique en dernière analyse par le fait qu'à Délos ces oiseaux étaient sacrés et qu'ils étaient en rapport avec la divinité dans le culte de laquelle la géranos avait primitivement sa place (Létô?)¹. Nous ne sommes plus en mesure de constater quels étaient les points de ressemblance. Il n'est guère probable, comme M. LATTE le pensait, que la chaîne des danseurs ait eu la forme d'un coin, comme une volée de grues, surtout puisque la danse était exécutée autour d'un autel. D'autres ont pensé aux manœuvres que font les grues lorsque, au printemps et en automne, elles survolent, par grandes troupes, les îles grecques², ou encore, explication peut-être la plus vraisemblable, à l'allure fière, aux sauts et battements d'ailes qui caractérisent ces grands oiseaux quand ils marchent sur le sol³, démarche qui a donné lieu à la croyance très répandue que les grues dansent⁴. Quoi qu'il en soit, il faut admettre sans nul doute que la géranos délienne était caractérisée par des mouvements compliqués et vifs.

Or, sur le vase François il n'y a nulle trace de cette complexité. L'allure solennelle, semblable à celle d'une procession, ne s'écarte en rien du schéma normal de l'art grec primitif pour la représentation d'un chœur dansant. Il se pourrait toutefois que la composition du chœur comporte une caractérisation individualisante. A priori, il semble évident que si l'on a pu rattacher la géranos à l'expédition en Crète de Thésée, les danseurs ont dû être des deux sexes, même si l'on n'est sans doute pas tenu de conclure, avec M. LATTE, que le chœur délien fût

¹ Cfr. ERICH BETHE, *Hermes* 1937, 193.

² RICHARD EILMANN, *Labyrinthos*, 77 et suiv.

³ Ainsi WILAMOWITZ, *Griech. Verskunst*, 29; WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, 6.

⁴ Cfr. PLIN. h. n. X, 59.

composé, comme la suite de Thésée, de sept jeunes gens et de sept jeunes filles; l'expression κατὰ πλῆθος chez Pollux fait supposer plutôt un nombre plus élevé. Dans l'hymne à Délos (v. 304 et suiv.), Callimaque décrit la danse en ces termes:

οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος,
ὄν τοι ἀπὸ Ζάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν ὠλήν·
αἱ δὲ ποδι πλῆσσουσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὔδας.

C'est donc des femmes seules qu'il est dit qu'elles dansent, alors que les hommes les accompagnent en chantant un vieil hymne d'Olen. Mais cette description n'exclut nullement que ceux-ci aient pris, eux aussi, part à la danse, tout en chantant¹. Et si, d'autre part, la glose de Pollux, citée ci-dessus, emploie le masculin pour désigner les danseurs, cela ne contredit pas nécessairement les indications de Callimaque, ce genre pouvant comprendre les hommes et les femmes. Il est donc probable que la grue délienne fut exécutée par les deux sexes, comme c'est également le cas de la danse du vase François.

On ne saurait toutefois attacher beaucoup d'importance à cette coïncidence. Ces danses mixtes étaient précisément dans les temps grecs primitifs, contrairement à l'époque postérieure, très générales en Grèce. Hérodote (III, 48) mentionne une vieille danse cultuelle, exécutée dans un sanctuaire d'Artémis à Samos par un chœur de παρθένοι et de ἡίθεοι. Sur le bouclier d'Achille, Héphaïstos reproduit une danse de jeunes gens et de jeunes filles (II. XVIII, 590 et suiv.):

ἔνθα μὲν ἡίθεοι καὶ παρθένοι, ἀλφεισίβοιαι
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχοντες.

Mais la question est éclaircie surtout par le matériel archéologique, notamment les peintures des vases. La danse à la file est, en qualité d'élément constant du culte grec ancien, un thème très courant dans l'art géométrique et archaïque primitif². Le

¹ Ainsi également NILSSON, Griech. Feste, 381.

² Voir de plus amples exemples chez AUGUST BRINKMANN, Altgriechische Mädchenreigen, Bonner Jahrbücher 130 (1925), 118 et suiv. et EMIL KUNZE, Kretische Bronzereliefs, 213. D'autres exemples découverts depuis lors seront signalés dans la suite.

plus souvent, les danseurs sont exclusivement des femmes, rarement des hommes. Mais il n'est nullement extraordinaire de voir exécuter la danse par des danseurs des deux sexes. La disposition peut alors varier. Dans quelques cas, les hommes et les femmes sont placés en face les uns des autres, formant deux demi-chœurs distincts. La zone du col de l'hydrie d'Anatalos en fournit un exemple particulièrement beau¹ (*figg. 3—4*). C'est sans doute encore cette disposition qui est représentée lorsqu'on trouve parfois dans le même vase un chœur d'hommes et un chœur de femmes, placés soit comme des motifs correspondants des deux côtés du vase, comme c'est le cas dans la zone du col de l'amphore reproduite aux *figg. 5—6*², soit sur le même côté dans deux zones superposées³. Dans d'autres cas également, où les danseurs des deux sexes réunis forment une longue file, ils s'y groupent d'après le sexe, comme on le voit par exemple sur une œnochoé géométrique au musée de Tubingue, où le chœur se compose de neuf hommes et de seize femmes, conduits par un joueur de lyre⁴. Mais l'ordre alterné du vase François, dans lequel les garçons et les filles se succèdent régulièrement, n'est pas non plus un cas unique. Il n'est pourtant guère permis d'invoquer les parallèles les plus proches qu'offrent quelques fragments de vases provenant des fouilles de l'Acropole et qui, presque contemporains du vase de Klitias, présentent une parenté stylistique étroite (*fig. 7*)⁵, puisqu'il s'agit sans doute dans ces cas, comme l'a vu M. ROBERT, du même sujet que montre le vase François⁶. Il n'est pas possible non plus, comme on l'a

¹ Arch. Jahrb. 1887, pl. III. Un parallèle exact d'une amphore géométrique tardive des trouvailles de l'Agora: Hesperia 1938, 341, fig. 23; BCH 1937, pl. XXXV B.

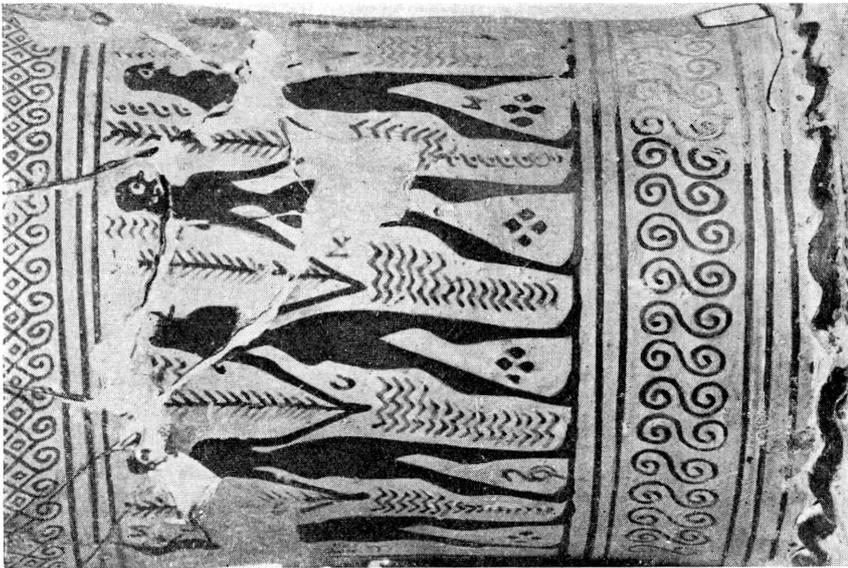
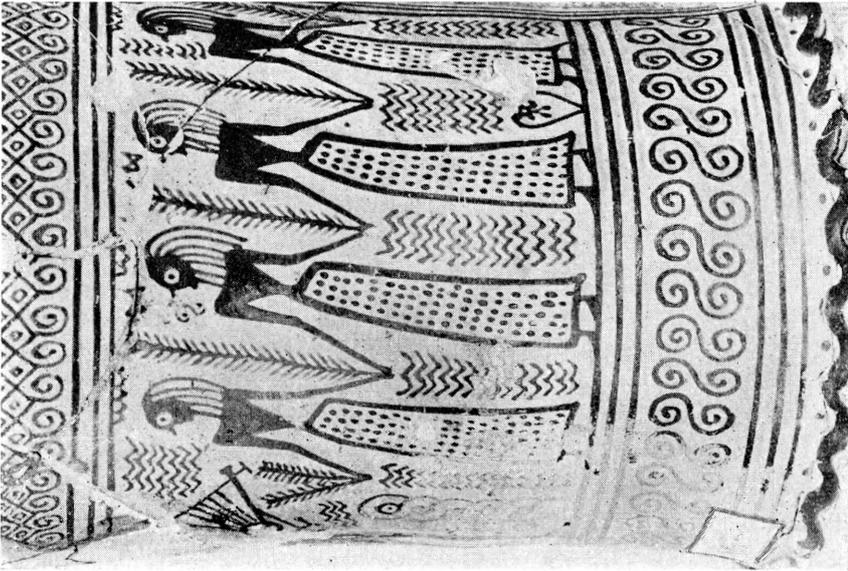
² Copenhague, Musée National Inv. 9378. H. O. 48. Lieu de la trouvaille inconnu. Mentionné par WALTER HAHLAND, Corolla Curtius, 124 et suiv., note 9 et 27.

³ Par exemple sur une hydrie géométrique tardive d'Égine, CVA, Berlin fasc. 1, pl. 1—2, où l'on voit dans la zone supérieure une file de neuf femmes conduite par un joueur de flûte et un joueur de lyre, et dans la zone au-dessous, précédée d'un joueur de flûte, une file de douze danseurs hommes battant des mains, sans doute pour marquer la mesure. Cfr. de plus un relief de terre cuite de Naples, datant de la première moitié du VII^e siècle: Röm. Mitt. 1891, 253 et suiv.; ALDA LEVI, Terracotte figurate d. Museo di Napoli, n° 766, fig. 130; HAMPE, Frühe griech. Sagenbilder, pl. 35.

⁴ WATZINGER, B 4, pl. 1; Ath. Mitt. 1929, 197, fig. 2. Un autre exemple sur une coupe du Dipylon à Athènes: COUVE-COLLIGNON, n° 350; Mon. Ist. IX, pl. XXXIX, 2; PERROT-CHIPIEZ VII, 175, fig. 59.

⁵ Akropolisvasen I, n° 596, pl. 29 et n° 597 d, pl. 24.

⁶ ROBERT, Hermeneutik, 355 et suiv. Cfr. ci-dessous p. 44 et suiv.



Figg. 3—4. Hydrie d'Anatolos. Mus. National d'Athènes. Phot.



Figg. 5—6. Amphore du Mus. National de Copenhague. Phot.



fait souvent autrefois, d'invoquer en faveur des anciennes danses grecques un vase de l'Italie méridionale, datant du début du IV^e siècle, et qui représente une file de garçons et de filles entremêlés¹. Mais on peut alléguer d'autres témoignages plus sûrs de ce que cette forme de danse mixte était connue de bonne heure dans différentes régions de la Grèce. La preuve la plus nette est fournie par une belle loutrophore récemment acquise par le



Fig. 7. Fragments de vase, provenant de l'Acropole d'Athènes. D'après Akropolisvasen, pl. 29.

Louvre (*fig. 8*), œuvre attique du début du VII^e siècle². Sur les deux côtés de ce vase on voit, dans la zone inférieure du col, un chœur dansant. La composition est analogue à celle de l'hydrie d'Analatos à peu près contemporaine (*figg. 3—4*); mais au lieu de deux demi-chœurs composés respectivement d'hommes et de femmes, on voit de part et d'autre du joueur de flûte le premier couple d'une chaîne alternée de danseurs des deux sexes. C'est une telle chaîne sans doute que représente également le dessin assez rapide, qui occupe la zone du col d'un amphorisque

¹ Naples, Heydemann n° 1893; Museo Borbonico VIII, pl. 58; M. EMMANUEL, La danse grecque, 252, fig. 518; WEEGE l. c., fig. 44 et 46; TRENDALL, Frühitaliotische Vasen, 38, n° 255 (attribué au « peintre de Dolon »).

² Monum. Piot XXXVI (1938), 27 et suiv., pl. II.

géométrique crétois¹; pourtant il semble que la danse ait, dans ce cas, un caractère plus animé que d'ordinaire. Enfin il faut nommer l'«hormos» («le collier») laconien qui, selon la description qu'en donne Lucien, paraît avoir été une file où des éphèbes et des jeunes filles alternaient régulièrement².

Il ressort donc de ce qui précède que la danse du vase François n'offre sur aucun point des caractères spécifiques qui nous autorisent à l'identifier avec la géranos délienne. L'artiste n'a pas non plus cherché à expliquer d'une autre façon au spectateur qu'il s'agit de l'institution de cette fameuse danse. On pourrait s'attendre notamment à quelque indication du fait qu'elle avait lieu autour d'un autel, le Kératôn, circonstance facile à rendre claire, comme le montre par exemple un vase clazoméniens au musée de Munich³. Les peintres archaïques n'ont pas l'habitude, lorsqu'ils racontent des légendes et des mythes, de négliger ces traits marquants; et surtout, ce n'est pas la manière de Klitias, lequel, dans les autres champs du cratère, se montre un conteur très prolix, qui attache précisément la plus grande importance à l'indication du milieu, reproduisant, par exemple, dans la zone principale, la maison nuptiale, nous faisant voir, dans la poursuite de Troïlos, la maison de la source et la porte de la ville, et n'oubliant pas, dans la course des chars, de marquer le but.

Si, malgré tous ces faits, l'interprétation délienne de la représentation du cratère a été aussi généralement acceptée, cela tient sans doute, en dernière analyse, surtout à un raisonnement qui semble, effectivement, l'appuyer fortement. Il se rapporte au vaisseau qu'on voit à gauche (cf. *fig. 9*) et à sa fonction dans la composition. Que ce soit le navire de Thésée, cela ne fait pas de doute. Sauf de rares exceptions, dont nous parlerons aussitôt, on a été d'accord, en général, pour interpréter la scène en ce sens que le bateau a déjà abordé et que Thésée et sa suite viennent de débarquer pour exécuter sur le rivage, aux applaudis-

¹ BSA XII, 1905/06, 47, fig. 24.

² LUK. de saltat. 12: ὁ δὲ ὄρμος ὄρχησῖς ἐστὶ κοινὴ ἐφήβων τε καὶ παρθένων, καὶ ἓνα χορευόντων καὶ ὡς ἀληθῶς ὄρμω εὐοικότων· καὶ ἡγείται μὲν ὁ ἐφηβὸς τὰ νεανικὰ ὄρχούμενος καὶ ὅσοις ὕστερον ἐν πολέμῳ χρήσεται, ἢ παρθένος δὲ ἔπεται κοσμίως τὸ θῆλυ χορεύειν διδάσκουσα, ὡς εἶναι τὸν ὄρμον ἐκ σωφροσύνης καὶ ἀνδρίας πλεκόμενον.

³ SIEVEKING-HACKL. 570, pl. XX.

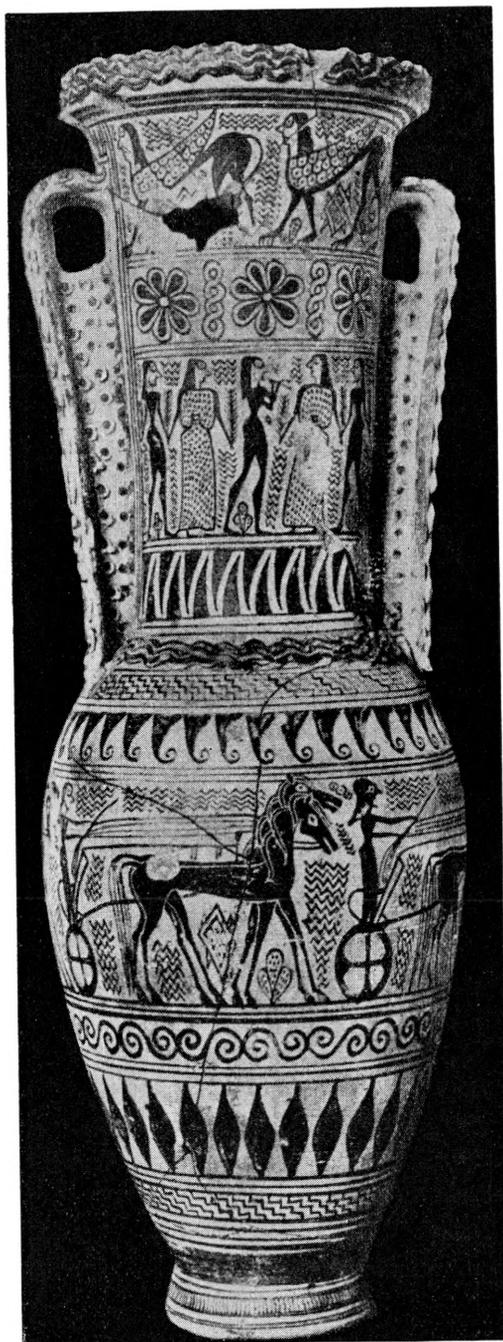


Fig. 8. Loutrophore. Mus. du Louvre. D'après Monum. Piot XXXVI, pl. II.
2*

sements de l'équipage, leur danse de fête. Comme celle-ci ne peut avoir lieu qu'après la victoire sur le Minotaure, il ne peut être question, bien entendu, de l'arrivée à Crète. On ne saurait guère non plus admettre qu'il s'agisse du retour à Athènes ou en Attique¹, dont la légende ne paraît nullement s'occuper. On a donc conclu que la scène de l'épisode décrit devait être une des escales où l'expédition s'arrêta au retour. En théorie, Naxos (éventuellement Dia) pourrait aussi bien entrer en considération, et c'est là, en effet, que plusieurs ont voulu, autrefois, localiser la scène pour justifier la présence d'Ariadne². Mais même si cette île joue par ailleurs un rôle de premier ordre dans les récits du retour, aucune source ne mentionne que la victoire ait été célébrée dans cette localité. Il semblerait donc bien plus probable qu'il s'agit de la descente à Délos et de l'institution de la fameuse géranos. On comprend, surtout si l'on se rappelle la grande importance qu'ont eue de très bonne heure le sanctuaire et le culte déliens dans le monde ionien, que ce raisonnement ait paru convaincant tant que l'on admettait comme certain que le bateau a déjà abordé et que Thésée et les autres danseurs en sont descendus. Mais la question est précisément de savoir si cette supposition est juste, ce qui, dans la réalité des choses, n'est certainement pas le cas.

Le bien-fondé de ce raisonnement a déjà été contesté de quelques côtés, comme nous l'avons indiqué. Chose curieuse, c'est l'auteur même de l'interprétation délienne, OTTO JAHN, qui l'a fait le premier, bien que pour le motif rien moins que convaincant qu'il n'y avait pas assez de place, à bord du navire fortement équipé, pour Thésée et sa nombreuse suite³. Plus tard, dans un article⁴ dont on n'a pas assez tenu compte, RUDOLF HEBERDEY a réfuté, sur une base plus large et plus solide, l'interprétation courante du rapport du bateau et des danseurs. Sans vouloir reprendre ici dans le détail son argumentation, en général juste, nous nous contenterons d'en relever et d'en préciser quelques points essentiels.

¹ Cette possibilité n'est signalée que dans la première analyse de la peinture, aussitôt après la découverte du cratère, Bull. d'Ist. 1845, 115: « ritorno della nave di Teseo e la festa per la vittoria riportata sopra il Minotauro ». La présence d'Ariadne à Athènes est en tout cas tout à fait injustifiable.

² Cfr. GERHARD, Arch. Zeit. 1850, 268; WEIZSÄCKER, WULFF et AMELUNG l. c.

³ Vasensammlung zu München, p. CLV, note 1090.

⁴ Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Oesterreich 1890, 78 et suiv.



Fig. 9. Vase François. Détail de la danse de Thésée. D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 13.

D'abord et surtout, M. Heberdey avait sans doute raison de dire que le tableau ne nous montre pas un vaisseau amarré à la rive, mais un navire qui s'en approche et s'apprête à l'accostage. Il faut bien se rendre compte des phases successives de cette manœuvre dans l'antiquité. L'Iliade (I, 432 et suiv.) nous en donne une description détaillée, au moment où Ulysse se dirige vers Chryse :

οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος πολυβενθέος ἐντὸς ἴκοντο,
 ἰστία μὲν στείλαντο, θέσαν δ' ἐν νηϊ μελαίνῃ,
 ἰστόν δ' ἰστοδόκῃ πέλασαν προτόνοισιν ὑφέντες
 καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεεσαν ἔρετμοῖς.
 ἐκ δ' εὐνὰς ἔβαλον, κατὰ δὲ πρυμῆσι' ἔδησαν·
 ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βαῖνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης.

En parfait accord avec cette description, l'Odyssée (XV, 495 et suiv.) raconte la manœuvre plus brièvement :

οἱ δ' ἐπὶ χέρσου
 Τηλεμάχου ἔταροι λύνον ἰστία, καὶ δ' ἔλλον ἰστόν
 καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεεσαν ἔρετμοῖς.
 ἐκ δ' εὐνὰς ἔβαλον etc.

Et en nous décrivant Télémaque quittant Ithaque (II, 416 et suiv.), l'Odyssée analyse minutieusement la même opération dans l'ordre inverse.

Si l'on considère le bateau du vase François à la lumière de ces récits homériques, il n'y a guère de doute sur le point de savoir à quel moment des opérations d'abordage on se trouve. Les voiles sont amenées. Le mât, abaissé, repose déjà solidement sur son ἰστοδόκη. Bientôt, la poupe la première, le vaisseau montera sur le rivage bas, qu'il n'a pas encore atteint. La plupart des marins tirent encore sur les rames; le pilote occupe toujours sa place et tient la route en manœuvrant le gouvernail de bâbord, et l'on n'a pas encore fait les préparatifs du débarquement et de l'amarrage. Plusieurs des marins, qui ont déjà remarqué ce qui se passe sur la plage prochaine, se sont pourtant levés pour manifester par de grands gestes et avec des acclamations leur vif intérêt. L'un d'entre eux, se débarrassant de son manteau, s'est

même jeté à l'eau pour gagner plus tôt, à grandes brasses, la terre¹. Rien ne pourrait montrer mieux que ce petit trait amusant la courte distance qui sépare encore le bateau de la rive. En somme, la caractérisation que Klitias a donnée de la situation est aussi détaillée et aussi claire et précise qu'on peut s'y attendre



Fig. 10. Détail du cratère d'Ariadne. Mus. de Syracuse. D'après CVA, Siracusa, III J, pl. 10.

de sa part. La clarté ressort encore davantage d'une comparaison avec des représentations de bateaux qui de toute évidence ont déjà abordé au point de débarquement. Malheureusement, il ne paraît pas possible de retrouver des exemples assez détaillés de ce motif dans l'art contemporain, ni d'ailleurs dans l'art archaïque. Mais il y en a plusieurs de l'époque classique. On en trouve d'excellents spécimens sur le cratère d'Ariadne du peintre de Cadmos à Syracuse (*fig. 10*), sur le vase de Talos

¹ On ne mettra sûrement plus en doute que le nageur ne soit un des matelots du navire. Il n'est donc plus nécessaire de réfuter les anciennes explications ingénieuses l'identifiant avec Égée, Glaucos, Boutès et même Dionysos.

à Ruvo, sur un vase campanien d'un style tardif à Carlsruhe, et sur la ciste Ficoroni¹. Dans tous ces cas, le type du vaisseau est le même que celui du vase François et la comparaison est par conséquent facile à faire. De cas en cas on voit se répéter les mêmes traits typiques: non seulement les voiles et le mât sont abaissés, mais les rames sont aussi rentrées et le gouvernail mis hors de fonction, les grands avirons de gouverne étant hissés sur les côtés du bateau; enfin une passerelle en forme d'une échelle permet de descendre commodément de la poupe sur le rivage.

M. HEBERDEY a relevé à juste titre que le vase François n'a pas cette passerelle et que, d'ailleurs, aucun détail n'explique comment Thésée et sa suite sont descendus à terre. On a trouvé cette observation pédantesque et on a fait valoir que l'imagination du «peintre naïf et de son public» supplée facilement ce qui manque², remarque qui n'est nullement à sa place lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Klitias, dont la force est précisément l'exposé minutieux de tous les détails réalistes. Justement le dessin méticuleux du bateau en témoigne clairement. Il est vrai que les descriptions homériques du débarquement ne font pas mention d'une passerelle, et il ne semble pas y en avoir sur les figures de navires de l'époque géométrique. Mais déjà sur l'aryballe corinthien qui montre Ulysse passant devant la roche des sirènes, on voit une échelle, fixée à la poupe du navire (*fig. 11*)³, comme c'est souvent le cas sur des vases attiques à figures noires de la seconde moitié du VI^e siècle, par exemple la coupe de Dionysos d'Exékias au musée de Munich⁴. Il n'y a aucune raison de mettre en doute qu'une telle passerelle n'ait été d'un usage général au temps de Klitias. Et on comprend difficilement qu'il l'ait complètement omise s'il pensait réellement que Thésée et sa suite venaient de débarquer. La figure de Phaidimos ne con-

¹ Le cratère d'Ariadne: CVA, Siracusa fasc. 1, III J, pl. 10; BEAZLEY, Att. Vasenmaler, 451, n° 2. — Le vase de Talos: Griech. Vasenmal. pl. 38—39; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 574. — Le vase campanien: Arch. Jahrb. 1888, 229. — La ciste Ficoroni: PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 628. — Cfr. aussi la métope nord II du Parthénon, PRASCHNIKER, Parthenonstudien, 104; des figurations de bateaux sur la frise de Téléphos à Pergame, Arch. Jahrb. 1907, 240 et suiv.

² WULFF, Zur Thescussage 183, note 138.

³ Strena Helbigiana, 31 et suiv.; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 173; PAYNE, Necrocor., n° 1282, pl. 36, 5.

⁴ PFUHL, fig. 231, cfr. fig. 259.

tribue pas non plus à nous le faire saisir. Le dernier des danseurs, il n'a pas encore pris sa place dans le chœur et accourt pour saisir la main de sa partenaire. Ce motif a un proche parallèle dans le tableau de l'épaule de l'œnochoé Chigi protocorinthienne, où l'on voit, d'une façon analogue, quelques soldats retardataires se joindre à la file en courant¹. Dans les deux cas, il sert à introduire de la variété et de l'animation dans une composition assez uniforme. Mais l'artiste n'a pas fait voir que Phaidimos «eben erst aus dem Schiff gestiegen ist» (FURTWÄNGLER)², et on ne saurait dire que le fait soit de toute évidence.

Un bateau qui approche du rivage et dont l'équipage, émer-



Fig. 11. Aryballe corinthien. Mus. de Boston. D'après Strena Helbigiana, p. 31.

veillé, a déjà vu à quelque distance la danse solennelle exécutée sur la plage — telle est donc, semble-t-il, la scène que le peintre a voulu nous montrer en se servant de tous les moyens dont il dispose. C'est cette situation que l'interpréteur doit expliquer. Et il faut se demander, encore une fois, comme nous l'avons déjà fait sous un autre rapport, si cette situation a quelque sens s'il s'agit de la visite à Délos. Dans cette hypothèse il ne paraît pas y avoir d'explication plausible du fait que le bateau s'est éloigné du mouillage pour revenir à présent. Et les gestes exstiques des petits matelots, qui expriment sans nul doute de l'étonnement ravi à ce qu'ils voient, deviennent plutôt incompréhensibles: si Thésée et sa suite venaient de quitter le bateau, l'équipage devrait bien savoir ce qu'ils allaient faire à l'Hiéron d'Apollon. De toute évidence l'interprétation traditionnelle de la peinture aboutit sur ce point comme sur d'autres à des difficultés.

¹ Ant. Denkm. II, pl. 44, à gauche sur le tableau d'épaule.

² Griech. Vasenmal. I, 61.

2.

Sans vouloir écarter toute possibilité que la danse que Klitias a représentée soit la danse délienne, M. HEBERDEY pensait toutefois devoir conclure de ses observations qu'elle devait avoir lieu plutôt à Crète même, aussitôt après la victoire sur le Minotaure et la délivrance du labyrinthe¹. Si cette localisation n'a pas réussi à s'imposer, bien qu'elle ait sans doute, comme nous le verrons, rencontré juste, c'est assurément qu'il n'est pas possible de la justifier d'une manière satisfaisante par la seule analyse du tableau du vase François. Il faut asseoir l'étude sur une base plus large.

Dans ce cas comme toutes les fois que l'on entend interpréter un art aussi conventionnel que l'art grec archaïque, il est très important de ne pas isoler l'œuvre particulière, mais autant que possible de la placer dans le rapport de filiation artistique auquel elle appartient et de tenir compte, dans l'analyse, de la tradition iconographique qui s'offrait à son auteur. Dans le cas qui nous occupe, il y a d'autant plus lieu d'en admettre l'importance, qu'il est possible de prouver que la plupart des autres représentations du cratère — les noces de Pélée et de Thétis, la course des chars, Achille et Troïlos, la chasse du sanglier de Calydon, Ajax emportant le cadavre d'Achille — s'inspirent de l'art antérieur, et que le sujet en question est tiré d'une légende — celle de l'expédition en Crète de Thésée et sa victoire sur le Minotaure —, qui est incontestablement d'une haute antiquité et, comme l'art et la poésie en font foi, de bonne heure répandue et aimée. En réalité, ce sujet, la danse pour célébrer la victoire sur le Minotaure, n'est nullement la propriété exclusive de Klitias, et ce n'est pas lui qui l'a introduit dans l'art. Même s'il n'est pas figuré dans l'art aussi souvent, tant s'en faut, que l'épisode central de la légende, la lutte précédente du héros et du monstre, on le retrouve pourtant à une date assez antérieure à celle du cratère, comme on en a des traces après. Nous allons essayer, dans les pages qui suivent, de retracer l'histoire du motif dans la mesure où nous le permettent les documents vraiment peu nombreux dont on dispose, afin de placer la danse du vase

¹ La même localisation a été suggérée aussi par STEUDING, Roscher, Lexikon V, 707.

François dans le milieu iconographique auquel il appartient et qu'il faut connaître pour bien interpréter la peinture.

Ce but nous reporte aussi haut dans l'iconographie de la légende du Minotaure qu'il est possible de s'avancer avec quelque certitude dans l'état actuel de nos connaissances¹, c.-à-d. jusqu'aux fameux reliefs d'or au musée de Berlin², reproduits aux *figg.* 12—13. D'après ce qu'on sait, ils ont été trouvés avec d'autres objets d'or dans un tombeau près de Corinthe, et il n'y a guère lieu de douter qu'ils ne sortent d'un atelier de cette région. Leurs rapports étroits avec l'art crétois ancien, que FURTWÄNGLER³ a

¹ Les tentatives d'expliquer certaines représentations mino-mycéniennes par la légende du Minotaure n'ont point abouti à des résultats concluants. C'est le cas de l'analyse que v. SALIS a faite de la composition d'une grande bague de Tiryns, où il voit une représentation de la rencontre de Thésée et d'Ariadne et leur fuite sur mer (ARNOLD v. SALIS, *Theseus u. Ariadne*, 27 et suiv. et *Neue Darstellungen griech. Sagen*, I. Sitz. Ber. d. Heidelberger Akad. 1935/36, 36 et suiv.) et encore plus de la chimérique interprétation de la scène d'une bague de l'agora d'Athènes (*Hesperia* 1935, 318 et suiv., *figg.* 7—8), dans laquelle on a voulu retrouver le Minotaure avec quelques-unes des jeunes filles prisonnières. Cf. en dernier lieu sur ces interprétations et sur d'autres tentatives de retrouver des légendes grecques dans l'art mino-mycénien: NILSSON, *Gesch. d. griech. Religion* I, 332, note 1. — Ni les études étendues et sagaces par lesquelles v. SALIS a cherché, dans les mémoires cités, à prouver que l'histoire des amours de Thésée et d'Ariadne était un sujet en faveur dans l'art crétois vers la fin du VIII^e siècle et au début du VII^e, n'ont apporté plus que des hypothèses plus ou moins probables. Il est parfaitement vraisemblable que le couple d'amoureux du relief en terre-cuite de Tarente (LANGLOTZ, *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 113 et suiv., *fig.* 1; v. SALIS, *Th. u. A.*, 1 et suiv., *figg.* 1 et 17) soit Thésée et la princesse crétoise, comme le pensait déjà LANGLOTZ. Mais comme il s'est montré que le peloton qu'Ariadne paraît porter dans sa main droite étendue et qui attesterait de façon décisive la justesse de l'interprétation, fait défaut dans une réplique du relief au musée de Bruxelles, il n'a donc sans doute pas existé dans la matrice commune (v. SALIS, *Neue Darstell.* I, 34, note 4), et on manque par conséquent de critères sûrs pour établir l'identité des deux personnages. Il est également impossible de prouver qu'une scène d'amoureux semblable sur un pot d'Afrati (*Annuario X/XII*, 339 et suiv., *fig.* 443 a—d; v. SALIS, *Th. u. A.*, 12, *fig.* 8) représente Thésée et Ariadne. Il est enfin très difficile de suivre v. SALIS lorsqu'il prétend encore retrouver le même couple dans la curieuse peinture d'un pithos polychrome de Cnosse (*BSA XXIX*, 1927/28, 240, n^o 38 et 286 et suiv., pl. XI, 10—11 et XII; v. SALIS, *Neue Darstell.* I, 4 et suiv.). PAYNE déjà (*BSA* l. c.) a discuté la possibilité de cette interprétation, qu'il a rejetée pour de bons motifs. KARUSOS, *Jahrb.* 1937, 181, note 4, croit que les deux figures sont Aphrodite et Arès. BUSCHOR, *Griech. Vasen* (1940), 48 et suiv. y voit, de même que sur le pot d'Afrati, des figurations de ἱερός γαμός de Zeus et d'Héra. — Pour les représentations de vases géométriques d'Athènes, qu'on a voulu expliquer par la légende du Minotaure, voir ci-dessous p. 43 et suiv.

² *Arch. Zeit.* 1884, 99 et suiv., pl. 8, 2—3; FURTWÄNGLER, *Kleine Schriften* I, 458 et suiv., pl. 15, 2—3.

³ *Kleine Schriften* I, 430 et 465.

déjà signalés et qui ont été souvent relevés par la suite, s'expliquent certainement assez par la forte influence exercée au début de l'art archaïque par le pays des Dédalides sur le Péloponnèse. Ils ne nous autorisent pas à supposer qu'il s'agisse d'un travail crétois, ni d'une reproduction directe de modèles crétois. Les proportions ramassées et les formes fortes des corps s'accordent mal avec de telles origines et paraissent indiquer clairement que ces objets proviennent du nord-est du Pélopon-

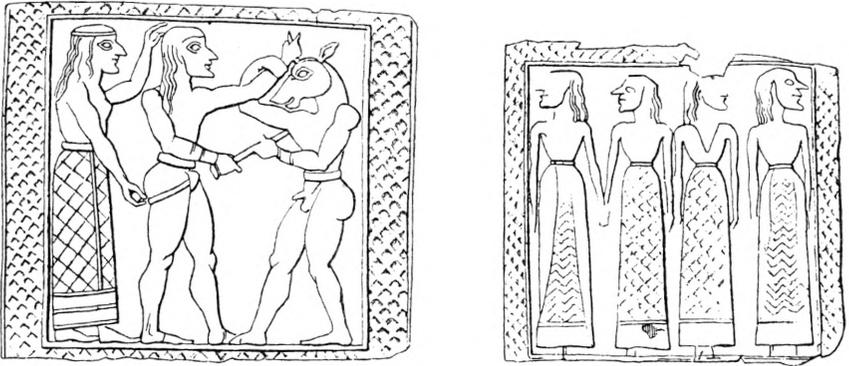


Fig. 12—13. Reliefs d'or. Mus. de Berlin. D'après Achäol. Zeitung 1884, pl. 8.

nèse¹. La datation exacte des reliefs est difficile, mais le style, et surtout le dessin des figures de femmes, ainsi que les compositions encore très raides, nous renvoient clairement à une époque assez reculée du VII^e siècle, sans doute antérieure à l'an 650².

Le sujet de chacun des deux reliefs est tout à fait clair. L'un (*fig. 12*) nous montre le combat de Thésée et du Minotaure dans la formulation la plus ancienne connue, mettant en scène les trois personnages principaux du drame : le Minotaure, qui, comme dans le schéma oriental de la représentation de motifs analogues, se tient debout devant son adversaire, Thésée, qui l'a empoigné par l'une de ses cornes tandis que, de sa main droite, il plonge son épée dans sa poitrine, et enfin, derrière le héros, Ariadne, caractérisée sans équivoque par sa pelote, qu'elle tient de sa

¹ Cfr. v. SALIS, Th. u. A., 12 et suiv., SCHWEITZER, Deutsche Literaturzeitung 1931, 70 et suiv. et MATZ, Gnomon 1937, 412.

² Cfr. MATZ, l. c.; je ne comprend pas comment M. SCHWEITZER peut dater les reliefs au VI^e siècle, l. c.

main droite baissée et qui, comme sur le vase François (cf. *fig. 2*), est figurée par une petite boule¹. Sur l'autre (*fig. 13*) on voit un chœur de femmes qui exécutent une danse en se tenant par la main. Les deux sujets sont donc parfaitement intelligibles indépendamment l'un de l'autre. Mais M. CURTIUS a sans doute raison d'affirmer que ces petits reliefs, trouvés ensemble et de mêmes forme, exécution et style, se rattachent aussi l'un à l'autre par le contenu², offrant un exemple ancien de la division d'un récit suivi en plusieurs « métopes » coordonnées. La danse de la *fig. 13* sera donc à interpréter comme une partie de l'histoire du Minotaure: les danseuses doivent représenter les victimes du monstre crétois, lesquelles, sauvées de la mort dans le labyrinthe, célèbrent à présent leur délivrance par une danse solennelle. Cette interprétation a été, à juste titre, universellement acceptée³.

Qu'une pareille danse ait effectivement formé, de bonne heure, un élément fixe de la figuration de la légende du Minotaure dans l'art corinthien, c'est ce que confirme une scène du coffre de Cypsélos (début du VI^e siècle), qui, selon Pausanias⁴, représentait Thésée, une lyre à la main, à côté d'Ariadne, tenant une couronne, symbole de l'amour. La lyre a sans doute pour fonction, comme sur le vase François, de désigner Thésée comme chef de chœur. Le chœur même est omis, probablement parce qu'il s'agissait d'un champ de petites dimensions, semblable à une métope, et qui ne laissait de place que pour les deux protagonistes. Mais il est évident que cette représentation fait allusion également à une danse de fête pour célébrer la victoire sur le Minotaure, et d'autre part que la forte réduction de la scène présuppose des figurations antérieures plus complètes.

¹ Malgré cet attribut, que FURTWÄNGLER déjà a signalé expressément dans sa description du relief (cf. aussi maintenant HEINZ GÖTZE, *Röm. Mitt.* 1938, 275, note 1), LUDWIG CURTIUS, *Festschrift Arndt*, 43 et BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei III*, 220, ont voulu voir Athéna dans cette figure de femme. Cette re-baptisation est dénuée de fondement. Même si le peloton manquait, l'analogie avec d'autres représentations tout à fait parallèles du combat contre le Minotaure (cfr. ci-dessous *figg. 17-18* et 20) exclurait tout doute sur l'identité.

² CURTIUS l. c.; F. DÜMMLER, *Jahrb.* 1887, 22, note 10, déjà a suggéré ce rapport.

³ Cfr. par exemple v. SALIS, *Th. u. A.*, 32; KUNZE, *Kret. Bronzereliefs*, 215; HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 259, note 57.

⁴ PAUS. V. 19, 1: Θησεύς δὲ ἔχων λύραν καὶ παρ' αὐτὸν Ἀριάδην κατέχουσα ἔστι στέφανον. Cfr. pour les détails de la représentation v. MASSOW, *Ath. Mitt.* 1916, 78.

Alors que le coffre de Cypsélos ne rappelle que la danse, d'autres petites compositions corinthiennes, à peu près contemporaines ou plus récentes, n'exposent que le combat entre Thésée et le monstre. C'est le cas d'une série de reliefs sur des garnitures de boucliers « argivo-corinthiennes »¹, — le mieux conservé, celui de Noicattaro, peut être considéré comme un spécimen typique de ce groupe (*fig. 14*) — et de plus des représentations de ce sujet sur la coupe Somzée², ainsi que sur une amphore au Louvre³, un peu plus récente. A côté de ces compositions succinctes, ne mettant en scène que les deux antagonistes⁴, il a dû exister, toutefois, encore dans l'art corinthien du deuxième quart du siècle, des figurations plus complètes de la légende du Minotaure, comprenant les deux motifs, le combat et la danse, comme autrefois les reliefs d'or. Une preuve indirecte mais, paraît-il, irréfutable, est fournie par un travail étrusque, la fameuse hydrie de Polledrara au British Museum (*fig. 15*)⁵. En raison de son importance pour notre étude, il nous faudra nous occuper d'une façon détaillée de ce vase unique.

La date de cette œuvre et sa place dans l'histoire de l'art ont été très discutées, comme on sait. On peut maintenant ad-

¹ 1. D'Olympie: I. Olympia-Bericht (Jahrb. 1937), 61, pl. 14—15; deuxième champ du haut. A dater peut-être avec les éditeurs avant l'an 600. — 2. De Noicattaro: M. GERVASIO, Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel museo di Bari, 208, fig. 66, pl. 17; Ath. Mitt. 1916, pl. IV; sixième champ du haut. Premier quart du VI^e siècle. — 3.—4. De l'Acropole, Athènes: Ath. Mitt. 1895, pl. XIV, 4—5; PAYNE, Necrocor., pl. 45, 8; premiers champs du haut et du bas respectivement. Ces deux reliefs sont fort abîmés, mais paraissent avoir reproduit, pour l'essentiel, la composition des exemplaires d'Olympie et de Noicattaro; ils semblent être beaucoup plus récents que ceux-ci. — 5. D'Égine: Aegina, 393, n° 23, pl. 113, 3 et 114, 11. Sans doute le plus récent de la série; la composition rompt nettement avec les types hérités, le Minotaure se tenant debout à gauche de Thésée et la lutte n'ayant pas encore été engagée. — Pour la datation des reliefs argivo-corinthiens, cfr. PAYNE, Necrocor., 224 et suiv. et BUSCHOR, Ath. Mitt. 1933, 38 et suiv. Que le centre de la fabrication de cette catégorie répandue de reliefs décoratifs ait été à Corinthe, ne saurait plus faire question: leur fréquence à Perachora (cfr. PAYNE, Perachora I, 143 et suiv.) et les nouvelles découvertes d'Olympie (cfr. I. Olympia-Bericht, Jahrb. 1937, 59 et suiv.) en ont apporté une nouvelle confirmation.

² Mus. du Cinquantenaire, Bruxelles, CVA fasc. 1, IIC, pl. 4, 2; FURTWÄNGLER, Samml. Somzée, 72 et suiv., pl. 43; PAYNE, Necrocor., n° 986, pl. 34, 6.

³ Louvre E 651; PAYNE, Necrocor., n° 1430, p. 134, fig. 47.

⁴ Peut-être à l'exception du relief de l'Acropole, PAYNE, Necrocor. pl. 45, 8, dans lequel quelques restes de draperies derrière Thésée paraissent indiquer la présence d'un troisième personnage (Ariadne?).

⁵ Brit. Mus. H 228. JHS 1894, 206 et suiv., pl. VI—VII.

mettre comme certain qu'il n'est pas possible de situer l'ensemble de ces riches trouvailles du tombeau d'Isis à Vulci, auxquelles elle appartient, à la fin du VII^e siècle, comme on le faisait en général autrefois, mais qu'elles s'étendent en réalité sur un espace de temps plus long, se répartissant entre deux sépultures au moins¹. Il est également évident que l'hydrie est un des éléments les plus récents de ces trouvailles, ne pouvant

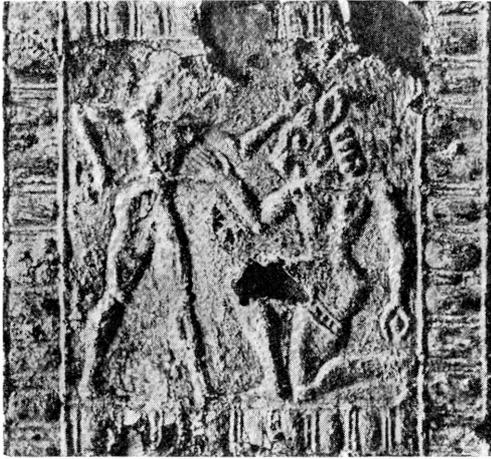


Fig. 14. Détail de relief « argivo-corinthien » de Noicattaro. Mus. de Bari.
D'après Gervasio, *Bronzi arcaici*, pl. XVII.

guère, d'après son style, être antérieure au deuxième quart du VI^e siècle. Il n'y a plus de doute non plus qu'elle n'est pas, comme on l'a dit autrefois, une œuvre ionienne importée, mais qu'elle provient d'un atelier étrusque, qu'on a tout lieu de chercher à Cæré. Cependant l'idée, encore répandue, selon laquelle l'ornementation serait puisée principalement à des sources ioniennes, ne saurait non plus être maintenue. A travers le travestissement étrusque il ressort au contraire de toute évidence que, malgré certains traits ioniens, le fond en est principalement la peinture corinthienne, dans la forme que nous connaissons par les grands vases à fond rouge du style tardif (« late-corinthian »). Des œuvres telles que les deux magnifiques hydries corinthiennes

¹ Pour le tombeau d'Isis et sa chronologie, voir ÅKERSTRÖM, *Studien über die etruskischen Gräber*, 66 et suiv., F. N. PRYCE, *JRS* 1935, 246 et suiv. et P. J. RUS, *Tyrrhenika*, 159.

du Louvre E 642—643 (*fig. 16*)¹, toutes deux trouvées à Cæré, éclaircissent très nettement le rapport. C'est là que la polychromie riche et bien équilibrée, qui a dû donner dans le temps un aspect brillant au vase de Polledrara, trouve son analogie



Fig. 15. Hydrie de Polledrara. Mus. Britannique.
D'après Journ. of Hell. Studies XIV, pl. VI.

la plus proche. Nous y voyons aussi une disposition semblable de la décoration et une correspondance des motifs d'ornement: couronne d'arêtes rayonnantes autour du pied, surmontée d'une large bande polychrome, de frises à la grecque et de bandes de

¹ POTTIER, Vases du Louvre, pl. 50—51; PAYNE, Necrocor., n° 1446—47, pl. 43, 1; PERROT-CHIPIEZ IX, pl. XXII (reproduction en couleurs de E 643); ALINARI phot. 23694—5.

godrons. Les motifs végétaux, dont les formes viennent en dernière analyse de l'Est de la Grèce, ont également des parallèles nombreux dans la dernière phase de la peinture corinthienne¹. Et enfin la dépendance des modèles corinthiens n'est pas moins



Fig. 16. Hydrie corinthienne. Mus. du Louvre. Phot. Alinari.

évidente dans le dessin des figures². Qu'on compare par exemple Ariadne dans la zone supérieure de l'hydrie avec Thétis sur l'olpé corinthienne au musée de Bruxelles (PAYNE, *Necrocor.*

¹ Cfr. PAYNE, *Necrocor.*, 154 et suiv.; pour les fleurs à tiges qui croissent dans les champs de l'hydrie, cfr. par ex. PAYNE, pl. 42, 3.

² Justement relevé déjà par NACHOD, *Rennwagen bei den Italikern*, 67. Par contre, NACHOD se trompe sûrement en voulant rattacher aussi le vase de Polledrara aux «hydries de Caeré», dont le style est plus récent et essentiellement différent. Le même rapprochement amène A. RUMPF à une datation trop tardive du vase étrusque, *Arch. Anz.* 1923/24, 95.

n° 1410¹) et avec Ériphyle sur le cratère d'Amphiaraos à Berlin, ou les danseuses de la zone inférieure avec les Néréides du Louvre E 643 (*fig. 16*). On peut ajouter encore que ces constatations sont parfaitement d'accord avec l'évolution générale de l'art étrusque archaïque, que notamment les recherches étendues de M. P. J. Rns ont éclaircie², et qui, encore dans la première moitié du VI^e siècle, est dominée par des influences de Corinthe; c'est vers le milieu du siècle seulement que les influences ioniennes deviennent prononcées.

Ce rapport de dépendance évident dans le style et les détails ornementaux de la peinture corinthienne tardive nous autorise déjà à nous attendre à ce que le peintre étrusque ait tiré également de la même source les motifs principaux de ses compositions figurées. Et c'est ce qui est, de toute évidence, le cas en ce qui concerne la représentation, dans la zone supérieure, du combat contre le Minotaure (*fig. 17*). Il s'agit là évidemment d'une variante plus récente et un peu plus libre de la composition à trois personnages que nous connaissons par le relief d'or, *fig. 12*. Il suffira d'un regard sur nos reproductions pour nous convaincre de la conformité parfaite de tous les traits principaux; seulement, il y aurait peut-être lieu de noter expressément que l'épée que, sur le relief, Thésée enfonce dans la poitrine du Minotaure, n'a pas manqué sur l'hydrie; si, par suite de l'écaillage de la peinture, elle n'y est plus visible, elle y est nettement indiquée par la position de la main droite du héros, et c'en est sans doute la lame que le monstre saisit des deux mains. Mais si les rapports avec le vieux relief d'or sont évidents, il n'en paraît pas moins clair que ce doit être dans l'art corinthien contemporain que l'artiste étrusque a trouvé son modèle direct; la transposition dans le style plus moderne et la modification des costumes, en particulier celui d'Ariadne, ne peuvent pas être son apport personnel, et nous sommes donc obligés de conclure qu'on s'est servi encore dans la peinture corinthienne de la même époque, c'est-à-dire du deuxième quart du siècle, de l'antique composition à trois figures, sous une forme modernisée.

D'autres figurations du combat contre le Minotaure, qui remontent incontestablement au même modèle que celle de

¹ Jahrb. 1892, 25, pl. I; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 175.

² P. J. Rns, Tyrrhenika, en particulier p. 148 et p. 191.

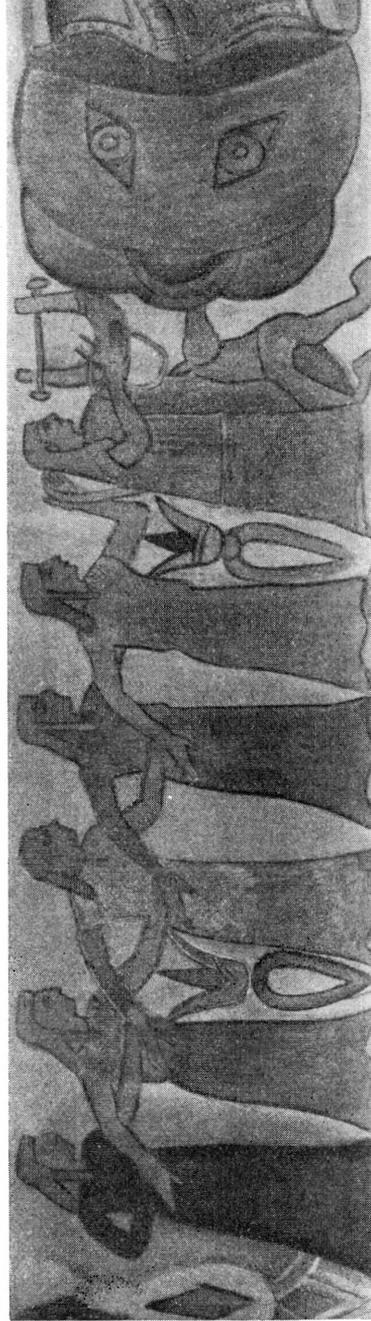


Fig. 17. Hydrie de Polledrara. Mus. Britannique. D'après Journ. of Hell. Studies XIV, pl. VII.

l'hydrie de Polledrara, confirment en tous points cette conclusion. En premier lieu on peut nommer une autre œuvre étrusque, un relief de terre cuite, malheureusement fort abîmé (*fig. 18*), qui orne un réchaud remarquable à Tarquinia¹. Il a été signalé déjà par FURTWÄNGLER, qui le comparait avec le relief d'or de la *fig. 12*, dont il serait le parallèle le plus immédiat; il paraît toutefois plus rapproché encore de l'hydrie de Polledrara et doit dater sensiblement de la même époque. C'est à l'extrémité opposée du domaine d'influence de l'art grec que nous conduit le scarabée cyprien de la *fig. 19*², dont la scène figurée présente une ressemblance frappante avec les compositions étrusques (*figg. 17—18*), similitude qui ne peut s'expliquer, bien entendu, par des rapports directs. Il est manifeste pourtant que le tailleur n'a pas bien connu tous les détails de la légende du Minotaure: «Ariadne» n'a pas de peloton, et, par ses attributs distinctifs, le carquois et l'arc, Thésée est transformé en un Héraklès redoutable, héros plus familier à Chypre³. Et enfin on connaît de la Grèce centrale une répétition de l'ancien groupe à trois personnages; on la trouve sur le skyphos Rayet béotien au Louvre (*figg. 20—21*)⁴, œuvre où se rencontrent des traits corinthiens et des traits attiques⁵ et qui représente encore, par le style, à peu près le même niveau que les exemples indiqués d'Étrurie et de Chypre. On ne saurait se refuser, devant cette série de figurations

¹ FURTWÄNGLER, Arch. Zeit. 1884, 107, Kleine Schriften I, 463 et suiv. Nouvelle publication par CULTRERA dans Bull. communale LII, 1925, 26 et suiv.; meilleure reproduction de tout le réchaud chez BAUR, Centaurs in ancient art, pl. XV.

² PIERIDES, JHS 1896, 272 et suiv.; FURTWÄNGLER, Gemmen III, 99, fig. 67.

³ Une autre œuvre grecque orientale, un relief architectural en terre-cuite de Sardes (TH. L. SHEAR, Am. Journ. Arch. 1923, 131 et suiv., pl. 1; Sardes X, 9, pl. 2; BOSSERT, Altanatolien, 27, n° 187, pl. 32), que SHEAR a interprétée comme une reproduction du combat contre le Minotaure, ne se rattache certainement pas à ce contexte. Comme R. EILMANN, Labyrinthos, 81 l'a fait observer, l'attaqué a sans doute une tête d'homme, et non de taureau, et l'attaquant paraît être, à en juger par le costume, une femme. Si cette constatation est juste, on peut signaler comme parallèle une scène semblable sur un relief en bronze de l'Héraion d'Argos: HAMPE, Frühe griechische Sagenbilder, pl. 41 (interprétée comme Clytemnestre tuant Cassandre). — Pour la datation du relief de Sardes (début du VI^e siècle), cfr. SCHEFOLD, Larisa am Hermos I, 152.

⁴ RAYET, Gazette archéol. 1884, 1 et suiv., pl. 1; Encyclop. fotogr. de l'art, Louvre n° 19, 280 et suiv.

⁵ Cfr. BEAZLEY, JHS 1927, 222, qui caractérise le style comme un « provincial travesty of Attic », et d'autre part BUSCHOR, Gr. Vasenmal. III, 117 et PAYNE, Necrocor., 204, qui insistent tous deux sur la dépendance de modèles corinthiens.

du combat du Minotaure (*figg. 17—20*), qui malgré la diversité de leurs provenances s'accordent d'une façon si étonnante, à supposer un modèle commun. Il faut relever en particulier un détail, très instructif à cet égard. Le peloton d'Ariadne, qui,



Fig. 18. Relief de terre-cuite. Mus. de Tarquinia.
D'après Bull. communale LII, p. 31.

sur le relief d'or, avait la forme d'une petite boule, est représenté, sur l'hydrie de Polledrara et le relief de Tarquinia (*figg. 17—18*), d'une manière tout à fait identique, comme une corde grosse et longue, dont l'un des bouts est enroulé en spirale. On serait certainement porté à considérer cette caractérisation rude comme un grossissement étrusque du motif, si on ne la

retrouvait sur le skyphos béotien (*fig. 20*). Il faut donc admettre que ce trait a dû exister déjà dans le modèle commun. Il saute encore aux yeux qu'il faut chercher ce modèle dans l'art contemporain d'un centre artistique dominant, dont l'influence s'étendait dans toutes les parties du monde grec, et à l'époque en question, la première moitié du VI^e siècle, on ne peut penser qu'à Corinthe, où nous renvoient également les critères stylistiques, et où la composition primitive à trois personnages est attestée par le vieux relief d'or dès le VII^e siècle.



Fig. 19. Scarabée cyprien. D'après Journ. of Hell. Studies XVI, p. 272.

Or, dans la zone inférieure de l'hydrie de Polledrara, on voit, comme le montre la *fig. 17*, au-dessous du combat du Minotaure, une «tratta», exécutée par cinq femmes, que mène un homme jouant de la cithare, vêtu d'un long costume de citharède. La première des femmes tient à la main une grosse corde, sans doute pour indiquer son identité avec l'Ariadne de la scène au-dessus; le citharède est

par conséquent Thésée. Nous retrouvons donc ici, comme sur les reliefs d'or, la réunion des deux motifs, le combat et la danse pour célébrer la victoire, et, d'après ce que nous venons de dire, nous sommes bien obligés de conclure que le peintre étrusque a vu cette combinaison des motifs dans son modèle de l'art corinthien contemporain. Malheureusement il ne nous est pas possible de contrôler l'exactitude de son imitation en ce qui concerne la danse. Les types des figures en tout cas sont grecs. La courte pélerine que le citharède porte par-dessus son cithon, peut également être empruntée au modèle grec, cette pièce étant portée parfois par les aulètes en habits de fête sur les vases attiques dès le milieu du VI^e siècle¹; et c'est peut-être seulement un effet du hasard que le schéma de la «tratta», qui nous est également connu par des peintures sépulcrales de Ruvo², n'est pas, semble-t-il,

¹ Voir par exemple Akropolisvasen I, pl. 93, 2203; CVA, Braunschweig, pl. 6; Brit. Mus. E 270, CVA fasc. 3, III 1c, pl. 8, 2 b; HARTWIG, Meisterschalen, pl. 65—66. On peut rappeler aussi l'ἑπενδύτης grec-oriental, dont le sens culturel a été mis en lumière par THIERSCH, voir HERMANN THIERSCH, Ependytes und Ephod (1936).

² WINTER, Kunstgesch. in Bildern I, 92, 4 (avec indication fautive de la provenance); WEEGE, Der Tanz in der Antike, fig. 172—173; cfr. Jahrb. 1909, 124 et suiv.

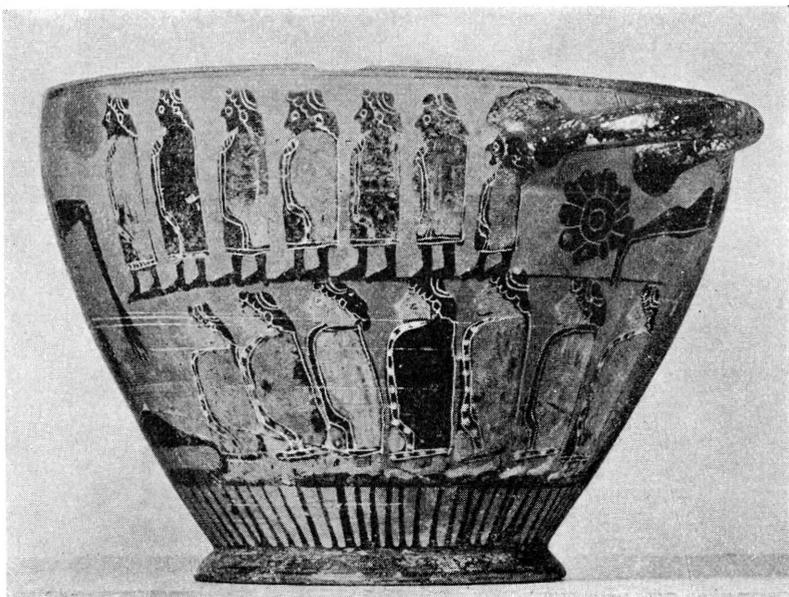


Fig. 20—21. Skyphos Rayet. Mus. du Louvre. D'après Encycl. fotogr. de l'art Louvre, N° 19.

représenté parmi les exemples grecs de danses à la file que nous connaissons.

Peut-être y a-t-il, toutefois, lieu de mettre en doute que, dans la peinture corinthienne qui a servi de modèle, Ariadne ait pris part à la danse; l'analogie des représentations tant du coffre de Cypsélos que du vase François nous porte à croire qu'elle y était placée, là aussi, en face de Thésée. La peinture de l'hydrie de Polledrara diffère aussi sur un autre point de ce qu'on pourrait attendre: sur ce vase, en effet, les danseurs sont exclusivement des jeunes filles, contrairement à la tradition courante selon laquelle le tribut du Minotaure consistait en jeunes gens des deux sexes, sept garçons et sept filles. La diffusion de cette tradition à une date ancienne est sûrement attestée. Sappho déjà la connaît¹; les peintres des vases attiques la suivent dès le vase François (*fig. 1*; cf. le vase de Glaukytès au musée de Munich, *fig. 22*, et beaucoup d'autres représentations attiques du combat du Minotaure) et on voit aussi, sur le skyphos Rayet béotien, deux fois sept victimes des deux sexes assister au combat de délivrance (*fig. 21*). Surtout ce dernier vase, dont la représentation du combat doit remonter, comme nous l'avons vu, à un modèle corinthien, peut nous faire présumer que l'art corinthien a également suivi la tradition générale quant à la composition du tribut. Cette induction ne saurait toutefois être faite sans réserves, puisque sur l'ancien relief d'or aussi, comme sur l'hydrie de Polledrara, il n'y a que des danseuses (*fig. 13*). On ne peut guère écarter la possibilité que la représentation du skyphos béotien, dans laquelle se mêlent des éléments attiques et corinthiens, ait subi sur ce point une influence attique et qu'on ait pu connaître à Corinthe, à l'origine, une autre version de la légende, selon laquelle on n'aurait sacrifié au Minotaure que des jeunes filles. Le fait que nos sources littéraires rattachent toujours la légende à l'Attique et à Athènes n'empêche nullement qu'elle ait été racontée dès le début aussi dans d'autres régions sous une forme indépendante de la tradition attique et ornée d'autres détails. Il semble en effet que nous en ayons une trace dans la tradition trézénienne rapportée par Pausanias (II, 31, 1), qui dit que Thésée retourna de Crète à Trézène, où il consacra un temple

¹ Fr. 144, BERGK (SERVIUS à VIRGILE, Aeneis VI, 21).

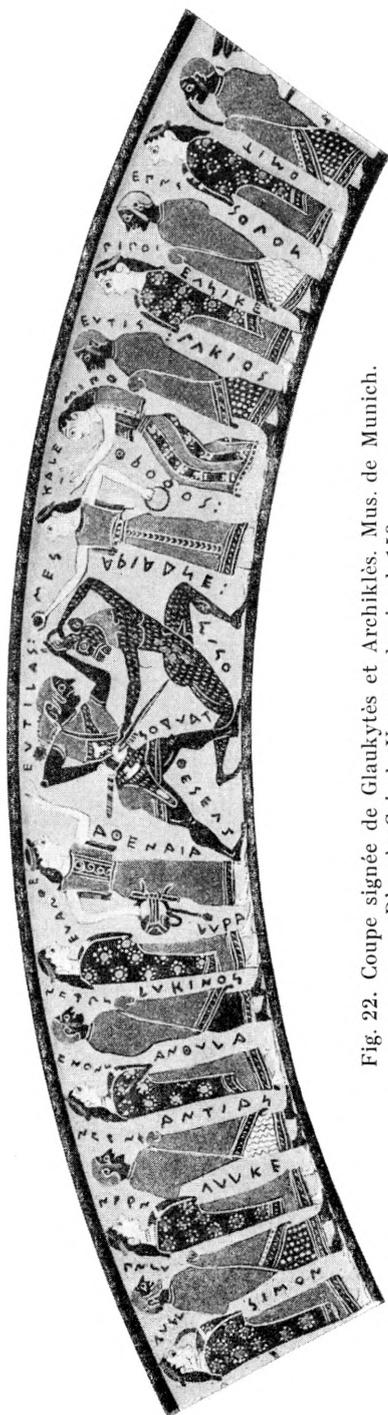


Fig. 22. Coupe signée de Glaukytès et Archikiès. Mus. de Munich.
D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 153.

à Artémis Sotère en reconnaissance de sa délivrance du labyrinthe et de celle de ses compagnons¹. De même il faut admettre aussi la possibilité de variantes quant à la composition du tribut. La tradition courante qu'il se composait de deux fois sept jeunes gens témoigne nettement de l'influence de la religion d'Apollon. Il en existe un parallèle exact dans le curieux rite observé à Sicyone au cours d'une fête d'Apollon et qui consistait à envoyer sept jeunes gens et sept jeunes filles à un fleuve pour qu'ils y apaisent Apollon et Artémis². Quant à une analogie d'une forme éventuelle de la légende sacrifiant exclusivement des jeunes filles au Minotaure, on peut renvoyer au sacrifice de filles locrien³. Le sacrifice d'êtres humains reflète sans doute d'anciens rites d'expiation et de purification⁴.

S'il reste jusqu'à nouvel ordre quelque doute sur la fidélité avec laquelle le peintre de l'hydrie de Polledrara a suivi sur ces points son modèle, on ose en tout cas poser en fait qu'une danse solennelle constituait encore dans l'art corinthien du deuxième quart du VI^e siècle, c'est-à-dire à l'époque du vase François, un élément important de l'illustration complète du récit du Minotaure. Il semble aussi permis, à présent, de tirer, malgré leur rareté, une conclusion plus générale des documents iconographiques corinthiens que nous avons analysés. Si tant les vieux reliefs d'or (*figg. 12—13*) que l'hydrie de Polledrara (*fig. 17*) séparent le combat contre le monstre et la danse triomphale, les répartissant entre deux compositions distinctes et indépendantes, si en plus une série de petites images corinthiennes, sur des vases et des garnitures de bronze «argivocorinthiennes», se bornent à reproduire la scène du combat, et si, inversement, le coffre de Cypsélos rappelle uniquement la danse, cette séparation permanente des deux thèmes reliés par le contenu, traduit sans doute une tradition iconographique établie. Un proche parallèle est offert par la figuration du récit

¹ Cfr. WILAMOWITZ, Sitz. Ber. Berlin 1925, 235 et HERTER, Rhein. Mus. 1936, 205. Cette tradition ne peut pas, bien entendu, comme STEUDING (Roscher, Lexicon V, 712) a tenté de le faire, être rapportée au retour du héros attique; il est évident qu'elle représente une forme indépendante de la légende, rattachant l'expédition en Crète à Trézène.

² PAUS. II, 7, 7; cfr. NILSSON, Griech. Feste, 171.

³ Voir ROBERT, Griech. Heldensage III, 1269 et suiv.

⁴ Cfr. HERMANN DIELS, Festgabe A. von Harnack dargebracht (1921), 61 et suiv.

de Troilus, dont l'action suivie est divisée, de manière analogue, en épisodes indépendants: l'embuscade près de la source, la poursuite du jeune prince troyen, et enfin sa mort.

La constatation de l'existence, dans l'art corinthien, d'une tradition ancienne divisant l'histoire du Minotaure en deux thèmes, le combat et la danse, donne une nouvelle actualité à une vieille hypothèse autrefois courante, mais aujourd'hui tombée dans un oubli presque absolu¹: ces deux motifs, la victoire de Thésée sur le monstre et la fête consécutive, seraient également représentés sur le trône d'Amyclées, répartis sur deux compositions conjointes. Elle se fondait sur la description que donne Pausanias de la partie en question du décor du trône². La dernière de ces compositions y était interprétée, il est vrai, comme une représentation des Phéaciens dansant sous la conduite de Démococ chantant (cf. Od. VIII, 256 et suiv.). Or, ce sujet ne paraît jamais avoir été traité par l'art ancien, et vu que la scène immédiatement précédente se rapporte à la victoire remportée sur le Minotaure, on est induit à présumer que l'interprétation du Périégète est erronée et qu'il s'agit en réalité de la danse de Thésée. Pourtant, pour tentante que puisse paraître cette hypothèse, il faut reconnaître qu'elle est trop entachée d'incertitude pour qu'on puisse sérieusement en tenir compte. Il nous est absolument impossible de décider si l'interprétation de Pausanias est de sa propre invention ou si elle repose sur une tradition digne de foi, appuyée éventuellement par des légendes explicatives du trône. En plus, la forme très extraordinaire qu'aurait eue la scène du Minotaure selon la description³ et qui étonne également Pausanias, augmente encore notre incertitude.

Quant à l'art attique, auquel nous allons passer à présent, on ne possède pas, jusqu'à présent, de représentation qu'on puisse rapporter avec certitude ni même avec probabilité, à l'expédition en Crète de Thésée avant une date assez avancée

¹ KLEIN, Archäol.-epigraph. Mitteil. 1885, 153; DÜMLER, Jahrb. 1887, 22, note 10; WULFF, Zur Theseussage, 16; FURTWÄNGLER, Meisterwerke, 703.

² PAUS. III, 18, 11: τὸν δὲ Μίνω καλούμενον Ταῦρον οὐκ οἶδα ἄνθ' ὅτου πεποιήκε Βαθυκλήης δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα καὶ Φαιάκων χορός ἐστιν ἐπὶ τῷ Ἐρόνῳ καὶ ἄδων ὁ Δημόδοκος.

³ Cfr. pour la discussion de cette représentation surtout WOLTERS, Sitz. Ber. bayer. Akad. 1907, 113 et suiv.

du VI^e siècle. Le célèbre cratère géométrique de Thèbes¹, dont la scène de l'enlèvement a occupé longtemps la première place dans l'iconographie de l'histoire du Minotaure et aussi, d'une manière générale, des légendes de Thésée, a été enfin, et sans nul doute à juste titre, détaché de ce rapport par M. HAMPE. Il reste seulement douteux s'il faut accepter l'interprétation de ce savant, qui remplace Thésée-Ariadne par Pâris-Hélène², ou s'il ne vaudrait pas mieux laisser les acteurs anonymes. Une hypothèse que M. E. KUNZE a émise en passant³, porte plus directement sur la question qui nous occupe. Selon lui, la zone du col du vase d'Analatos (*figg. 3—4*) représenterait peut-être la danse des jeunes gens et des jeunes filles attiques délivrés par Thésée. Pourtant, cette suggestion non plus ne semble guère probable. Il s'agit, sur ce vase, d'un exemple en tous points typique des danses cultuelles, très en faveur sur les vases attiques de la basse époque géométrique et dont nous avons parlé ci-dessus (p. 13 et suiv.). Aucun trait n'indique un sens mythique spécial. La lyre ne peut identifier le chef du chœur comme Thésée, puisqu'elle est l'instrument presque obligé de ce genre de danse, et de même aucune des femmes n'est distinguée spécialement comme Ariadne.

Ce n'est qu'au cours du deuxième quart du VI^e siècle que commence le grand flot de peintures de vases attiques traitant la légende du Minotaure, et dès le début nous retrouvons les deux motifs principaux traités antérieurement à Corinthe: le combat contre le monstre et la danse triomphale qui le suit. Comme dans l'art corinthien, ce dernier thème cède, dans l'art attique, le pas devant l'autre. La seule représentation complète que nous en ayons d'Athènes, est celle qui orne le vase François. Mais la magnifique peinture de Klitias n'a pas dû être l'unique figuration attique de cette danse. Comme nous l'avons déjà dit (p. 14), sous un autre rapport, il est extrêmement probable que des restes de deux autres tableaux très semblables, traitant le même sujet, ont été conservés, comme l'a vu déjà M. ROBERT, sur quelques fragments de l'Acropole, provenant de vases très rapprochés par le style et à peu près de la même

¹ JHS 1899, pl. 8; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 15; HAMPE, Frühe griech. Sagenbilder, pl. 22.

² HAMPE, l. c., 78 et suiv.

³ Kretische Bronzereliefs, 214.

époque. Dans les deux cas on voit de petites tranches d'une longue file de jeunes gens et de jeunes filles, alternant régulièrement, qui exécutent une danse en se tenant par la main (*fig. 7*), et peut-être aussi, dans l'un des cas, une partie d'Ariadne, tournée, comme sur le vase François, vers les danseurs¹. Après



Fig. 23. Amphore attique. Mus. National d'Athènes. Phot.

l'époque de Klitias la danse triomphale paraît pourtant avoir été abandonnée comme motif indépendant par le répertoire de l'art attique. On n'en connaît en tout cas pas d'exemples plus récents. Mais quelques vases postérieurs prouvent que le souvenir d'une telle danse pour célébrer la victoire remportée sur le Minotaure a dû rester vivant à Athènes, au moins jusqu'à la fin

¹ Akropolisvasen I, n° 596, pl. 29 et n° 597 d—e, pl. 24; ROBERT, *Herme-neutik*, 355 et suiv. et *Gr. Heldensage* II, 684, note 2.

du sixième siècle. Sur la coupe signée de Glaukytès et Archiklès, au musée de Munich, le peintre nous montre Athéna qui, aide de Thésée, assiste au combat contre le monstre et tient une lyre pour la lui passer (*fig. 22*), et de même on voit sur une amphore à figures noires de la fin du siècle (Athènes, COUVE-COLLIGNON 742), derrière le héros encore engagé dans le combat, un éphèbe tenir à la main le même instrument à cordes (*fig. 23*). Évidemment, dans les deux cas, le peintre fait allusion à la danse triomphale qui suivra la victoire. Enfin il faut nommer le tableau souvent reproduit d'une coupe de Kachrylion au British Museum¹, dont le motif — un jeune homme jouant de la lyre en face d'une femme tenant une fleur à la main — rappelle la description chez Pausanias du groupe Thésée-Ariadne du coffre de Cypsélos. On l'interprète généralement dans le même sens, interprétation probable en soi, et dont le bien-fondé est encore renforcé par un autre sujet de l'histoire de Thésée sur la face extérieure de la même coupe.

Nous venons de rendre compte des rapports iconographiques auxquels appartient la danse reproduite sur le vase François et dont on ne saurait la détacher. Il s'agit donc d'un thème qui, aussi loin que nous pouvons remonter, constitue un élément permanent de la représentation artistique de l'histoire du Minotaure et que l'art attique a sans doute hérité de son prédécesseur, l'art corinthien — constatation qu'on saurait d'autant moins négliger que la figuration attique de l'épisode central de la légende, le combat contre le Minotaure, dépend incontestablement, en dernière analyse, de l'art corinthien². Or si tel est le cas, il y a, à priori, tout lieu de croire qu'on a attaché le même sens à ce thème à Athènes qu'à Corinthe. Et il est dès lors logique que ROBERT ait appliqué son interprétation de la danse du vase François à la représentation correspondante de l'hydrie de Polledrara, y voyant également la géranos délienne³. Cela pouvait,

¹ Brit. Mus. E 41; MURRAY, *Designs from Greek Vases I*, 156; ROSCHER, *Lexikon V*, 708, Fig. 6.

² Dans son exposé fondamental de l'iconographie ancienne du combat contre le Minotaure (*Zur Theseussage*, 1 et suiv.), WULFF a déjà relevé la continuité de l'évolution des plus anciennes représentations non attiques de ce sujet aux figurations attiques. Cfr. encore et surtout BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei III*, 117 et 220 et suiv.

³ *Griech. Heldensage II*, 684, note 2.

peut-être, paraître vraisemblable tant qu'on tenait l'hydrie pour une œuvre ionienne ou ionisante, mais depuis que la peinture étrusque a été replacée dans un contexte corinthien, qu'on peut faire remonter jusqu'à la première moitié du VII^e siècle, cette interprétation devient absurde. Même si l'on admettait que la visite à Délos et la création de la géranos aient été incorporées dès cette époque déjà à la légende de Thésée — hypothèse en soi peu probable (v. ci-dessous p. 50 et suiv.) —, il est assez invraisemblable que Corinthe, qui n'avait pas de rapports culturels anciens avec l'île sainte d'Apollon, ait accordé de si bonne heure à cet épisode une place de premier rang dans les récits de l'aventure crétoise.

Tel n'est apparemment pas le cas. Si le combat contre le Minotaure et la danse sont reliés l'un à l'autre non seulement sur le vase de Polledrara, mais déjà sur les anciens reliefs d'or, l'explication la plus probable en est sans doute qu'il y a une continuité directe entre les deux scènes représentées ensemble. Et si, en plus, sur la coupe du musée de Munich, *fig. 22*, et l'amphore de la *fig. 23*, Athéna et un éphèbe, respectivement, liennent une lyre pour la remettre au héros encore engagé dans le combat contre le monstre, on en est tout naturellement amené à supposer que ce motif annonce une danse qui va commencer aussitôt — et non pas après un certain laps de temps et dans une autre localité. Or, un texte littéraire affirme que, comme ces représentations semblent l'impliquer, il existait effectivement une tradition qui faisait suivre immédiatement le combat d'une danse triomphale. Dans les scholies de l'Iliade XVIII, 590, il est dit que Thésée et ses ἡῖθεοὶ exécutèrent déjà dans l'île de Crète, pour remercier les dieux de leur délivrance, une danse particulière, reproduisant les tours et détours du labyrinthe¹. Isolée, cette notice tardive pourrait être tenue pour secondaire, comme ROBERT l'a fait en déclarant, gratuitement, semble-t-il, que c'est Phérécyde qui, négligeant la vénérable tradition délienne, a transféré la danse à Crète². Mais c'est là sans doute renverser les faits. La concordance des témoignages archéologiques montre de manière

¹ Ἐξελαθὼν δὲ μετὰ τὸ νικῆσαι ὁ Θησεύς μετὰ τῶν ἡῖθέων καὶ παρθένων χορὸν τοιοῦτον ἐπλεκεν ἐν κύκλῳ τοῖς θεοῖς, ὅποια καὶ ἡ τοῦ λαβυρίνθου εἰσοδός τε καὶ ἔξοδος αὐτῷ ἐγεγόνει, cfr. EUSTHAT. p. 1166, 17 et suiv. LUK., De saltat. 49, mentionne parmi les danses crétoises aussi une danse dite labyrinthus.

² ROBERT, Heldensage II, 684.

évidente que c'est une vieille tradition précieuse que note la scholie d'Homère. Le fait est sans doute que c'est cette tradition primitive qui forme le point de départ et que la légende délienne en est une transformation¹ — et non inversement.

Aux objections sérieuses que nous avons dû faire à l'interprétation traditionnelle de la danse du vase François, s'ajoute donc à présent l'indice précis de sa localisation à Crète que nous a apporté le rapport iconographique auquel elle appartient. Il ne reste donc plus que la question de savoir si on peut signaler quelque détail particulier qui, malgré tout, rend cette localisation invraisemblable et nous force à constater que Klitias a donné un nouveau sens au motif de la danse. Or cela n'est sans doute pas le cas. Si le peintre n'a pas représenté le combat précédent contre le Minotaure, cette omission n'a pas de valeur probante, vu que, comme nous l'avons vu, on ne réunissait pas, dès l'origine, les deux épisodes successifs, le combat et la danse, en une seule composition, et que dès l'art corinthien ancien, ces deux sujets pouvaient être représentés séparément. Et d'ailleurs tous les détails de la peinture du cratère semblent s'accorder parfaitement avec la localisation de la danse à Crète aussitôt après la victoire ou, plus exactement, c'est ainsi seulement qu'ils trouvent une justification naturelle. C'est d'abord et surtout le cas d'Ariadne et de sa nourrice. Alors que leur présence et leur disposition en face de Thésée et de sa suite sont une pierre d'achoppement pour l'interprétation délienne (cf. p. 4 et suiv.), toutes les difficultés s'évanouissent dès que la scène a lieu à Crète. Comme elles assistent ensemble, sur la coupe de Glaukytès (*fig. 22*), au combat entre le héros et le monstre, elles prennent part ici à la fête triomphale, accueillant avec des cris de joie les sauvés qui retournent du labyrinthe, que l'artiste rappelle directement par le peloton que la princesse tient démonstrativement à la vue de tous.

Le bateau de Thésée, bien interprété, n'offre pas non plus d'obstacle à la localisation à Crète. Avec les vagues sous la quille, le nageur et les nombreux petits matelots gesticulants, il forme un petit tableau à part qui, telle une ferme sur la scène d'un théâtre, s'avance derrière les figures du premier plan (*fig. 1*). Qu'il ne doive pas être coordonné à celles-ci, mais qu'il faille

¹ Cfr. HERTER, Rhein. Mus. 1939, 258 et suiv.

le considérer comme un motif secondaire, le peintre l'a montré d'une part par les proportions fortement réduites des marins et d'autre part en leur ôtant toute individualité par l'absence, chez tous, des légendes qui identifient les acteurs de l'action principale. C'est d'une manière analogue que Sophilos, contemporain plus âgé de Klitias, a placé dans sa représentation des agones de

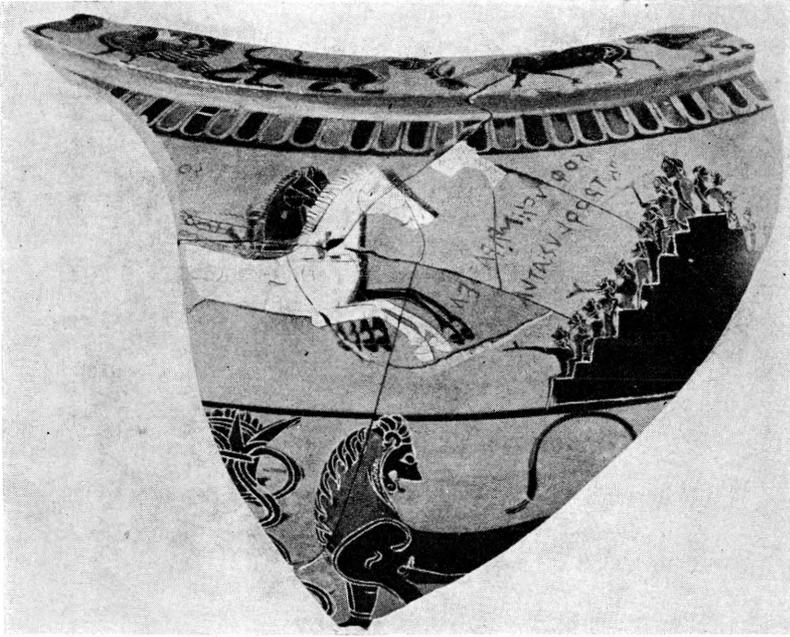


Fig. 24. Fragment d'un dinos signé de Sophilos.
D'après Athen. Mitteilungen 1937, pl. 53.

Patrocle une petite tribune en gradins occupée par des spectateurs minuscules (*fig. 24*)¹. L'analogie est frappante et fort instructive. Elle ne se limite pas à l'effet tout à fait identique des contrastes, obtenu dans les deux cas par l'opposition du sujet principal, assez monotone, et du petit motif accessoire, plein d'humeur et d'animation, mais s'étend plus loin. Comme l'estrade des spectateurs chez Sophilos, le navire, chez Klitias, introduit à l'arrière-plan un public anonyme, dont les gestes significatifs reflètent nettement l'importance de ce qui se passe au premier plan, et l'impression que produit cette action.

¹ BCH 1931, pl. 19; Mon. Piot XXXIII, pl. 6; Ath. Mitt. 1937, pl. 53.

Comme nous l'avons expliqué longuement ci-dessus, p. 22 et suivantes, le navire est représenté au moment où il approche de la terre. Son apparition à quelque distance de la côte est motivée par l'imminence du départ de Crète. Lorsque, dans quelques instants, il sera monté sur le rivage, Thésée et sa suite s'embarqueront, aussitôt la fête terminée, pour retourner dans leur pays. Il n'est guère nécessaire de se demander où le bateau était pendant les événements qui viennent d'avoir lieu. Si toutefois on sentait le besoin de poser cette question, on pourrait répondre que, puisque le séjour dans l'île du roi Minos a dû être assez prolongé, il est compréhensible qu'il ne soit pas resté amarré à la côte ennemie pendant tout ce temps. Par là, la conduite des marins, assez injustifiée s'il s'agissait d'une simple visite à Délos (p. 25), s'explique elle aussi tout naturellement. C'est par le spectacle qui s'offre à eux sur la plage qu'ils apprennent la délivrance de Thésée et de ses compagnons; leur enthousiasme ne connaît pas de limites et l'impatience d'être réuni avec les sauvés pousse même l'un des matelots à se jeter à la mer pour gagner la terre à la nage. C'est ce trait pris sur le vif, et non pas, comme on l'a dit ordinairement, Phaidimos courant, qui établit la liaison entre le bateau encore lointain et l'action principale au premier plan du tableau.

3.

Il y a encore lieu de se demander s'il est vraiment probable que le peintre du vase François ait pu connaître la légende de Thésée et la géranos délienne que, selon la conception ordinaire, il aurait représentée. Quel est l'âge de cette légende? Quelle est, d'après les critères intrinsèques, sa place dans la longue évolution du cycle légendaire de Thésée? Cette question a été étudiée en dernier lieu par M. HERTER¹. Partant du *terminus ante quem* qui semblait indiqué par l'interprétation courante de la représentation du cratère, il cherche à prouver que la légende doit remonter à l'époque antérieure au moment où les Athéniens se sont approprié Thésée comme leur représentant spécial. La panégyrie ionienne qui, comme il est décrit dans l'hymne homé-

¹ Rhein. Mus. 1939, 260 et suiv. et 304.

rique à Apollon, se réunissait à Délos pour y célébrer la grande fête commune, aurait éprouvé de bonne heure le besoin de rattacher cette solennité à Thésée, qui, selon M. HERTER, serait l'ancien héros de la tribu des Ioniens. Là serait le point de départ des efforts pour lui faire une place de premier rang dans l'étiologie de la fête d'Apollon. C'est par la suite seulement qu'il serait devenu, aussi dans l'île sainte, le représentant typique d'Athènes.

Cette explication peut paraître tentante. Et pourtant, à l'examen, elle semble soulever des objections sérieuses. Cela nous mènerait trop loin de discuter le problème fondamental de l'identité primitive de Thésée, question qui, comme le montrent clairement la multitude et la diversité des hypothèses, nous porterait bien au delà des bornes extrêmes des connaissances certaines. Mais si nous nous tenons en-deçà des cadres de la tradition connue, il doit sembler très douteux que ce héros fût en réalité qualifié pour être reconnu l'archégète commun de tous les participants du culte et de la fête à Délos. La longue énumération que fait l'hymne à Apollon de toutes les localités que visita Létô tourmentée au cours de ses erreurs (v. 30 et suiv.), définit sans nul doute l'aire géographique dont Délos était le centre religieux commun¹. Mais pour les Grecs de la côte de l'Asie mineure et des îles voisines, lesquelles occupent une place dominante dans cette liste, Thésée ne paraît pas avoir joué un rôle important. Aucune légende ancienne de Thésée ne se rapporte à ces régions de la Grèce orientale²; toutes sont localisées sur le continent, dans les Cyclades et en Crète. Dans les poèmes homériques, seulement quelques remarques courtes et occasionnelles font allusion à lui, et ces rares passages ont encore souvent été contestés dans l'antiquité et aux temps modernes, et tenus — pour quelques-uns d'entre eux, en tout cas, à bon droit — pour des interpolations attiques³. Enfin, l'art grec oriental ne conserve pas non plus de témoignages d'un intérêt ancien pour Thésée. La trace la plus ancienne qu'on en ait pu signaler jusqu'à présent, est offerte par un fragment de vase de la fin

¹ Cfr. en dernier lieu NILSSON, *Gesch. d. griech. Religion* I, 522.

² Pour la tentative sans doute erronée de HERTER, *Rhein. Mus.* 1936, 224 et suiv., de montrer que les légendes tardives qui font de Thésée le fondateur de Smyrne reposent sur une tradition ancienne, voir RADERMACHER, *Mythos u. Sage*, 268 et suiv.

³ Cfr. en dernier lieu HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 245 et suiv.

du VI^e siècle, trouvé à Géla et montrant une partie d'une peinture en un style grec oriental difficile à préciser avec certitude (clazoméniénien?), dans laquelle M. LANGLOTZ a reconnu avec sagacité les restes d'une représentation de l'aventure du Minotaure¹. Des époques plus récentes, on ne peut signaler que la figuration, dépendant entièrement de l'art attique, des exploits de Thésée qui fait partie des reliefs du hérôn de Gjölbaschi.

Il y a pourtant un autre fait encore plus important que cette absence chez les Ioniens orientaux de traditions anciennes relatives à Thésée. Il a déjà été souligné que, si les Déliens continuaient à appeler géranos la vieille danse cultuelle autour de l'autel de cornes, c'est qu'on ne la rattachait pas, dans l'île sainte, à l'expédition de Crète ni au labyrinthe, ou, en d'autres termes, qu'on n'acceptait pas cette combinaison. Il n'est donc guère possible d'admettre que Thésée ait eu sa place dans la légende cultuelle propre du sanctuaire; celle-ci a dû expliquer autrement l'origine de la danse, qu'elle a rattachée sans doute à la divinité du culte de laquelle elle faisait partie (cf. ci-dessus p. 12). Et par conséquent, la tradition selon laquelle Thésée en serait le fondateur saurait difficilement être l'expression d'une conception ionienne commune. Elle doit avoir été créée par un participant au culte qui avait des rapports particuliers avec ce héros, et il est évident que cela ne peut être qu'Athènes. D'autres traditions, en effet, disent clairement que les Athéniens se sont appliqués avec ardeur à rattacher Thésée à Délos. On savait que la théorie envoyée par Athènes à la fête d'Apollon, avait été instituée à l'origine pour rendre grâces de ce que lui et ses compagnons avaient été sauvés du Minotaure et que, jusqu'à Démétrios de Phalère, elle faisait la traversée à bord du même navire, indéfiniment restauré, qui les avait portés autrefois en Crète (Platon, Phaidon, p. 58a—b; Plut. Thes. 23). Callimaque (in Del. V, 320 et suiv.) relie directement la théorie avec leur visite dans l'île sainte. La légende que Thésée, au départ pour Crète, aurait sacrifié à Apollon Oulios, qu'on adorait à Délos (Phérécyde fr. 106, de Macrobius, Saturn. I, 17, Müller, F. H. G., I, 97;

¹ Leipzig, Archaeol. Inst. Inv. T 420. LANGLOTZ dans *Antike Plastik* (Festschrift Amelung), 114; v. SALIS, *Theseus u. Ariadne*, 22, note 3, fig. 18; HAMPE et JANTZEN, 1. *Olympia-Bericht* (Jahrb. 1937), 96 et suiv., fig. 46. Ces derniers auteurs semblent vouloir ramener le fragment à une fabrication locale à Géla, ce qui ne peut guère être juste. LANGLOTZ l'appelle nésiotique.

cfr. Strabo XIV, p. 635), est également de source attique, comme probablement aussi les traditions rapportées par Plutarque selon lesquelles il aurait introduit des agones dans la fête délienne et institué la coutume de décerner des rameaux de palmes aux vainqueurs (Plut. Thes. 21). Il est difficile de détacher de ce contexte l'assertion qu'il serait l'inventeur de la géranos. Il faut sans nul doute maintenir que ce sont les Athéniens qui ont introduit Thésée dans l'histoire du culte délienne, ce qu'on a aussi admis en général comme un fait donné¹.

Or, il est évident que ces efforts attiques ont dû avoir, comme déjà indiqué, pour condition première qu'Athènes se sentait avoir des rapports particuliers avec Thésée. Et la question de savoir quand ils ont commencé et, conséquemment, quelle est l'antiquité de la légende en question, nous amène dès alors inévitablement à cette autre plus générale: A quelle date Thésée — cet immigré, qui n'était pas du tout, primitivement, originaire de la ville — a-t-il pris dans la conscience du peuple attique le rôle de son héros spécial et de symbole national qu'il occupe pleinement au V^e siècle, fonction qui s'est traduite le plus éminemment dans la translation de ses reliques de Skyros à Athènes en 474? Peut-on croire que les Athéniens aient eu cette attitude à son égard dès l'époque du vase François? On l'a souvent admis comme certain. On a dit à plusieurs reprises que, si Klitias avait tiré le sujet de deux des zones de son cratère de légendes où Thésée joue un rôle, cela a été pour le glorifier précisément comme le héros particulier d'Athènes². Et il faut reconnaître que si c'était réellement l'institution de la géranos que représente l'une des deux zones, on ne saurait guère, d'après ce qui vient d'être dit, ne pas tirer cette conclusion. Or, s'il faut renoncer à cette interprétation, comme nous avons cherché à le montrer, puisqu'il s'agit d'un sujet en faveur dès l'art corinthien ancien et adopté de celui-ci par l'art attique, ce tableau ne peut plus être tenu pour un témoignage d'un rapport particulier entre Athènes et Thésée. Et on ne peut guère non plus accorder de valeur probante à cet égard à la participation du héros au combat des

¹ Par exemple déjà HOECK, Kreta II, 123 et suiv.; cfr. encore entre autres, WILAMOWITZ, Sitz. Ber. d. Berliner Akad. 1925, 234 et suiv. et OTTO KERN, Die Religion der Griechen III, 160.

² Ainsi en dernier lieu, HERTER, Rhein. Mus. 1939, 284.

Centaures thessalien, représenté dans la zone au-dessous (*fig. 1*); il faut dire, au contraire, que la place périphérique que Thésée occupe, à l'extrémité d'une des ailes, porte à croire que le peintre ne peut avoir eu en vue de le glorifier. Le choix du sujet a été sans doute déterminé, tout simplement, dans les deux cas comme pour les autres scènes du cratère, par le fait que ces histoires étaient chères au public attique de cette époque. Et en effet, selon toutes les apparences, c'est bien plus tard seulement que cette conception nationale de Thésée s'est développée à Athènes.

On ne possède pas, bien entendu, de précisions sur la date et les circonstances de cette évolution. En somme, les renseignements fournis à cet égard directement ou indirectement par les sources littéraires sont très peu nombreux et fort vagues. On peut sûrement admettre comme certain que Thésée est venu à Athènes du Nord-Est de l'Attique, de la région de Marathon et d'Afidna, où il était apparemment chez lui de vieille date, et que, comme beaucoup d'autres héros de différentes parties de l'Attique, il fut transféré à la capitale lors de l'incorporation de son ancien pays d'origine à l'État commun attique. Or, nous ignorons la date de cet événement. On peut dire pourtant que l'incorporation de cette région lointaine — l'ancienne Tétrapolis, qui garda toujours une certaine indépendance — fut certainement une des dernières étapes du synœcisme. Le rattachement de Thésée à Athènes ne peut donc guère remonter à une antiquité bien haute et encore moins son élévation au rang de héros national. Cette conclusion est confirmée par le fait culturel qu'il ne fut jamais admis au nombre des héros athéniens dont le culte était célébré à l'Acropole, mais que son sanctuaire principal se trouvait dans le quartier relativement récent sur le côté nord du rocher sacré; et encore par cet autre fait que, dans l'Iliade, ce n'est pas lui, mais l'Érechthéide Menesthée qui est le chef des Athéniens (Il. II, 546 et suiv.), et que, par conséquent, l'idée de Thésée comme le représentant typique d'Athènes était apparemment étrangère à l'auteur du catalogue des vaisseaux. Un point d'appui chronologique plus précis est offert par l'épigramme du coffre de Cypsélos qui raconte que les Dioscures ramenaient Hélène d'Athènes et non pas, comme on s'y attendrait, d'Afidna (Paus. V, 19, 3). Sous réserve que le texte soit fidèlement transmis,

ce fait prouve qu'au début du VI^e siècle Thésée était reconnu aussi à l'étranger comme Athénien¹ et qu'il avait apporté à la capitale les légendes qui se rapportaient à sa personne. Mais c'est tout ce qu'on peut en déduire. Le plus ancien témoignage explicite conservé par la littérature d'une conception patriotique du héros, est, comme l'a signalé M. RADERMACHER², un renseignement selon lequel Pisistrate aurait fait supprimer dans Hésiode un vers déshonorant pour lui en ajoutant inversement, dans l'Odyssée, un autre à sa louange. Mais il va sans dire qu'il nous est impossible de contrôler l'exactitude de cette affirmation, que Plutarque nous transmet en alléguant une source mégarienne (Plut. Thes. 20).

Si les renseignements offerts par la littérature sur la position de Thésée à Athènes antérieurement au V^e siècle sont peu nombreux, par contre une documentation archéologique très abondante jette un jour très net sur cette question. Il s'agit de faits si connus que nous n'aurons pas besoin d'en faire un exposé détaillé. Mais comme l'appréciation de ces données a varié assez fortement et qu'il règne encore plus souvent une certaine confusion à cet égard, il ne sera guère superflu d'en donner ici un résumé sommaire dans la mesure où le permet l'état actuel de nos connaissances.

C'est à une date relativement tardive que Thésée et les légendes qui se rapportent à sa personne paraissent être entrés dans le répertoire de l'art attique, bien plus tard que les histoires d'Héraclès et les sujets des légendes troyennes. En tout cas, à l'heure actuelle, puisque les peintures géométriques mentionnées à la page 44 ne peuvent plus entrer en ligne de compte, il n'y en a pas d'exemples certains antérieurs au deuxième quart du VI^e siècle. Et dans ce quart de siècle et le suivant il s'agit presque exclusivement de la lutte contre le Minotaure, populaire partout, et qu'on voit traiter toujours et toujours, dans une formulation stéréotype dérivée de l'art corinthien, sur les vases attiques à figures noires des environs de 550. En dehors de ce thème, on ne peut citer, de cette époque, que les deux sujets du vase François, la danse et la lutte contre les Centaures. Même les légendes

¹ Cfr. BUSCHOR, Griech. Vasenmalerei III, 220.

² Mythos u. Sage, 224.

de Thésée qui se rattachent à des localités de l'Attique ne peuvent être retrouvées avec certitude dans l'art attique de cette période. C'est le cas de la légende de l'enlèvement d'Hélène, sans nul doute d'une haute antiquité, et que l'art corinthien avait admise dans son répertoire dès les débuts du VII^e siècle¹; il est bien possible, comme on l'a supposé parfois, que c'est à elle que font allusion quelques vases d'Amasis, où l'on voit deux hommes mener une femme entre eux², mais aucun détail caractéristique ni aucune inscription ne garantissent l'exactitude de cette interprétation, et d'autres restent également possibles. C'est le cas aussi du combat contre le taureau de Marathon, auquel les peintres de vases attiques ne semblent s'être intéressés que dans le dernier quart du VI^e siècle³, alors qu'ils avaient déjà précédemment reproduit le sujet parallèle, le combat d'Héraclès contre le taureau crétois. En somme il est évident qu'à l'époque en question, Héraclès était le héros favori tant du peuple attique que partout dans l'Hellade, et qu'il jouissait d'une popularité bien plus grande que Thésée. Le rôle modeste que ce dernier devait jouer à Athènes encore pendant la première moitié du siècle ressort d'une manière significative du fait que les frontons des vieux bâtiments de poros à l'Acropole tirent à plusieurs reprises leurs sujets des légendes d'Héraclès, une fois du cycle troyen, mais dans aucun cas des aventures de Thésée.

Or, dans le dernier quart du siècle il se produit un changement remarquable et, à ce qu'il paraît, assez subit. A partir de l'an 520 environ, Thésée occupe une place bien plus dominante dans l'art attique qu'antérieurement, et non seulement sur les vases mais aussi sur des œuvres monumentales d'un caractère officiel. A partir de cette date commencent les représentations

¹ Aryballe protocorinthien au Louvre, CVA fasc. 8, III Ca, pl. 14, 1—3; l'interprétation convaincante est due à BLINKENBERG, *Rev. archéol.* 1898, XXXIII, 399 et suiv. Les Dioscures ramenant Hélène d'Attique ont été représentés sur le coffre de Cypsélos, PAUS. V, 19, 2 et suiv. et DIO CHRYSOST. or. XI, p. 325 R. La représentation malheureusement mal conservée d'un relief en bronze argivo-corinthien du début du VI^e siècle, trouvé à Olympie: 2. Olympia-Bericht (Jahrb. 1938), 83, pl. 29, a été expliquée par KUNZE, l. c., à titre d'hypothèse, par l'enlèvement d'Hélène, mais cette interprétation est tout à fait incertaine.

² Ath. Mitt. 1931, 102, pl. II et Beil. LIV, 2.

³ Cfr. BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei* III, 117. Les exemples cités par ROBERT, *Heldensage* II, 678 pour documenter l'apparition du combat de Marathon dans l'ancien art attique, sont tous tirés de vases tardifs à figures noires et il s'agit plutôt, dans tous les cas, de la lutte d'Héraclès contre le taureau crétois.

cycliques de ses exploits¹, fait particulièrement symptomatique du nouvel intérêt qu'on porte à présent à sa personne et à sa vie. Et au cours des décades suivantes le répertoire des sujets de Thésée s'accroît sur un rythme accéléré: A la victoire sur le Minotaure, qui reste très populaire, viennent s'ajouter, dès avant la fin du siècle, non seulement les premiers exemples sûrs de l'enlèvement d'Hélène² et de la lutte de Marathon, mais — innovation particulièrement importante — une série de nouveaux exploits, dont il n'est pas possible de retrouver de traces dans la littérature ou les monuments avant cette date et qu'on ne peut pas non plus constater en dehors d'Athènes.

A la première place il faut nommer la série de combats qui se rapportent au voyage que fit le héros, dans sa jeunesse, de Trézène à Athènes et qui font tout d'un coup leur apparition dans l'art attique pour y devenir aussitôt très en faveur et, surtout, former le noyau principal des nouvelles représentations cycliques. Il s'agit sans nul doute pour ces récits, du moins sous la forme où ils nous sont connus, de la création de nouvelles légendes spécifiquement attiques, résultats des efforts pour glorifier Thésée et manifestations d'une nouvelle conception de sa personnalité³. Évidemment, et à un tel point qu'on l'a noté déjà dans l'antiquité (cfr. Plut. Thes. 11 et 29), ces légendes reflètent une tendance à le célébrer comme un nouvel Héraclès, pendant attique du héros dorien riche en exploits, la même comparaison que les Athéniens montraient démonstrativement à la même époque au reste du monde grec dans les reliefs des métopes du trésor à Delphes. Et en même temps on perçoit dans ces combats isthmiques contre des bandits et des assassins qui infestaient la principale voie de communication entre le Péloponnèse et l'Attique, la conception attique spéciale, connue par la littérature postérieure, de Thésée défenseur du droit, qui maintient l'ordre et fait respecter les lois dans le pays⁴.

Une nouveauté de la même époque est encore la peinture,

¹ Les plus anciens exemples connus semblent être: la coupe de Skythes de la Villa Giulia, CVA fasc. 2, III 1c, pl. 23 et 25, 1, le vase de Kachrylion à Florence, HOPPIN, Redf. Vases I, 152, et Brit. Mus. E 36, Cat. of Vases III, pl. 2.

² Le plus ancien sur l'amphore d'Euthymides à Munich 2309, Griech. Vasenmal., pl. 33.

³ Cfr. WILAMOWITZ, Sitz. Ber. d. Berliner Akad. 1925, l. c.; HERTER, Rhein. Mus. 1929, 280 et suiv.

⁴ Cfr. RADERMACHER, Mythos u. Sage, 244 et suiv.

sur la coupe d'Euphronios au Louvre¹, de la descente du tout jeune héros au fond des mers, la source la plus ancienne que nous possédons de cet épisode de l'expédition en Crète qu'une trentaine d'années plus tard Bacchylide racontera avec force détails dans un célèbre dithyrambe et qui est reproduite aussi souvent par l'art du V^e siècle. Dans ce cas non plus, on ne saurait douter que nous n'ayons affaire à une nouvelle légende attique, et la tendance en est également claire. Selon l'ancienne tradition attique, Thésée était de race humaine, fils du roi Égée. Mais à Trézène on racontait que c'était Poseidon qui l'avait eu avec Aethra. Le nouveau récit de sa visite dans la demeure du dieu marin offrait aussi à Athènes, pour sa glorification, la preuve de son origine divine². Nous rencontrons aussi pour la première fois l'aventure de Thésée chez les Amazones sur les vases attiques de la fin du VI^e siècle³ et presque en même temps dans l'art monumental sur le trésor des Athéniens à Delphes et le fronton d'Érétrie, où le choix du sujet est sans doute déterminé par les rapports étroits de cette ville avec Athènes. Rappelons enfin, comme un dernier témoignage de cette nouvelle attitude à l'égard de Thésée, le beau torse d'éphèbe de l'Acropole, dans lequel SCHRADER a reconnu une partie d'un groupe représentant le héros luttant contre un sauvage, sans doute Procruste⁴, le plus ancien exemple connu d'un monument en son honneur sur la citadelle sacrée.

De nouvelles trouvailles pourront naturellement modifier l'image que les matériaux archéologiques actuellement disponibles nous présentent de l'histoire de Thésée à Athènes antérieurement au V^e siècle. Mais ces documents sont déjà si abondants et le témoignage qu'ils nous donnent si clair, que nous sommes certainement autorisés à admettre pour certain qu'ils ne nous trompent guère dans les faits essentiels. Ils nous attestent clairement que l'idée que les Athéniens se faisaient de Thésée vers la fin

¹ Louvre, G 104; POTTIER, Vases du Louvre, pl. 102; *Encycl. fotogr. de l'art*, Louvre, n° 21, 9; *Griech. Vasenmal.*, pl. 5.

² Cfr. HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 272 et suiv.

³ Cfr. BEAZLEY dans *CVA*, Oxford fasc. 2, texte de III I, pl. 51, 4.

⁴ HANS SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum 1909*, 62 et suiv. et *Marmorbildwerke der Akropolis*, 281 et suiv., pl. 155—157; PAYNE, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, 43, pl. 105—106 et 107, 4.

du VI^e siècle était tout autre qu'au début du siècle, et ils ne nous laissent guère de doute sur la date de cette transformation. Le redoublement soudain, si frappant, de l'intérêt pour ce héros qu'on constate dans l'art attique à partir des dernières décades du VI^e siècle, le besoin remarquable de le glorifier, qui devient tout à coup sensible, et l'accroissement fécond des légendes qu'il engendre, tous ces phénomènes ne peuvent guère s'interpréter autrement que comme autant de preuves d'une modification récente de son appréciation, changement qui lui donna auprès du public athénien une actualité et une importance qu'il n'avait pas eues antérieurement. On doit être en droit de conclure que c'est à l'époque immédiatement précédente seulement, après le milieu du VI^e siècle, que la conception nationale de Thésée s'imposa à Athènes et que ce sont les effets de cette nouvelle vue que nous constatons directement dans l'art.

C'est l'époque où la tyrannie de Pisistrate s'établit définitivement, où, après de longues rivalités intestines, l'État attique connut, sous un gouvernement énergique et conscient du but, une période grandiose de consolidation à l'intérieur et d'expansion à l'extérieur. A cette époque précise le terrain devait être favorable à Athènes pour la création d'un héros national personnifiant les idéals et les ambitions du peuple. Et nous sommes certainement en droit de croire que — comme on l'a déjà supposé souvent¹ — ce fut Pisistrate lui-même qui donna le signal du développement de la figure de Thésée en idéal national et de l'exploitation politique de cet héros, qui marque si éminemment les légendes attiques postérieures se rapportant à lui. Cette idée s'accorde parfaitement avec ce que nous savons de cet homme marquant et des moyens dont il se servait pour faire aboutir ses projets. Peut-être n'est-ce donc pas par hasard que la plus ancienne trace sûre d'un intérêt patriotique pour Thésée qu'on puisse relever dans la littérature antique, nous ramène, comme nous l'avons dit (p. 55), à Pisistrate.

Or, dans la riche floraison de légendes de Thésée qui, selon toutes les apparences, s'est donc développée dans l'Athènes de Pisistrate, après l'établissement définitif de la tyrannie et sur

¹ Cfr. HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 284 et suiv. et en dernier lieu LUDWIG DEUBNER, *Das attische Weinlesefest* (Abh. d. Berliner Akad. 1943, phil.-hist. Klasse No. 12), 14 et suiv.

l'instigation du souverain en personne, la légende attique de la géranos trouve, elle aussi, sa place naturelle. C'est à ce moment seulement que paraît exister, comme nous venons de l'expliquer, la condition requise ci-dessus (p. 53) de sa création. Et on peut relever encore d'autres circonstances qui expliquent en particulier son apparition dans ce milieu. L'on sait que Pisistrate portait un intérêt très vif et très actif au sanctuaire délien. Hérodote (I, 64) et Thucydide (III, 104) mentionnent la purification qu'il y fit faire en faisant enlever toutes les tombes des abords du temple d'Apollon, événement qui, selon Hérodote, eut lieu précisément à l'époque en question, après le retour définitif du tyran à Athènes. Ce n'a pas dû être un acte isolé. Comme la purification complète postérieure de l'île sainte ne peut être séparée de l'érection, à cette date, du « temple des Athéniens », il faut croire à priori que l'épuration partielle de Pisistrate se rattachait à d'autres mesures, conclusion que confirme effectivement l'étude minutieuse que les archéologues français ont faite de l'histoire des temples d'Apollon à Délos¹. D'après ces recherches, le plus ancien de ces sanctuaires, ὁ νεῶς ὁ πῶρινος, a subi au VI^e siècle, par des travaux attiques dont Pisistrate a sans doute pris l'initiative, un remaniement profond; et selon l'hypothèse convaincante de M. COURBY, cette transformation était liée à son tour à l'érection d'un grand anathème, composé de sept statues réunies par une base demi-circulaire, et qui fut transféré par la suite au « temple des Athéniens ».

Il est évident que cette préoccupation du sanctuaire délien ne fut pas dictée uniquement par des considérations religieuses, mais d'abord et surtout par des motifs d'ordre politique. Il importait beaucoup à Pisistrate, dont les projets impérialistes visaient surtout la maîtrise des mers et qui voulait assurer à Athènes la suprématie dans la mer Égée, d'exercer une influence dominante à Délos, le centre sacré de la région égéenne. Un pas dans ce sens fut déjà fait lorsque le tyran s'assura, quelque temps auparavant, le pouvoir sur Naxos (Hérod. l. c.), qui, à l'époque archaïque primitive, occupait, paraît-il, le premier rang dans l'amphictyonie délienne. Ensuite, Athènes put s'approprier, par les vastes travaux que nous venons de mentionner, le

¹ Cfr. F. COURBY, Les temples d'Apollon, 1931 (Délos, fasc. XII), surtout 213 et suiv. et 218 et suiv.

rôle que Naxos avait joué autrefois, de protectrice et grande bienfaitrice de l'île sacrée. Et enfin c'est à cet ensemble de faits que paraissent se rattacher également, d'une façon toute naturelle, les efforts pour porter le nouvel héros national attique à une place de premier rang dans l'histoire primitive du culte délien. De cette manière on visait à expliquer et à justifier historiquement les prétentions des Athéniens. Quant à la géranos, ces efforts pouvaient profiter de l'existence préalable d'une tradition selon laquelle la mort du Minotaure était suivie d'une danse triomphale (cfr. ci-dessus p. 47 et suiv.). Par des remaniements appropriés, on pouvait faire servir utilement cette tradition aux fins politiques. D'après ce que nous croyons avoir montré, c'est cette tradition primitive que le peintre du vase François a connue et qu'il nous a retracée. Selon toutes les apparences, il n'a nullement connu la nouvelle version qui la remplaça, identifiant la danse triomphale avec la géranos délienne.

DET KGL. DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB
ARKÆOLOGISK-KUNSTHISTORISKE MEDDELELSER

BIND III, NR. 4

FUNCTION AND FORM
OF
THE ROMAN BELVEDERE

BY

CHRISTIAN ELLING



KØBENHAVN

I KOMMISSION HOS EJNAR MUNKSGAARD

1950

CONTENTS

	Page
Problem and Thesis	3
I.	
§ 1. Tower, Risalto, and Belvedere	8
§ 2. The Genuine Risalto	10
§ 3. The Pseudo-Risalto	12
§ 4. The Rhythmical Composition of the Façade	15
II.	
§ 5. The Non-Architectural Belvedere	20
§ 6. The Corner Belvedere	23
§ 7. The Belvedere as Accent over Breaks in Façades	32
§ 8. The Centre Belvedere	33
§ 9. The Longitudinal Belvedere	41
§ 10. The Double Belvedere	46
§ 11. The Later Development of the Belvedere	49
§ 12. Appendix. The Belvedere in Denmark	54

PROBLEM AND THESIS

1. The formal development of the Roman palace from the middle of the sixteenth century till about 1630 has been the subject of thorough research as regards the history of style. HEINRICH WÖLFFLIN exemplified his account of the genesis of the Baroque in a masterful study of this type of building¹. Taking their departure from other points of view and with partly deviating results SCHMARSOW² and BRINCKMANN³ have later examined the Roman palace during the said period, likewise under the aspect of the Baroque. During the last decades German architectural research in particular has further tried to demonstrate the stylistic conception of Mannerism, also within the said category of building⁴.

This fruitful stylistic research has particularly considered the contrast between the severely cubic palace-type before c. 1630 and the plastically richer elaborated type during the time following. The *risalto* must accordingly become a subject for examination of capital importance; its appearance heralds a new style, the victory of the real Baroque.

The style of the undivided cube is, however, not the sole prevailing principle within Roman profane architecture during the period dealt with. It applies generally to the town palace, but not to the villas' *casino*-architecture which operates with a marked plastic articulation of the entity, though in simple stereometric forms.

¹ Renaissance und Barock, 4. edition by HANS ROSE, 1926.

² Barock und Rokoko (1897); A. RIEGL: Die Entstehung der Barockkunst in Rom (1908) should also be mentioned here.

³ Bauk. des 17. u. 18. Jahrh.s in den roman. Ländern (1915); Plastik und Raum (1922).

⁴ An analysis of the belvedere in relation to Mannerism cannot be undertaken in this treatise; it is my intention elsewhere to return to a discussion of Mannerism as an architectural-theoretical concept.

This contrast may seem easily explainable. The two types of buildings, and the social functions corresponding to them, are partly determined by mutually strongly deviating conveniences. Moreover the types in question are bound by their widely differing situations. The palace normally stands confined in a narrow street or a cramped square. The villa is generally placed high up and freely situated in connection with a formal garden dominated by it. Without any wish to underrate the importance of the conveniences we must consider the placing of a building as a paramount determining factor for its general architectural form, its plastic type. Also from this point of view has it been possible to find an explanation of the restraining and hesitant development of the *risalto* in Roman palace building; it has not only been interpreted as the result of a "Formwille".

Whichever view one takes—a stylistic-theoretical, a sociological, or a practically-constructive one—the principally undifferentiated form so characteristic of the palace as plastical volume must in spite of all appear striking when seen on the background of the *casini* of the villas. On the *a priori* assumption that the contemporary tendency distinctly to be traced in the churches as well as in the villa-architecture towards rhythmical modelling and articulation at any rate *latently* must exist also in the palace-building, one is evidently obliged to acknowledge that the development has stopped, or at any rate been surprisingly much retarded in the latter category. The palace seems to have reserved for itself an isolated position and to dismiss any form of plastic articulation of its body, even within the limited possibilities granted by social conveniences and narrow emplacement.

In our opinion such a solution of the problem would, however, be subject to a questionable narrowness of outlook. On closer examination we will notice that the Roman palace *malgré-tout* often tried to acquire a kind of exterior plastic accentuation where it was desirable and practicable.

Under the investigations hitherto made into the plastic function of the Roman palace in the period treated here, attention has to such great extent been focused on the modelling of the *walls* of the cube, thus i. a. by means of the *risalto*, that the *structure above the main cornice* of the buildings discussed has been completely overlooked. From this follows that the importance of the

belvedere as an architectural component has not at all been recognized in scientific literature⁵. And nevertheless the *belvedere* has not only been extraordinarily widely employed, but it also filled an important function as a part of the plastic entity of the palace exactly during the period about 1550—1630—and in this period only.

Thus a gap has arisen in the history of the Roman Baroque style (respectively its earlier history) that particularly is remarkable, because it makes a true understanding of an important problem in the morphological process of the palace rather difficult.

The aim of the present paper is an attempt at filling up the said gap.

The *belvedere* has in our view to a certain extent compensated for the lack of the *risalto*. It might be said to be significant of the period dealt with here—apart from the way its style as concept is defined, whether we call it “Early Baroque” or “Mannerism”—that the cube of the palace preferably increases and if possible differentiates its structuring power not by a modelling of its limiting surfaces but by the addition of smaller cubic bodies upwards. This purely additive process, mass added to mass, is in principle as fully valid in the case of the palace as the *casino*. The *belvedere* is eminently typical for the consistent cubism of the period.

Considered in this way the *belvedere*—an otherwise ignored compositional factor—must be recognized as exercising a not

⁵ Formulation of the *belvedere*: “petit donjon ou pavillon élevé au-dessus d'un bâtiment quelconque, d'où on peut jouir d'un point de vue étendu et agréable” (D. RAMÉE: *Dict. gén. des Termes d'Architecture*, 1868). A brief defining passage (188) in J. DURM: *Die Bauk. der Renaiss. in Italien* (*Handb. d. Arch.* V, 1903, 274); only two Roman examples are mentioned, both of villas. Otherwise the *belvedere* is practically speaking overlooked in architectural-historical literature; it is characteristic that not even the function of the *belvedere* as *roof-loggia* is mentioned in the definition in WASMUTH (*Lex. d. Baukunst*, 1929). Its appearance—even in a monumental form—is only quite sporadically mentioned, and a systematic treatment of the *belvedere* generally, or of its history and importance within one single period, is unknown to me. Neither the concept nor the reality of the *belvedere* is to be found in the very comprehensive subject index in A. E. BRINCKMANN's fundamental work, *Die Bauk. des 17. und 18. Jahrh.'s in den roman. Ländern* (1915 ff.), not even hidden away under such terms as *roof-loggia*, balcony, or the like; nor is it mentioned in either H. WILICH & P. ZUCKER: *Die Bauk. der Renaissance in Italien* (1914 ff.) or in WÖLFFLIN's *Renaiss. und Barock* (4. ed. 1926). In VENTURI (*Storia dell' Arte italiana* XI, 2, 1939) a few instances are given, but nowhere accompanied by a compositional analysis. PIERO TOMEI: *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, 1942, has some fine reflections on the *roof-loggia* (*lovium*) and its importance.

unessential rôle also as a stylistic element. Originally this traditional Italian structural element was exclusively practically determined and completely lacking stylistic implications. But the Roman profane architecture after the Renaissance could also otherwise employ the belvedere. After having been cultivated architecturally it was possible for it to accentuate the palace without compromising its austere cube and without (from a theoretical point of view) bringing its façade into collision with the surrounding buildings. On the *casino* the belvedere had an ancient right of existence as a natural consequence of its purpose. The belvedere now supplemented its constantly practically valid function as a place affording a view with another one—namely an artistic function. The belvedere acquired its style and served a style. The roof-loggia, the belvedere as “*aedicula*” entered flawlessly into the expressive harmony of the simple bodies.

2. During the following we intend to give a survey of the appearance of the belvedere in Roman architecture c. 1550—1630 in so far as the material accessible to us permits it, and to trace and analyse its various types.

For this examination two points of view will be decisive:

1) An attempt must be made at ascertaining *in how far the history of the belvedere may be placed in direct relation to that of the risalto*,—and particularly whether the belvedere under special circumstances may be said to have ‘replaced’ the risalto. The first sections (§§ 1—4) must serve as a point of departure where the early history of the risalto is dealt with in concise form.

2) Finally it must in each individual case be examined *whether outer conditions (the situation of the building, etc.) may be supposed to have been determining for the placing and elaboration of belvederes*.

When the two elements, the risalto and the belvedere, thus are considered under the same main aspect it ought to be possible to form an opinion of their mutual relations as well as of their respective characters. We thus put the questions in concrete form to each individual monument which the theory of WÖLFFLIN (carried further by BRINCKMANN) has raised and answered generally concerning the dynamic relationship between plasticity and space.

3. As we have set the problem, only the belvederes on palaces and other civic architecture may have been considered as primary subjects. It has noways been our intention to account for the general typological development of the belvedere in Rome. We shall only try to illustrate its locally conditioned morphology through analyses of selected monuments. In order to lay clear the nature and trend of the process and show the ever increasing possibilities of the belvedere as a compositional factor, though in new connexions, we have in various cases carried the lines beyond the earlier timelimit and exemplified the development of the belvedere also in the mature and late Baroque style.

As the aim of our examination—as stressed—is not to account for the genesis and history of the Roman belvedere-motif in a chronologically fixed account, stage by stage, we have dared to leave out of consideration the exact dating of each individual monument discussed. Much the greater number of the said palaces are exceedingly well-known. But in the case of many of the less important buildings an approximate dating only is possible.

Tempesta's plan of Rome from 1593, drawn in bird's eye view⁶ gives an excellent idea of the belvedere-architecture existing at the time, and simultaneously it serves as an important instrument of dating. The said plan is supplemented, amongst others, by the likewise perspective plans of Maggi from 1625 and of Falda from 1676.

⁶ *Urbis Romae Prospectus*, ed. H. SCHÜCK, 1917.

§ 1. Tower, Risalto, and Belvedere.

The risaltos found at the end of a façade may in many cases be supposed to derive from the corner-towers. This circumstance is particularly conspicuous within the architecture of the country house where the mediæval rectangular *castello*-type with four corner-towers often is dominating⁷. If such a rectangular plan is introduced in a town the palace (*castello*) will stand in the street-line as a front between two corner-towers, which latter by an urbanising of the fortification-like character of the building are predestined to end as risaltos. A main example in Rome is the *Pal. di San Biagio* planned, and begun only, by Bramante (c. 1508), a symmetric block with four wings. Its main façade on the Via Giulia is flanked by corner-towers which are echoed in the plan as risaltos⁸. Already in *Pal. della Cancelleria* (begun 1485) light side-risaltos occur; we are inclined to consider them as encased rudimentary corner-towers. Further *Pal. Sora* (1509) (Pl. 2) has low end-towers over the outer windows. The latter

⁷ For the history of the development of this type see B. PATZAK; *Die Renaiss.- und Barockvilla in Italien*, III. *Die Villa Imperiale bei Pesaro* (1908), 130—133; FRITZ SCHREIBER: *Die französische Renaiss.-Arch. und die Poggio Reale-Variationen des Sebastiano Serlio* (Diss., 1938). — The side-risaltos on Innocens VIII's Villa Belvedere at the Vatican (1485—87) are by H. WILlich (*Die Bauk. d. Renaiss. in Italien*, 1914, 107) seen in connection with the antique villa type with a frontal portico between projecting corner-sections; in our opinion their fortifying origin is evident and in perfect harmony with fundamental features in the character of the building. About Villa Belvedere see H. BROCKHAUS in *Mitt. des kunsthist. Inst. in Florenz*, I, 152—153, and EUGÈNE MÜNTZ in *Archivio storico dell' Arte*, III (1891), 458.

⁸ D. GNOLI in *Nuova Antologia* 1914; G. GIOVANNONI: *Saggi sull' Architettura del Rinascimento*, 2. ed. 1935, 84. — Possibly the extension of *Pal. di Venezia*, planned in 1468 by Paul II, aimed at "un grande quadrilatero turrato"; already then the mediæval Torre della Biscia, rebuilt after 1455, existed as a flank-tower at the oldest wing of the palace facing the present Piazza di Venezia (TOMEI: *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, 1942, 64, 77). — Also the corner-risaltos on *Pal. del Senatore al Campidoglio* originally derived from side-towers.

appear as risaltos built with coupled pilasters at each story. Much the greater number of the towers have no independent existence; they seem to be enclosed in the corners of the palaces. Here the organic connection of the risalto with the corner-tower is clearly seen.

These first steps in the High Renaissance of Roman architecture towards the formation of risaltos, brought about by the corner-towers, were stopped by the Baroque. In the homogeneous style of this palace-architecture the tower-motif was out of place. But the tendency towards the forming of risaltos continued, waiting for a possibility to be realized. The existence of the "crypto-risalto" will be treated below (§§ 3—4).

The symmetrically placed couple of low towers were, however, a theme that was only reluctantly abandoned. It was particularly well suited for the country house architecture. We may assume that an original form of the purely architectural belvedere from the very first developed as a lighter, less pretentious, variant of the duplicated tower. The earliest example, known to us, of two symmetric, typical belvederes which function as outer accents on the roof of a monumental building is to be found in the *Villa Imperiale* at Pesaro (c. 1520)⁹.

It is instructive to compare Pal. Sora with the main façade of *Pal. (Archiginnasio) della Sapienza* (1575 ff.) (Pl. 3). In the latter monument the reaction of the Early Baroque against the High Renaissance is particularly conspicuous as the similarity in theme between the façades of the two buildings is so striking. The genuine corner-risalto (in Pal. Sora) has been reduced to a "pseudo-risalto" (vertical isolation of an outer window by rusticated pilasters) just as the "genuine" free tower formation at top has been transposed into a light open belvedere (a roof-loggia). And yet the motif of the "corner-tower" is still distinctly felt as a source of inspiration to Pal. delle Sapienza's corner section with belvedere. The difference between the two corner solutions does not lie in the composition of the elements, but depends only on the different articulation¹⁰. — See § 9 for the "double-belvedere" proper.

⁹ B. PATZAK: Die Villa Imperiale bei Pesaro, 95—95, Figs. 61—62.

¹⁰ The exterior parts (incl. of the pseudo-risaltos) on La Sapienza's main façade correspond to the interior stairs (LETAROUILLY: Les Édifices de Rome moderne, I, 1860, Pl. 70).

§ 2. The Genuine Risalto.

Apart from the numerically few façades with genuine risaltos thematically motivated by a harmony with or through a direct derivation from the corner-towers it is in our opinion possible to point at few examples only from the said period of Roman palaces where genuine risaltos are found. The oldest one is *Pal. Salviati alla Lungara* (Pl. 12). According to an inscription on an engraving in Ferrerio¹¹ it was erected in 1557 by Annibale Lippi for Cardinal Giovanni Salviati. As the Medicean papal coat of arms is seen at the top of the portal axis the building can, however, presumably not have been finished till the pontificate of Pius IV Medici (1559—65). The palace has a central risalto of three axes and side-risaltos of each one axis (the scheme of the façade: “1” — 2 — “3” — 2 — “1”). Not only the risaltos, but further the façade-sections between them are enclosed in powerful, rusticated pilaster-strips; also the windows of the lower stories have rusticated frames.

Lippi was a Florentine; his rustication manner is Tuscan¹². But it will be impossible to find a façade which may have served as model for the risalto façade of *Pal. Salviati* in contemporary or earlier Florentine palace architecture. It lies near to assume that Lippi is influenced by Galeazzo Alessi's Genoese style; *Villa Cambiaso* in Albaro (1548) has pronounced side-risaltos¹³. The main portal of *Villa Medici* in Rome after Lippi's design is in Alessi's manner¹⁴; and the main vestibule in *Pal. di Spagna* that by Gurlitt has been attributed to Lippi¹⁵, reminds one of Genoese palace vestibules.

However, the decisive question in this connection is not, “from where did Lippi borrow his risalto scheme?” but “how did he find courage to use it?” *Pal. Salviati's* façade was indeed remarkable at that time in Rome. There is scarcely any doubt that by considering the situation of the palace we may find an answer to the latter question. As appears from Tempesta's view of Rome, 1593, the *Lungara* between *Porta Sto. Spirito* and

¹¹ *Palazzi di Roma dei più celebri Architetti* (s. a.).

¹² Venturi, XI, 2, 669.

¹³ G. KÜHN in *Jahrb. für Kunstwiss.* 1929, 155 f.

¹⁴ WÖLFFLIN, *op. cit.*, 142.

¹⁵ *Gesch. des Barockstiles in Italien* (1887), 96.

Porta Settimiana was an extremely sparsely built district. Apart from Pal. Riario (later Corsini) and Villa Farnesina only insignificant small houses alternated with gardens and plots. The sites between Pal. Salviati and the Tiber were thus unbuilt. The palace has in other words had a location suitable for a *villa suburbana*. Villa Farnesina had indeed that character. The whole distance between the Tiber and Monte Gianicolo, the slopes of which were covered by gardens, was a rural suburb. The restrictions that confined all building of palaces within the actual town-area, were not in force here. The house of an aristocrat, built in this place, might assume the formal rights of a villa with regard to a differentiated plastic execution and accordingly make use of risaltos.

The second example of a Roman building with genuine risalto is *Collegio Romano* erected after designs made by the architect of the Jesuit Order, Giuseppe Valeriano (*not* by Ammanati)¹⁶. The building has a wide, not particularly projecting, but distinctly marked, central risalto and is without side-risaltos. Collegio Romano is certainly situated in the most densely built part of Rome. It is, however, possible to point at factors that have made the risalto acceptable also in the case of this building. In contrast to most other Roman palaces Collegio Romano faces a place (Piazza del Collegio Romano) the width of which surpasses that of the façade and consequently allows the building to show to full advantage. The said Piazza functions as a kind of fore-court to the building of the Collegio and is completely dominated by the latter. It is of less importance that the depth of the piazza is relatively small in consideration of the fact that its volume permits a complete visual conception of the front of the building. There is another significant factor. Just in the centre of the longitudinal side of the place a street opens thus leading at right angles to the middle axis of the Collegio. A risalto enclosing the axis must accordingly be considered particularly well motivated: It acts as *fond* for an axial prospect of no small depth (cf. Tempesta). It must thus be maintained that the situation of Collegio Romano in the town body offered extraordinary possibilities for a plastic accentuation of its front by a central risalto.

¹⁶ On Valeriano see Zeitschr. f. Kunstgesch. 1933, 299; Carlo Bricarelli i Civiltà Cattolica, 1932, Aug., 251—264.

The fact that the Piazza at any rate was regulated in connection with the erection of the building makes the matter even more evident.

When considering the design of Collegio Romano it must further be borne in mind that this building was not a *palazzo* of the usual description, in fact not at all the residence of a patrician. Strictly speaking it lies quite outside the genre of the ordinary palaces. As the main quarters of the Jesuit Order the College received the rank of a public building. It was built under the supervision of the General of the Order for the Apostolic Chair. The centenary of the Order, in 1639, was celebrated in this College¹⁷. From a purely formal point of view the building must be considered as a University, the *alma mater* of the counter-reformation. Nothing could be more natural than building it *in sito principalissimo della Città*¹⁸ and to draw all the consequences thereof in the composition of the façade. Pal. Salviati had its nearest relations in the villa architecture. Collegio Romano ought in point of principle to be classed with *Pal. del Senatore* in Campidoglio (erected in 1592, partially after Michelangelo's plan from 1536), the most monumental public profane building in Rome — and as such furnished with risaltos.

About Collegio Romano's high "attica" over the central risalto, see § 11.

§ 3. The Pseudo-Risalto.

In some cases a few axially determined sections of a façade are vertically encased by rusticated pilasters. As they are thus bounded and thereby emphasized they come to appear as drafts for risaltos. They do not protrude in the plane beyond the other façade sections, but we feel that they are predestined to do so. On the side façade of *Archiginnasio della Sapienza* towards Via Canestrari the two outer windows appear as such "pseudo-risaltos" (Pl. 5), in this case thematically based on their interdependence on end-towers (side-belvederes) facing Piazza S. Eustachio¹⁹. Particularly instructive is the treatment of the main

¹⁷ HIPPOLYTE HÉLYOT: *Ausführl. Gesch. aller geistl. und weltlichen Kloster- und Ritterorden*, VIII (1756), 564.

¹⁸ DE ROSSI: *Descrizione di Roma moderna*, II (1738), 532.

¹⁹ GIUSEPPE VASI: *Delle Magnificenze di Roma* (1747 ff.), IX, Pl. 161.

façade of *Palazzo della Famiglia Borghese* (Pl. 6) situated opposite the long broken façade of Pal. Dezza-Borghese, as the division follows the scheme: "3"—7—"3",—the side-sections emphasized by rusticated pilaster-strips as sketched side-risaltos²⁰. It is suggestive that just this façade works with masked risalto effects as it faces an open, regular square which was—and still is—finished towards Via Condotti with borns and chains. It is likewise characteristic that the building which served as residence for the *famiglia* (i. e. domestics and clients) of the princely Borghese-family indeed dares to distinguish itself spatially, but nevertheless relapses into a plastic accentuation of a secondary nature in relation to the opposite façade of the real Pal. Borghese. The risalto motif is at a preliminary stage, a little more backward in development than in Pal. Borghese; the façade of the house of the "famiglia" must be subordinate to its powerful neighbour, the residence of the prince himself.

In principle *Pal. Del Bufalo* (Ferraioli) on Piazza Colonna²¹ (Pl. 7) composed in a quite corresponding manner: "2"—7—"2" due to a situation analogous with that of Pal. della Famiglia Borghese, as also the former was placed opposite a monumental palace, in this case Pal. Aldobrandini-Chigi, and in the same way formed one of the sidewalls in a regularized square. The striking analogy between the situation of the two buildings in the town picture and function at the place has its exact counterpart in their mutually identical solution of the "pseudo-risalto"-problem—a fine example of the importance of the situation for the morphological process of the style.

WÖLFFLIN seems to reckon with genuine risaltos in *Pal. Dezza-Borghese*²². In our view incorrectly. By a risalto is understood a projection of the wall carried up through the full height of the façade in question. That is not the case here. The lowest story and the mezzanine are rusticated. The two outer axes of the façade are treated in a corresponding way also in

²⁰ G.-B. FALDA: Nuovi Disegni delle Architetture e Piante di Palazzi di Roma, II, Pl. 25; DE ROSSI: Nuovo Teatro delle Fabriche et Edificii in Prospettiva di Roma moderna (1665 ff.), IV, Pl. 12. — As architect is mentioned Ant. de Battistis.

²¹ FALDA: Nuovi Disegni, II, Pl. 47. — Architect: Francesco Peperelli.

²² Op. cit., 129, built 1590 for Cardinal Dezza (NINA CAFLISCH: Carlo Maderno, 1934, 72) by Martino Longhi the elder. The main block is seen erected in Tempesta's plan, 1593.

the upper stories. But a part of a motif that is *common* for the lower story and mezzanine of the *whole* façade cannot at the same time be described as something *special*, an *additamentum*, applying to the outer axes alone and give the latter an independent existence. Even in the case that the rustication was reserved for the said sections of the façade it would nevertheless be extremely doubtful whether the latter for this reason might be considered as risaltos. The rustication is added as an extra, rather thin, layer; the process is purely additive. The rustication in reality does not correspond to a projection of a connected façade-line due to an expansion from within the very wall. The outer sections in question have become *different* in the decoration of the surface, but *no more than that*; within their vertical boundary-lines they lack structive independence in relation to the relief of the whole façade. Two factors are determining: 1) the rusticated vertical façade-bands are coherent with the horizontally constructed lower parts; 2) the rustication of the said vertical bands have involved no breaking of the cornices.

We must then look at the discussed rusticated sections as partial strengthenings of the main front in direction of the corners in a natural connection with the treatment of the walls in the basic stories; they are accordingly features in a pilaster-strip-division that as a coarse net circumscribes the main façade.

In conformity with this view we cannot either consider the rusticated end sections of the Pal. Corsini²³ (Pl. 4) as genuine risaltos. Only at the moment when there is a breaking of the string-course and the main cornice as an unmistakable symptom of projections beyond the basic surface of the façade the diagnosis "risalto" is acceptable. But it should be obvious that rusticated façade-sections naturally must be considered as direct forerunners of the genuine risalto. It must further be stated that the middle section of the façade of Pal. Corsini is marked by two rusticated pilaster-strips of the same description as those which encase the rusticated end-sections.

²³ Rione del Ponte, Piazza Fiammetta; cf. § 8.

§ 4. Rhythmical Composition of the Façade.

Already WÖLFFLIN²⁴ has drawn attention to the fact that a rhythmic arrangement of windows is to be found in some early Roman Baroque palace-façades—a detaching of the outer windows and (or) a contraction of the middle ones. A main example is the façade on the Corso of *Pal. Aldobrandini-Chigi* (about 1593—1605)²⁵ where the windows are arranged according to the scheme: 1—1—4—1—4—1—1 (Pl. 8). As the intervals between the windows in the two 4-groups are shortest, the contrast between the two serene outer sections and the quick rhythm in the two closely set groups towards the middle window becomes very remarkable. BRINCKMANN²⁶ gives an excellent interpretation of this composition: “Man spürt, dass dahinter im Baukörper Dinge vorgehen, die auch die Fassade in Aufregung versetzen”. Also on the façade of *Pal. Serlupi* (1585)²⁷ the windows are drawn closer together towards the centre. This movement in the façade with a marked concentration of the windows no doubt indicates latent powers in the building which wait only for the plastic release of a centre-risalto (Pl. 9). In the contemporary Roman church façade we know, of course, that several analogies are to be found to this contraction of the windows²⁸.

A few palace-façades, finally, show a distension of the outer windows, while the intermediate row of windows between them has constant intervals—thus *Pal. d'Este-Marescotti* (c. 1590)²⁹ whose portal is shifted in relation to the centre-axis. In this case it is therefore scarcely possible to work with the conception of the 6-window middle section as a wide “crypto-risalto” (a centre-risalto on an “embryological stage”), one is rather tempted to consider the isolated outer windows as predestined in time to develop plastically into narrow side-risaltos (cf. *La Sapienza*) (Pl. 5).

Naturally we need not at all consider the use of detached

²⁴ Op. cit., 129—130.

²⁵ History and dating: ARSLAN in *Bolletino d'Arte* 1926—27, 524; CAFLISCH: *Maderno*, 67—70.

²⁶ *Bauk. des 17. u. 18. Jahrh.s in den roman. Ländern* (1919), 35.

²⁷ ARSLAN in *Boll. d'Arte* 1926—27, 522 ff.

²⁸ WÖLFFLIN, 64, 100 ff.

²⁹ ARSLAN (op. cit., 518 ff.) considers the palace as erected after 1585; as it is to be seen in *Tempesta's prospectus* it must have been built before 1593. Cf. T. H. FOKKER: *Roman Baroque Art. The History of a Style* (1938), 81. Venturi, XI, 2, 843, denies that this palace is by G. Della Porta.

outer windows as a compositional principle aiming in the first line at the forming of risaltos. It may generally be meant to counteract the monotonous distribution according to the rhythm: 1 — 1 — 1 — It would at any rate be most natural to apply this viewpoint also when Rome's simpler *casa*-architecture is to be examined—a field which in our experience has not hitherto been made the subject of a methodical study of style; no work within this field is known to me. On going through the pictorial material at our disposal it seems, however, possible to show so many examples of the use of an elementary rhythmical distribution of windows of simpler house façades that it is to be supposed that this practice has been relatively much used in Roman Baroque. As none of the said monuments, however, could be exactly dated it will for some time to come remain impractical to refer this method of composition within civic architecture to the period of the Early Baroque. The possibility must then for the present be considered likely that the said practice derives from the monumental palaces mentioned, and thus has been accepted after c. 1600 only. But indeed the presumably relatively quick spread of the said compositional schemes in building generally shows that it has been symptomatic to a higher degree of the Early Baroque's "Formwille" than their rare appearance, previously noted, actually might entitle us to assume.

One of the said façade types, however, occupies an absolutely exceptional position: the rhythmic distribution of the windows after the scheme: 2 — 2 — 2 — . . . It has a very long tradition behind it at Rome. Tomei has proved the frequent appearance of this scheme during the Quattrocento and determined the characteristic type of the building³⁰ (Pl. 15 *b*). A longitudinal house with the windows coupled together, 2 and 2, has arisen by the coordination of several narrow houses; each of the said unities has two windows shifted each to its side of the façade. As the said unities are coordinated the outer window of each house is coupled to its neighbour and the rhythm 2 — 2 — 2 — thus appears in the total distribution of windows. It is in other words a question of *case in serie*. As each "house" in the unity has its own door and its own wider *bottega*, these apertures share the measured rhythm.

Tomei mentions that this type of Roman terrace-houses

³⁰ Op. cit., 266—267; the same in "Palladio", II, 1938, 83 ff., Figs. 191—197.

developed in the second half of the fifteenth century³¹. Apparently he has not noticed that it is a direct continuation of a characteristic type of houses from ancient Rome, the existence of which was pointed out by BOËTHIUS and LUGLI. The causal connection is perfectly evident. Houses still retained from mediæval times connect Antiquity with the Quattrocento: "Particularly common in the detached narrow house is the fact that the upper departments have two windows placed at the outer edges in the façade to the street. By coupling together two such houses the ground floor compartment generally obtains two *tabernae* (= *botteghe*). In the upper compartments arises a particularly characteristic distribution of the windows, as two and two windows are carried close together at the gap between the two houses coupled together."³² This typical distribution has been shown in the house from the Imperial time, the façade of which is built into Aurelian's wall between Porta Prænestina and Porta Tiburtina.

Thanks to the mutually independent investigations by BOËTHIUS, LUGLI and TOMEI we may, by a combination of their results, follow the history of the characteristic type of façade from Imperial Rome up to the time about 1500³³.

As already hinted it, however, lives on through the Renaissance and into the Baroque. This theme has up to now not been treated in literature. We shall illustrate the subject by mentioning some examples. A long house in Piazza del Popolo was divided into eight regular double windows and doors and thus closely corresponded to the primary type of terrace-houses³⁴ (Pl. 11 *a*; cf. Pl. 11 *b*). It is now interesting to see how the type was worked into the Roman Baroque palace and adjusts itself to the norms of the latter. *Pal. della Famiglia Ludovisi*³⁵ (Pl. 18) is instructive to study. The

³¹ Op. cit., 265.

³² Den romerska Storstadens Hyreshusarkitektur och dess bebyggelse-geografiska Sammanhang (Göteborgs Högskolas Årsskrift, L, 1944, 4), 19—21, Figs. 5—6. Cf. G. LUGLI in Rendiconti della Pont. Accad. d. Archeologia, XIII, 1937, 73 sq.

³³ On the same type of house in Mediaeval Florence see Walter Paatz in Röm. Jahrb. für Kunstgesch., III, 1939, 129—140.

³⁴ Cf. f. i. a convent (demolished) opposite S. Maria Maggiore (Architettura minore i Italia. Roma II, Pl. 76).

³⁵ Later "Residenza di Mgr. Viceregente". Was (until 1838, cf. FOKKER, 92) lying as a building in the background on Piazza Colonna; it thus had a monumental situation even though the rather plain palace was subordinate to Pal. Aldobrandini-Chigi and Pal. Del Bufalo-Ferraioli (cf. § 3). EGGER: Röm. Veduten, II (1931), Pl. 77 (Lieven Cruyl); VASI, II, Pl. 22.

lowest story is dissolved into *botteghe* alternating with frontdoors. The distant background is to be found in the *tabernae* of antiquity. Also as far as regards the distribution of windows (2 — 2 . . .) both in the whole stories and in the mezzanine, the continuity from the antique type appears clearly. But we notice that the façade of the palace has a stressed mid-axis: over the portal there is a group of three windows. This concession to Baroque ways of feeling signifies that the building has forgotten, or hidden, its origin as a plurality of coordinated unities, as a series of individually independent “houses” connected only by a purely additive process, and consequently quite foreign to any inclination towards a “dynamic” effect in the composition of the windows. In conformity with this characteristic change of the basic scheme the façade has further to each side been finished by a single, not a double, window. Thus a Baroque tendency towards a rhythmic centralization of the windows has crept into the façade. Traditional and new viewpoints are blended.

A regular distribution of coupled windows, however, also appears in Baroque secular buildings which completely lack the connection with the *tabernae*-house which still existed in Pal. della Famiglia Ludovisi. We think of a monumental building like *Pal. della Sapienza*, the side-façades of which (Pl. 5) show the said motifs in pure execution (apart from the extreme “pseudo-risalto” and adjoining windows, thematically motivated by their connection with the corner-towers of the main façade). The mid-axis is in this case not even emphasized by three windows, but only by a slight distension of two coupled windows. Giacomo Della Porta, Pal. della Sapienza’s architect, has further made use of the old Roman two-window-motif in the façade of *Villa Aldobrandini* at Frascati. WÖLFFLIN finds that an attempt has in this case been made at allowing rustic conditions to find expression “in einer gewissen Willkür . . . die zu den mürrischen Formen am allerwenigsten passt”³⁶. We are inclined to look at the façade in another way and prefer to give our attention to Della Porta’s artistically very conscious employment of a traditional motif. If we look at each of the side-sections of the façade as a whole (reckoned from the pilaster-strips of the central part which are carried all through) the four window-axes are seen to

³⁶ Op. cit. 162—63, Fig. 103.

be drawn together by couples. It is now interesting to observe that while the architect tries to introduce vertical bands into this façade-section parallel to those of the central section, he places them as vertical *cæsuras* between the windows which have been drawn together. Naturally it is also his aim hereby to isolate an outer window as a "pseudo-risalto" (cf. Pal. della Sapienza), but the placing of the interior vertical band is striking. It cannot be due to chance, still less the result of arbitrariness that these two vertical lines just in this place are drawn where the borderlines for a *casa in serie* normally is to be found. It looks as if Della Porta in the handling of his pilaster-strips has been thinking of the traditional Roman border lines. The central 2-window sections of the flanks of Villa Aldobrandini's front look as if they were projections of the façades of the ancient house type.

A more completely documented account of the further spread of this theme within Roman Baroque lies outside the frames of the present treatise. It is sufficient in this place to draw attention to the existence of the problem and point at the importance the motif discussed presumably must have had for the façade-compositions of the Early Baroque. Many things seem to indicate that the traditional birythmical division—which measured by the ideals of the classical Renaissance indeed must be described as extraordinary—quite well may have contributed towards an easier rhythm in the façade, not least by the fact that in principle it works with a detachment of the windows with strong contrasts between closed and open sections.

When the same number of outer windows are drawn together in groups on each side of the façade, while the intermediate windows are distributed at relatively large intervals, a symmetric composition appears (scheme: 3 — 1 — 1 — 1 . . . — 3) which seems to imply a tendency towards side-risaltos, however distant the realization of such a thing may be in civic building; an emphasizing of the side is at any rate indisputable; the close-set windows attract one's attention. We have a fine example in the *casa professa* at St. Ignazio³⁷ (Pl. 10). The existence of buildings the façades of which have window groups at the extreme side only (scheme: 3 — 0 — 3)³⁸, confirms what has been said. In this

³⁷ Adjoins Collegio Romano as a sidewing.

³⁸ Trinitarian convent at S. Carlo alle Quattro Fontane (Nuovo Teatro, III, Pl. 12).

as in other styles of profane architecture (i. e. all architecture apart from the ecclesiastical in the proper sense) the side-risaltos may be taken to represent an earlier stage than the centre-risalto; normally the corner seems disposed for an accentuation where it is free (cf. "Tower and Belvedere", § 1). But as far as regards the examples just mentioned it must naturally not be overlooked that the half civic, half sacral buildings (monasteries, seminaries, colleges, canonicates, etc.) that often adjoin a church façade on one side generally purposely are kept relatively neutral to rest subordinate to the front of the church, and that their architects frequently will find it æsthetically right actually to add a certain accent to them as side façades to avoid a competitive effect with the indisputable accentuation of the central axis of the church façade. If such ecclesiastical houses join by pairs in symmetry with a front of a church as flanks in the transverse axis, their façades will often tend towards emphasizing the sides.

II

§ 5. The Non-Architectural Belvedere.

The application of roof-galleries was extremely wide-spread in the Rome of the Late Renaissance and Baroque. Only a glance at Tempesta's very detailed bird's eye view from 1593 will convince the spectator of this fact. These small buildings, to be counted by the hundred, spring up everywhere. Together they have, so to speak, formed a town by themselves above the town proper³⁹. Also in the town of the belvederes the types vary greatly, even though naturally architectural possibilities are greatly limited by the nature of the genre. Large belvederes exist, the aristocrats within the genre, which as palaces assert themselves strongly not only in the town over the roofs, but also as seen from the streets and squares. Several of them are not unimportant accents in the Roman town picture proper, as it unfolds in prospects from the most important views. This fact thus applies to the two large belvederes of Pal.

³⁹ An artist like ABEL BONNARD has fixed on this Rome of the belvederes: "une autre ville ... variée comme une campagne" (Capitales du Monde, Rome (1931), 38—39).

del Quirinale (Pl. 1) and the end-belvederes of Pal. Borghese towards Ripetta⁴⁰. The greatest number of roof-loggias are—in similarity with civic houses—modest in size and unostentatious of exterior. Their importance from a purely architectural point of view lies only in a harmony with the buildings that bear them.

Much the greater part of the Roman belvederes have lacked an architectural elaboration and, therefore, they have been unable to contribute towards an artistic articulation of the buildings in question. The primary aims of the belvedere in a Roman *casa* have been, 1) to supply a good view and, 2) to offer the inhabitants a place from where they might get a breath of fresh air. A deep desire in the Romans to get out of the narrow, stuffy streets underlies the building of the many belvederes. It is obvious that they, moreover, have served as suitable work-rooms for the women of the houses. The poorer a house was situated from a social point of view the more the belvedere must be supposed to have fulfilled its mission as a practical factor. In the palace it may be a “pavilion”—or—if you prefer to call it so, a “bower”; in the ordinary civic house it forms the usual living room and workshop in summer-time.

In its simplest form the belvedere is only a rectangular platform built on the roof, a terrace. Often it is furnished with vertical beams at the corners, sometimes connected by horizontal beams. This simple frame may be covered with textiles and serve as shelter against the sun or be used for drying clothes. A modest roof-garden is frequently arranged; thin sticks fastened to the top-beams form espaliers; pots and jars with plants are put up. Sometimes a flower-pot is placed at each corner in stead of beams, and a modest architectural-decorative effect of the roof terrace is attained⁴¹.

⁴⁰ Nuovo Teatro, III, Pl. 25; EGGER, II, Pl. 78; VASI, VII, Pl. 139. Several of CRUYL'S views are drawn from belvederes (for instance EGGER, II, Pls. 78, 99). Juvara has left a drawing of Rome (“veduta delle sua casa”) showing the view from his balcony or loggia with a large closed belvedere on a neighbouring house (reprod. in AUG. TELLUCCINI: L'Arte dell' Architetto Fil. Juvara in Piemonte, 1926, 7).

⁴¹ When BORROMINI erected the monastery at S. Carlo alle Quattro Fontane with the library in the uppermost story he let the latter be flanked by two loggias “in order that the students might enjoy the wide view and also, if they wanted to do so, work in open air, alternately in the sun and in the shade” (EBERHARD HEMPEL: Francesco Borromini, 1924, 35, cf. also p. 79). About the use of roof-loggias for ‘sun-bathing’ (bleaching of hair) at Venezia during the sixteenth century

Not until the belvedere becomes a house, a small covered arcade-building of bricks, it has a possibility of serving not only as a dwelling, but also an architectural-structive function. But naturally this does not imply that this function leads to a well calculated æsthetic effect. The latter would probably be due *partly* to the character of the building bearing the belvedere, *partly* to its situation (as we leave out of consideration any wishes of the proprietor's and the artistic ability of the architect). If the simple town house is quite inartistically formed without any architectural values, an attempt at a plastic accentuation of it by means of a belvedere will *eo ipso* be to no purpose (Pl. 13). The same applies to more stately houses placed in such relations to their surroundings that nothing in their situation enforces, or just makes possible, the artistically active emphasizing of a plastic nature which the belvedere may add—whether this emphasis aims at creating a central-axial composition or a willed dissonant effect.

However, even the average Roman town house of a reasonable size during the period dealt with here very often possessed such good proportions and such a firm cubic effect that it in itself might very well support a well-balanced belvedere on the ridge of its roof, and possibly draw advantage from it. When, nevertheless, the belvedere relatively rarely seems to have been employed as an artistic element in Roman house-building of a certain quality (apart from the category of the palaces) the reason is obvious. As the very name *belvedere* indicates, its placing on the roof of the house on account of the special possibilities of obtaining a free view is the *raison d'être* of this very construction. The house in the street has not itself chosen the said possibilities, it must put up with them and try to exploit them in the best way possible. If such a house has an unfortunate, narrow situation,

curious information is to be found in: *Les Femmes blondes selon les Peintres de l'École de Venise, par deux Vénitiens, 1865, 78—79.* Simple roof-loggias are not rarely rendered in Tuscan trecento- and quattrocento-paintings (exempl.: Pupil of Giotto: Entry of Saint Francis in Assisi (the uppermost story > belvedere in the side-tower), reproduced in C. VITZTHUM & W. F. VOLBACH: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, 1924, Fig. 214;* AMBROGIO LORENZETTI: *Fresco in Pal. Pubbico at Siena (ibid., Pl. XVII); Fra ANGELICO: The birth of Saint John the Baptist, San Marco (F. SCHOTTMÜLLER: Fra Angelico, 2. ed. 1924, Pl. 23; cf. B. PATZAK: Die Renaiss.- und Barockvilla in Italien, II (1913), 104, Pls. XLIII, XLVI).*

and moreover, if it is without any "monumental" aspirations, the belvedere will as a rule be erected only on account of the possibilities it may possess for gaining a *veduta*, even though it involves an architecturally absurd, or directly destructive, effect as regards the building as a whole⁴².

Only when the Roman town house fulfils two conditions: 1) an artistically calculated conception of the ensemble, however simple it may be, 2) a situation in the town-body of such a nature that the existing possibilities of a view do not counteract—but make possible or even form the condition for fitting the belvedere into the building as an artistic whole, then the belvedere may assert itself as a compositional element of æsthetic importance within Roman Baroque architecture.

§ 6. The Corner Belvedere.

As already mentioned (§ 1) a belvedere placed isolated over the corner of a building may be supposed to derive from a corner-tower; but its form and special function is decided by another, likewise mediæval, building-factor, namely the loggia with a vista (*lovium*). The palace with side- or corner-towers is to be found in most of the mediæval towns of Italy, but the type continued to exist in Rome longer than in any other place, retaining its popularity all through the whole of the fifteenth century. The reason for this may presumably partly be found in the active conservatism which was also felt in other artistic fields in Rome, partly it may be traced back to a special building convention prevailing among the noble families and taken over by the cardinals. Albertini establishes the fact that *unaquaqueque enim domus cardinalium turres habet*⁴³. The retention of the tower-motif in Rome must also be seen in connection with the fact that the palaces in this city through the chief part of the fifteenth century had no cortiles (as in Firenze, where the tower was abandoned

⁴² NUOVO Teatro, II, Pls. 3, 4, 23, and other places; EGGER, II, Pls. 62, 71, 95; VASI, II, Pls. 23, 25, 29, 30; VI, Pls. 105, 109, 112, 120; X, Pl. 167, etc.; numerous examples in PIRANESI's *Vedute di Roma*.

⁴³ TOMEI, 51; the following brief survey of Roman tower palaces is based on TOMEI's investigations. See also EMMA AMADEI: *Roma turrata* (1943), *pass.*

much earlier), but were simple rectangular blocks in the street-line with a single row of rooms in each story only. An addition of a flank-tower was a natural process easily carried through.

By such an addition of the two factors, house and tower, the latter might be the original factor, the tower (the tower-house) supplemented on one side by a rectangular palace (for instance *Pal. di San Marco* (Venezia), begun in 1455). The palace may also be supplemented by a flank-tower (for instance the palace of Nicolaus V in the *Vatican* (1447 ff.) increased by Torre Borgia). Finally house and tower may be built under one, the latter entering as a carefully considered compositional factor in the entity; the best examples of this are *Pal. Capranica* (completed in 1451) (Pl. 14) and *Pal. Santacroce* (shortly before 1500); in both cases the flank-tower formed part of a street-corner.

We are now at the stage when the flank-tower intercrosses with *lovium* and develops into the corner-belvedere. The evolution which takes place during the second half of the fifteenth century is completed in several ways. In all cases two factors are decisive: 1) an increasing tendency towards abandoning fortification purposes, 2) a desire determined by the situation of the building in question to include prospects in several directions. We note some stages and transition-forms.

An extant flank-tower may lose its character as a tower when the palace-block connected with it is heightened. This was what happened in the case of *Pal. Capranica*; the tower originally rose at the height of two stories, the top-story of which had open arcades above the roof-line of the palace; but through a later addition to the palace by one story the arcade-story of the tower acquired a pronounced belvedere-character⁴⁴; the loggia was left isolated as a reliquary. *Vice versa* a corner-tower may lose its character by, a) being reduced in height and, b) possibly simultaneously having its arcades broken through in what became its new top-story (after the reduction). A good example is *Torre degli Orsini* in Piazza Navona (Domitian's stadium) belonging to Pal. Orsini of the Middle Ages, standing at the corner of the square where since 1791—92 Pal. Braschi rises⁴⁵. Rebuilt in the Renaissance (c. 1516) the uppermost free story of this tower received

⁴⁴ TOMEI, 62; the elevation is not dated.

⁴⁵ LÉON HOMO: Rome médiévale (1934), 131.

the pure shape of a belvedere, as among other things appears from an engraving by ISRAËL SILVESTRE⁴⁶, as well as the engraving reproduced here by FALDA (Pl. 16). The original mediæval *Pal. Ornano* was of a similar character and situation standing as it was on the corner of Piazza Navona and Via S. Agnese (Via Tor' Millina). During the Late Renaissance it appears in a regularized form and cut down to a rectangular belvedere dissolved in arcades and furnished with a terrace-roof⁴⁷. The military flank-tower of the feudal palace was thus civilianized as a consequence of the completely altered social conditions and naturally transformed into a loggia with a view due to the fact that its position at the opening of a narrow street into a monumentally large square procures for it a new and expedient function.

The eldest independently formed examples of corner-belvederes found in Rome—without direct relation to any already existing corner-tower—would probably derive from the second half of the fifteenth century. In *Pal. Della Rovere*, Piazza dei S. S. Apostoli, erected 1474—80⁴⁸, a low corner-construction is erected above the roof-line with the massive and compressed proportions of a severely reduced tower, but which, nevertheless, must be described as a rudimentary belvedere cast in one with the cube of the palace; it lacks arcades, but its two windows facing the square are relatively very large and run up the full height of the story (Pl. 15*a*). Still purer in type are the belvederes on a group of civic houses; in the latter case where feudal traditions did not exist it was easier for the ancient *lovium*-motif to disengage itself and become transposed into a detached, architecturally executed, roof-loggia, the prototype of the belvedere. At the moment that a tall and narrow house standing on the corner of a street appeared with an upper story completely dissolved into arcades it represented a natural transition to the steep civic house with a large corner-belvedere (examples: Casa Bonadies opposite Ponte S. Angelo; a house in Via del Governo Vecchio on the corner of Vicolo Savelli)⁴⁹. From about the year 1500, at any rate, the corner-belvedere was acknowledged as a usable

⁴⁶ H. SCHÜCK: Rom, II (1923), Fig. 22; "Palladio", III, 1939, 174.

⁴⁷ D. FREY: Beiträge zur Gesch. d. röm. Barockarch. (Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., III, 1924) offprint pp. 44—54, 54; Figs. 19—21.

⁴⁸ TOMEI in Rivista d'Arte VI, 1937, 131 ff.

⁴⁹ TOMEI: L'Architettura del Quattrocento, 283, Figs. 183—186, cf. Fig. 201.

element in the Roman profane architecture. Originating as it did in old local building customs this type of belvedere spread enormously in the following centuries, but it remained true to its origin; in by far the greatest number of cases it exclusively served the claims of practical life, not the laws of art (cf. § 5). It survived through the Renaissance, the Baroque, and the Rococo, indeed Classicism even, and it is still a thriving feature as any wanderer about Rome may satisfy himself. Yet—nothing shows more distinctly how firmly rooted an element the belvedere had grown to be than the fact that it also allowed itself to be rather extensively employed in strictly architectural compositions, and that changing styles made an easy use of it. As a consequence of its constitutionally asymmetrical position on a building the isolated corner-belvedere had no possibility of being tolerated, still less of becoming artistically active in the palaces of the High Renaissance proper. But the Baroque, particularly in its early period, offered it other and richer fields of development.

To begin with we shall draw attention to some palace-belvederes from the latter period the building of which over a corner undoubtedly is dictated only by the possibility of affording a good view. When the very *Pal. della Cancelleria* is furnished with a small belvedere over the north-eastern corner a reason for it is surely not to be sought in the structure of the building, but particularly in the orientation of the said corner. The adjoining section of the façade, looking like a light risalto, indeed corresponds to a projected tower⁵⁰; but it may be considered decisive that this corner of the palace faces straight towards Piazza Navona, the largest monumental place in the district and its mercantile as well as its fashionable centre⁵¹. The belvedere itself was further much too insignificant in any way to attract attention on the enormous body of the building as a possible corner accentuation—quite apart from the fact that it lacks any plausible motivation in this case; it is neither to be found in the form or the situation of the palace in the street.

⁵⁰ Cf. the plan in Letarouilly.

⁵¹ L. VON PASTOR: *Die Stadt Rom zu Ende der Renaiss.* (1925), 41; B. VON TÖRNE: *Från Domitianus til Gustav III: Ett romersk Kejserstadions öden genom tiderna* (1935), 106 ff., 118 ff.; FR. CANCELLIERI: *Il Mercato di Piazza Navona* (1811).

That the Cancelleria-belvedere was to secure a view towards Piazza Navona is confirmed by an analogy, namely the belvedere on *Pal. Altemps* whose distance from the place north of the latter corresponds to that of the Cancelleria to the south. The Altemps-belvedere, one of the most stately from that period, 1×2 arcade windows of considerable measures with pilaster-divided walls and a low tent roof adorned with an obelisk at each corner (Pl. 17) was erected between 1569 and 1591 by a rebuilding supervised by Martino Longhi the elder⁵². It rises over a corner towards Piazza di S. Apollinare, but is visible from all over the district; it is thus seen standing in the background of several prospects of Piazza Navona⁵³. *Pal. di Torres* (Lancellotti) in the very Piazza Navona next to Pal. Orsini on the southern short-side was in the same way furnished with a vigorous belvedere, in the latter case over the corner facing a narrow by-street (the present Via della Posta) (Pl. 16). As appears, for instance, from FALDA's engraving the latter robust loggia cuts a queer figure in Pirro Ligorio's Palace with its severely symmetric façade⁵⁴; one would imagine that all conditions for a belvedere over the central axis were present here (cf. § 8). As the loggia-building has been placed it most seriously disturbs the well-balanced serenity of the palace. Quite particular factors must, however, be considered. A placing of the belvedere over the portal-axis would in the first place bring it into an undesirable vicinity of the tower-loggia of Pal. Orsini; finally the building of the belvedere is indeed a solution enforced by outer conditions only. Not long after Pal. di Torres was finished a high and mighty site-owner opposite had shown its possessor his displeasure by building a block of houses which protruded well into the square and partly hid Pal. di Torres⁵⁵. In order to gain air, as well as a view, the owner of the latter had to erect a belvedere. When Innocens X Pamfili wanted to regulate the place in front of his family-palace he had the irritating block demolished in 1647, and Pal. di Torres gained a free position; in the latter condition it is shown by FALDA, but the

⁵² Venturi, XI, 2, 874; Figs. 801—802.

⁵³ I. a. on DOM. BARRIÈRE's engraving 1650 (FREY, o. c., Fig. 19) and in a painting by PANNINI.

⁵⁴ Built in 1552 for FERDINANDO TORRES (Venturi, XI, 2, 980).

⁵⁵ v. TÖRNE, op. cit., 136; P. ROMANO & P. PARTINI: Piazza Navona (s. a.), 73.

belvedere was retained for some time to come⁵⁶. Its rôle was in this as in the former case decided by practical conditions; a traditional type lives on under different conditions.

One may, however, take it for granted that the Early Roman Baroque to no slight extent purposely used the belvedere as an architectural factor, which in certain circumstances was suited to add an increased emphasis to a conspicuous corner of a building. Also one which was required. In the narrow and crooked streets of Rome many a palace has asserted itself in the eyes of the spectator only as a fragment of a whole impossible to get into focus at a first glance⁵⁷. The more important it therefore became to emphasize it. The problem thus has two aspects: a) seen from *within* the enclosed monumental palace seeks to obtain a prospect through the narrow cleft of the adjoining street, or over the roofs into the bottom of the latter, and b) seen from *the outside* it has a claim to potentialize its plastic effect in the visible section. But also palaces and other stately profane buildings forming part of a large regularized space with a protruding corner, for instance diagonally on the main axis of the latter, must be predisposed to emphasize the latter by means of a belvedere. In that case it might gain a particularly animated perspective as a subsidiary prize.

The Roman palace-cube from the time of the Baroque is indeed not *eo ipso* frontally orientated as Pal. Farnese is; its situation in the town and its proportion to the street-net are decisive factors. Two aspects exist: a) the main façade in a street-line or in a place-wall, respectively, which is symmetric, or tends towards becoming so, must in principle be frontally conceived, but b) the cube of the palace as a whole must according to its situation also be able to count on a conception from an optic angle shifted to the side, and may accordingly be subject to a wish also to manifest itself by a special architectural accentuation of the section appearing under the said angle. The frontal optic conception raises certain claims to the isolated front, the given conception from a slanting perspective raises claims to the building as a whole. It has long ago been recognized that the diagonal

⁵⁶ FREY, 47, particularly note 9.

⁵⁷ "Zur malerischen Unordnung gehört, dass die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern teilweise verdeckt sind. Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil" (WÖLFFLIN, 24).

aspect is a particularly favourite phenomenon of the Baroque; it may be constructively active in the grouping of the buildings and shaping of squares, and it is fundamental for the perspectivistic reproduction of plastic art in architecture⁵⁸.

The belvedere is excellently suited to add a desired accentuation to a corner appearing in slanting perspective; it may presumably be maintained that during that period it was even the only architectural form-element which might be employed for that purpose⁵⁹. Unpretentious in character its function needed not involve any encroachment on the plastic entity of the very palace; the integrity of the cube was retained, its horizontal upper conclusion was in principle respected. But the corner obtained a greater elevation, a stronger silhouette, from a wide as well as a narrow optic angle it attracted attention; it added relief to the section without in any way destroying it as a whole. Overlooked and apparently of small importance the belvedere (*in casu* the corner-belvedere) has had its special mission also as a factor of composition in the profane architecture of Early Roman Baroque.

Pal. Aldobrandini-Chigi has a particularly conspicuous corner-placing, one façade towards the Corso, the other towards Piazza Colonna (Pl. 18). There is no doubt that this palace considered as a whole stands there as a corner-building which in the first line is meant to be conceived in the diagonal axis seen from the southern part of the Corso; several prospect-engravings prove this fact. The rich possibilities of obtaining views along the Corso in both directions as well as towards the distinguished square⁶⁰ were utilized through a comfortable balcony on a level with the *piano*

⁵⁸ When in 1665 BERNINI showed Louis XIV a project for the façade of the Louvre towards the Seine the king wanted to see the plan in connection with that for the eastern façade, "and", says CHANTELOU, "he let me hold both façade drawings up next to each other in order to be able to judge the corner effect of the new façades" (Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, ed. HANS ROSE, 1919, 55). When a little later BERNINI showed his drafts to Maréchal d'Aumont in the presence of Chantelou "we tried to imagine how the finished building would look, particularly seen in the diagonal axis (Eckansicht) from Pont-Neuf, which indeed is the most favourable optic angle" (*ibid.*, 56).

⁵⁹ The decorative stressing of façades on cut off house-corners is of course not taken into consideration (R. JOSEPHSON: *Hur Rom byggdes under Renässans och Barock* (1926), 35—40).

⁶⁰ About the plans for a monumental lay out of Piazza Colonna in honour of the Chigi-family see: E. COUDENHOVE-ERTHAL in *Hermann Egger Festschrift* (1933), 101—102; ANTONIO MUÑOZ: *Pietro da Cortona* (s. a.), 13—15; FOKKER, I, 92; CHANTELOU, 32, 340; FREY: *Beiträge*, 55—57.

*nobile*⁶¹. To this came further a small belvedere, somewhat withdrawn, active in the diagonal prospect. It is like a note of exclamation, an accentuation of the meeting at right angles between the two façades so differently articulated. But the accent is not, and shall not be so effective as to encroach on the homogeneity of the block of buildings.

With regard to the situation *Pal. del Laterano* (erected in 1586) is so far closely related to *Pal. Chigi*, as both blocks with one of their façades contribute towards the formation of a square, but from a perspective viewpoint are most striking seen in a diagonal axis. The main street from the interior of Rome out to the Lateran, *Via Merulana*, was constructed by Gregor XIII Boncompagni in a straight line from *S. Maria Maggiore*; according to DUPÉRAC's plan over Rome it was halfway built in 1577, and was completed in Sixtus V's papacy (1585—90)⁶². This street was drawn up with the benediction-loggia (renewed 1587) in front of the northern transept of the basilica as *point-de-vue*. On coming from *Via Merulana* into *Piazza di S. Giovanni* in Laterano we catch sight of the Lateran-palace in diagonal perspective. The same applies if we approach the Lateran along the other main thoroughfare from within the town, the present *Via di S. Giovanni* in Laterano, that issues from the Colosseum. Seen in this way it is no wonder that the Lateran-palace, erected by Domenico Fontana, was furnished with a belvedere over the (north western) corner in question. Here, as in *Pal. Chigi* (Aldobrandini), the architect has thus succeeded in indicating a definite optic angle for the square palace-block by slightly emphasizing the projecting corner and augmenting the vertical effect of same (Pl. 19).

Pal. del Quirinale is as an entity angularly orientated. The main front of the palace facing *Monte Cavallo* does not run parallel with the opposite wall of the place that consists of the papal stables (*Scuderie Pontificie*) but protrudes in the place as a rectangular corner. It is the said corner that at once reveals

⁶¹ Corner-balconies were very often to be found in the Rome of the Baroque; they appear on broken corners (EGGER, II, Pls. 47, 70, 90) as well as on those with right angles (Nuovo Teatro, II, Pls. 26, 32; EGGER, II, Pls. 71, 77; VASI, IX, Pls. 170, 177, etc.).

⁶² WÖLFFLIN, op. cit., 242, 244 (ROSE's Commentary); cf. comparative plan of the old and the new Lateran in ALFR. v. REUMONT: *Gesch. der Stadt Rom im Mittelalter*, I (1868), tab. I. Also *Ospedale di S. Giovanni's* projecting corner on the Lateran-square is decoratively emphasized (Pl. 19).

itself to anyone approaching along the street leading up to it, the upwards sloping Via del Quirinale. The two papal palaces, the Lateran and the Quirinal, have thus both been placed diagonally in relation to the adjoining squares and to the main thoroughfares that lead up to them. The corner of the Quirinal is quite conspicuous and (and vulnerable), 1) on account of the high situation of the palace in relation to the carriage drive up to it, 2) as a consequence of the uncommonly deep perspective formed by its long side-wing that follows Strada Pia in direction of Quattro Fontane. If anywhere, a vigorous articulation was demanded of this corner which protrudes like the stem of an enormous ship. It received its weighty over-building in the shape of a closed belvedere that was prolonged along Strada Pia (Pl. 29). The silhouette of the Quirinal to that side was just as decisively characterized by this addition over the main cornice, as the "casino" at the opposite end of the inner Cortile was by its central belvedere.

*Pal. Mattei di Giove*⁶³ protrudes with a sharp corner towards the narrow place in front of S. Caterina dei Funari. On approaching the palace down the street from the Piazza Campitelli nearby one conceives its only partially visible cube in a diagonal prospect. What an important rôle a large belvedere would play as a corner accent in this perspective—and in this only—appears from the engraving by SPECCHI reproduced here (Pl. 21) (in which the space of the adjoining streets is rendered in greatly exaggerated width). *Pal. Albani-Del Drago*⁶⁴ which fills the one angular site at the crossing between Via del Quirinale (Strada Pia) and Via Quattro Fontane (Strada Felice) with a corner cut straight off ("broken") (Pl. 20) heightens it upwards by means of a closed belvedere corresponding to the plan; the foremost front is thus just as the said flattened corner façade diagonally orientated. The side fronts of the belvedere were, however, not symmetric, as little as those of the palace itself, as the front towards the large gardens of the Quirinal originally was the longest (3 axes), while the front to Via Quattro Fontana had one window only; the view from here was also more limited. On the other hand the relation

⁶³ CAFLISCH: Maderno, 83—89; FOKKER, I, 79—81, II, Fig. 31. — Built 1598—1611.

⁶⁴ Venturi, XI, 2, 921. Architect: D. Fontana.

between the lengths of the palace façades respectively was the reverse. Concerning the building as a whole the belvedere also in this case followed its own law, namely that of the balcony with a view; only in the pure corner prospect it cooperated regularly together with the building which carried it (cf. the Quirinal).

§ 7. The Belvedere as Accent over Breaks in Façades.

In the cases where a row of houses or a palace shows a break, convex or concave, in the façade, it may be emphasized by a belvedere. One receives the impression that the architect by such accentuation makes a virtue of necessity and tries to convert his sin against the ideal of regularity into a compositional subtlety. Naturally such a break—the blunt meeting between two wall-façades—is a vulnerable point; if the line of the meeting is crowned by a belvedere, for instance, it at once acquires the character of an important vertical axis. *Pal. Petroni*⁶⁵ in Piazza del Gesù (where now Pal. Bolognetti is standing) protrudes in an obtuse angle to the square. Over this was erected a belvedere with the short-side towards the front determined by the mid-line of the angle. Though the palace thus was not a corner-building it has been attempted as in the case of one to underline a diagonal orientation by means of the belvedere. The façade broken by the angle is considered like a “bastion”. The irregularity of the palace (the two façades are differently treated) is veiled and gathered into an entity, the vertical fracture line becomes the spine. It is suggestive that the corner was also surrounded by a balcony that had the effect of an enormous butt or hinge.

Collegio Nazzareno (erected before 1622)⁶⁶ (Pl. 22), situated in the crooked Via Nazzareno, adjoins the neighbouring building in an obtuse angle; the break in the street is emphasized by a large belvedere and the college is thus made more distinct in the perspective of the narrow street. Not regarding from which place in the street it is seen the effect of the belvedere is constant. In ALESSANDRO SPECCHI'S engraving of the long side-façade of *Pal. Borghese* a belvedere is noticed, which—though being carried

⁶⁵ TEMPESTA.

⁶⁶ VASI, IX, fol. XXIV.

down to the cortile—nevertheless distinctly appears as a crown (though a trifle shifted) by the inward break in the façade; the breaking-line of the latter is further emphasized by a rusticated pilaster-strip. In reality this belvedere is however not placed directly facing the break, the artist has brought about its accentuated effect by optical means only;—another proof (cf. § 6) that the problems to which attention has here been drawn by us have their origin in a deeply sensible artistic feeling.

§ 8. The Centre Belvedere.

A belvedere may be placed over the centre of the ridge of the roof and accordingly enter as a centralising upper finishing feature of the building in question. In the cases where the belvedere is inconspicuous, but the building large, and particularly in such cases where the building stands in a narrow and crooked street, and it accordingly is difficult to command a full view of it, the belvedere will naturally not be able to assert itself from an architectural point of view and become frontally active. Examples are the central belvederes in *Pal. Dell' Aquila* as seen in a drawing by Dosio c. 1560⁶⁷ and in *Pal. Cicciaporci* in Via dei Banchi di S. Spirito⁶⁸. None of the latter may be considered original.

If the building stands in an open square and is of a decidedly monumental character things are different. In such a case a central belvedere may gather the frontal effect of a façade, emphasize a mid-axial section and by that to some extent replace the functions of a centre-risalto. The central belvedere must be considered as the most important type within its category.

It is obvious that a building which, 1) is symmetric (or at any rate balanced) built up round a depth-axis, and 2) is placed in a mid-axial prospect, or as dominant part in a regulated space, above others is predisposed to be covered by a central belvedere. The said principal conditions are fulfilled in the first line by a *casino* in its "formal" garden (cf. Villa Montalto, Pl. 25a). A *casino* formed as a central building will be quite specially predisposed to be crowned by a belvedere over the vertical mid-axis

⁶⁷ Egger, I, Pl. 16.

⁶⁸ Vasi, VI, Pl. 109.

of the building, cf. *Casino Sforza* (later part of the *Monastero delle Religiose Filippine*, Via d. Quattro Cantoni), highly situated on the Monte Esquilino, with a *vista* towards S. Maria Maggiore (Pl. 27a).

In Roman palace-architecture from the said period three important monuments are found, which both as regards type of plan and location form a group by themselves with a strong affinity to the villa architecture. In reality we can only rightly appreciate them when they are seen under the aspect of the *casino*, the main building in a *villa urbana*. Considered as *palazzi* (under the category of which they are placed in text-books and histories of architecture)⁶⁹ they are all anormal, and are only with the greatest difficulty introduced into the typology of palaces. The three monuments in question are distinguished by very marked centre-belvederes.

The large cortile of *Pal. del Quirinale*, a long, narrow, rectangular courtyard, is in character related to a regulated square, for instance the *prato* in a formal garden. It is therefore felt as a logical consequence of this type of building that the end-wing of the cortile, the northern short-side, is furnished with a square belvedere (3 × 3 windows) (Pl. 25b). This quite dominates the *point-de-vue* in the depth-axis of the cortile. The belvedere here plays a perfectly decisive rôle in the architectural composition; a centre-belvedere must be said at the time to be the only possible way of giving the said transverse wing the necessary elevation, —necessary partly because the building is the *fond* in a severely axial structure, partly because its façade is symmetric. It must further be borne in mind that the Quirinal is built as a summer house for the pope (the high and healthy situation), and it may be supposed that the *casino* of the Quirinal has received its form under the influence of the contemporary Villa Montalto which is furnished with a characteristic centre-belvedere⁷⁰.

⁶⁹ For instance in WÖLFFLIN and BRINCKMANN.

⁷⁰ That part of the Quirinal is built by Ottaviano Mascherino (completed 1584) (Venturi, XI, 2, 954—955, Fig. 872); the villa Peretti-Montalto was begun by Sixtus V Peretti while he was cardinal (i. e. between 1570 and 1585). ROSE (Spätbarock, 107) assumed that the arcade-façade of the Quirinal-Casino is influenced by Caprarola; it may be added that the short sidewings which flank Mascherino's building like risaltos and its whole adjustment into the short-side of a deep and narrow cortile looks as if it were inspired by Pirro Ligorio's *teatro* in the southern part of the Cortile di Belvedere (C. ELLING: Villa Pia in Vaticano, 1946, 38, Pl. 9). — The Quirinal-belvedere has acquired an extra silhouette effect by being crowned by an *orologio*-structure. This chiefly sacral motif, particularly

A similar one further functions as an important element in such a distinguished building as *Pal. Barberini* (1624 ff.). Considered as a town palace it has, indeed, quite an atypical character and is most naturally considered a *casino* of large dimensions. With its short side-wings, which form a forecourt, and its free situation it has its closest parallels in the villa architecture; the heavy, closed centre-belvedere highly contributes towards gathering the frontal effect of the main façade towards the courtyard and give this part of the structure, which as a whole is unsymmetric, a conclusive balance⁷¹ (Pl. 24). We have here an example not generally recognized of the decisive importance of a belvedere in spatial composition⁷²; regarding the relation of the belvedere to the centre-risalto, cf. § 11.

The third monument within this group of palaces with villa-character is *Pal. Rospigliosi*, erected 1611 ff.⁷³ for Cardinal Scipio Borghese, who as a secretary of state desired to have a summer residence in the vicinity of the Quirinal, while his uncle Paul V lived here. The palace was built within the area of the *thermæ* of Constantine with a partial utilization of existing antique remnants of buildings, which circumstance may explain certain peculiarities in the plan of the ensemble; the robust central block protrudes strongly in front of the side-wings and may by its cubic effect remind of the *casini* of the Quirinal as well as that of Villa Montalto⁷⁴.

well suited as accent over a main exit to the public buildings of the pontificate is for instance to be found on Pal. Pontificio in Castelgandolfo, restored by Alexander VII Chigi (Nuovo Teatro, II, Pl. 9) on each of the two *canonici*, which flank S. Maria in Campitelli (ibid., II, Pl. 32), on Pal. di Montecitorio, on Ospedale di S. Giovanni in Laterano (VASI, VI, Pl. 101), on Collegio Romano, Collegio Germanico, Piazza di S. Apollinare (VASI, IX, Pl. 164), Seminario di S. Pietro in Vaticano (ibid., Pl. 166) Collegio Ecclesiastico a Ponte Sisto (ibid., Pl. 177), Monte di Pietà (ibid., Pl. 180); Paul V's clock-tower (1616), the main entrance to the Vatican was the most monumental *orologio* of Rome (cf. H. EGGER in Mededeelingen van het nederlandsch histor. Inst. te Rome, IX (1929), 71 ff.). See also § 11.

⁷¹ ROSE (o. c., 107) rightly refers to Pal. del Quirinale as prototype for the arcade-motif.

⁷² Neither BRINCKMANN (ed. 1915, 90—91) nor ROSE (Spätbarock, 107—108) mention the belvedere: A. RIEGL (Baldinucci's Vita des G. L. Bernini, 1912, 102) mentions "ein niedriger Aufbau als Vertikaldominante".

⁷³ JOHS. MANDL in H. Egger-Festschrift (1933), 63—66. FL. PONZIO has presumably been the leading architect, and was followed by MADERNO and VASANZIO.

⁷⁴ These three buildings can most easily be compared by a glance at MAGGI's perspectivistic plan of Rome 1625 (CAFLISCH: Maderno, Pl. XXVIII). *Pal. Rospigliosi* i. a. reproduced in FIL. DE ROSSI: *Ritratto di Roma moderna* (1645), 504.

To this comes further that *Pal. Rospigliosi* lies withdrawn from all streets, enclosed behind barring walls, like a villa surrounded by stables and gardens. It is then not to be wondered at that the main block in analogy with the palaces just mentioned is furnished with a large and carefully worked out centre belvedere (3×1 arcades with pilasters) attributed to Ponzio⁷⁵; its short-sides face the drive-frontage and the back-façade respectively (Pl. 27*b*).

Some Roman palaces have a situation in the town body, which without possessing the very characteristic villa-like isolation that marked the group just dealt with, however at least lie withdrawn from the street-line—an unusual feature in the Rome of the Renaissance and the Baroque—and accordingly possess a courtyard (“*cour d'honneur*”) in front. Thus in the case of *Pal. Mignanelli*, situated at Piazza di Spagna (where now Piazza Mignanelli is laid out)⁷⁶; in TEMPESTA'S view 1593, a centre-belvedere appears over the main building⁷⁷. According to TEMPESTA the likewise retired main building of *Pal. Colonna* (an angular plan) has possibly possessed a centre-belvedere too⁷⁸.

As already mentioned we may further expect to find a pre-disposition for the formation of centre-belvederes in palaces which function as square-dominants, i. e. which by size and architectural elevation dominate an open, more or less, regular space. The palace may exercise such dominance, 1) by rising above, possibly centralizing, one of the longitudinal walls in such a piazza. As typical—in literature on the subject always overlooked examples—may be noted: *a. Pal. Gamberucci* in Piazza Aracoeli⁷⁹; *b. Pal. Capizucchi* (Gasparri) in Piazza Campitelli⁸⁰; *c. Pal. Cardelli* in Piazza Margana⁸¹; *d. Pal. Corsini* (Sagripanti)

⁷⁵ Venturi, XI, 2, 898—900, Fig. 830.

⁷⁶ G. B. NOLLI: *Pianta di Roma* (1748), nos. 388—389.

⁷⁷ Likewise on MAGGI'S; not entered on FALDA'S map (1676), no. 413.

⁷⁸ Cf., however, ROSSI: *Roma moderna* (1645), Fig. p. 284, where the belvedere is placed on the corner over the joining of the wing.

⁷⁹ TEMPESTA; MAGGI; no belvedere in FALDA; NOLLI no. 913.

⁸⁰ TEMPESTA; NOLLI no. 987; *Nuovo Teatro*, II, Pl. 32, erected c. 1585, possibly by Giacomo Della Porta (W. KÖRTE in THIEME-BECKER XXVII, 279); LUIGI CÀLLARI: *I Palazzi di Roma* (1944), 464. — S. Maria in Campitelli (on the opposite side of the square) not built till 1655 ff.

⁸¹ TEMPESTA; NOLLI, no. 992.

in Piazza Fiammetta⁸²; *e. Pal. Odescalchi* (Chigi) in Piazza dei S. S. Apostoli⁸³. These palaces are all situated in relatively small squares; the four first-mentioned (*a—d*) have rather short symmetric façades. And all the said palaces possessed centre belvederes⁸⁴.

Further a palace may assert itself strongly, 2) along one short-wall in a space. Thus *Pal. Ferratini* (later Collegio di Propaganda Fide) at the southern end of Piazza di Spagna⁸⁵; five-window-façade with centre-belvedere over a width of three windows. A corresponding situation at the end of a deep and narrow square is found in the case of *Pal. Alessandrino* (Bonelli) opposite Piazza dei S. S. Apostoli; an original belvedere cannot indeed be proved, on the other hand it is furnished with a low attica⁸⁶.

However natural it is that palaces which assert themselves strongly in space preferably accentuate their importance—and at the same time make use of their possibilities for vistas—by means of a centre-belvedere, it must not be overlooked that the last-mentioned factor may be determining in the case of any building that faces an open square. *Case* as well as minor palaces may very well want a roof-loggia exactly over the middle of the building to catch a prospectus either in depth or width. We here leave ordinary houses and their belvederes (cf. § 5) out of consideration⁸⁷; within the category of the palace a series of buildings

⁸² TEMPESTA; FALDA, no. 382 (no belvedere); NOLLI, no. 529; R. VENUTI: *Descrizione . . . di Roma moderna* (1766), 187; CÀLLARI, *op. cit.*, 435.

⁸³ TEMPESTA; about this palace in its original form (before BERNINI's rebuilding of it in 1665) see THS. ASHBY in *Papers of the Brit. School at Rome*, VIII, 1916, 55; IX, 1920, 67; CAFLISCH: *Maderno*, 90 ff.; it must be borne in mind that *Pal. Colonna* opposite was standing behind a barring wall and did not dominate the view of the place.

⁸⁴ A few palazzini of similar simple façade types and with centre belvederes: on Piazza Borghese, 5 axes (LETAROUILLY, II, Pl. 169), on Piazza Serlupi, 3 axes (*ibid.*, I, Pl. 92), on Piazza S. Marta (Piranesi's *Vedute di Roma*).

⁸⁵ "Palladio", III, 1939, 172; HEMPEL: *Borromini*, 157.

⁸⁶ Begun 1585, is seen erected in TEMPESTA; architects: Dom. Paganelli, thereafter Mascherino and M. Longhi the elder (Venturi, XI, 2, 962); acc. to WÖLFFLIN-ROSE (203) finished by Dom. Fontana. — *Pal. Cini* (18th century?), at the west end of the narrow Piazza di Pietra, has a monumental corner belvedere, presumably to catch a view of Piazza and Palazzo di Montecitorio; a fine centre belvedere on *Pal. Lovatelli* at the closed end of the narrow Piazza Campitelli.

⁸⁷ The following typical examples only should be mentioned: *Casa* on

are to be found which undeniably were subordinate to some stately monument—sacral or profane in character—in the said square, but which in their situations alone found a motivation for a centre-belvedere. Examples: *a. Pal. Maffei* in Piazza Borghese⁸⁸; *b. Pal. Celsi* in Piazza Gesù opposite the main church of the Jesuits⁸⁹; *c. Pal. De Cupis* in Piazza Navona⁹⁰; *d. Pal. di Spagna* in the square of the same name⁹¹. The said palaces are standing in the grandest squares of Rome; they do not dominate them architecturally, but their centre-belvederes seek nourishment partly from the spatial values of the squares, and partly from their crowded life.

The instance of *Pal. Cesi* is particularly suggestive. This palace was standing in Borgo Vecchio facing Piazza di San Pietro, opposite the Vatican, erected at the beginning of the sixteenth century⁹². It appears from Tempesta's view that almost all houses on this side of the place of St. Peter's had belvederes—in no other place in Rome so many magnificent processions were to be seen—and possibly *Pal. Cesi* was also furnished with one to catch a *veduta* of the grand place of festival above an opposite row of houses; but the reproduction in Tempesta is indistinct. It is on the other hand certain that *Pal. Cesi* later received a belvedere over its central section, namely after 1663, when Bernini's colonnades round the Place of St. Peter's had been built. On that occasion the foremost part of the palace had to be taken down to afford room, and a new front was built over a slightly concave ground plan following the line of the colonnade. It was surely at this time that a large belvedere was erected, as it is seen in FALDA's plan in perspective from 1676; the hemmed-in

Piazza di Spagna, next to *Pal. di Spagna*, (façade of 3 windows, 1-window belvedere over the mid-axis) is to be seen in the painting by PANNINI (reproduced in "Rome past and present", The Studio Special Number, 1926, Pl. LXVI), the houses Piazza Lovatelli Nr. 35—36, Piazza Trevi Nr. 94—95 (opposite the fountain), and a great house in front of S. Clemente.

⁸⁸ MAGGI; FALDA, no. 403; NOLLI, no. 450.

⁸⁹ TEMPESTA (schematically); FALDA, no. 366.

⁹⁰ TEMPESTA; MAGGI; FREY: Beiträge, 45; originally *Pal. Ascanio Sforza* (PASTOR: Die Stadt Rom zu Ende der Renaiss., 41—42, Figs. 38—39; TOMEI, op. cit., 243—244).

⁹¹ FALDA, no. 339; NOLLI, no. 429; the belvedere is not to be seen in PANNINI's painting at Apsley House ("Rome past and present", Pl. LXVI).

⁹² TOMEI, 199—203; PASTOR, 11—12; SCHÜCK, II, 212; F. EHRLE in *Memorie d. Pont. Accademia Romana di Archeologia*, II, 1928, 51.

palace arose over the enclosure of the giant columns⁹³. The very long side-front of *Pal. Barberini* (of which *Vinea Sfortia* formed part) towards Piazza Barberini stressed its middle part slightly through a belvedere (Pl. 26), which formed part of a whole group of structures on the roofs of the palace (cf. § 11)⁹⁴.

In the interior of the town with its narrow streets and small squares the centre-belvedere only had a possibility for growth when the middle section of the palace had a frontal street prospect stretching before it—thus *Pal. Verospi* on the Corso opposite Via S. Claudio⁹⁵. Also *Pal. Rucellai-Ruspoli* (Gaetani) on the Corso had a small belvedere over the middle of an enormously long street-front (19 axes) (Pl. 23). The palace was begun in 1556 by Ammanati, completed 1586 by Breccioli. WÖLFFLIN⁹⁶ particularly stresses this palace as an example *instar omnium* of the slightly plastically differentiated Early Roman Baroque palace: “Auch bei grösster Breite wird der Körper weder durch vortretende Eckflügel, wie etwa die Cancelleria, noch von einem Mittelrisalit gegliedert, sondern als einheitliche Masse zusammengehalten”. This characterization is undeniably correct—but it is scarcely sufficiently comprehensive; a slightly modifying detail is overlooked, namely the belvedere⁹⁷. The main frontage of the palace towards the Corso is symmetrically divided into windows according to the scheme: 9 — 1 — 9. The middle window is just lightly stressed by a simple rusticated portal that only little asserts itself in the long front and just forms a vaguely marked *cæsura* in the monotonous perspective of the row of windows. But if the spectator raises his glance beyond the main cornice of the long block he is forced to look at the centre-belvedere as a continuation and termination of the symmetry-axis that started below in the portal. The homogeneity of the block is in no way obstructed, but the combination, portal + belvedere, has yet in a way anticipated the centre-risalto as a vertical feature.

⁹³ FALDA, no. 372; NOLLI, no. 1261.

⁹⁴ VASI, II, Pl. 36.

⁹⁵ FALDA, no. 458; Nuovo Teatro, II, Pl. 15; erect. c. 1616 by Onorio Longhi. (GURLITT: *Gesch. des Barockstiles in Ital.*, 202); CÀLLARI, 385.

⁹⁶ Op. cit. 128.

⁹⁷ TEMPESTA; FIL. DE ROSSI: *Ritratto di Roma moderna* (1689), Pl. 341; the belvedere built by BRECCIOLI (Baglioni); in an engraving in G. B. DE ROSSI: *Palazzi diversi nel alma città di Roma* (1655) the palace is represented with two symmetric belvederes; but the representation is incorrect, also the number of the windows is wrong.

Pal. Ruspoli is a corner building with a wing of 19 axes giving on the Corso, and a wing of 12 axes on Via Condotti. When the belvedere that is seen in Tempesta's prospect from 1593 was placed over the middle of the Corso-façade and not—as one might naturally have expected — over the corner between the two fronts, sound reasons for this fact may certainly be given. For the corner in question does not aim at any architectural unity of special importance (as the corner of Pal. Chigi towards Piazza Colonna). It must be borne in mind that when Pal. Ruspoli was erected the northern part of the Corso still lay as a road among gardens and spread house-building; the palace was the oldest and for a long time an isolated monumental private building in the quarter. And Via Condotti (*Via Sanctae Trinitatis*) was not planned till about 1544; the building was continued through the following decades⁹⁸. A belvedere over the north-eastern corner of the palace would from the very beginning lack a reasonable function. The original free situation of the palace is exactly a condition for the emphasizing of the central Corso-façade by a belvedere. This front rose high, not only over the neighbouring houses, but also over those on the opposite side. Not until later the Corso became the more densely built, narrow, palatial, street. And opposite the main front and the belvedere was S. S. Trinità ai Monti and the gardens on the slopes of Monte Pincio.

Finally the palaces standing on the banks of the Tiber enjoyed a perfectly free situation and a wide view—not even bounded by gardens. It needs no further demonstration to show that the buildings thus situated generally made use of a centre-belvedere. *Pal. Salviati alla Lungara* with its frontage towards the river supplemented its centre-risalto (cf. § 2) with one⁹⁹. *Pal. Falconieri* in Via Giulia on the other hand turned its back towards the Tiber—just like Pal. Farnese, standing close to it. Giacomo Della Porta had cut its large arcade-loggia into the Tiber-façade of Pal. Farnese; and in Pal. Falconieri Borromini by a rebuilding at about 1640 added a magnificent highly elevated belvedere from which a *veduta* of the flow of the river as well as of Monte Gianicolo might just be caught¹⁰⁰. This *loggiato* had the same width

⁹⁸ R. LANCIANI: *Storia degli Scavi di Roma*, II (1903), 234—236.

⁹⁹ TEMPESTA; FALDA, no. 443.

¹⁰⁰ HEMPEL: Borromini, 51—54, Pls. 26—28.

as the narrow façade, but quite a different structure (arcades with "Palladio-motif"), and it rose high over the building with a vigorous silhouette effect¹⁰¹.

The situation and irregular block-shape of *Pal. Dezza-Borghese* caused the built-in loggia to be placed in the end-wing projecting towards the Ripetta-Harbour¹⁰².

§ 9. The Longitudinal Belvedere.

Whether the belvedere derives from the corner-tower or from the roof-loggia (*loviium*) it will naturally assume a relatively elevated form over a ground plan which tends towards centralization. This of course particularly applies to the belvedere with a centralising effect, also often to the corner-belvedere. In the cases where the belvedere is built over an oblong plan this is chiefly due to the desire to procure increased possibilities of a view to the side; the short-sides of it will then be orientated at right angles to the main façade and its length follow the flanks of the building in question, often towards a street of secondary importance, though with a view to a desired far-away object.

The belvedere—appearing as a turret riding on the ridge—may, however, also be prolonged along the top of the roof and attain a frontal effect of a longitudinal character. It may even run the full course of all possibilities and utilize the complete length of the roof. A *longitudinal belvedere* of the latter type was, for instance, seen in a house situated at the foot of Monte Pincio in Piazza di Spagna (Pl. 28); thus the broad-sides of this roof-loggia, opening into arcades, caught the full prospects of Monte Pincio's gardens behind, of the people moving along, and the fashionable promenade in the square in front. This example may demonstrate the longitudinal belvedere in its primary form; it has come into existence quite consistently by an extension of a short belvedere which might just as well be imagined above the middle of the building as over one end of the roof.

It is clear that the belvedere as it is here formed in reality

¹⁰¹ VASI, V, Pl. 88.

¹⁰² Erected 1611—12 by Ponzio (CAFLISCH: Maderno, 73). — Sangallo's Banco di S^{to} Spirito as well as Pal. Vecchiarelli are supplied with belvederes in order to catch a *vista* of Ponte and Castel S. Angelo.

has entered into a new architectural phase. We must maintain that it has now lost the original character of its genre as an outer, though sometimes compositionally rather active, addition. For the corner- and centre-belvedere is, as it were, mobile in principle, shiftable to the side (or sides), and its length is not limited within the boundary of the given possibilities (the length of the roof). It is possible to "compose" frontally and plastically with belvederes of the latter types just because they are able under given circumstances to replace the articulation by means of risaltos. It is different in the case of the belvedere which stretches along the roof at the total length of the building parallel with its main frontage. It serves the building evenly as a plastic totality, is completely incorporated in its structure, and is felt as an integrate part of the composition of the roof¹⁰³.

That this view presumably is correct may be proved by an analysis of the new, hitherto scarcely sufficiently noticed forms of building that arise in the Roman profane architecture of the Baroque with the complete longitudinal belvedere as an inevitable condition. In the cases where the latter (in analogy with other types of belvederes) lose the arcades and thereby abandon the loggia-like stamp in order to appear with closed wall façades, the longitudinal belvedere has in reality acquired a new existence, namely as a strongly withdrawn top-story. It may in that case come to take over a function similar to that of the rather informal attica-stories known from the palaces of the High Renaissance in Rome (for instance Pal. Vidoni, Pal. Costa)¹⁰⁴. Decisive is at any rate the stronger or weaker withdrawal of the longitudinal belvedere. The upper construction of the wing of *Pal. del Quirinale* along Via del Quirinale (presumably undertaken by DOMENICO FONTANA) (Pl. 29)¹⁰⁵ is only slightly withdrawn, and looks like an extra added story and mezzanine, but indeed appears to be built in a lighter material than the very cube of the palace. Already the recess-decoration with its vertical lines characterizes this part of the building as extraordinary. And the narrow balcony passage with the railing is a sign of its connection with the category of the belvederes.

¹⁰³ About the "Säteritak" in Swedish Baroque architecture and its derivation from Rome see KARLING in *Konsthistorisk Tidskrift*, II, 1933. 1—19.

¹⁰⁴ WÖLFFLIN-ROSE, 231.

¹⁰⁵ Venturi, XI, 2, 928.

In other cases the closed longitudinal belvedere may only go as far as to accentuate a mid-section of a very long wing as in one of the side-wings in the large cortile of the Quirinal; a corresponding recess system is employed here. *L'Ospizio Apostolico di S. Michele* is situated at Ripa Grande with the main building facing the Tiber. A longitudinal belvedere of the same type as the one last mentioned centralizes the building and gives it a greater elevation¹⁰⁶ (Pl. 30). Purely practical purposes have of course in cases like these mentioned been more decisive than the consideration of the view. Vast palaces were to house an enormous staff of servants; hospitals and charitable institutions demanded as much space as possible at the lowest price and often within narrowly restricted areas. It is obvious that the longitudinal belvedere must be excellently suited to increase the housing capacity of such buildings;—in the case of the palaces in a manner that was not binding from an architectural viewpoint; in the case of purely useful buildings in fine harmony with their simple style. But the Roman architects' strong feeling for proportions and their long experience in the simple plastic composition allowed them to work with the longitudinal belvedere in an admirable—and even exemplary way.

Pal. Giustiniani (ascribed to GIOVANNI FONTANA) has a side-façade of not less than 25 windows (Pl. 31). It is divided into two sections clearly separated: 1) one finer section of eight windows nearest the main façade towards Piazza S. Luigi dei Francesi, but for an insignificant detail closely corresponding to the latter, and 2) the remaining section (17 windows) that have simple window frames in the two main stories and partly different and more simple window types in the others, also stable drives in the lowest story; this part of the palace has certainly been reserved for *la famiglia*. A rusticated pilaster-strip separates the two façade sections. In the roof is found a closed longitudinal belvedere of 13 windows. Its placing in relation to the façade is remarkable. An emphasizing of the mid-axis of the total façade was absurd in this case; the *cæsura* of the rusticated pilaster-strip was of course a determining vertical in the entity; accord-

¹⁰⁶ ED. COUDENHOVE-ERTHAL: Carlo Fontana (1930), 68, 117—118; begun by Mattia de Rossi, finished 1703 ff. by Carlo Fontana. VASI, V, Pl. 97 shows the hospital after its extension with consistent further employment of the belvedere-motif.

ingly the longitudinal belvedere is pushed in over the latter and is balanced with one window over the pilaster-strip and six at each side. Thus both the two sections of the façade have been joined, and the rambling and rather bare side-front as a whole accentuated. A corresponding composition was found in *Pal. Nunez* in Via Condotti (erect. by Giovanni - Antonio de Rossi)¹⁰⁷, but the separating rusticated pilaster between the façade section of the masters and *la famiglia* has only been emphasized here by an arcade-belvedere of three windows (Pl. 32).

Perhaps the most striking example of a well considered compositional employment of the longitudinal belvedere is to be found in *Pal. Altieri*¹⁰⁸. The façade of the enormous block towards Piazza del Gesù and the flank of this church in the present Via del Plebiscito comprises 26 axes (Pl. 33). It falls into two sections, which distribution in this case is a consequence of the neighbourship of the said parts. The actual palace-front faces the church square, it is symmetric and pilaster-strips divide it into a wide mid-section (*risalto*) and two narrower side-sections (2 — 5 — 2). This front with the square before it thus rests isolated seen by itself. A rusticated pilaster-strip supports the free corner, a corresponding one cuts off this façade from the other part of the whole front along the street. There is no differentiation with regard to window forms and the like at all, the stamp of totality is preserved; the architect has been greatly interested in giving the Via del Plebiscito-façade a vigorous completion as suited a building of such dimensions: the outer axis is enclosed in two rusticated pilaster-strips and further strengthened by two balconies. This asymmetric "pseudo-*risalto*" is only of importance seen in relation to the façade-section towards the square; now the two sections are again drawn together.

This play of balance between part and totality is continued and is brought to perfection higher up in the region of the belvedere. The problem has been to bring about a labile balance.

¹⁰⁷ Situation in the street-view: VASI, VII, Pl. 128.

¹⁰⁸ Begun in the sixteen-fifties, architect: G. A. de Rossi (FOKKER, I, 195; II, Pl. 150). The Swedish architect Nicodemus Tessin the younger, in Rome 1673, has left the following note on Pal. Altieri: "Prencipe Don Gasparo [Paluzzi] hat lassen *au dépit des Giesuites* eine grosse logge oben auff sein Palais setzen gegen der seiten von Giesu bloss umb ihnen allen Prospect zu benehmen" (Osvald Sirén: Nicodemus Tessin d. y.'s Studieresor, 1914, 50).

If we look at the engraving here inserted, showing the whole façade of Pal. Altieri, and cover up the belvedere architecture, it will be noticed that the long street-front with its heavy outer windows is of greater importance than the cut off front towards the square. A longitudinal belvedere is now erected and shifted so as to remedy it. If we follow this process we may by a close association be reminded of a steel yard with a sliding weight. This longitudinal belvedere (ten windows) ought to be pushed so far down towards the Piazza del Gesù that the balance is established. However, the main façade towards this square must in no way be interfered with, a partial placing over it of the belvedere would disturb its symmetry. Consequently the belvedere had to stop at the boundary of the rusticated pilaster-strip. But this forced consideration indeed prevents the belvedere from creating the balance desired; when we put the axis-figure covered by the belvedere between quotation signs, the scheme becomes: 9 — “10” — 7. The roof building thus rests too heavily on the right half of the façade. As it is now impossible to “push the weight” further to the left one gets round the difficulty and arrives at a result by working on with the belvedere itself. Its placing and extension is retained, but it is augmented to the left by the erection of the small upper belvedere, lower than the large one and with a terrace-roof. All masses and lines are now brought into position, by slight shiftings the parts have reached a harmony with the whole and a balance is attained. In our opinion this employment of the belvedere motif at once simple and sophisticated is a convincing proof that the Roman architects even by the utilization of secondary loggia-forms worked very consciously with the compositional possibilities of the motif, at least in theory.

An analysis of the belvedere group of the *Pal. Barberini* will also prove to what an extent the often overlooked architecture over the main cornice is able not only to accompany the chief themes in a composite building structure, but also to veil, or dissolve, its dissonances¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Glass-reflected title engraving of the garden façade in H. TETIUS: *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae* (1642) = our Pl. 26. Other longitudinal belvederes: on a house in Via Babuino, near Piazza del Popolo (*Nuovo Teatro*, I, Pl. 7); on a house at the foot of Scalinata del Campidoglio (*ibid.*, I, Pl. 11); on Pal. Spada a Capo di Ferro (the side-façade) as fragment of mezzanine (*ibid.*, IV, Pl. 36).

§ 10. The Double Belvedere.

By this we understand two belvederes that each severally is without direct relation to the corners of a building (i. e. are detached from the corner-tower as basic type) and are coupled together on a special podium, placed in the mid-axis of a building with markedly frontal effect. The double belvedere may be seen as a decoratively reduced variant of the tower $\langle \rangle$ belvedere - motif (§ 1). Common for both types is the symmetric placing of the two belvederes, but while the balanced couple of corner belvederes owing to the derivation of the latter from the side-towers compositionally cause a lateral accentuation, the double belvedere furthers a mid-axial concentration of the façade in question and may thus substitute the effect of a centre-risalto.

As the execution of a double belvedere is eminently dependent on the possibility of wide vistas and in most cases depends on the frontal prospectus, the exterior causes for its employment are of a similar character as those that determine the employment of the central belvedere. That again means that the double belvedere most naturally belongs to the detached *casino* of a villa and only can be placed in town palaces with relatively free and preferably axially determined placing (cf. § 8). There is thus a certain tension in the genetic process of this belvedere type between, 1) the supposed genetic origin (from the corner-towers) of the loggia-couple, and 2) the tendencies determined by the situation of a building towards a compositional mid-accentuation. This conflict and its solution is best illustrated within the villa architecture. *Villa d'Este* (Tivoli) with its low turrets above each end of the long-stretched front towards the garden¹¹⁰ stands from the point of type at the same stage as Pal. Sora (cf. § 1); the strong distension is conspicuous, the way to the double belvedere still seems long. It looks as if the request for concentration comes from more than one side.

Villa d'Este is a monumental building of palatial character with a very vigorous block effect; it dominates the rising mid-axis of the garden—the famous avenue of Cypresses—by its enormous massif. There are considerable distances and very great

¹¹⁰ M. L. GOTHEIN: *Gesch. der Gartenkunst*, I (1914), Fig. 183 (engraving by DUPÉRAC).

differences in level in the lay out; palace and garden are placed in energetic counterposition—the former cannot bear a special belvedere, the whole building dominates; it only demands an accentuation of the expanse of its façade to the sides and receives it by means of side-risaltos and turrets.

In some few smaller monumental villas from about the same time—only slightly younger—the rising mid-axis of the garden has been able to acquire constructive importance for the whole lay out of the building. It applies to *Villa Gambara-Lante* in Bagnaja (at Viterbo), constructed between 1560 and 1580, with two small square *casini* (each with a central belvedere)¹¹¹, and *Orti Farnesiani* in Rome (about 1570) after a draft by VIGNOLA: here are two garden pavilions crowning the building on the top terrace with the effect of a couple of symmetric belvederes¹¹². In both cases the mid-axis in the villa is thus emphasized by a pair of small twin buildings tending towards the motif: belvederes coupled in pairs.

It is clear that the transfer of such a crowning motif to the roof of a building must be influenced by churches with two-tower fronts, particularly by monuments the towers of which have been drawn closely together in the front. In Rome Sant' Atanasio (about 1583, by G. Della Porta) and the contemporary Chiesa della Trinità dei Monti¹¹³ are the oldest examples; thereafter Maderno's façade project with side-towers for St. Peter's (1612)¹¹⁴. On S. Maria in Aquiro by Filippo Breccioli completed under the inspiration of Maderno, the side-towers have been reduced to small loggia-like campaniles¹¹⁵; similar to them are Bernini's notorious "asses' ears" (1643) on S. Maria Rotonda (Pantheon)¹¹⁶. Further the symmetric tower buildings on S. Giovanni in Laterano (renewed 1586 by D. FONTANA), particularly important partly because they crown a benediction-loggia, partly because they are coupled together on a common podium of an attica¹¹⁷.

¹¹¹ GOTHEIN, I, 285—290.

¹¹² *Ibid.*, 280—282; Venturi, IX, 2, 696.

¹¹³ GIOVANNONI: *Saggi*, 216 ff.

¹¹⁴ CAFLISCH, *op. cit.*, 30 ff., Pl. IX.

¹¹⁵ GIOVANNONI, 226, Fig. 42.

¹¹⁶ ANTONIO MUÑOZ: G. L. Bernini (1925), Fig. X; BALDINUCCI's *Vita des G. L. Bernini*, ed. A. RIEGL, 87—88.

¹¹⁷ Engraving 1575 by LAFRERI reprod. in "Rome past and present", Pl. IV; J. RABUS: *Rom. Eine Münchener Pilgerfahrt 1575*, ed. K. SCHOTTENLOHER (1925), Fig. p. 49; our Pl. 19.

We have a very close parallel to the last mentioned employment of the motif within the villa-architecture, namely on the main building of *Villa Medici* (1574, by Annibale Lippi) (Pl. 34). In this case the double belvedere is employed in a way that became the prototype, so to speak; as a crown over the austere front of the casino which dominates the Monte Pincio slope (together with S. S. Trinità de' Monti) it forms an expressive silhouette. Towards the garden the belvederes are fitted into the strongly articulated plastic construction in such a way that each of the said loggias is combined with a terrace-building in front (Pl. 37 *a*). Seen from the city the belvedere-couple has a marked distant visual effect; seen from the back they act as summer houses in an intimate garden *milieu*.

A similar dualism in *Villa Borghese's* casino (1612, by Vasanzio); the belvederes are, however, here replaced by "tower" buildings¹¹⁸. *Villa Mondragone* in Frascati (1569 ff.)¹¹⁹ has two belvedere-like "pavilions" in the main front, flanked by a lower middle part with arcade-loggia (Pl. 36 *a*). The capricious *Villa Benedetti* (Casino del Vascello) in Monte Gianicolo in Rome erected during the papacy of Alexander VII Chigi (1655—67) shows two symmetric belvederes, each of them cylindrical and furnished with cupolas (Pl. 36 *b*)¹²⁰. Typical double belvederes with connection to those of *Villa Medici* further appear in *Villa Lanfranco* (ca. 1625) (Pl. 38) and in a series of Roman *casini* from the 18th century: *Villa Patrizi* (1717)¹²¹, in form of turrets (Pl. 43), *Casino Corsini* (from the 1730's)¹²², *Giardino Colonna* (at S. S. Apostoli)¹²³ (Pl. 37 *b*), and finally *Villa Albani* (1757 ff.)¹²⁴.

¹¹⁸ WÖLFFLIN, Fig. 100.

¹¹⁹ Ascribed to M. LONGHI the elder, continued by PONZIO and GIOVANNI FONTANA (Venturi, IX, 2. 870).

¹²⁰ MATTEO MAYER: *Villa Benedetta* (1677); about the builder, Abbate Elpidio Benedetti and his connection with France (which explains several features in the building) see BALDINUCCI-RIEGL, 190; CHANTELOU-ROSE, 9; CHARLES PERRAULT: *Mémoires de ma vie*, ed. P. BONNEFON (1909), 57—58; L. SCHUDT: *Le Guide di Roma* (1930), 158.

¹²¹ VASI, X, Pl. 191.

¹²² *Ibid.*, 199; VENUTI: *Roma moderna* (1766), 424; Armando Schiavo: *Villa Doria Pamphilj* (1942), 125—138.

¹²³ Executed by Paolo Posi (VASI, X, Pl. 193; VENUTI, 102); strictly speaking only "a half double-belvedere" is to be found here; its combination with a terrace placed in front is directly influenced from *Villa Medici*; cf. also Pal. Borghese's loggia plus terrace facing Ripetta.

¹²⁴ VASI, X, Pl. 190.

Within the palace architecture the double belvedere was not a success. A project by Girolamo Rainaldi for *Pal. Spada* in Piazza Navona should be mentioned; it was the plan to incorporate the existing belvedere on Pal. Ornano (cf. § 6) in the building, accordingly it was duplicated with a corresponding new one; a connective building section between the said two loggias bridged a street and allowed it to open into the square through the central portal¹²⁵ (Pl. 35).

§ 11. The Later Development of the Belvedere.

Within Roman palace architecture a tendency towards stronger plastic expression is prevailing during the time after about 1630. It is in the first line realized by the formation of risaltos, especially centre-risaltos, a process which is furthered by the division of the façade by pilasters. Further, the said tendency leads to a breaking of the upper horizontal line of the palace façade—particularly in the mid-axis—aiming at a free and energetic silhouette. Thus the pure block effect—so characteristic of the Roman palaces of the Early Baroque—is weakened by a differentiation of the planes and lines of the cube.

At that stage of the development the structure of the centre belvedere had to undergo a change. At the moment when a centre-risalto appeared its substituting function as a plastic component was no longer required, while its practical purpose as a loggia with a view (open or closed) quite naturally according to the given circumstances could assert its right. As long as the palace retained a severely closed and simple cubic form with plane fronts it was of course possible to supplement it upwards by means of other cubic element, as belvederes. An additive process. But as the foremost front of the palace (the main façade) is now modelled up and thus is an expression of the plasticity of the building in its relief, a belvedere on the roof will be completely isolated and deprived of any possibility of taking a part in the articulation of the palace where it is most active. The belvedere

¹²⁵ FREY: Beiträge, Fig. 27; an early, not utilized, project for Pal. Barberini has symmetrical, closed corner-belvederes (CAFLISCH: Maderno, Fig. 58); an affinity to the main façade of Pal. di Sacro Uffizio may be noted (cf. Rossi's engraving). Further a proj. by Borromini for a Pal. Spada with 2 pairs of cylindrical frontal belvederes. (HEMPEL, Fig. 66).

is, as it were, forced to express itself in another language. In order to be utilized in the new compositional system it must undergo a certain adaptation: the belvedere must be brought into direct contact with the risalto to be able to exist together with it. Such a change is possible only by a radical measure which completely alters the structure of the belvedere. The traditional placing of the loggia on the ridge of the roof to a certain extent gave the latter an isolated existence as the loggia (the belvedere) was cut off from direct connection with the façades of the building by a zone of the roof-surface, and in the end by the absolute horizontal line of the main cornice. The cooperation between the belvedere and the risalto was realizable only by a projection of its foremost plane into a line with the risalto. The consequence became one of two alternatives: 1) *either* the belvedere must be augmented so much in its depth that it corresponded to that of the very building, in which case the foremost as well as the back-most façades of the belvedere came to be in line with the façades of the building respectively, *or* 2) only the foremost façade of the belvedere might be projected into line with that of the palace in which latter case the position of the belvedere was shifted, and its structure became crippled.

The *former* alternative detaches the belvedere from the zone of the roof and makes it a raised part (the mid-part) of the very body of the building. A corresponding process is the cause of certain forms of the longitudinal belvederes (cf. § 9), but while the latter (for inst. on Pal. Giustiniani, Pal. Altieri) only act as component parts in the plastic composition of the palace as a whole and for good reasons are cut off from heightening the effect of a centre-risalto, the type just defined of the transformed central-belvedere has actually been created for the purpose of intensifying the centre-risalto upwards. The *second* alternative, the belvedere with a front effect only in the plan of the main façade is as a consequence of its one-sided orientation and mutilated construction predestined to enter into connection with the attica. We recapitulate: The former type of the transformed central-belvedere, which we may call "the double-sided front-belvedere", has the character of a fragment of one (subsidiarily more) story (or stories). The other type "the one-sided front-belvedere" develops in direction of a screenlike construction.

By thus entering into new connections the belvedere as a pure type has been reduced, and is finally dissolved. But both the new conditions have to a great extent contributed towards leading the Roman palace and the *casino* into the phase of the High Baroque by intensifying the significance of the centre-risalto both in second and third dimensions. The history of architecture has hitherto not realized the significance of the transposed belvedere in the history of Baroque style in the transition stage from the older to the younger period. This is felt by the very often uncertain interpretation of the most important monuments.

Within the palace-architecture attention is in the first line drawn to *Pal. Pamfili* in Piazza Navona (Pl. 39). It has come into existence through collective work in which GIROLAMO RAINALDI was the leading personality, but Borromini's proposals were in several ways decisive¹²⁶. After FREY's investigation there can scarcely be any doubt that the belvedere motif was due to Borromini, who with great originality has used it also elsewhere and well may be supposed to be the Roman architect who before anyone else has been able to fit the belvedere into the palatial architecture of the High Baroque.

Three drafts by Borromini to the façade of *Pal. Pamfili* show with programmatical clarity just as many phases in the relationship of the belvedere to the risalto-theme—a typological course which his biographers have not fully appreciated¹²⁷; it confirms link by link the theories advanced in the present treatise.

In "Project I"¹²⁸ the cube of the palace is an austere closed massif without risaltos, almost brutally cut off upwards by a vigorous cornice. The three belvederes—a wide one over the three mid-axes, a narrow one over each of the outer windows of the façade—has a very light unpretentious construction reminding more of pavilions than of normal roof-loggias and are completely open column constructions; the middle one might be compared with a "gloriette". In "Projekt II"¹²⁹ centre- and side-risaltos now appear. At one stroke the nature of the belvederes

¹²⁶ FREY, *op. cit.*, 57 ff.

¹²⁷ FREY (*l. c.*) abstains from throwing light on the appearance and form of the belvedere by analogies, nor does he make use of *terminus technicus*; HEMPEL (*Borromini*, 135) speaks of "towers".

¹²⁸ Frey, Fig. 45.

¹²⁹ *Ibid.*, Fig. 46.

is changed; they are now—as before—not only drawn forward into the plan of the façade but are also bound together with the respective risaltos as a continuation upwards of the latter and thus assume a constructively more emphasized form (with arcades among columns). We have here a capital example of the incorporation of the belvederes in the mass of a building with absolute relation in the front to the risaltos. “Project III”¹³⁰ shows an attempt at a strong concentration of the façade: the side-risaltos are reduced into small 1-axis sections between colossal pilasters, while the centre-risalto has gained much in expressive power—not by an increased decoration but characteristically enough by a monumentalisation of the crowned belvedere, the arcades of which are now closed; i. e. a *loggiato chiuso* with marked gable-or screen-effect.

In 1645 the building authorities in Rome gave permission for Pal. Pamfili to be built with three risaltos. At this time the final façade project has then been ready in all essential features¹³¹. RAINALDI took over Borromini’s proposal for a closed belvedere over the centre-risalto which was erected. But it had a heavier form than the one designed by Borromini and appeared as a characteristic “double-sided front-belvedere”, the main example of such one in Rome.

The rich composition represented in Borromini’s project with three front-belvederes all attached to the risalto was scarcely realisable in the Roman town palace of normal dimensions; it required a building of a majestic width of façade and with a dominating location; it was actually only suited for the residence of a sovereign. The type was indeed used in a modified form in two princely castles, namely *Pal. Ducale* at *Modena*¹³², and *Pal. Reale* at *Caserta*¹³³.

In the palaces of the High Baroque in Rome the reduced front belvederes, and partially their substitutes, were therefore definitely preferred. In *Pal. D’Aste-Bonaparte*, erected in 1666 by G.-A. de Rossi¹³⁴, situated on the corner of the Corso with front

¹³⁰ Ibid., Fig. 47.

¹³¹ HEMPEL: Borromini, 134, note 6.

¹³² The typological and chronological relationship of this palace to Pal. Pamfili is discussed by LEONARDO ZANUGG in *Rivista del R. Istituto d’Archeol. e Storia dell’ Arte*, IX, 1942, 212 ff.

¹³³ Gino CHERICI: *La Reggia di Caserta* (1937).

¹³⁴ FALDA, no. 345.

towards Piazza Venezia, the narrow façade (in this case without any risalto) was centralized with great elegance by the belvedere that is drawn forward with the effect of a screen¹³⁵ (Pl. 46). Most frequently it was the attica that crowned the centre-risalto in the town palaces. *Pal. Ludovisi - di Montecitorio* (1650 ff., Bernini)¹³⁶ has an attica over its enormous central part which in the last decade of the century was made higher by CARLO FONTANA by a steep *orologio*¹³⁷, by which the palace—which had just been bought by the papal chair and adapted into a courtbuilding—received an “official” accentuation in similarity with Collegio Romano. Further *Pal. Spada* in Piazza di Monte Giordano, erected during the papacy of Alexander VII Chigi (1655–67) by Borromini¹³⁸, and *Pal. Chigi-Odescalchi* (1665, Bernini) which in its original form emphasized its wide centre-risalto by means of a balustrade over a very monumental cornice section and thus became the prototype for a great many European palaces in the Baroque Era.

The transposed belvedere-forms appear, as was to be expected, most frequently and with the greatest purity in the *casini* of the villas. *Villa Doria-Pamfili* has still a solid block-like character and is therefore furnished with a centre belvedere of a severe cubic form over the very building¹³⁹ (Pl. 45). For comparisons see *Villa Peretti dei Termini* (c. 1585, D. FONTANA¹⁴⁰) (Pl. 40) and *Villa Altieri* (c. 1670) (Pl. 41): in both of the said *casini* the belvedere has reached forward to the plan of the façade and has obtained a strong frontal effect as it rises freely over the upper horizontal line of the façade of the building; and it has a slight lateral connection with it through a couple of cornice shaped joints (degenerated volutes). In both the said cases the buildings are without centre-risaltos; the front of the belvedere

¹³⁵ It is characteristic that this palace was particularly favoured by the men of the French Rococo (DE BROSSES: *Vertrauliche Briefe aus Italien 1739–40*, ed. SCHWARTZKOPF, I (1918) 89; J.-F. BLONDEL: *Cours d'Architecture*, III (1772) 426–429, Pl. LXIII).

¹³⁶ BALDINUCCI-RIEGL, 166–167; FOKKER, I, 184–185, II, Fig. 140; proj. by Bernini, reprod. in *L'Arte*, 1899, II, 277 ff.

¹³⁷ COUDENHOVE-ERTHAL: *Carlo Fontana*, 78.

¹³⁸ *Nuovo Teatro*, II, Pls. 22–23; HEMPEL, o. c., 176–177, Fig. 67.

¹³⁹ Erected 1644–1652 by Grimaldi and Algardi; Armando Schiavo: *Villa Doria Pamphilj* (1942), 41–78. BRINCKMANN, op. cit., 171–172; Bernini's *Villa Rospigliosi* at Lamporecchio (ROSE: *Spätbarock*, Fig. 122) elevates the whole cube of the mid-section by means of a closed “bilateral frontbelvedere”; ROSE less adequately calls it an “Obergeschoss”.

¹⁴⁰ Venturi, IX, 2, 928; VASTI, X, Pl. 194.

supplements that of the casino, but it has not grown organically out of a mid-part. Such a typical High Baroque process is exemplified by a small group of Roman *casini*. Common for the latter is the fact that the buildings all have a rectangular form and one-sided, perfectly flat front effect towards the gardens (thus in contrast to a monument like *Villa Falconieri* at FRASCATI¹⁴¹, the compound plastic form of which may be considered as belonging to the Villa Medici type). The villa-façades as those in question have generally considered affinity to the palaces. The following monuments are referred to, a) *Villa Ludovisi* at Porta Pinciana in Rome¹⁴², b) *Villa Ludovisi-Torlonia* at Frascati (Pl. 42)¹⁴³, c) *Villa Lancellotti* at Frascati, d) *Villa Patrizi* in Rome¹⁴⁴ (Pl. 43). The centre risalto on each of the said *casini* finds its direct structutive continuation upwards by a breaking of the main cornice; a story is fixed in its transition through the horizontal line. The dynamic character of the process is in the cases of the villas Patrizi and Lancellotti clearly demonstrated by the fact that the very cornice that theoretically seems to be violently extended by the pressure from the bottom of the growing part of the building, here is forced upwards in elastic curves on each side of the place where it is broken through—a further extension in growth of the function of the side-volutes. In Villa Ludovisi in Rome the rising front belvedere had a marked screen-character¹⁴⁵.

§ 12. Appendix. The Belvedere in Denmark.

The compositionally elaborated corner belvedere of the palace must be considered as an Italian, or particularly Roman, phenomenon. The centre belvedere, and the front belvedere derived

¹⁴¹ Rebuilt by Borromini c. 1650 (HEMPEL, 173—175).

¹⁴² GOTHEIN, I, 352, Fig. 265; VASI, X, Pl. 189. Erected in the sixteenth-twenties.

¹⁴³ Venturi, XI, 2, Fig. 838; drawing by TESSIN the younger in R. JOSEPHSON: Tessin, I, 1930, Fig. 54.

¹⁴⁴ VASI, X, Pl. 191 (cf. § 10).

¹⁴⁵ Analogies to the mid-sections of the villas that grow up into loggias (belvederes) in the façade-plane are in many cases known from Roman *case*-architecture; here we generally find large semicircular windows that drive part of the house up into an attic. They are also used in monasterial buildings and the like (Pl. 10 to right) (for instance VASI IX, Pls. 165, 170, 175; cf. *ibid.* V, Pl. 90, and Venturi, Fig. 752).

from it, had, however, formally many possibilities of being fitted also into the architecture north of the Alps.

As the upper conclusion of the centre-part of a villa, a smaller manor or country house that dominated a regular frontal prospectus it possessed an inner logic and had attained a prototypical development in the main buildings of the large Roman villas. When the centre-belvedere nevertheless did not succeed in making itself more widely felt in the transalpine countries the reason is chiefly to be found in the prevailing conflicting position of French and Italian building ways within the manor-house architecture, i. e. between the triclinic type and the extended wing-scheme on one hand and the block-like *casino*-like ideal on the other. At any rate the open belvedere-forms, possibly with a terrace-story, were also usable in southern countries only. It will then be seen that the appearance of the centre-belvedere is dependent on the spread of the Italian Baroque style and chiefly connected with the building types of Italianism, and particularly the villa-architecture. After 1600 it appears in various cases in southern Germany and Austria¹⁴⁶, at times modified through coupling with the French *dôme-motif* (Vaux-le-Vicomte-type). As

¹⁴⁶ From the beginning of the seventeenth century dates the castle Haimhausen in Bavaria (GOTHEIN, op. cit., II, 113, Fig. 382); under the Duke, later the Elector Maximilian I (1597—1651), who was a leader of the Catholic counter-reformation, strong Italian currents reached the Bavarian architecture (the Royal Palace at Munich). Haimhausen is a casino of a pure Roman type with a centralized belvedere of 3 windows in the frontage and a pyramid-roof, evidently directly influenced from Villa Montalto. Lustheim in Schleissheim's garden was of a similar type as regards the central section; it was built by Enrico Zuccalli (R. PAULUS: Der Baumeister Henrico Zuccalli, 1912, 79—83, Fig. 57).

Carlo Fontana in 1696 made a project to the Liechtenstein palace in Vienna (not erected) the mid-section of which was accentuated by an octagonally closed "belvedere"; the motif has in this case been coupled with the central-cupola theme (HANS TIETZE: Domenico Martinelli u. seine Tätigkeit in Österreich, 1922, Fig. 7); cf. the castle of Belvedere at Weimar, erected in 1724—32 (P. KÜHN: Weimar, 1919, 15—16, Pl. at p. 188). Klesheim at Salzburg (c. 1700, J. B. Fischer von Erlach) has a closed centre-belvedere on the terrace-roof on the elevated mid-axis (H. SEDLMAYR: Fischer von Erlach der ältere, 1925, Pl. 32). Leopoldskron at Salzburg (1736), a rectangular block of a marked Italian character, has a belvedere the whole length over the middle section with a broken gable in connection with a *risalto* (H. SEDLMAYR: Österreichische Barockarchitektur, 1930, 80—81, Pl. 98). Also the castle Eszterház in Hungary (at Eisenstadt), dating from the same period, has a block-like belvedere with terrace-roof over the mid-section (3 axes); on the whole this block is, by the way, influenced by Prince Eugen's Belvedere in Vienna. About the interchange between Italian and French influence in the Austrian Baroque, particularly in HILDEBRANDT, see B. GRIMSHITZ: J. L. v. Hildebrandts künstl. Entwickel. bis 1725, (1922) 72 ff. — A double belvedere on Favorite at Ludwigsburg (1718, Frisoni).

was to be expected the central belvedere is found—as far as I can see—sporadically only in France¹⁴⁷. In England and the Netherlands where classical Palladian ideals dominate it seems unknown in the manor-house and country-house architecture. It is characteristic on the other hand that it is rather richly represented in Sweden, where Italian influence was so strong in the second half of the seventeenth century, particularly through the elder as well as the younger TESSIN¹⁴⁸.

The appearance of the belvedere in Danish Baroque architecture, that has hitherto been overlooked, dates back to the time after 1660. L. VON HAVEN in 1670—72 had the so-called “Blue Bower” in Rosenborg Garden, erected by Christian IV in 1606, rebuilt and extended so that it appeared in quite a new form. The roof became flat like a terrace, and the upper part of the central tower was taken down, while the gable projections were augmented into turrets with pyramid-roofs. Thus a casino of quite a modern character arose, badly reduced in size, but with a marked Italian elevation. The turrets indeed look like independent, flanking organisms; they are not built on the very *casino*. Nevertheless it must be considered indisputable that the theme “double belvedere with frontal effect” must have been L. VON HAVEN’s basis. He was intimately familiar with this theme from his stay in Italy 1668—1670 (cf. for instance Villa Medici); in an inventory from 1696 over his collections several Italian engravings of architecture were found, among others FERRERIO’s “I Palazzi di Roma”, in which publication Villa Medici is also represented¹⁴⁹.

The oldest Danish profane building in pure Italian Baroque, *Sofie Amalienborg* (begun in 1667, completed in the sixteen seventies)¹⁵⁰ is a marked *casino*. It has a typical rectangular belvedere

¹⁴⁷ The Jesuits’ countryhouse at Menilmontant (Paris) called “la maison du Père La Chaise”, erected in 1682 or 1683, highly situated with a wide view is an Italianizing casino with centre-belvedere (M. POËRE: Paris de sa jeunesse à nos jours, Album, 136—137, Fig. 225); also a project by J. Bruand (ca. 1655) for Hôtel Jabach in Paris (L. Hauteceur: Hist. de l’Arch. classique en France, II, 1, 1948, Fig. 127).

¹⁴⁸ Examples: Seved Bååts Pal. (Svecia antiqua et hodierna, ed. A. RYDFORS, 1935, reprod. p. 43); The Town Hall (Stadshuset) at Södermalm (ibid., 50); Östanå (ibid., 104); Mälsåker (ibid., 148); Sandemar (ibid., 150), etc.

¹⁴⁹ J. STHYR in Kunstmuseets Aarsskr. XXVI, 1939, 145.

¹⁵⁰ FR. SCHIÖTT in Architekten IX, 1906—1907, 247—248.

(*loggato chiuso*) over the centre, further elevated by a lantern covered with a cupola (Pl. 45). As regards type this *casino* which in the transverse axis is flanked by low orangery-wings and closed at the extreme part of each side by two-storied pavilions with a pyramidal roofs may be compared with the scheme of Villa Montalto (the *casino* of which is, however, only supplemented by a transverse axis of symmetric wall-hedged *giardini segreti*) and particularly with Villa Pamfili in its originally planned shape with low transversal side wings, ending in cupola-pavilions¹⁵¹. The horseshoe shaped free staircase is a Florentine motif (Villa Poggio a Cajano, Villa Pratolino, Villa Ferdinanda); it appears, however, also in Villa Altieri in Rome (about 1670).

Of particular interest is the execution of the detached end-pavilions. It will be noticed that they are withdrawn behind the terrace-gallery built towards the garden on top of the low wings. In a completely corresponding way the two belvederes of Villa Medici have been placed behind each one terrace opening onto the garden. This similarity in motif may presumably only be explained by a causal connection between the elder Italian and the younger Danish plan. When we remember, 1) that L. VON HAVEN actually employed the motif of the double-belvedere (each with its pyramidal roof) on the *casino* in Rosenborg Garden, 2) that the latter was rebuilt at the same time as Sofie Amalienborg was erected, and finally, 3) that VON HAVEN at this time was the only architect in Denmark who had a thorough knowledge of Roman Baroque architecture, there might be every reason to ascribe to him an essential, indeed a decisive, share in the final execution of Sofie Amalienborg.

The main façades of *Niels Juel's* (later Thott's) *Palæ* in Kongens Nytorv (about 1683—1686) and at *U. F. Gyldenløve's* (later Moltke's) *Palæ* in Bredgade (about 1699—1702) have each a 3-window centre-risalto running up into a heightened rectangular structure. The description of "attica" cannot possibly be applied in this case. Nor with the conception of "garret" has this part any real connection¹⁵². The Danish Baroque gable-attic as a crowning part over the middle of a façade, shaped during the

¹⁵¹ CHAS. CHRISTENSEN in *Architekten* XXVIII, 1926, 365 ff.

¹⁵² VILH. LORENZEN uses this expression in his book: "Københavnske Palæer", II, 1925, 6, 41, 68.

period after 1650, followed quite different lines of development. The above discussed building-section with a strong horizontal effect can scarcely be derived from the Danish traditions of the Renaissance in the case of the gable-attic, and it is without models in contemporary and the immediately preceding Dutch architecture, where the triangular pediment, more rarely the attic (with or without balustrade) is the common crowning of a pilaster-divided centre-risalto.

In our view the heightened mid-sections on Juel's and Gyldenløve's palaces must be considered as light variants of the "one-sided front-belvedere" as we for instance know it from Villa Peretti and Villa Altieri. When they have not previously been recognized as derivatives of the said type it is presumably due to the fact that their character of a freely erected (closed) belvedere quite naturally had to undergo a change before being fitted into the Nordic, high saddle-roof and was dominated by the large slanting planes of the latter. The belvedere was forced down and squeezed in.

It must not be overlooked that the employment of an adapted front-belvedere was permissible on the said palaces, also after Italian custom. For the situation of both monumental buildings was completely free—Juel's Palæ with its front towards the large "Kongens Nytorv", Gyldenløve's Palæ with an open view over Sofie Amalienborg's garden—both great manor-houses were actually to be considered as *ville suburbane*. Their architects are unknown; in the case of Juel's Palæ L. VON HAVEN may well be considered.

Bjelke's (later Holstein's) *Palæ* in "Kongens Nytorv" seemed in its original form (before 1687) to have had a longitudinal belvedere constructed within the roof, over its centre-part (without risalto)¹⁵³; on the basis of the limited pictorial material it looks as if one may conclude that this belvedere by a rebuilding in 1721 was drawn forward into level with the façade and was enclosed by volutes (cf. Villa Ludovisi in Rome), i. e. it became a characteristic, though somewhat longitudinal, one-sided front-belvedere. On the same occasion the two isolated side-pavilions were probably built withdrawn behind terrace-parts. The latter motif (pavilion × loggia + terrace × balcony) we have already

¹⁵³ Lorenzen, I, Fig. 18, II, Fig. 29.

shown in Sofie Amalienborg and traced back to the Italian double-belvedere¹⁵⁴.

Finally *Frederiksberg Castle* under the rebuilding 1707—1709 obtained a belvedere-like elevated centre-part in perfect conformity with the Italian style of the building, and of the elevated situation with a formal garden at bottom. The belvedere has a terrace-roof and the corresponding centre-risalto a contraction of the window axes.

The Dutch stylistic features in Early Danish Baroque have long ago been discovered; they are very conspicuous in Sofie Amalienborg too, as well as in Juel's and Gyldenløve's Palaces. A more elaborate investigation of the style of that period will undoubtedly prove that the Italian influence in several fields has been stronger and more fruitful than hitherto supposed.

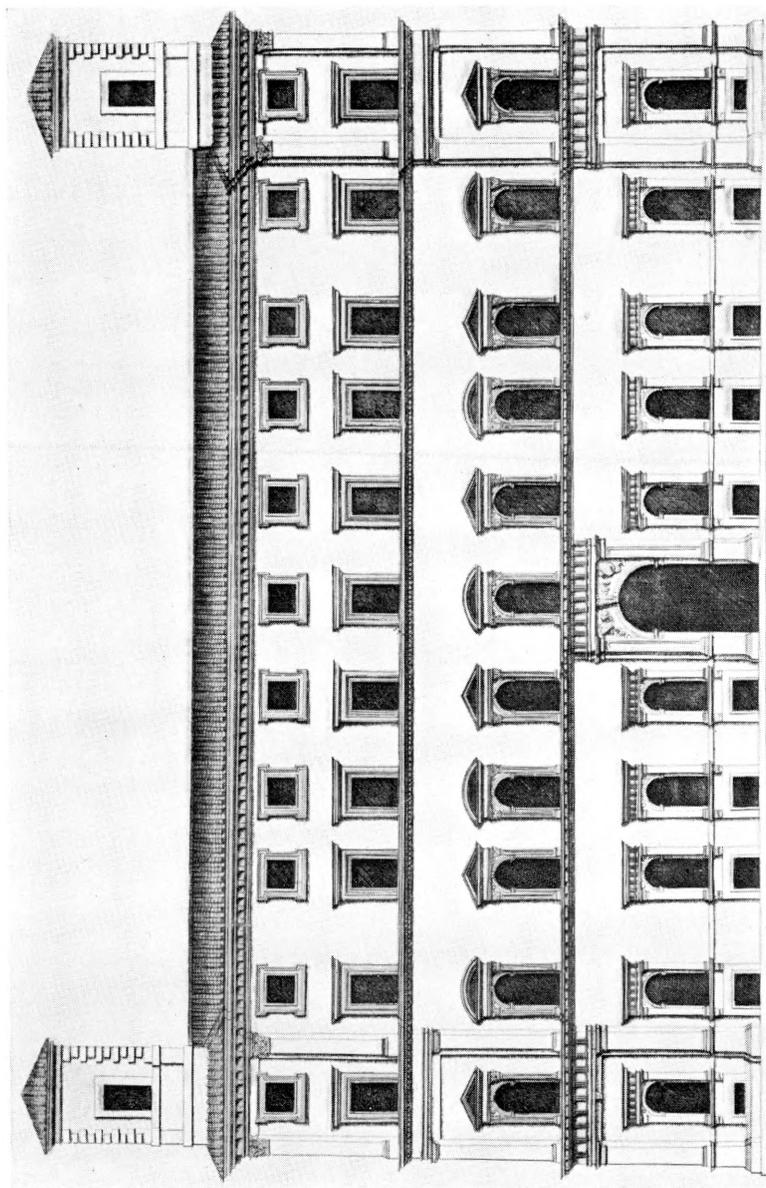
¹⁵⁴ LORENZEN finds analogies in Pal. Doria-Tursi or Pal. Balbi in Genoa, "transposed into French château-style".



PLATES

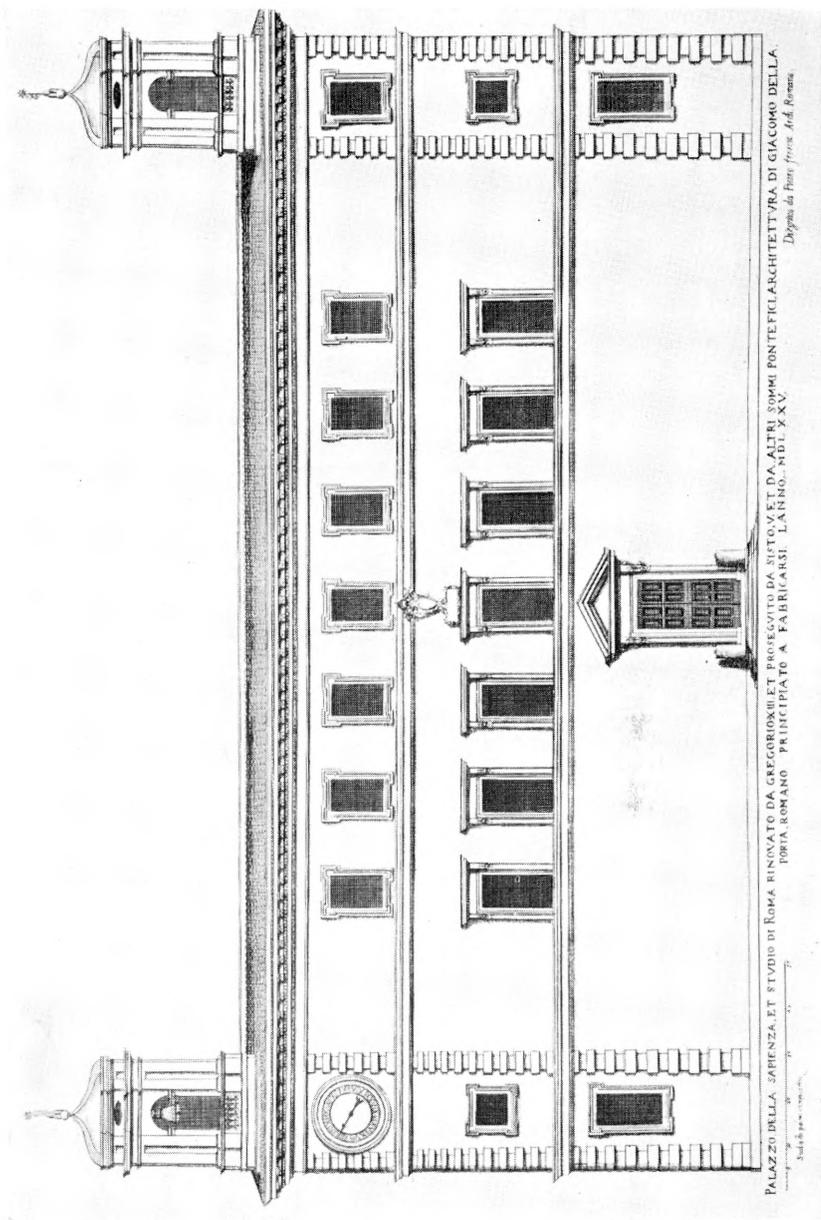


Piazza di Trevi. In the background Pal. del Quirinale and (to the right) Pal. Rospigliosi. (Cruyl.)



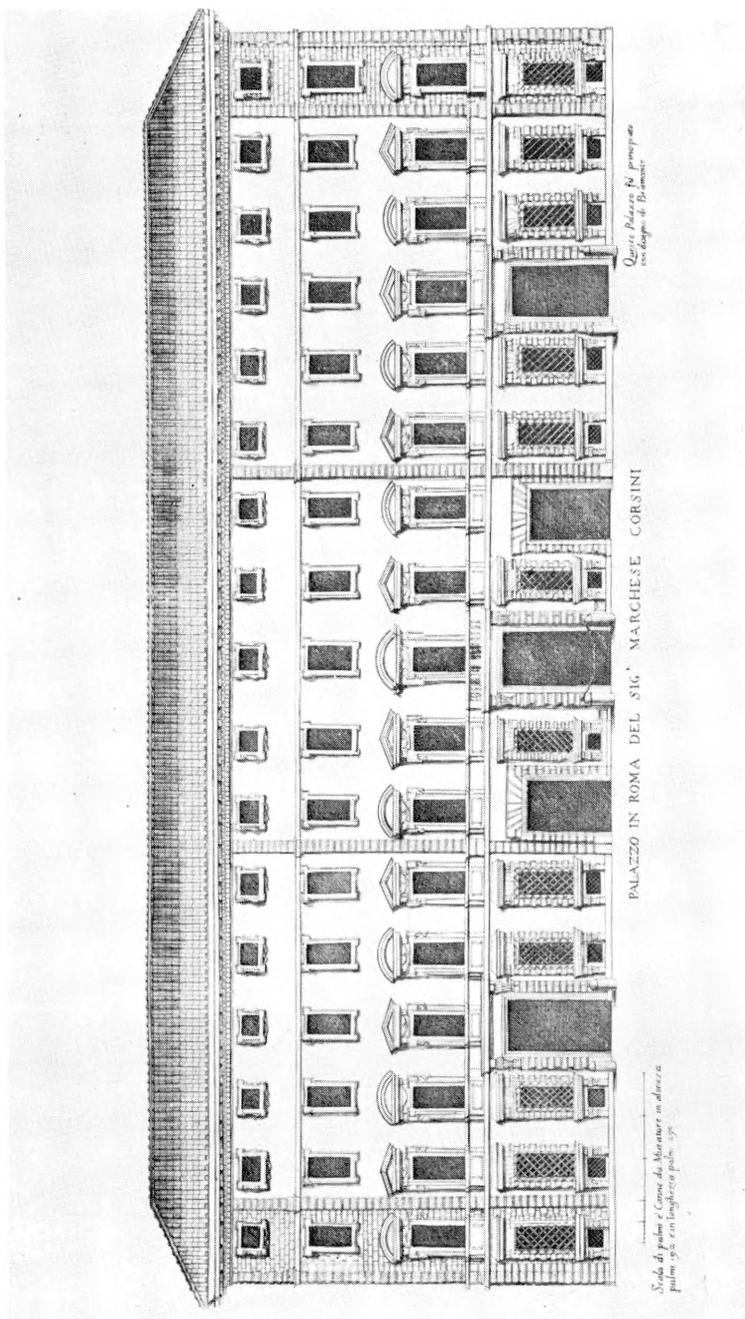
PALAZZO DEL SIG.^{ro} DVCA DI SORA, NELLA REGIONE DI PARIONE VICINO LA CHIESA NUOVA FABRICATO DAL CARDINAL NICOLO' FIESCHI CON ARCHITETTURA DI BRAMANTE
D'AVRILINO L'ANNO. M.DV.
F. Ferrario del. scult.

Palazzo Sora. (Ferrerio.)

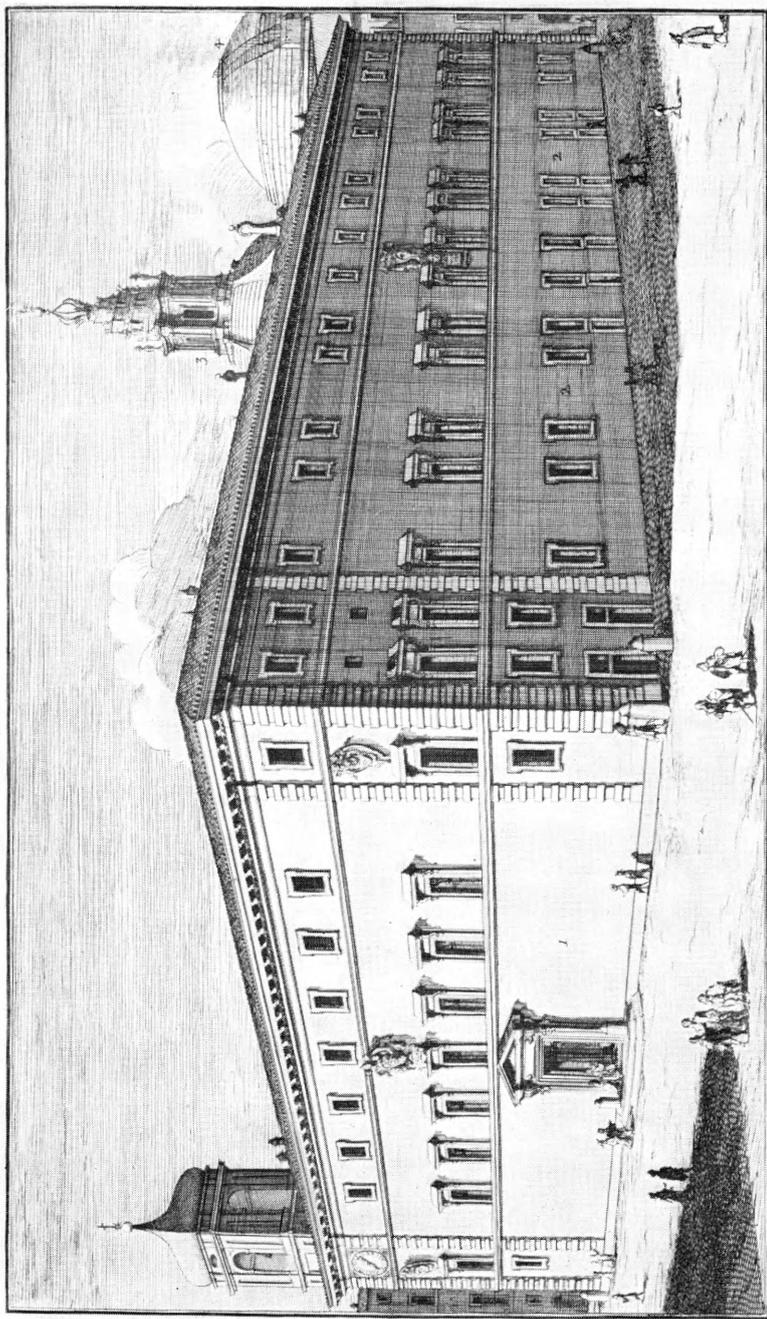


PALAZZO DELLA SAPIENZA, ET STUDIO DI ROMA RINOVATO DA GREGORIOUET PROSEGUITO DA SITO, ET DA ALTRI SOMMI PONTEFICIALI ARCHITETTURA DI GIACOMO DELLA TORIA, ROMANO PRINCIPALMENTE A FABRICARSI L'ANNO... MDLXXV.
Disegno da Pietro Ferrario Arch. Romano.

Palazzo della Sapienza. (Ferrario.)



Palazzo Corsini. (Ferrerio.)

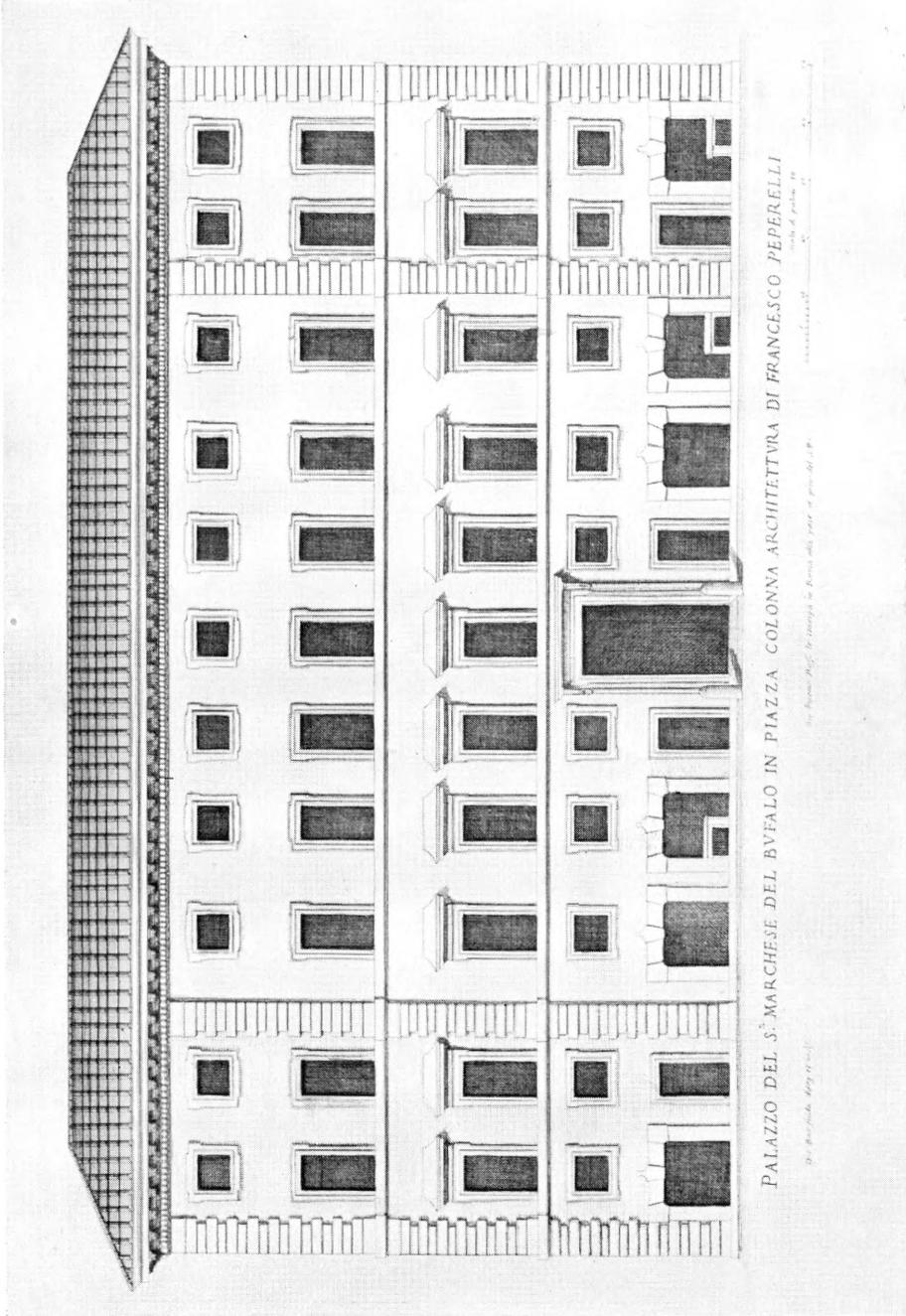


PALAZZO DELLA SAPIENZA. È STUDIO PUBBLICO DI ROMA
Architettura di Giacomo della Porta.

1. Facciata principale, 2. Fianco dello Studio, 3. Cappella della Chiesa di detto Palazzo, 4. Cappella della Rotonda.

Disegnato da Domenico Beccarelli, incisa da Felice Casati, Roma, alla Piazza del Palazzo del P. Sapienza di Roma.

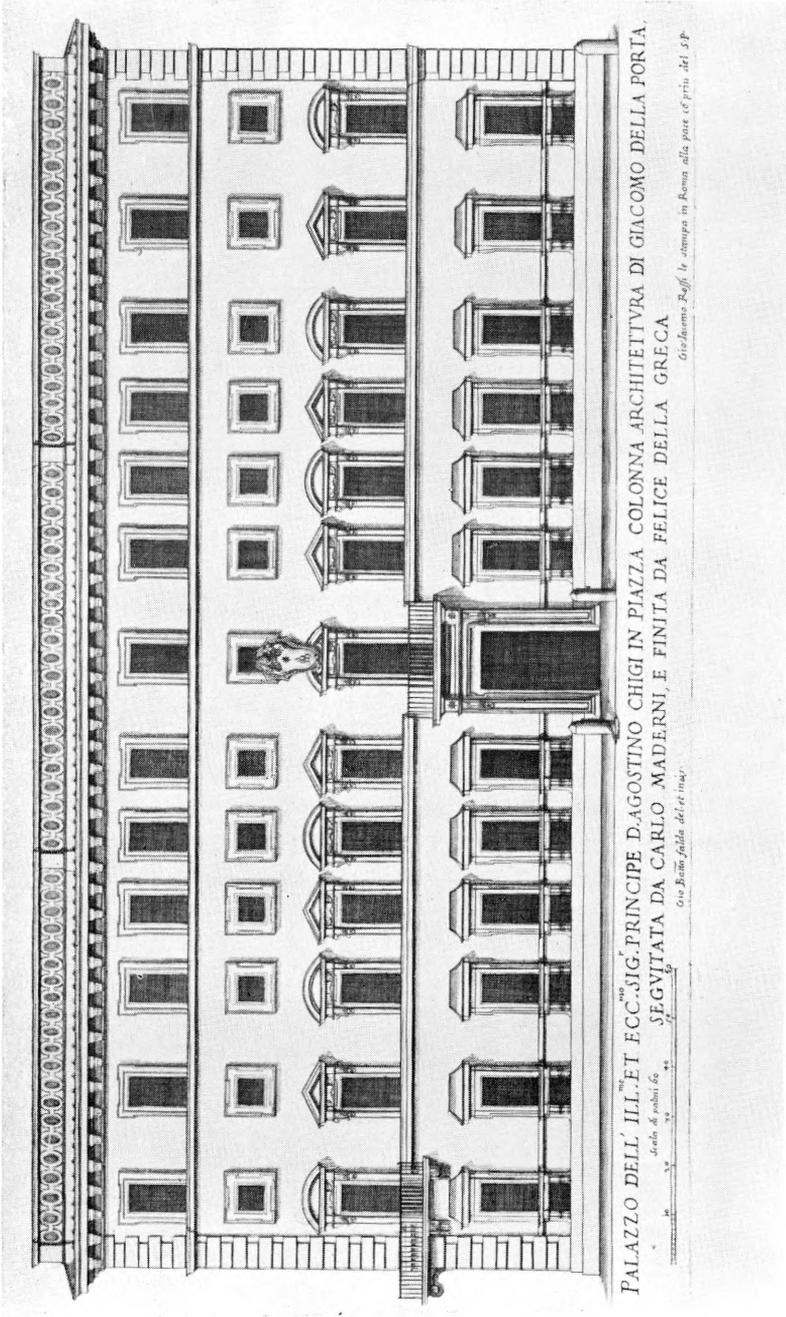
Palazzo della Sapienza. (Specchi.)



PALAZZO DEL S.^o MARCHESE DEL BUFALO IN PIAZZA COLONNA ARCHITETTURA DI FRANCESCO PEPERELLI

Disegnato dall'Autore in Roma nel 1848. Veduta dal N. E. in scala di 1/100. Per la stampa. 1850.

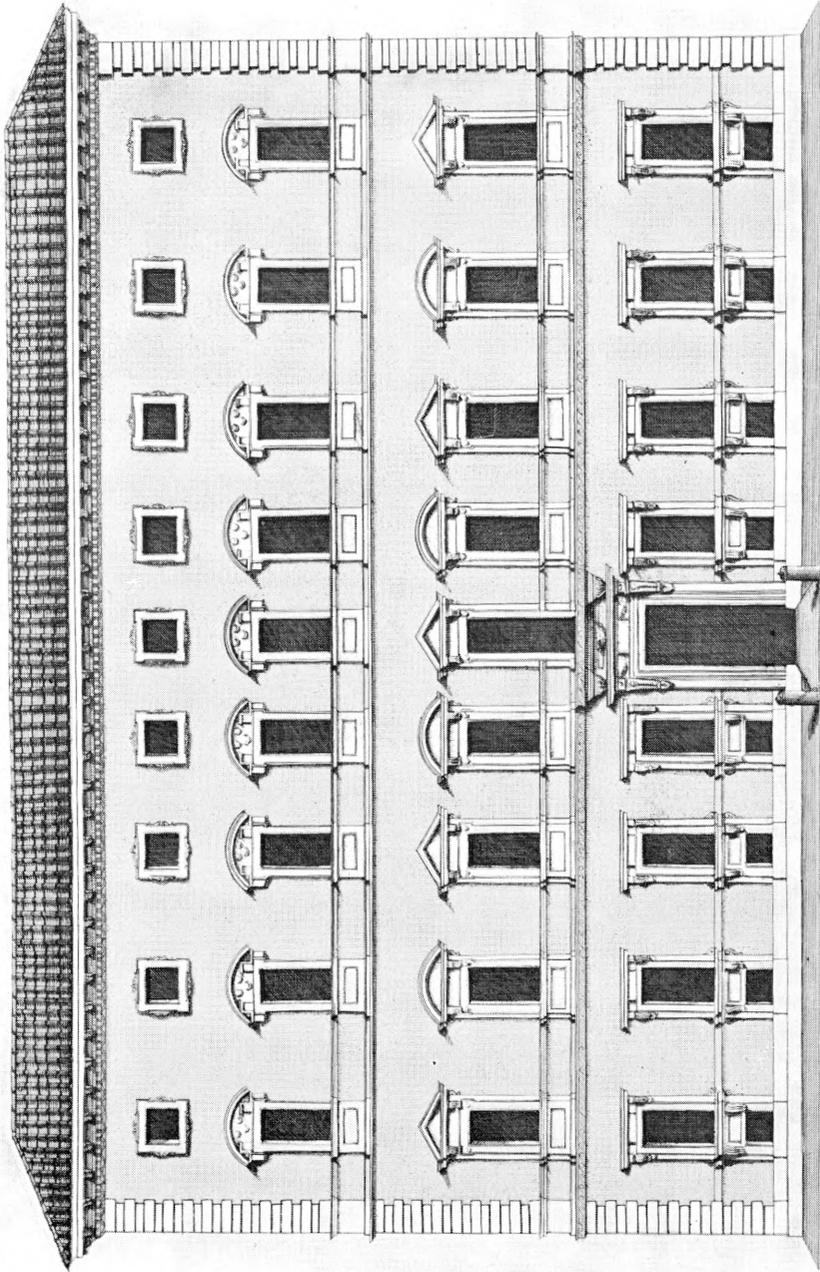
Palazzo Del Bufalo. (Falda.)



PALAZZO DELL' ILL.^{mo} E I. ECC.^o SIG.^o PRINCIPE DAGOSTINO CHIGI IN PIAZZA COLONNA ARCHITETTURA DI GIACOMO DELLA PORTA.
SEGVITATA DA CARLO MADERNI, E FINITA DA FELICE DELLA GRECA

Otto Baum, *Faldia del et inker*
Giulio Romano, *Raff. le stampa in Roma alla pace c'opriu del. 5P*

Palazzo Aldobrandini-Chigi. (Faldia.)



PALAZZO DEL SFG-MARCHESE SERTUPI NEL RIONE DI COLONNA AL SEMINARIO ROM'NON PERFETTINATO E ARCHITETTURA DI GIACOMO DELLA FORTE

1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900.

1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900.

Palazzo Serlupi. (Faldà.)



ALTRA VEDUTA DELLA CHIESA DI S.IGNAZIO DE PP. DELLA COMP. DI GIESÙ NEL RIONE DELLA

Pigna condotta da uarij disegni dalP.Horatio Grassei,Matematico.

3 *Guglia di S.Matito.*

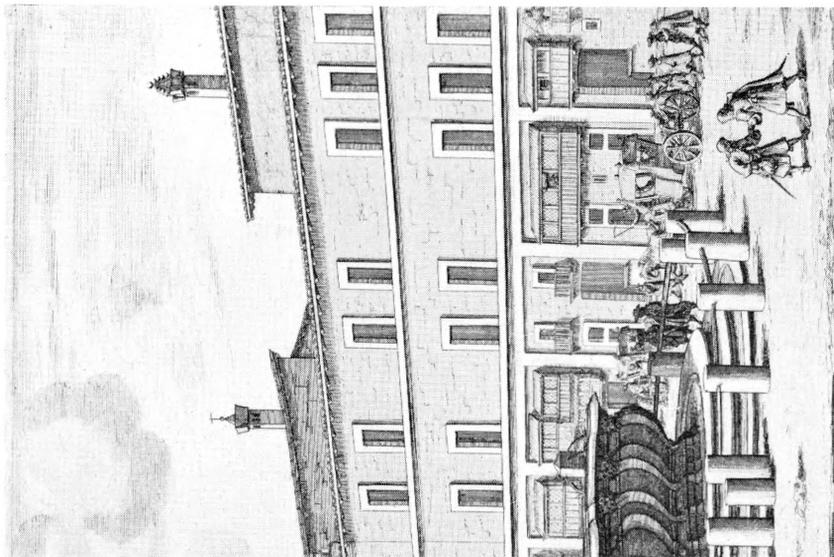
2 *Conuento de PP.Domenicani.*

Orto,Basilica di S.Fede.

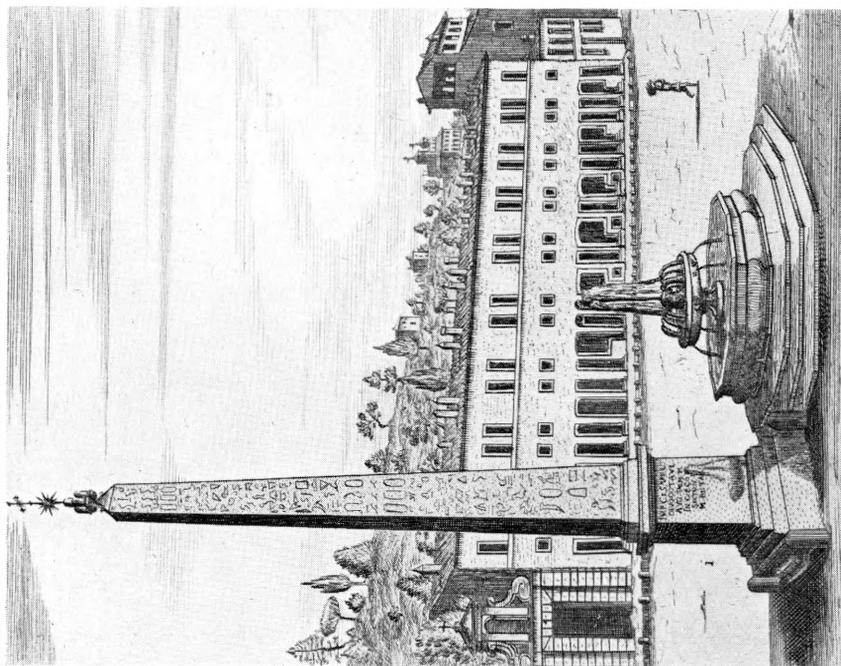
Fig. Gio. Ignazio, Disegni in Roma alla penna e penna del S. Paolo.

4 *Oriatono di S.Fran.Scuola.*

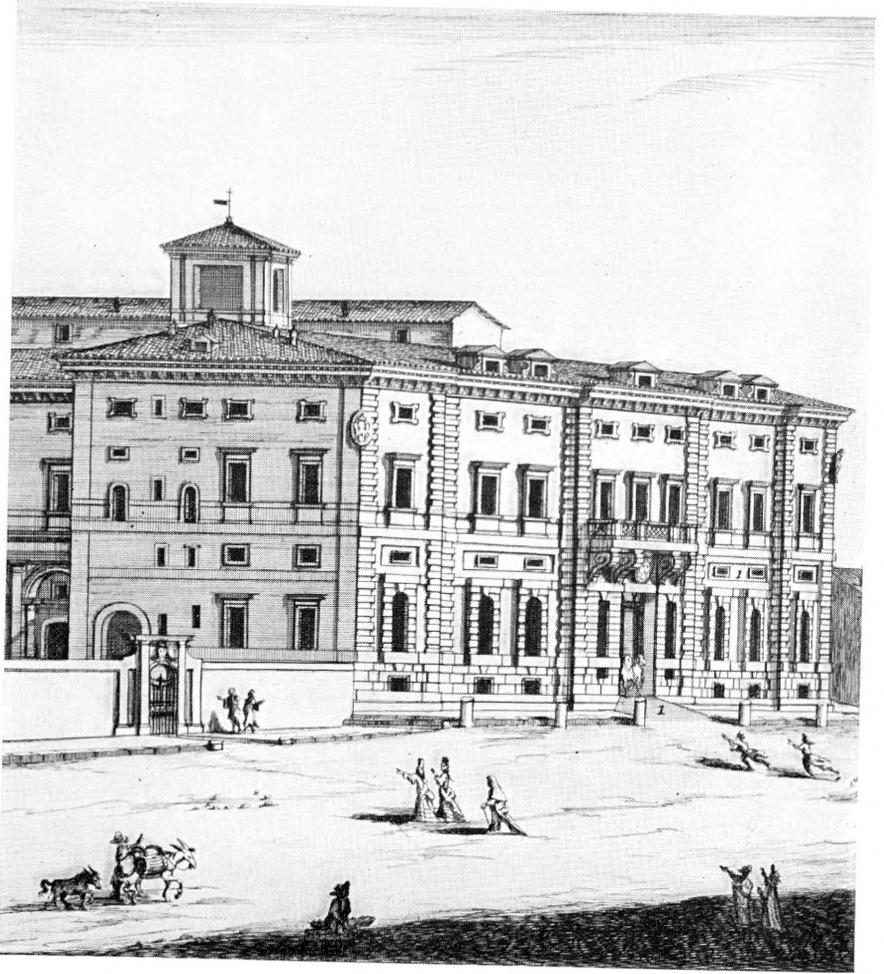
Chiesa di Sant' Ignazio, with Jesuits' Convent. (Falda.)



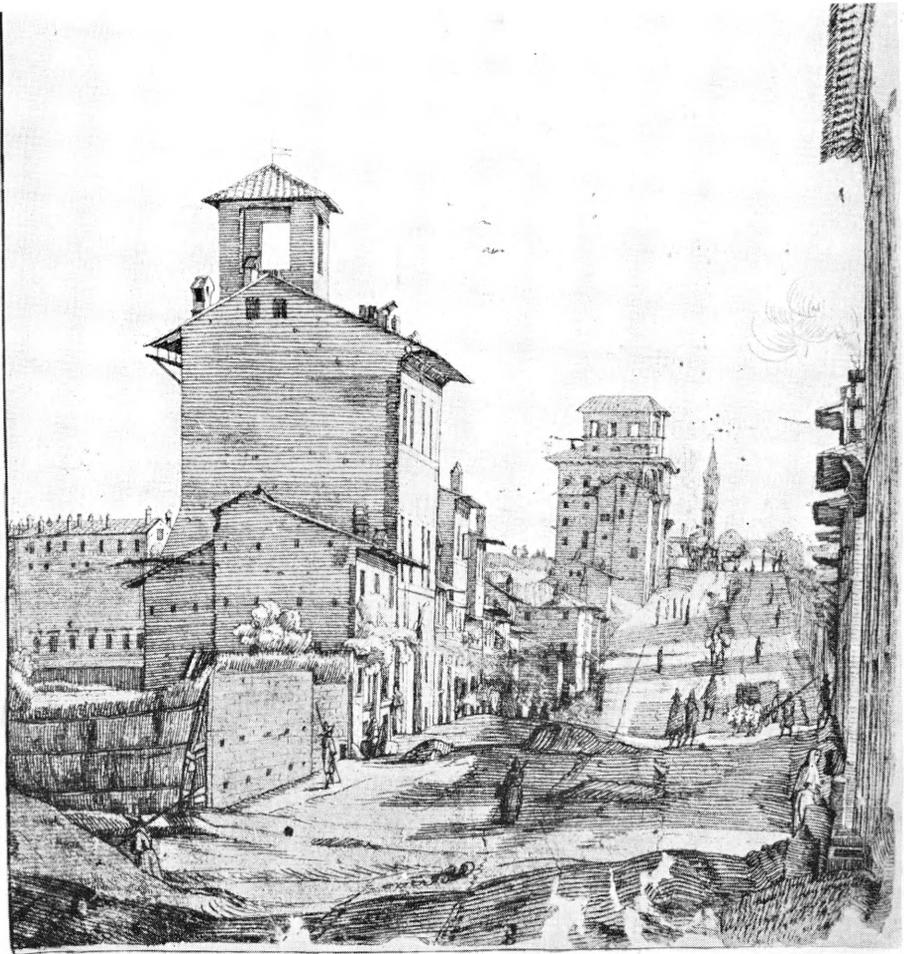
b. House in Piazza Colonna. (Faldá.)



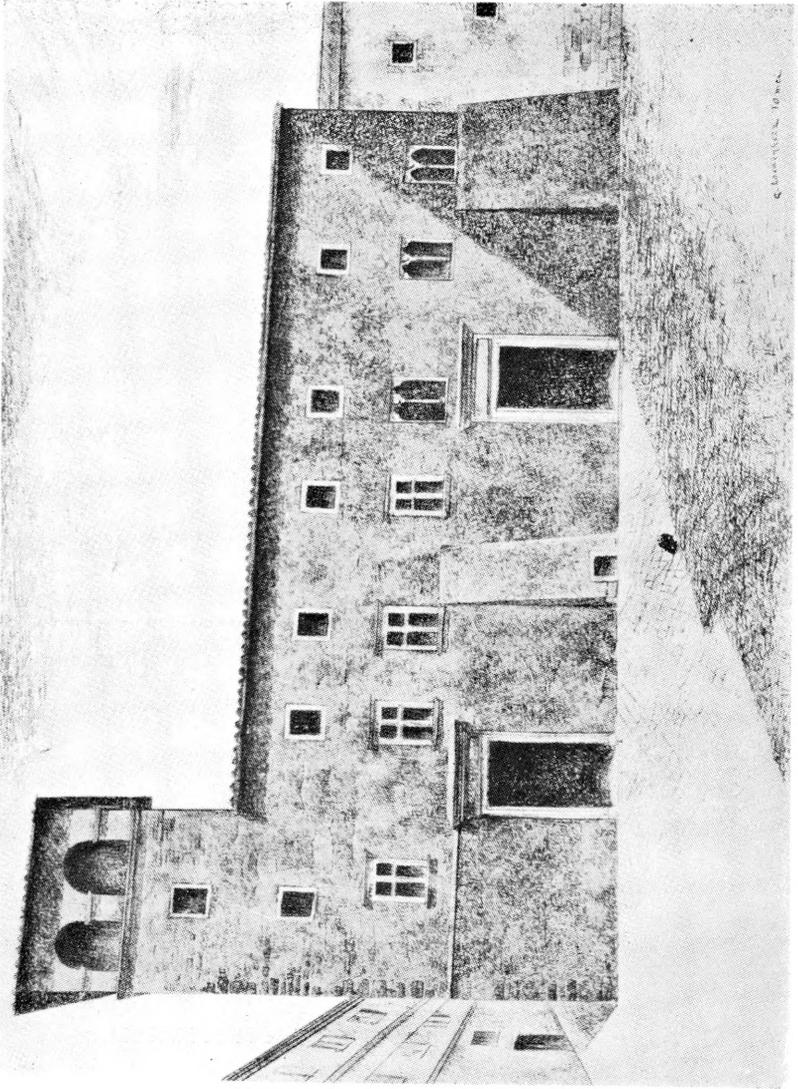
a. House in Piazza del Popolo. (Faldá.)



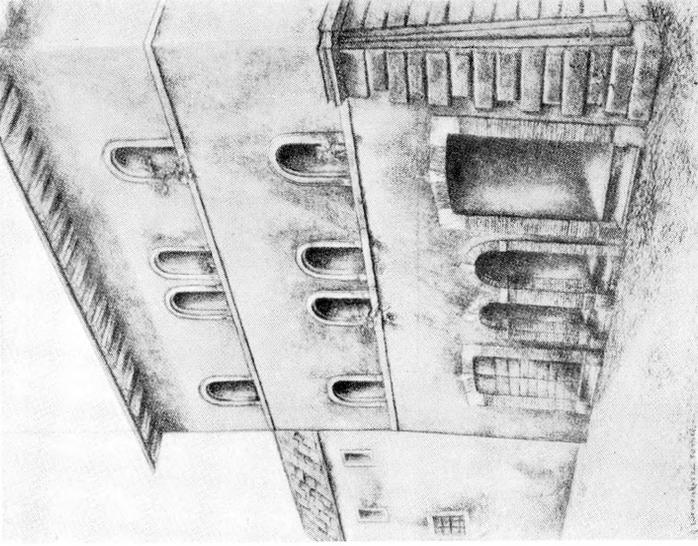
Palazzo Salviati. (Falda.)



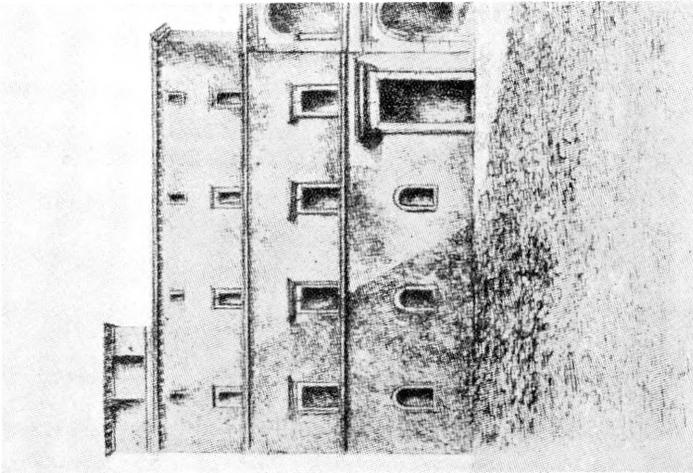
Via delle Quattro Fontane seen in the direction of S. Maria Maggiore.
(G. Terborch the Elder.)



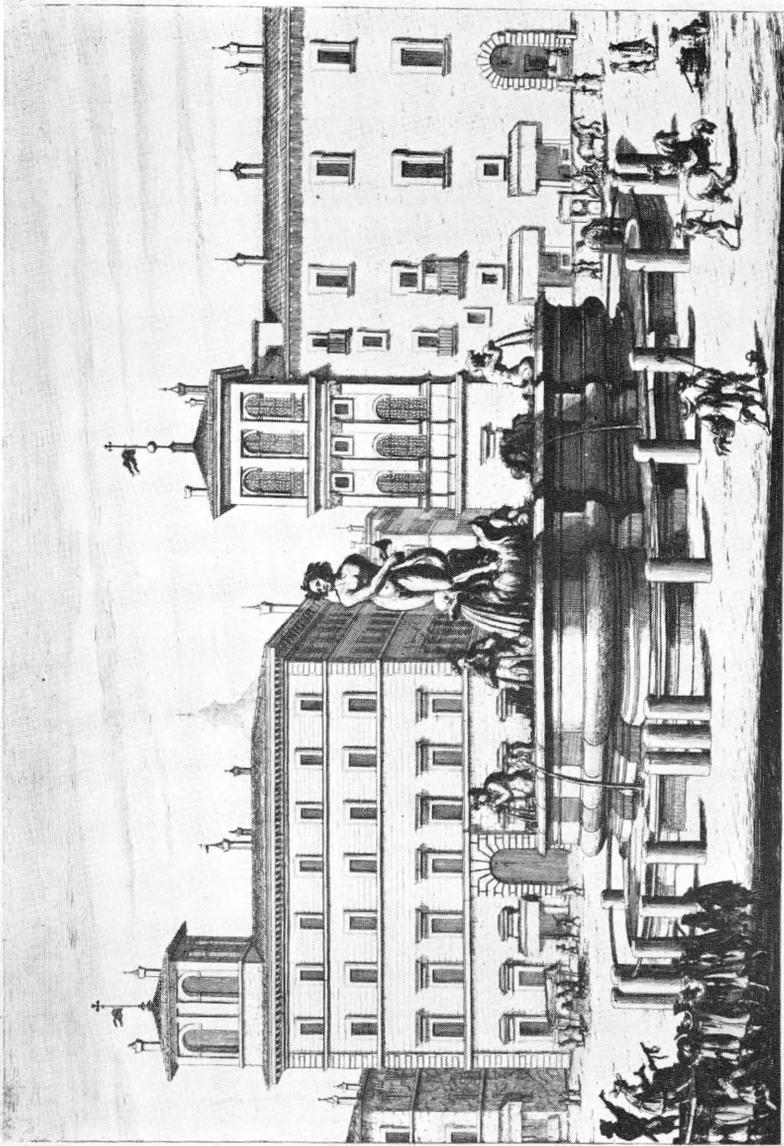
Palazzo Capranica. (After Tomci.)



b. House in Vicolo Sugarelli. (After Tomei).



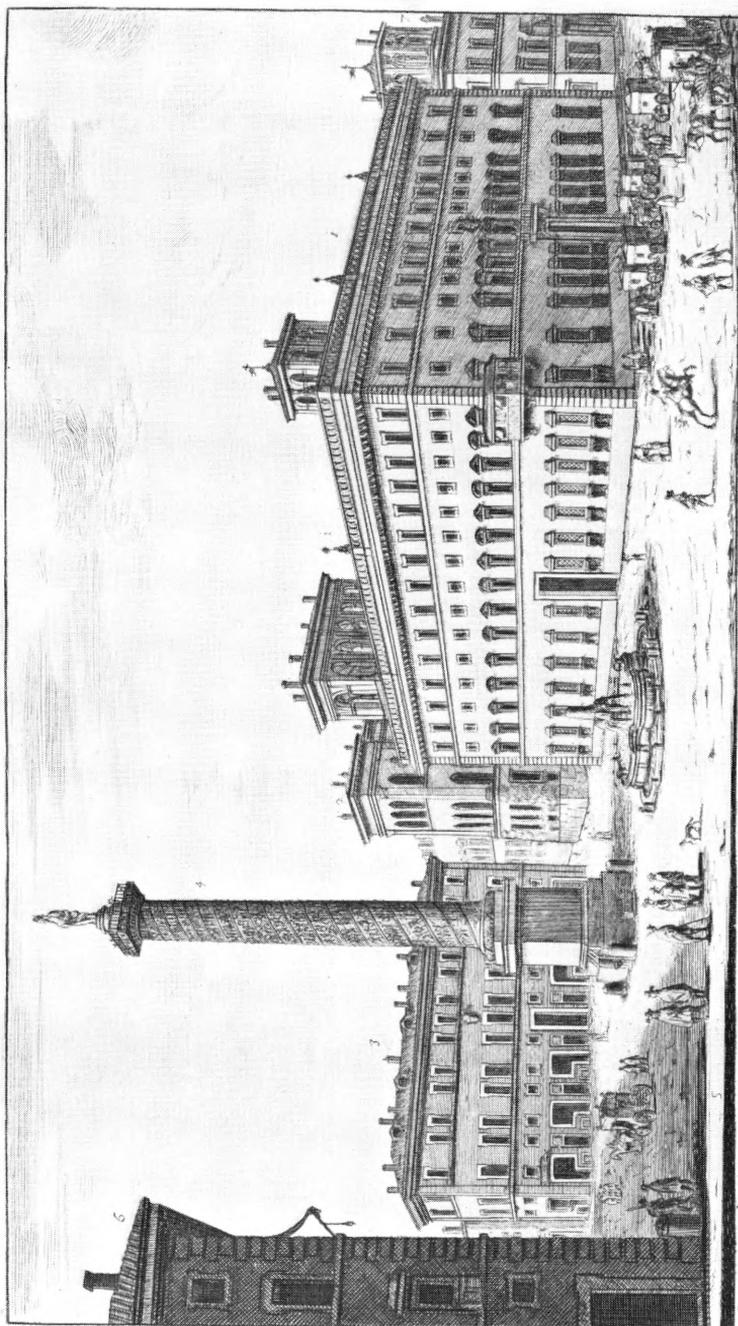
a. Palazzo Della Rovere. (After Tomei.)



FONTANA IN PIAZZA NAVONA.

avanti il Palazzo del E.c.c.^{mo} Sig. Principe Pamphilo, Architettura di Giacomo della Porta, ristaurata dal Cav.^o Bernini, et abbellita col la statua di Nettuno.
G. B. Falda del. et inc. G. L. Piffi, le stampa in Roma alla pace et presso del ST.

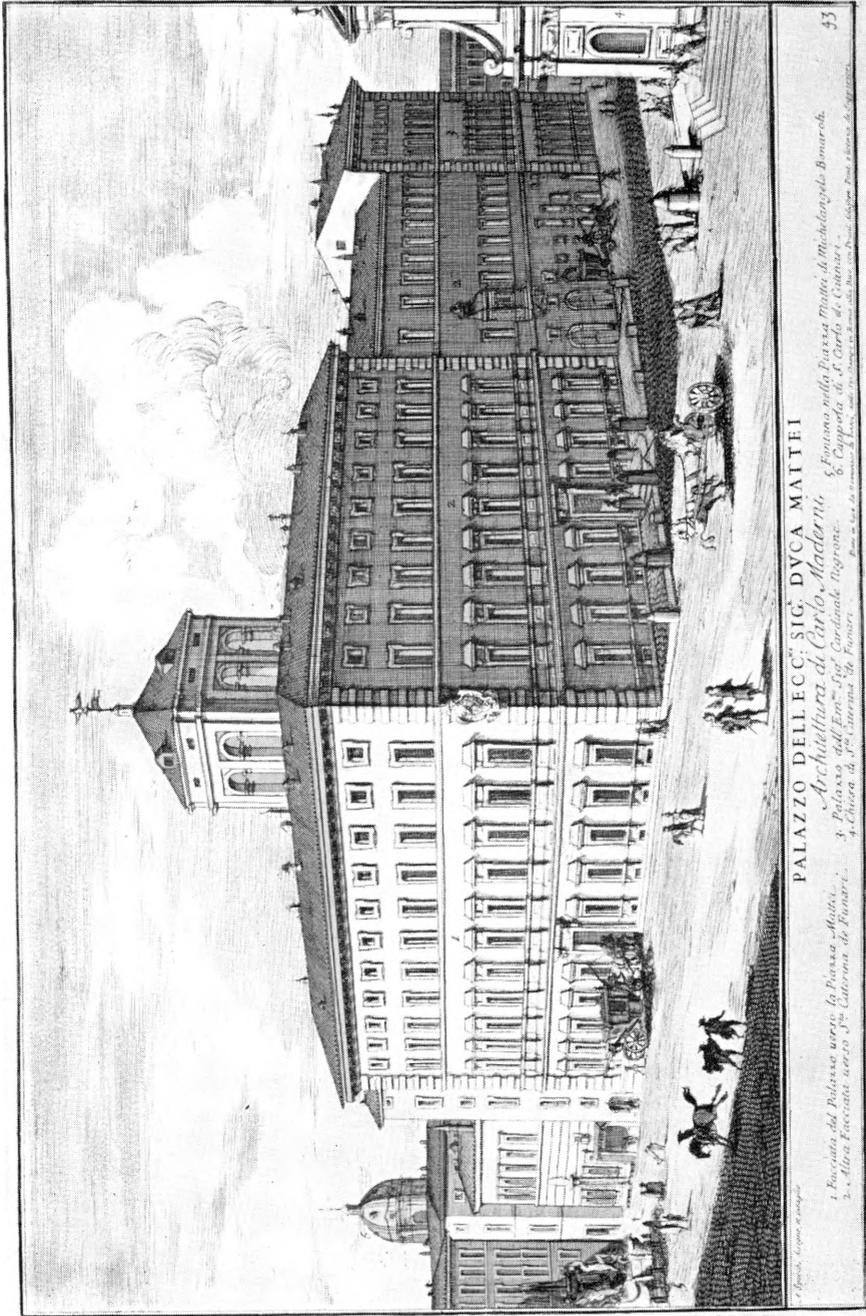
Piazza Navona with Pal. Ormano (right). (Falda.)



1 Palazzo degli Ercoli Sig.ⁿⁱ Chigi.
 2 Palazzo degli Ercoli Sig.ⁿⁱ Ludovici verò M^o Citorio.
 3 Palazzo della Famiglia Ludovici.
 4 Colonn. Antonini.
 5
 6 Palazzo Colonna Spianata et Ampliata
 7 Strada del Corso diritta et ampliata da
 A. Sig.
 8 Palazzo della Sig. del Bufalo.
 9 Palazzo della Sig. Vergipi sul Corso.

DA N. S. PAPA ALESSANDRO VII.
 Per Gio. Jacomo Ruffi in Roma alla Pace ed. di S. P.
 Gio. Batt. Falda del. et. sc.

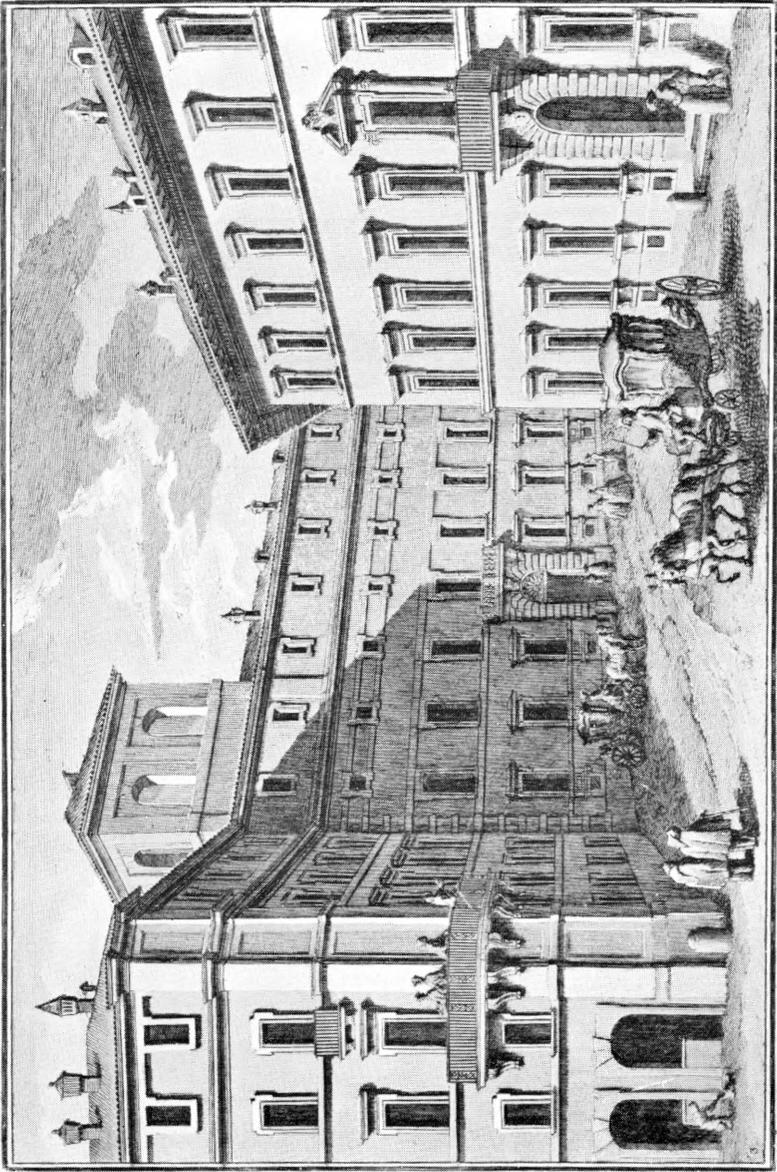
Palazzo Aldobrandini-Chigi in Piazza Colonna. (Falda.)



PALAZZO DELL' ECC. SIG. DVCA MATTEI

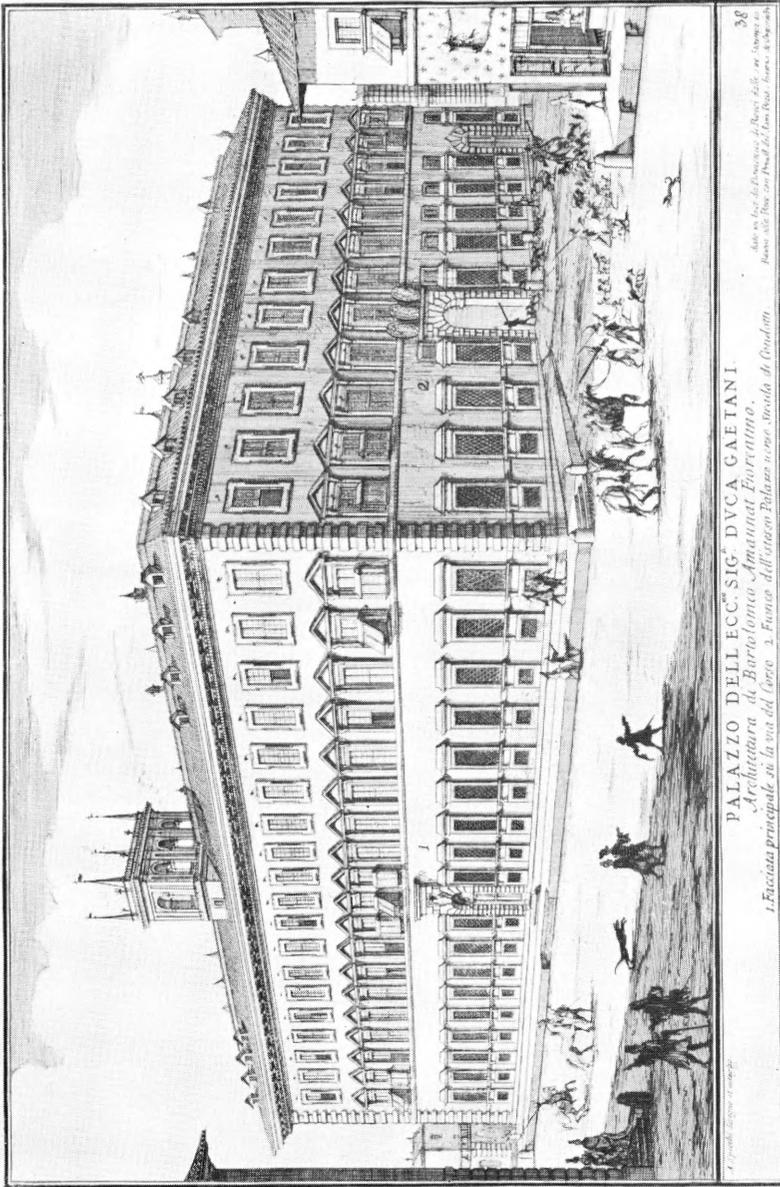
- 1. Facciata del Palazzo verso la Piazza Mattei.
- 2. Altra Facciata verso l'Orto di S. Caterina de Funari.
- 3. Palazzo dell'Emp. Sig. Cardinale Napoleone.
- 4. Chiesa di S. Caterina de Funari.
- 5. Fontana nella Piazza Mattei di Michelangelo Buonarroti.
- 6. Cappella di S. Carlo.

Palazzo Mattei. (Specchi.)



Collegio Nazzareno in Vasi, che porta alla Chiesa di S. Andrea alle fratte.
- 1 - Palazzo del Marchese del Bufalato, a. Strada, che porta alla Chiesa di S. Andrea alle fratte.

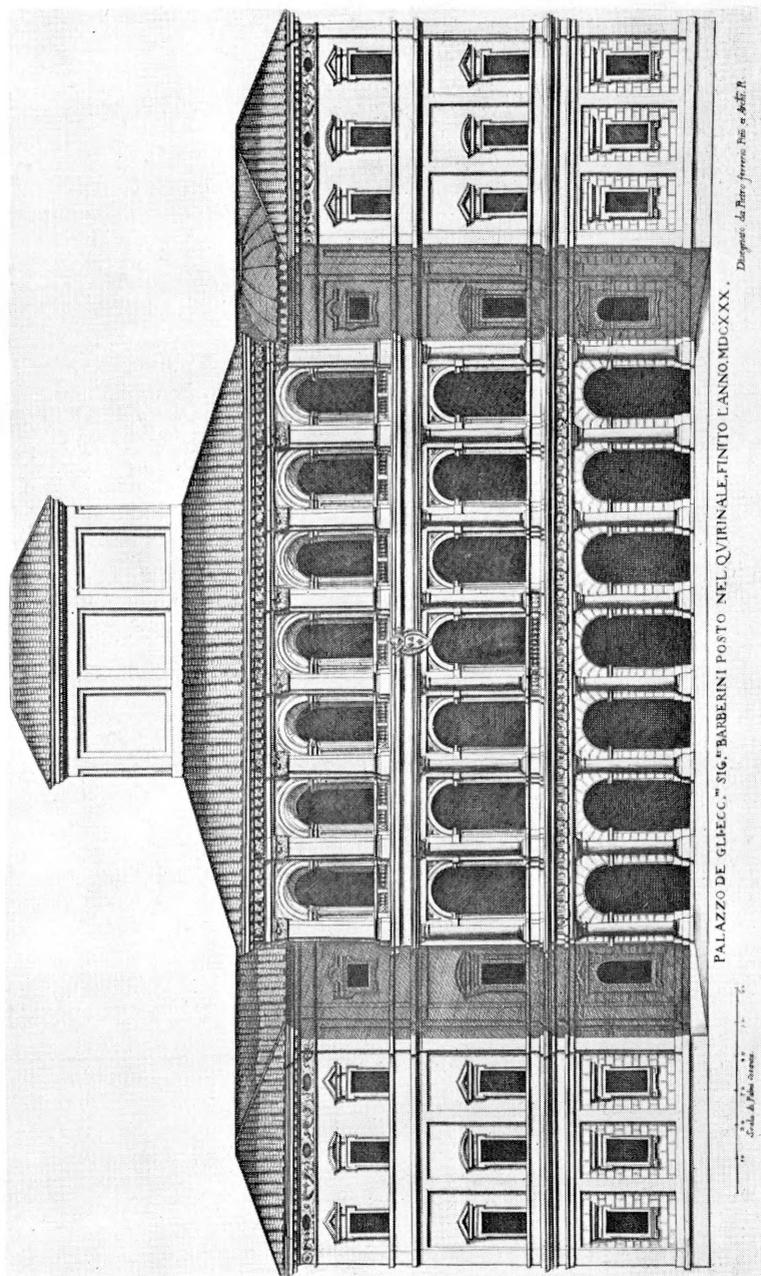
Collegio Nazzareno. (Vasi)



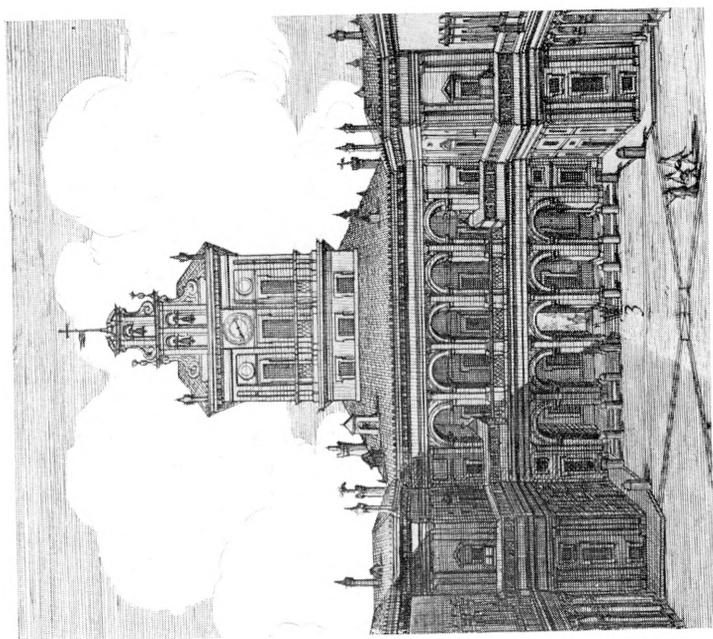
38
Dato in Roma il 15. di Dicembre del 1685. per l'Opera del
Russo alla Piazza del Campidoglio.

PALAZZO DELL' ECC. SIG. DVCA GAETANI.
Architettura di Bartolomeo Ammannati Fiorentino.
1. Facciata principale, si la via del Corso. 2. Facciata dell'Orto. Palazzo verso strada di Prati.

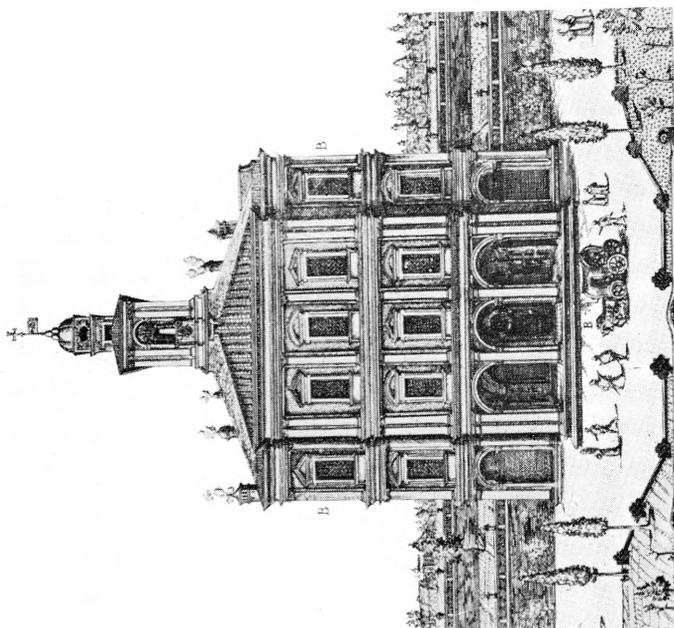
Palazzo Ruspoli. (Specchi.)



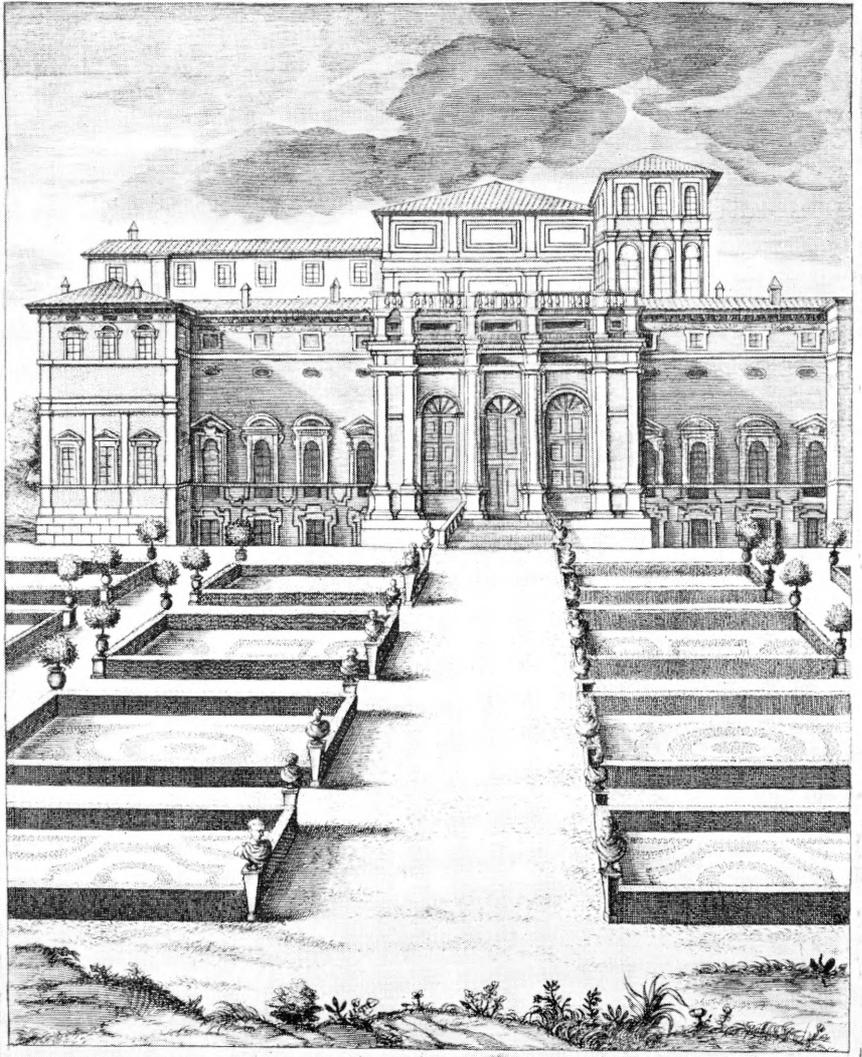
Palazzo Barberini. (Ferruccio.)



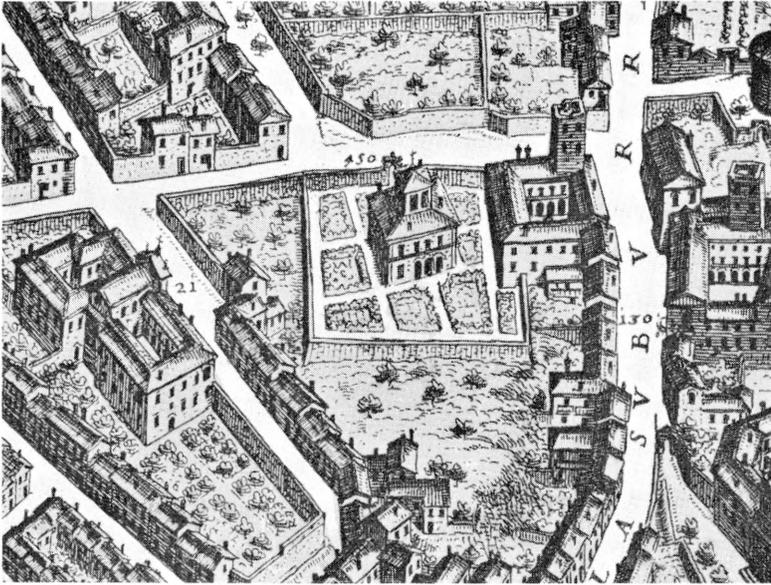
b. Palazzo del Quirinale. (Faldia.)



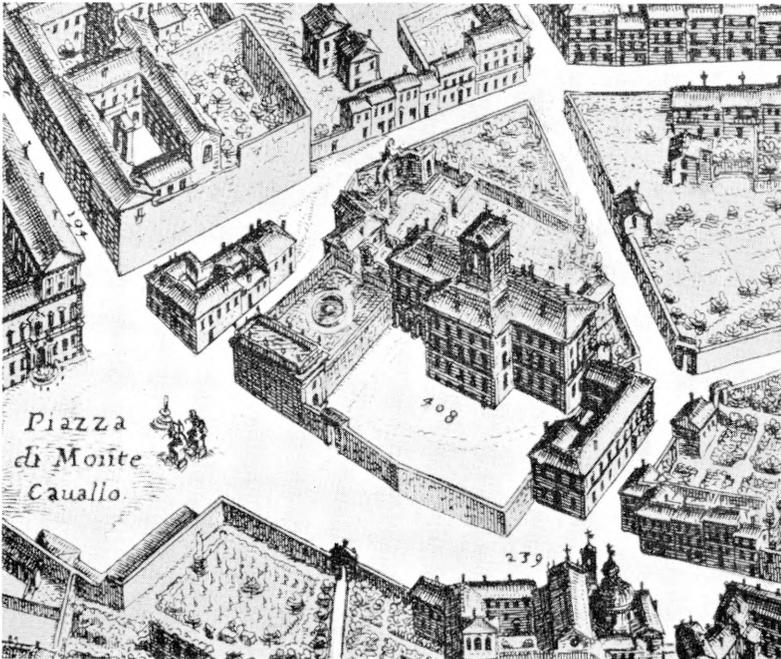
a. Villa Montalto. (Fontana.)



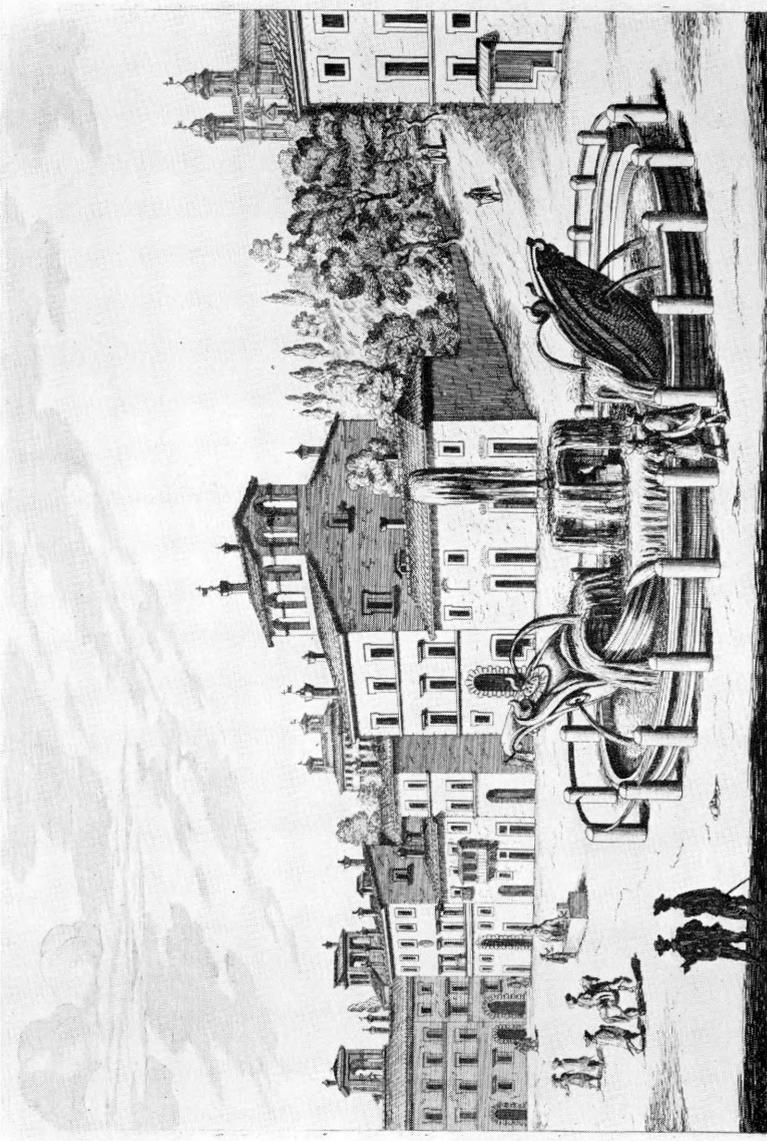
Pal. Barberini, seen from the garden. (Teti.)



a. Casino and Palazzo Sforza in Monte Esquilino. (Falda's Map.)



b. Palazzo Rospigliosi in Monte Cavallo. (Falda's Map.)

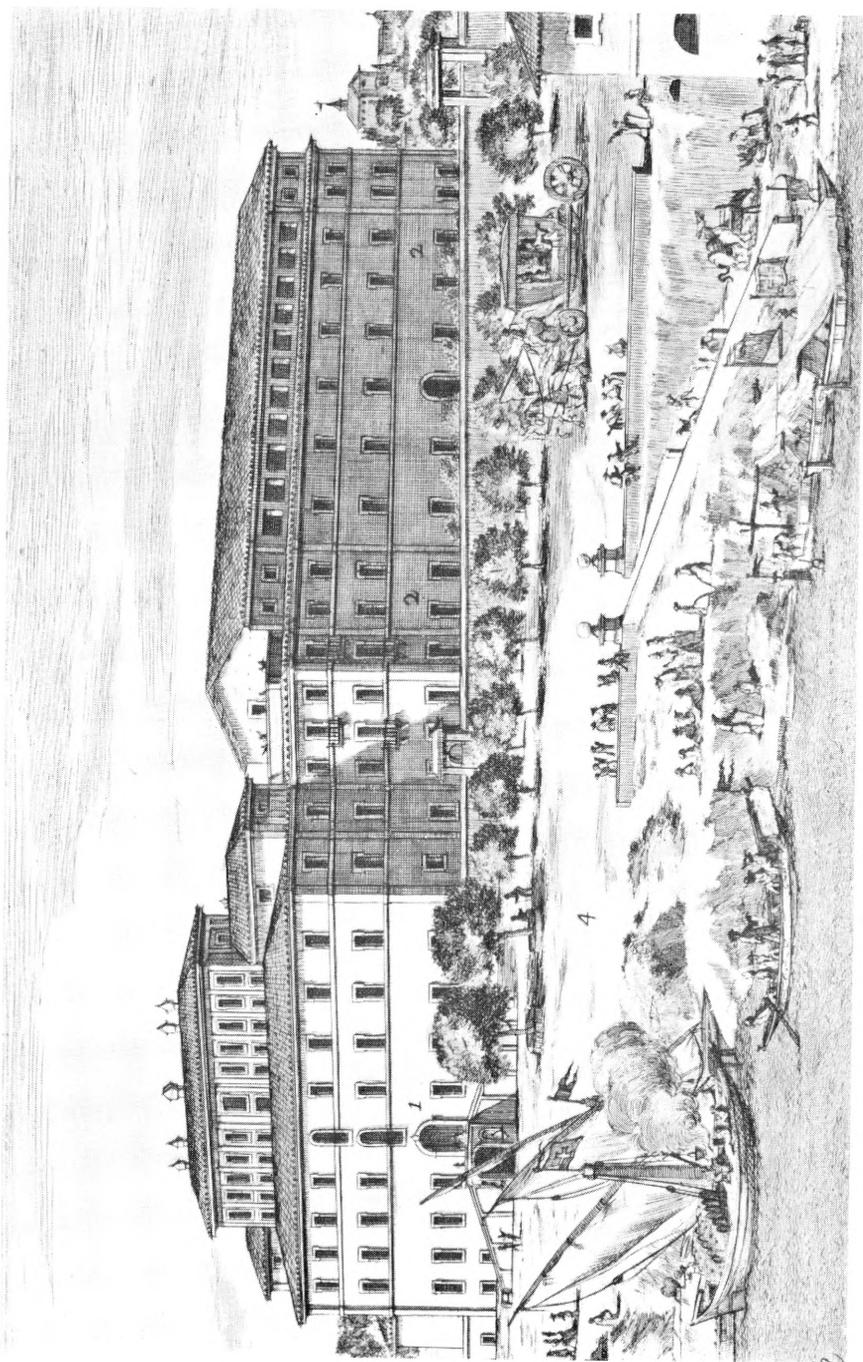


FONTANA NELLA PIAZZA DELLA TRINITÀ DE MONTI
nel Rione di Campo Marzo, Architettura del Cav. Gio. Lorenzo Bernini.

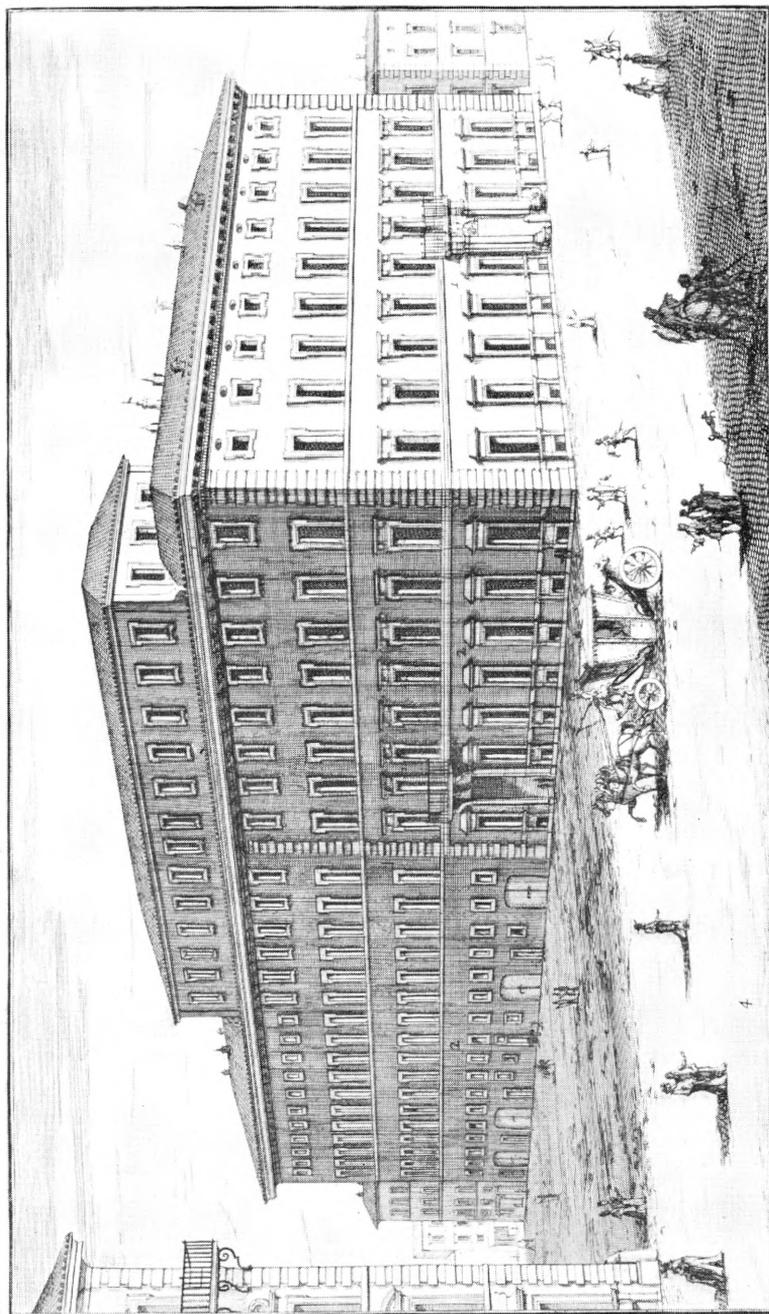
© In. Roff. le stampa in Roma alla Press. e. P. del. S. P.

G. E. Falda del. et inc.

Piazza di Spagna. (Fald.)



Ospizio di San Michele a Ripa Grande. (Specchi.)



PALAZZO DELL'ECC.^{MO} SIG.^{RO} PRENCIPE GIUSTINIANI SÙ LA PIAZZA DI S. LUVIGI DE' FRANCESI

Architettura di Gio. Fontana.

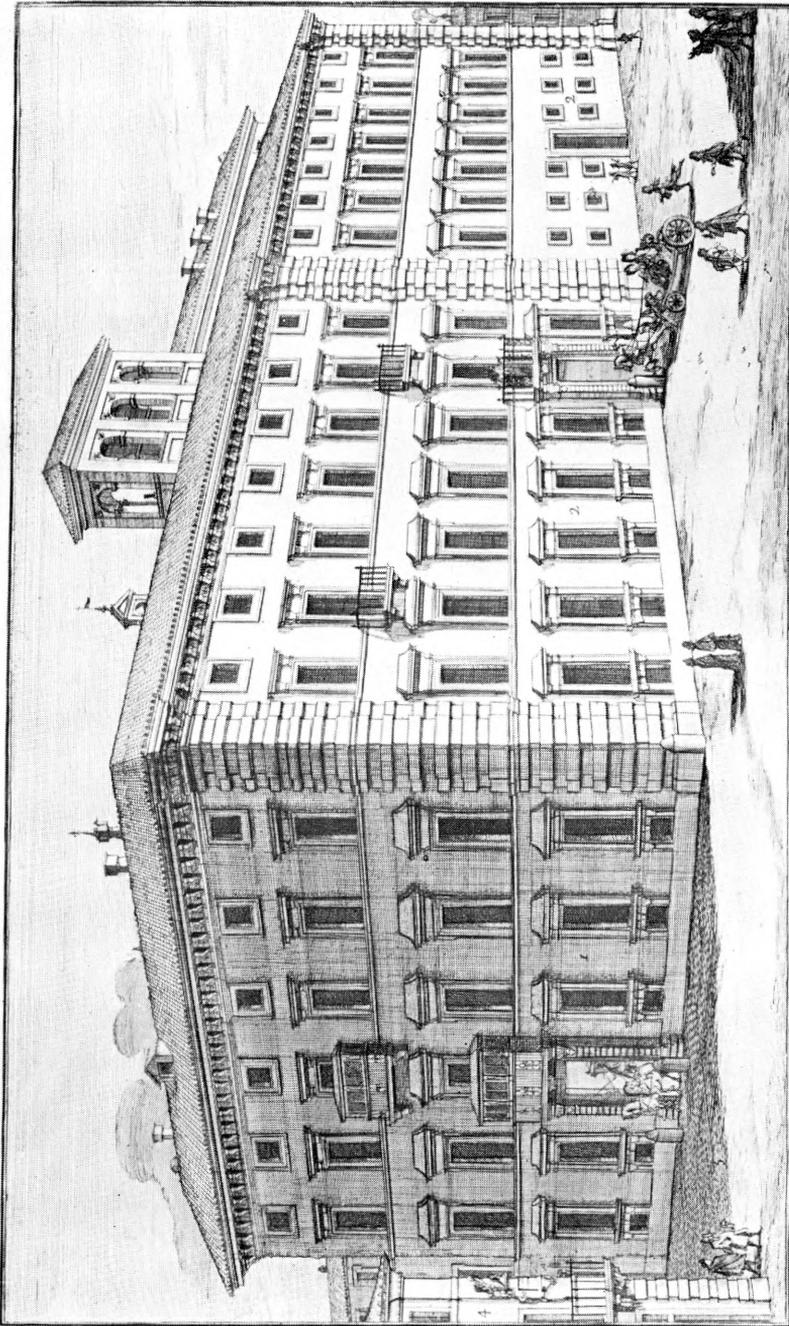
1. Facciata principale 2. Fianco 3. Palazzo del Sig.^{RO} Marchese Parity 4. Piazza del Litigio

31

Dato in luce da Domenico de Reri, erede di Gio. Gioac. de Reri, dalle 2ue Stampe in Roma alla Pace con Prand. del S. P. licenza de Reg.

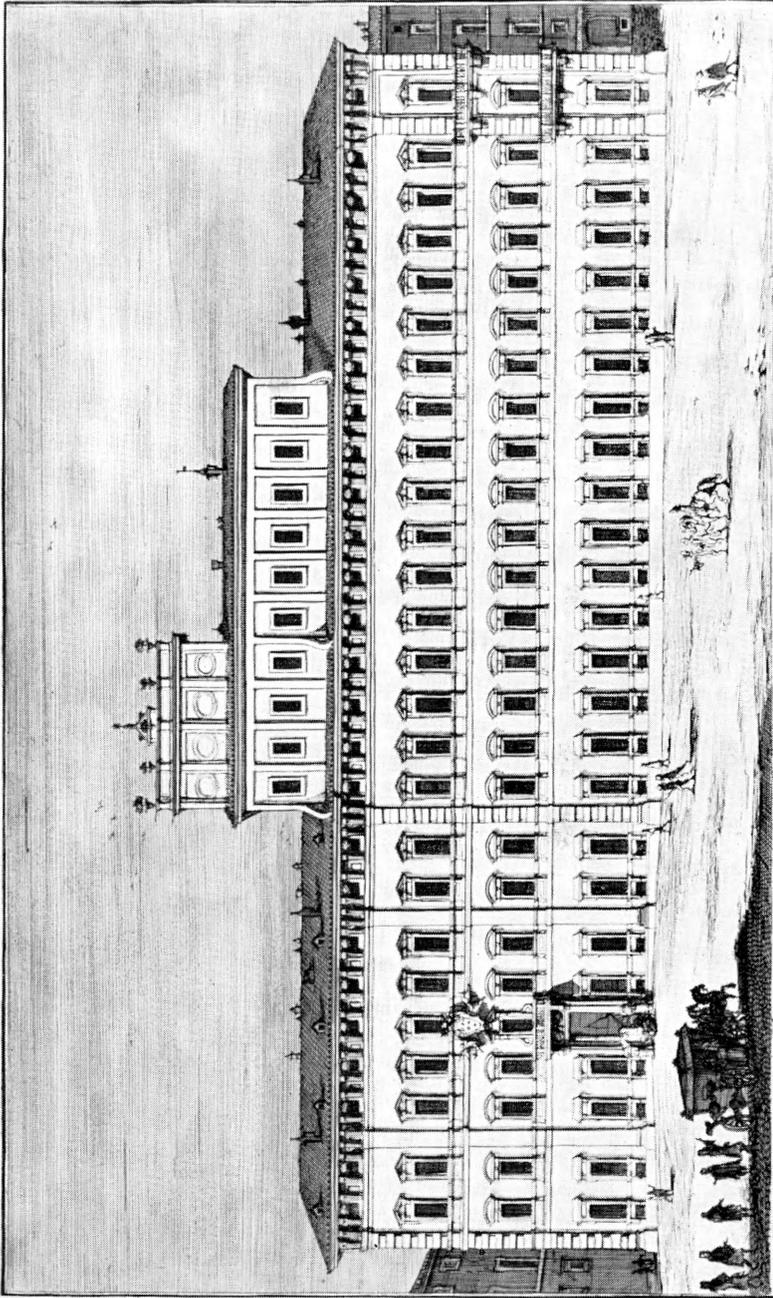
Magnifico Spacc. di Pap. e. v. m. g.

Palazzo Giustiniani. (Specchi.)



PALAZZO DELL'ILL. SIG. MARCHESE NUNEZ, NELLA STRADA DE CONDOTTI
Architettura di Gio. Antonio de Rosset.
1. Facciata principale, 2. Fianco del Palazzo, 3. Strada de Condotti, 4. Palazzo della Religione di Malta.
Dato in luce da D. Dimicco de Basso, dalla sua stampa in Roma, alla Pressa di P. G. B. de Basso.

Palazzo Nunez. (Specchi.)

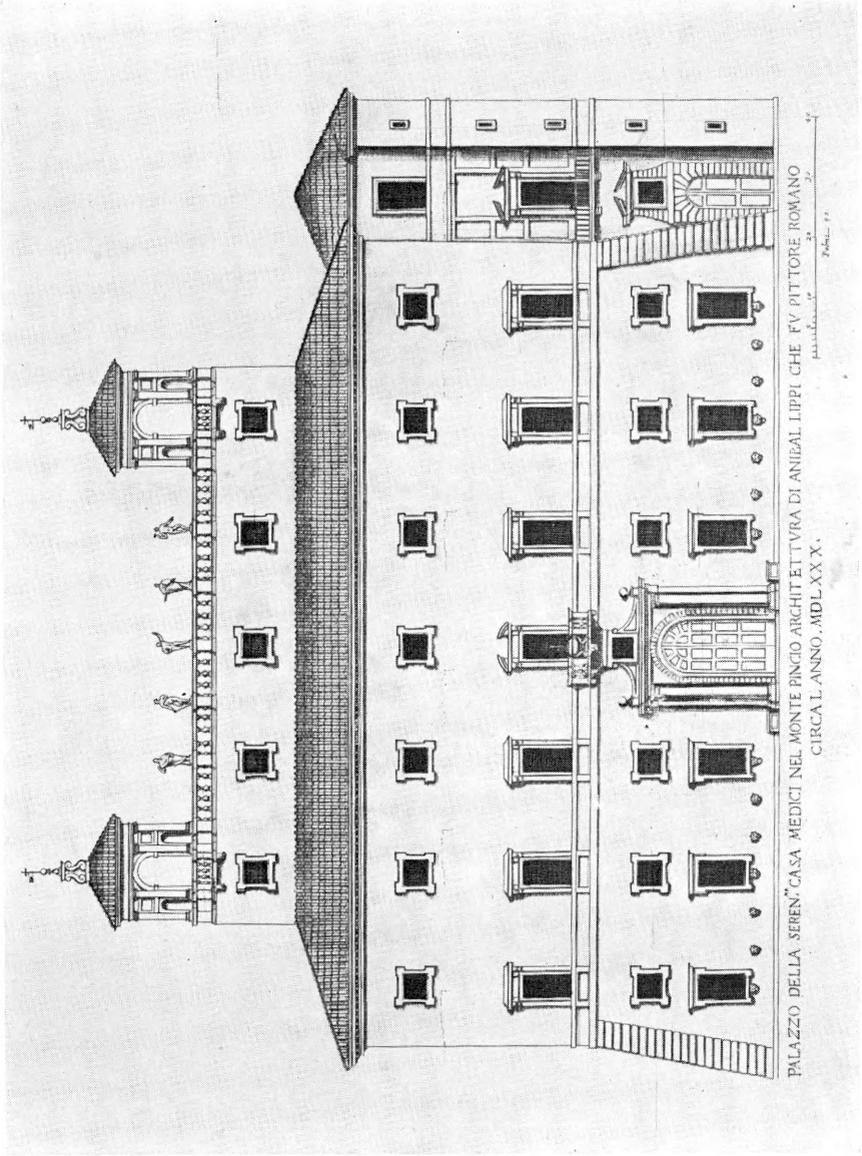


ALTRA VEDUTA DELLA FACCIATA PRINCIPALE DEL PALAZZO DELL'ECCELLENTISSIMO CASA ALTIERI, VERSO IL GIESU
Architettura di Gio: Antonio de' Rossi.

29

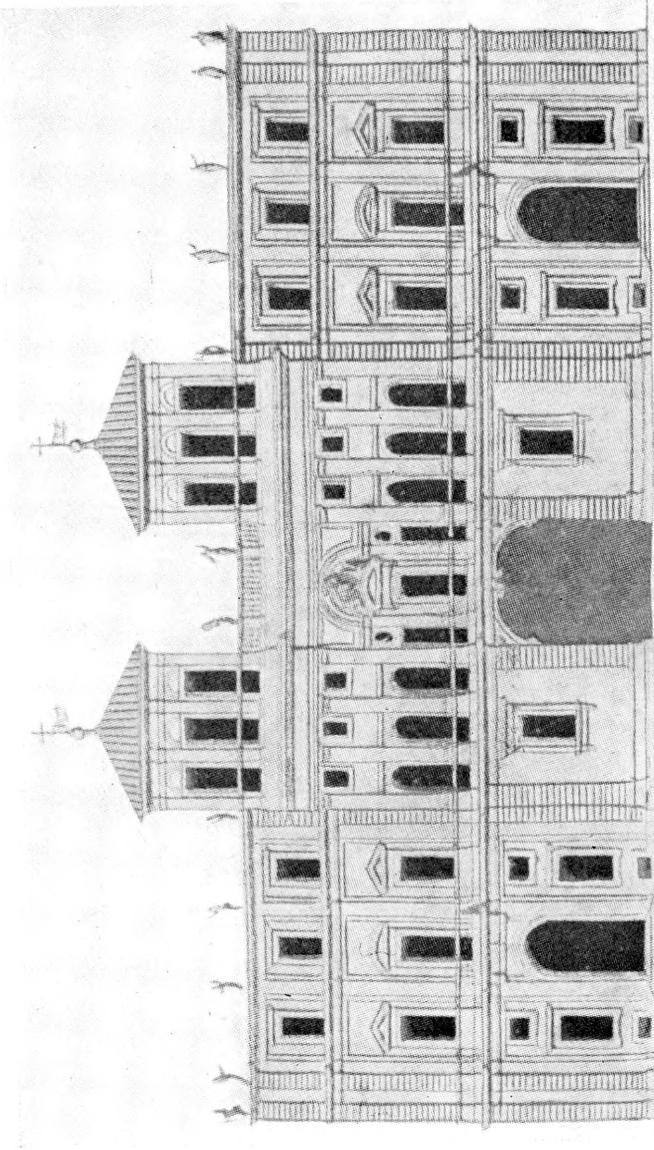
Dal disegno dell'Architetto de' Rossi, dall'opera Scenografia, Roma, alla Stamperia di Gio: Maria de' Rossi, 1741. P. 3. Tavola de' Sup.

Palazzo Altieri. (Specchi.)

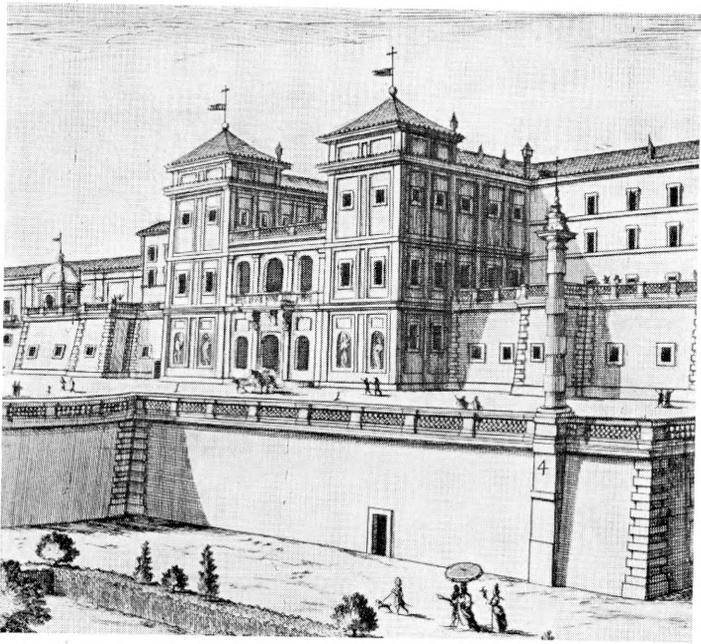


PALAZZO DELLA SERENITA' CASA MEDICI NEL MONTE PINCIO ARCHITETTO ANIBALE LIPPI CHE FU PITTORE ROMANO CIRCA L'ANNO MDLXXX.

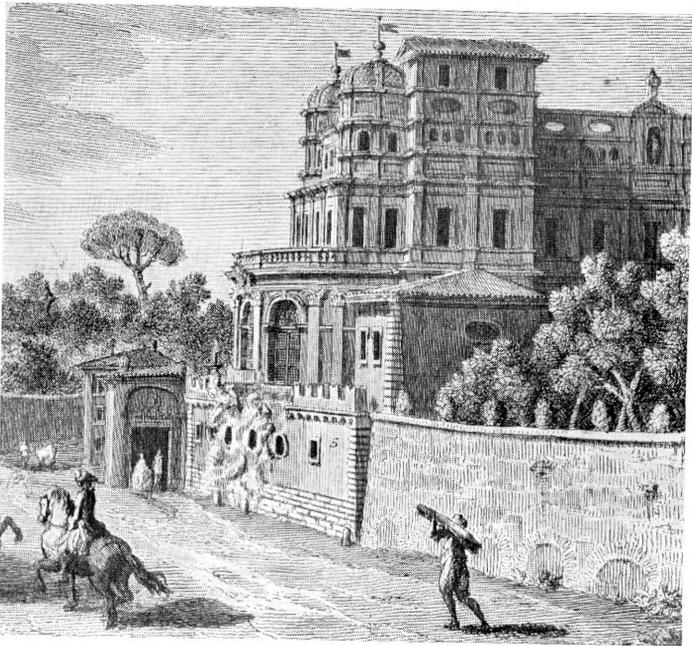
Villa Medici. (Ferrario.)



Palazzo Spada in Piazza Navona. Project by G. Rainaldi. (After Frey.)



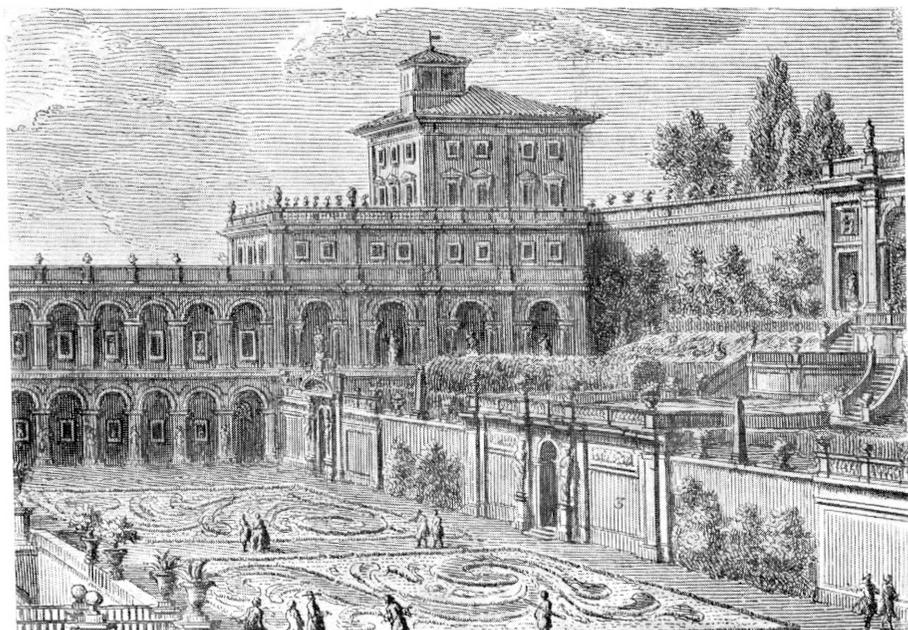
a. Villa Mondragone at Frascati. (Specchi.)



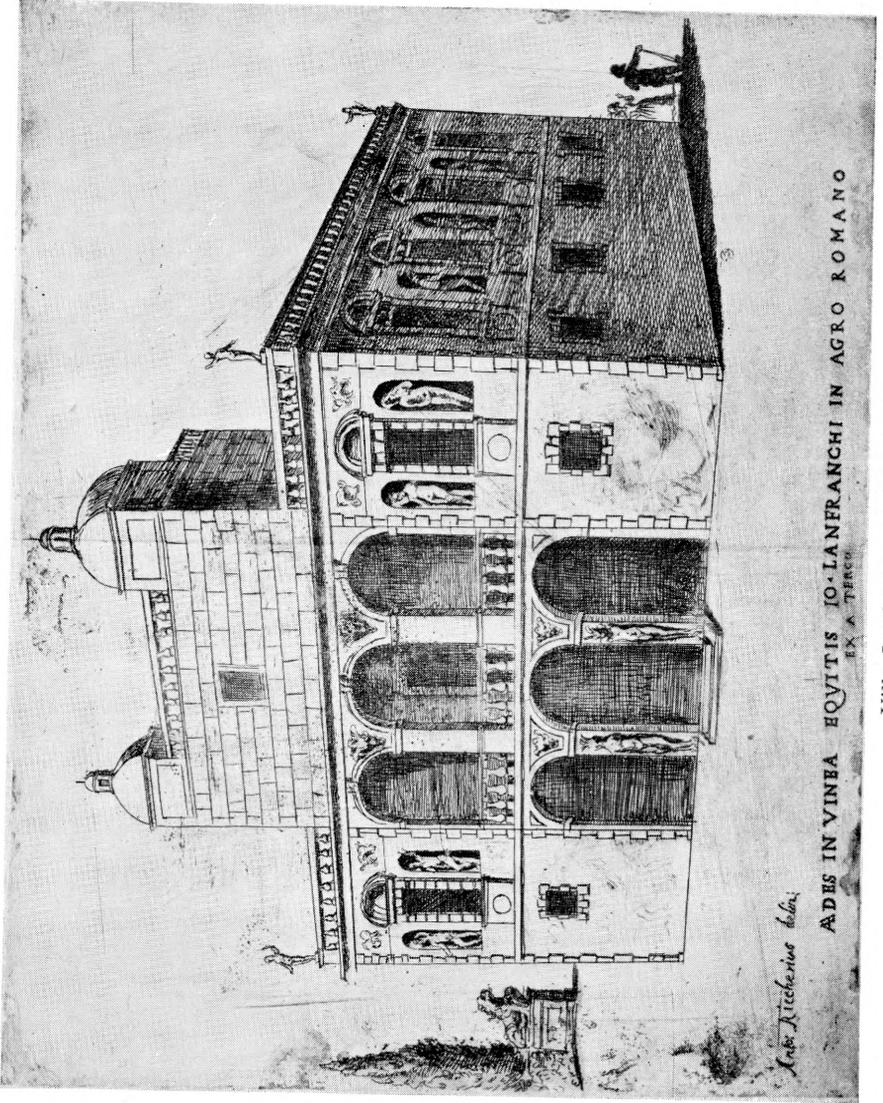
b. Villa Benedetti ("Il Vascello"). (Vasi.)



a. Villa Medici from the garden. (Vasi.)



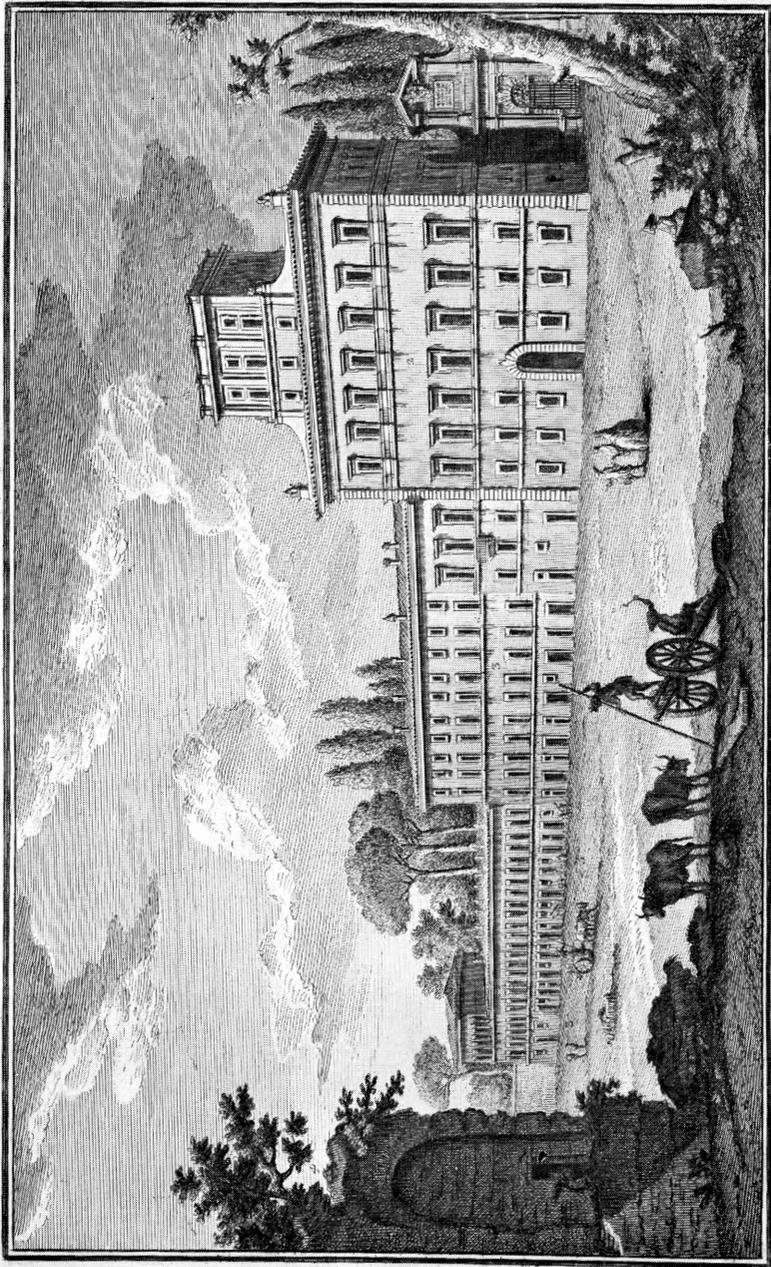
b. Casino Colonna. (Vasi.)



A. Riccherius delin.

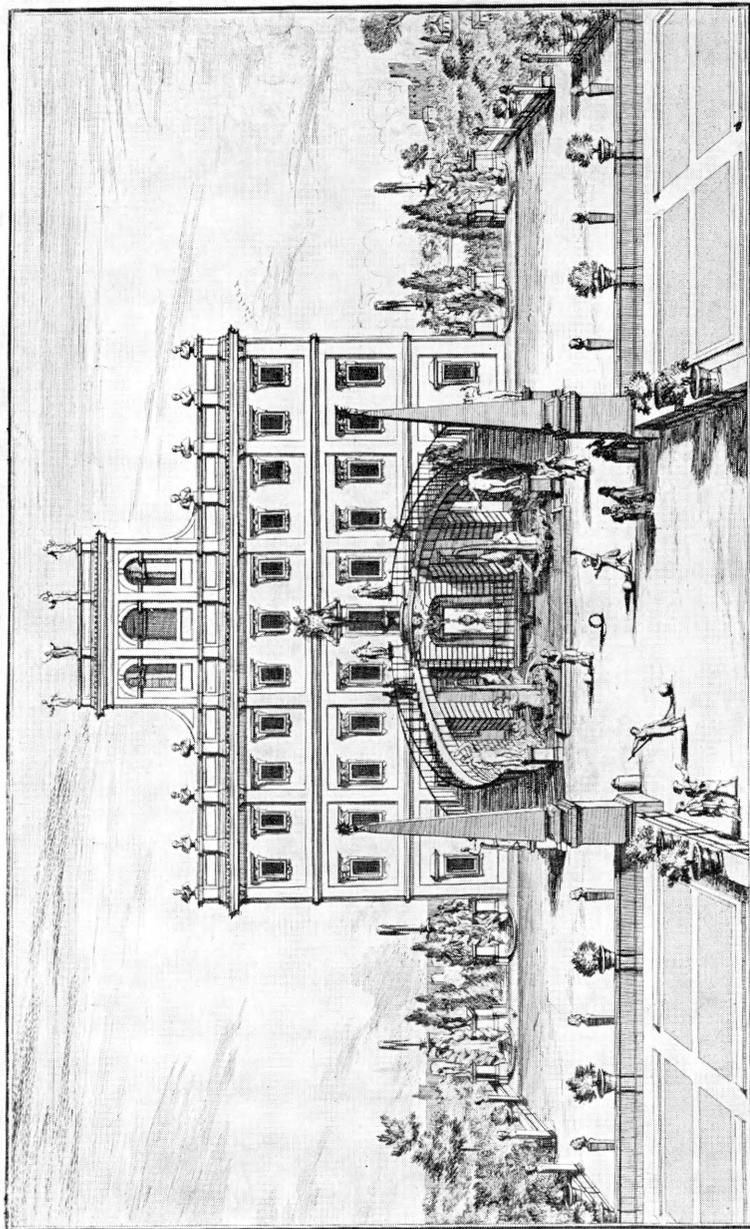
ADES IN VINEA EQVITIS IO. LANFRANCHI IN AGRO ROMANO
EX A TERCO

Villa Lanfranco. (A. Riccheri.)



1. Portone principale della Villa. 2. Casinò principale. 3. Abitazione per la Famiglia Reale, e Kimesse. 4. Torre delle rovine delle Terme Dioclesiane.

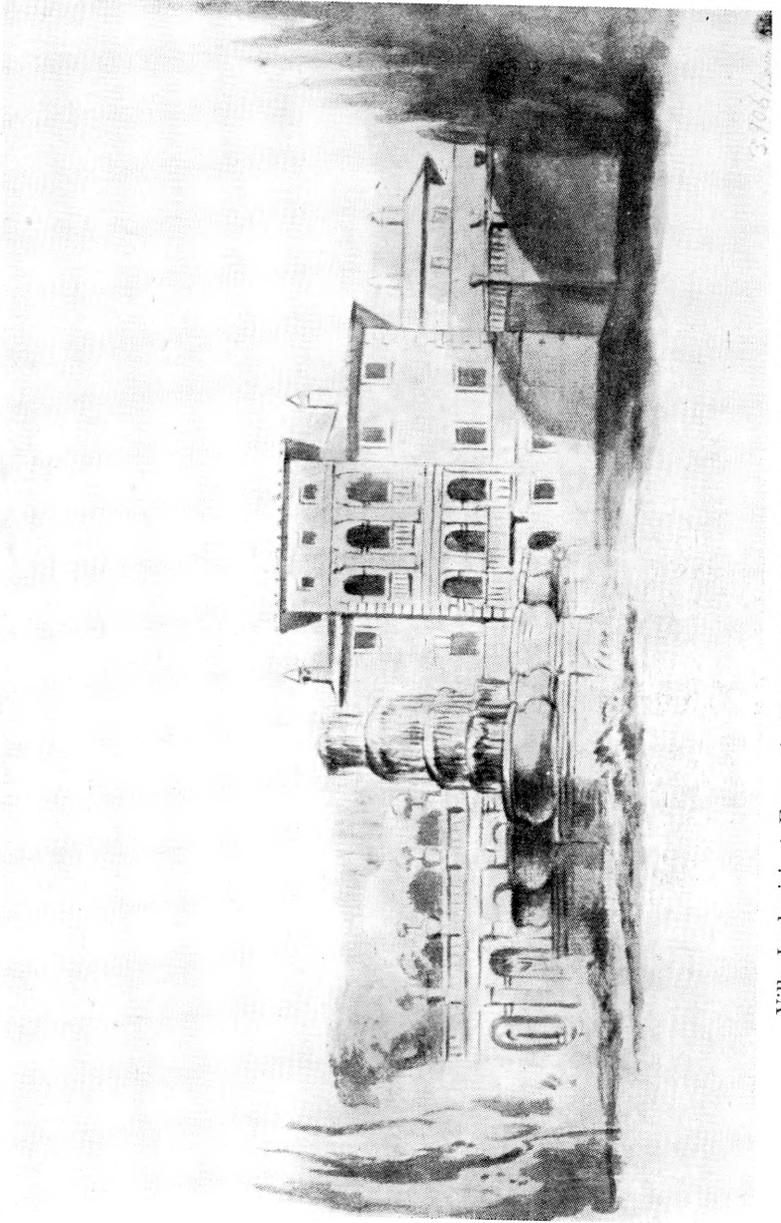
Villa Peretti. (Vasi.)



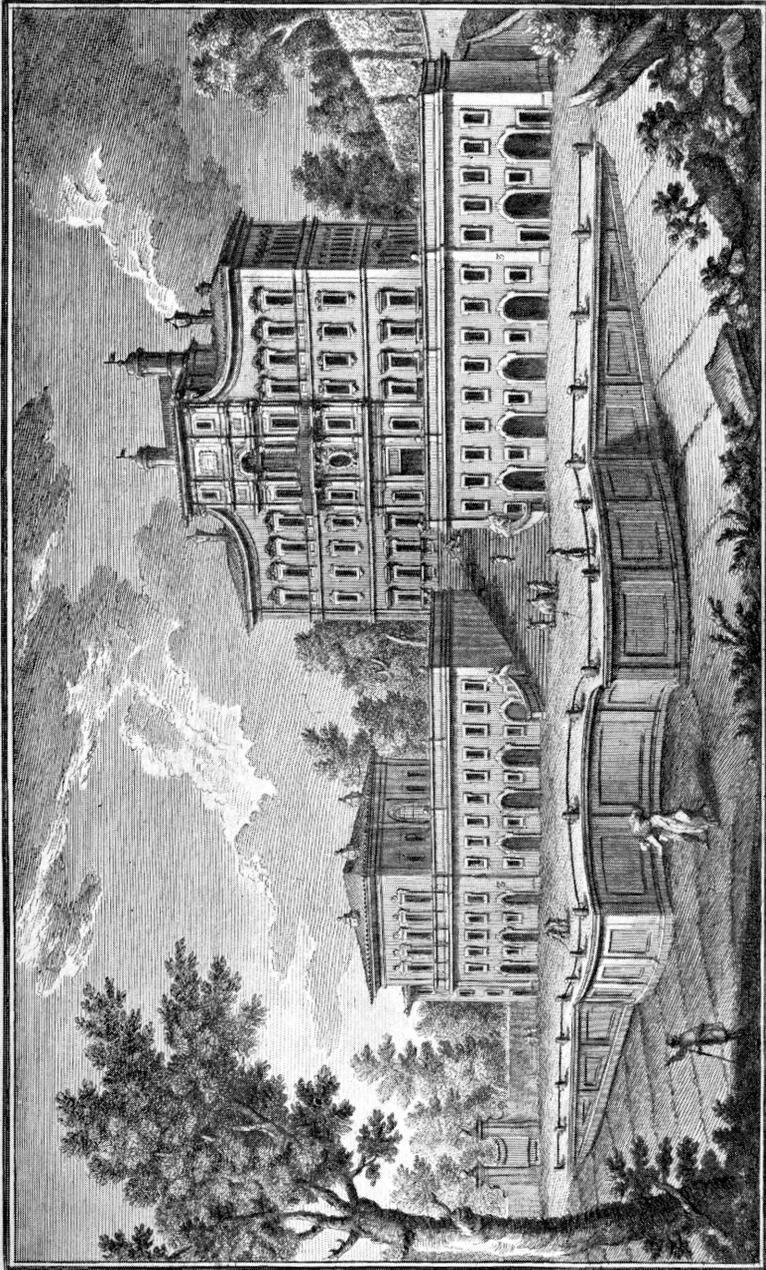
VEDUTA DEL PALAZZO DELLA VILLA DELL'ECC.^{MA} CASA ALTIERI POSTA SOPRA IL MONTE ESQUILINO
Architettura di Gio. Antonio de Rossi.

St. Spechi incisit, et incisa
Nella Stamperia di Domenico de Rossi erede di Gio. Gio. de Rossi dalle sue stampe in Roma alla Piazza Fontana, e latenza de' Vap.

Villa Altieri. (Specchi.)

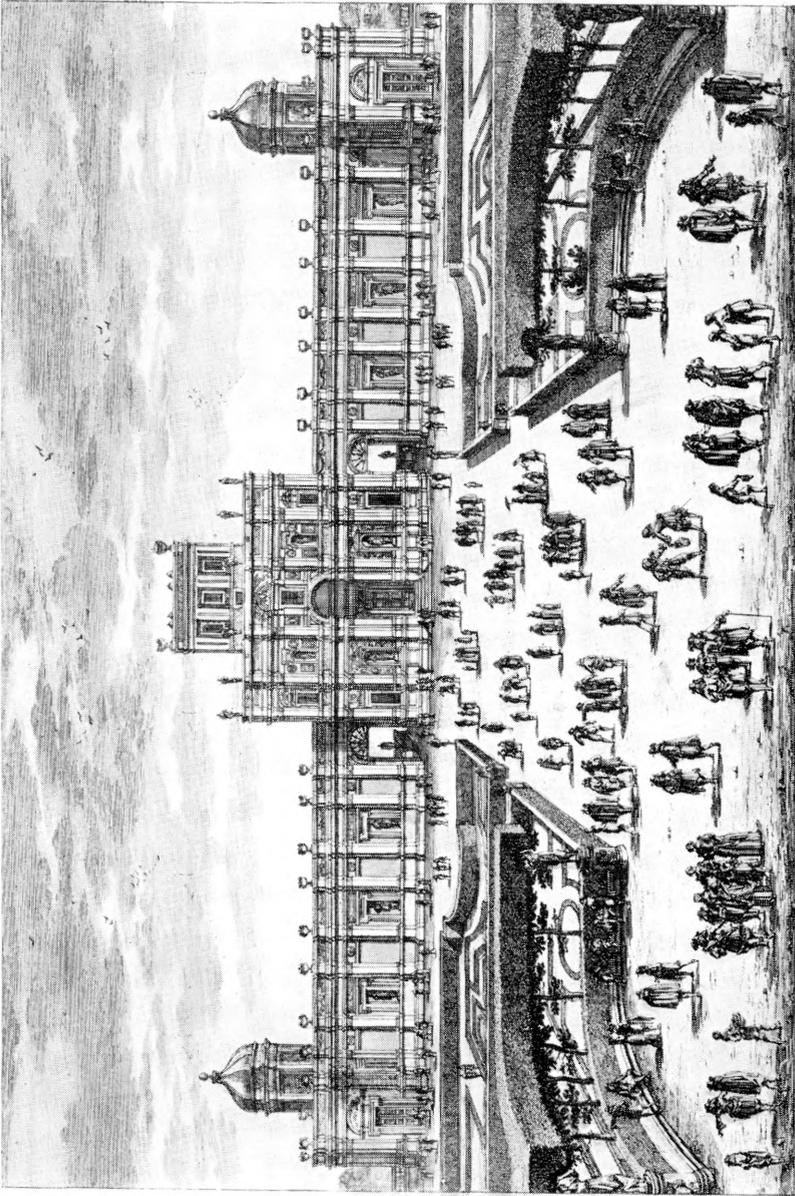


Villa Ludovisi at Frascati. (Drawing by Nicodemus Tessin the Younger.)



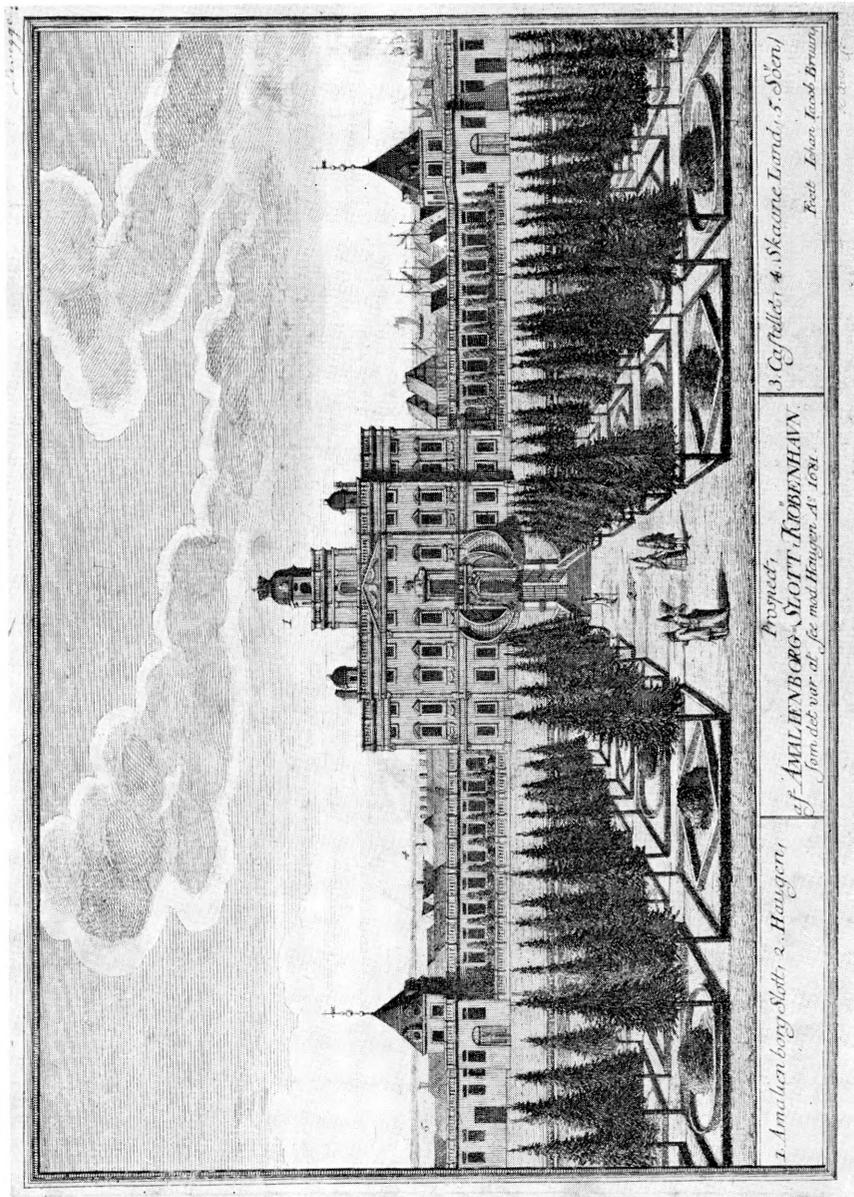
G. V. del. ed inc.
1. Ingresso presso il portone principale, o Primo riposo con scalmata, o fontana, 3. Abitazione per la famiglia e rimessa delle carozze, 4. Scala e cordonaia, 5. Le carozze.

Villa Patrizi. (Vasi.)

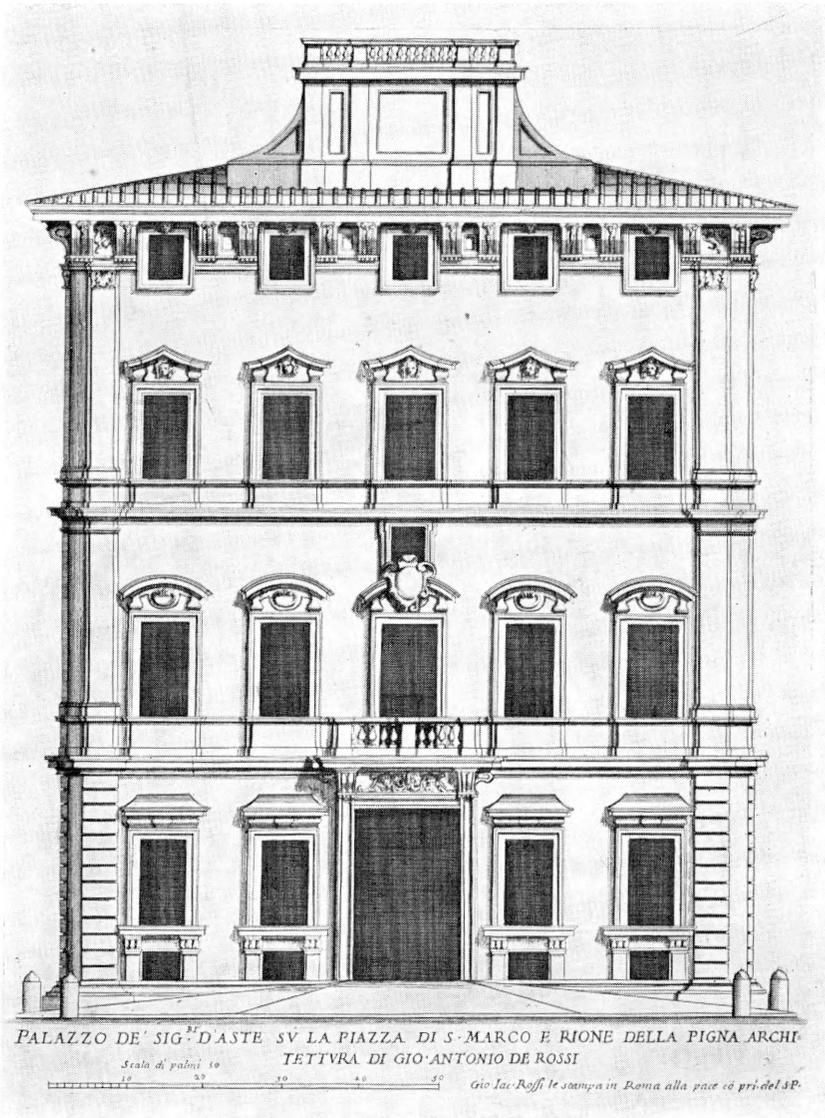


l'Entrée de la Vigne du Prince Pamphile hors la porte de St Pancrace a Rome
A Paris chez la Marquise rue St Jacques a la Librairie des Postes de Roy

Villa Doria-Pamfili. (Pérelle.)



Softe Amalienborg in Copenhagen. (Bruun.)



Palazzo D'Aste-Bonaparte. (De Rossi.)