

EDIFICIUL CA ORNAMENT: OBSERVAȚII ICONOGRAFICE ASUPRA NIMFEULUI SEVERAN DIN SARMIZEGETUSA

Lucrarea de față reprezintă studiul asupra unui complex de amenajări pentru captarea și furnizarea apei potabile în anticul oraș-capitală a Daciei Romane. Perspectiva de analiză este una dublă, de pe poziția istoricului și a istoricului de artă. Vom trata cazul fântânilor din Sarmizegetusa pornind de la precizări terminologice și punctele de vedere ale specialiștilor care s-au aplecat de-a lungul vremii asupra subiectului. Prezentată în context istoric și diacronic, tema fântânilor publice din lumea romană prilejuiește extragerea acelor particularități care ne conduc la considerații pertinente, susținute argumentativ printr-un demers analogic cu alte descoperiri din cadrul lumii romane. Așa se face că nu doar încadrarea acestor construcții la nivelul unor planuri urbanistice, dar și elementele de decorație sculpturală stau în atenția analizei comparative a părții vestice cu cea estică a Imperiului Roman. Detaliile de reprezentare statuară, de meșteșug și construcție se îmbină cu prezentarea unor particularități legate de materialele folosite, de resursele locale din provincia Dacia.

Arhitectura monumentală are un sens, dincolo de a fi practică, prin scara și elaborarea care depășesc funcțiile rezervate structurii. În termeni de analiză arhitecturală elenistică, Henner von Hesberg folosește termenul „monumentalitate” în sensul în care schimbările politico-sociale se reflectă în atitudinile arhitecturale, punând construcțiile neobișnuit de mari pe seama unor indivizi comanditari fără prea mari obligații sociale¹. Scrierea epigrafică „monumentală” a fost privită în aceeași manieră, ca expresie vizibilă a fenomenului social². În Italia și restul provinciilor romane, încă de la sfârșitul

¹ Henner von Hesberg, *Bemerkungen zu Architekturepigrammen des 3. Jahrhunderts v. Chr.*, în *JDAI*, 96, 1981, pag. 58, 92.

² Greg Woolf, *Monumental Writing and the Expansion of Roman Society in the Early Empire*, în *JRS* 86, 1996, p. 22-39; J. K. Davies, *Greek Archives: From Record to Monument*, în M. Brosius, *Ancient Archives and Archival Traditions: Concepts of Record-keeping in the Ancient World*, Oxford-New York, 2003, p. 323-43 (asupra

secolului II î.e.n., se simte intenția programului artistic de a imprima un sens al continuității vremurilor de glorie în momente de schimbări politice radicale³.

Cu toate că privilegiul bunăstării și mijloacele patronajului arhitectural substanțial au rămas în mâinile puținelor familii înstărite, creșterea mobilității sociale a permis o cultură a construirii de monumente mai puțin restrictivă, lăsând loc variilor excepții de gestiune⁴. În schimbul stratificării mai timpurii și mai complexe în ordonare, societatea romană a devenit, din cel de-al doilea secol o înjumătățire între două grupări generale, subiect constant al inter-mobilizării: *honestiores* (cei nobili) și *humiliores* (cei inferiori). Precedentul era compus din senatori, *ordo equester*, decurioni de orașe provinciale și legionari ai armatei romane, care aveau resursele și posibilitățile de a exercita ambiții arhitecturale proprii și educația necesară de a fi deschiși în fața feluritelor moduri prin care edificiile lor puteau transmite un mesaj. Totuși, acest proces era important pentru *humiliores*. Din secolul al II-lea, mai mulți membri ai păturii sociale de jos participau la ridicarea construcțiilor civile⁵.

Există o întregă tradiție a utilizării fântânilor în lumea romană. Pentru retorul Herodes, arhitectura avea funcție retorică. Între moșiile sale și ale soției sale de la Maraton, a construit o poartă de acces în formă de arc în stil roman⁶. Pe cheia de boltă erau inscripționate cuvintele *homonoia athanatos* („armonie nepieritoare”). Din punct de vedere personal, inscripția marca armonia soț-soție; politic vorbind, propunea un ecou al *concordia* prezente între Antoninus și Faustina, act surprins în sistemul monetar; la nivel filosofic, sugera conceptul stoic de armonie simbolic exprimată de bolțarii arcului. Și în alte cazuri, arhitectura constituia o metaforă sugestivă. Pentru filosoful

„monumentalizării” ca „tendință des întâlnită de creare a unui document arhitectural, de calitate artistică”, vezi p. 335).

³ B. G. Trigger, *Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour*, în *World Archaeology*, 22, 2, 1990, p. 119-132.

⁴ M. K. Hopkins, *Elite Mobility in the Roman Empire*, în *Past & Present*, 32, 1965, p. 12-26; Moses Finley, ed., *Studies in Ancient Society*, Routledge, 2013, p. 103-20; T. D. Barnes, *Who Were the Nobility in the Roman Empire?*, în *Phoenix*, 28, 1974, p. 444-9.

⁵ Werner Eck, *Römische Grabinschriften. Aussageabsicht und Aussagefähigkeit im funeraren Kontext*, în P. Zanker, H. von Hesberg, ed., *Kolloquium Römische Gräberstraßen*, München, 1987, p. 61-83.

⁶ A. Mallwitz, *Homonoias Athanatos Pyle*, Berlin, 1964, p. 157-64, pl. 3.

stoic Epictet, un edificiu ridicat pe fundații nesigure era o imagine a oamenilor încăpățânați să ia decizii greșite⁷.

Cel mai bine cunoscut comanditar de construcții publice din Est, retorul atenian Herodes Atticus, pune bazele unor cărămidării în Grecia care avea cărămizi ștampilate cu numele lui⁸. Exploatând această resursă, spre sfârșitul anilor 150, construiește o fântână imensă în sanctuarul panelenic din Olympia, care lua forma unui bazin de apă semicircular așezat pe formațiunea geologică a muntelui Cronius și era construit în stil roman, din mortar, cu o față interioară de cărămidă și un strat exterior de marmură⁹.

În orașele elenistice și romane, amplasarea unui asemenea monument este descrisă ca un loc special, *topoi epise-motatoi* (gr.) sau *loca celeberrima* (lat.). Aceste expresii erau folosite pentru același lucru, dar desemnau noțiuni diferite ale spațiului monumental.

Aceste noțiuni alternative de monumentalitate se combinau în arhitectura spațiilor publice din Estul ocupat de romani. Începând cu perioada elenistică târzie, interesul pentru spațiul urban axat pe monumente individuale, *se-mata*, crește în defavoarea unor zone mai cuprinzătoare¹⁰. Acest principiu de axialitate optică, dezvoltă interiorul orașului drept câmp vizual¹¹. Diverse complexe individuale erau încadrate precum un tablou, iar orașul putea deveni o serie de imagini vizuale izolate¹².

⁷ *Epict. Diss.* 2.15.8-9, 151.

⁸ Wilhelm Dittenberger, *Die Ausgrabungen von Olympia. Inschriften aus Olympia*, în *Archäologische Zeitung*, 8-15, 34, 1876 [1877], p. 47-599 (la p. 59, nr. 15, inscripționat *Attikou He-ro-dou*).

⁹ Renate Bol, *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus Nymphäums mit Beiträgen von Adolf Hoffmann und Leonhard Schumacher*, în *L'antiquité classique*, 54, 1985. Pentru datare (c. 157-61), vezi Salvatore Settis, *Il ninfeo di Erode Attico a Olimpia e il problema della composizione della Periegesi di Pausania*, în *ASNP*, 2, 37, 1968, p. 1-63.

¹⁰ Heinrich Drerup, *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, în *MDAI(A)*, 66, 1959, p. 147-74.

¹¹ Lise Bek, *Venusta species: A Hellenistic Rhetorical Concept as the Aesthetic Principle in Roman Townscape*, în *ARID*, 14, 1985, p. 139-48, 140, urmând noțiunea lui John White despre „vederea în perspectivă” aplicată în Italia medievală târzie.

¹² Paul Zanker, *Drei Stadtbilder aus dem augusteischen Rom*, în Charles Pietri, ed., *L'Urbs: Espace urbain et l'histoire*, Rome, 1987, p. 475-89.

Încadratura arhitecturii monumentale, precum *proscenia* sau *tetrastyla*, contrasta și redimensiona importanța vizuală a sculpturilor. Apăruse o modă a privirii în detaliu a obiectelor separate care va anticipa arta antică târzie, influențând și funcția simbolică¹³. Construcțiile publice se impuneau a fi privite una câte una¹⁴.

În perioada antonină cel puțin, ordinele arhitecturale folosite pentru scenele teatrelor și clădirilor de forum, precum și porțile, fântânile și fațadele ornamentale, opuneau o autoritate datorită iluziei că veneau în întâmpinarea unor structuri mai vaste. Dar acestea puteau fi văzute ca marafet superficial adosat unei construcții. Ambiguitatea influența în parte percepția de funcționalitate cu cea de ornament¹⁵. În măsură similară, detalii de decorații bine gândite, *te alle perinoia kekosmemenon*, înlocuiesc *decorul* de sens vitruvian cu indulgența imperială. Acest ultim ideal este lăudat în inscripții care pun în evidență împodobirea extravagantă și superfluă a lăcașurilor de fântâni, morminte și alte construcții ornamentate. Monumentalitatea nu depinde doar de dimensiunea considerabilă sau efectul per total al structurii, ci și de detaliile extraordinare din apropiere. Coloanele joacă un rol important, de fundal, în cazul scenelor de teatru sau ale fântânilor. Precum Vitruviu, Seneca este împotriva îmbrăcării complexelor termale cu „coloane care sprijină nimic și sunt plasate drept ornament de dragul cheltuielilor”¹⁶. Atacul lui Peregrinus îndreptat împotriva fântânii lui Herodes Atticus, din Olympia, probabil a pornit din neaprecierea multelor decorații sau

¹³ Michael Roberts, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, New York: Ithaca, 1989; Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, 1995.

¹⁴ Principiul de vedere întinsă a cetății redevine un factor în vederea de perspectivă bizantină; ex. *Procop. Aed.* 1.1.27 (o vedere peste Constantinopol din Hagia Sophia, precum un turn de observație).

¹⁵ O istoriografie târzie a acestei discuții, urmată de Barbaro și Scamozzi, culminează cu distincția lui Galvani dintre coloane ca „ossatura” și ca „ornamento” și viziunea lui Goethe asupra ordinelor ca îmbogățire fără funcție structurală; Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge, 1999, p. 35-41; iar pentru dimensiunea morală a ordinelor în Italia secolului al XVI-lea, vezi John Onians, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1988, p. 310-30.

¹⁶ *Sen. Ep.* 86.7; vezi *Vitr. De Arch.* 7.

ornamente, „turnate deasupra fără nici un scop”. Comparabile acestor marafeturi de scenă, erau suprafețele aurite și marmura costisitoare, coloanele și frontoanele, „ornamente de teatru tragic”, care conform lui Vitruvius¹⁷, decorau frecvent teatrele¹⁸, dar și fântânile, căile de acces și alte construcții de epocă antonină. Deși intenția lor era de a produce monumentalitate, riscau să prezinte doar o iluzie a măreției, nu o reală grandoare.

Termenul de *nymphaeum* este folosit de cercetători pentru a descrie o structură monumentală de fântână care conține o fațadă cu ediculă și deseori cu aripi laterale suplimentare. Un nimfeu monumental era prevăzut cu un bazin deschis pentru colectarea apei care garanta funcționalitatea fântânii în vreme de secetă sau consum mare. Un bazin secundar din apropiere deseori suplimenta instalația de apă; apa curgea dintr-unul în altul, iar trombele de apă din bazinul inferior erau destinate consumatorilor.

Perspectiva comun împărtășită vorbește despre monumentalitatea fântânilor și rolul lor ca mijloc al unui program sculptural vizibil bine executat. Erau construcții publice incluse în infrastructura orașului, câteodată localizate la marginea așezării și mereu racordate la sistemul de alimentare al zonei, fie la *terminus*, fie de-a lungul rutei.

Infrastructura hidraulică a unui oraș urmărea anumite reguli. Apeductele sunt în general considerate cronologic contemporane dacă nu anterioare marilor structuri consumatoare de apă cărora le-o furniza. Programe de construcții specifice la scară largă presupun construirea în paralel a apeductelor și fântânilor monumentale¹⁹.

Fațadele unui nimfeu plasat în centrul structurii urbane elaborate drept *scaenae frontes* în stil teatral erau o tendință des întâlnită în provinciile din Grecia și Asia Minor (Olympia, Atena, Corint, Efes, Milet, Pergamon, Sagalassos)²⁰. Acest fenomen își avea originea în tradiția elenistică a

¹⁷ *Vitr. De Arch.* 7.5.2.

¹⁸ Lutgarde Vandeput, *The Theatre-Façade at Sagalassos*, în *Anatolian Studies*, 42, 1992, p. 99-117.

¹⁹ Julian Richard, *Water for the City, Fountains for the People. Monumental Fountains in the Roman East: an Archaeological Study of Water Management*, în *SEMA*, 9, 2012, p. 52.

²⁰ Georgia Aristodemou, *Theatre Façades and Façade Nymphaea. The Link Between*, în *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 135, 1, 2013, p. 163-197.

configurării aproape teatrale a peisajului urban. În regiunea Levantului, *nymphaea* erau plasate de-a lungul străzilor columnare, într-o manieră discretă, deseori în spatele porticelor laterale²¹.

Decorația arhitectonică a nimfeelor din lumea romană prezintă o mare varietate și poate fi categorisită după cum urmează:

1. *Nymphaea* de tip grotă (*crypta, spelunca, caverna*): construcții de fântână cu reminiscențe de peșteră naturală (*specus*), fără decorație semnificativă. Erau construcții arcuite dintr-o singură încăpere.

2. *Nymphaea* regale: o incintă rectangulară având în vârf un arc semicircular care se termina într-o absidă. Deseori erau subterane sau ușor scufundate, cu aspect de grotă.

3. Fântâni cu căderea în cascadă.

4. *Nymphaea* cu fațadă de teatru. Acest tip de nimfeu era caracterizat de existența a două rezervoare: unul pentru colectarea apei de la un nivel mai ridicat, iar cel de al doilea pentru distribuirea apei la un nivel inferior. La această ultimă categorie puteau exista următoarele variații:

a. *Nymphaea* de tip *sygma*, în care avea forma unei exedre. Forma exedrei era o amintire a grotii din care izvora apa sacră. În vremea antoninilor (138-192), astfel de structuri erau amenajate de obicei în spațiile publice din interiorul orașului sau al templelor. Constau din nișe semicirculare realizate în pereții clădirilor, flancate de laturi rectangulare și funcționau ca rezervoare pentru colectarea apei. Acestea s-au întâlnit în Africa, Siria și Palestina (Leptis Magna, Tipasa, Bosra Amman, Laodicea ad Lycum Gerasa). Adesea, zidul din fundal avea nișe semicirculare în care era strânsă apa. Exemple notabile au apărut la Milet, Aspendos, Kremna și Sagalassos.

b. *Nymphaea* cu nișe (abside) (de cele mai multe ori, trei nișe erau plasate pe o axă asemeni fațadelor teatrale, ca de exemplu în Bosra, Siria). Acestea constituie versiunea evoluată a nimfeelor sigmoide și sunt structuri cu bazine multiple precum nimfeele din Side și Pergamon²².

²¹ Georgia Aristodemou, *Monumental Fountain Structures: The Role of Nymphaea within the Urban Context of the Cities of the Graeco-Roman East*, în *IWA Regional Symposium on Water, Wastewater and Environment: Traditions and Cultures*, Patras, 2014, p. 527.

²² Georgia Aristodemou, *Nymphaea in Asia Minor*, în *Encyclopaedia of the Hellenic World: Asia Minor*, 2008. Tradiția nimfeelor va fi reluată și în perioada Renașterii, în perioada marilor construcții de vile, odată cu apariția ansamblului Cortile del

Statuaria monumentală. Iconografie, tehnică, interpretări

O figură sculptată este considerată sculptură de fântână atunci când poartă caracteristici tehnice vizibile (spre exemplu, gaura de canalizare) cu scopul de a funcționa drept țâșnitoare, gurgui, și face parte din același context arheologic al complexului fântânii.

Trăsături tehnice. Sculpturile de fântână pot fi distinse în două mari grupuri în funcție de scop și de sensul curgerii apei. Principala diferențiere se face între figura rămasă intactă și cea perforată. Acolo unde nu există intervenție directă asupra statuii în sine, apa curge printr-un canal de țevă care străpunge plinta sau baza figurii aflate în picioare, culcate sau în poziție șezândă. Printre acestea se numără figuri de pani suflând în *syrinx*, nimfe, zei ai râurilor, aflați în poziție culcată, amorași dormind. În unele cazuri, apa curge dintr-o gaură aflată într-un punct de sprijin al statuii, fie că e vorba de trunchi de copac, animal sau pește. În cazul figurilor umane sau mitologice (copii, nimfe, sileni, satiri, eroți) asociați cu animale, păsări sau pești, ulcioare de apă, viță-de-vie sau cochilii de scoici, apa curge dintr-un tub trecut prin animal sau prin obiectul cu care este asociată figura principală. În complexe de bălăie dintre Hercule și leul nemeean, spre exemplu, apa țâșnește din gura bestiei²³.

Atunci când statuia în sine este integrată organic în cursul apei, toracele este perforat de o țevă astfel încât apa curge din orificiile naturale ale corpului cum ar fi gura și zonele genitale. Nimfele purtând cochilii constituie un grup semnificativ de statui cu torace penetrat orizontal de o

Belvedere la Palatul Vatican din Roma. Aici, pentru prima oară, se vor regăsi toate temele și formele dominante în designul de grădină romană, cu specificități din întreaga peninsulă, aduse laolaltă pentru cel puțin o sută de ani. O trăsătură a Villei Madama, adoptată și în alte grădini ale perioadei, rămâne instalația de tip grotă. Pavilionul de deasupra culmii Villei Cesi este descris ca fiind decorat cu roci care simulau aparența unei caverne, în vreme ce Farnesina a avut un *nymphaeum* sub loggia aflată la marginea apei – o mică incintă pietruită, cu bănci. Un *nymphaeum* de tip cavernă se regăsește și în grădina umanistului Blosius Palladius, descrisă în textele lui Girolamo Rorario (Eugenio Battisti, *Natura Artificiosa to Natura Artificialis*, în *The Italian Garden*, Washington D.C., 1972, p. 32-33).

²³ Piesa se află în Muzeul de Arheologie din Isthmia, Nr. inv. IS 405; M. C. Sturgeon, *Sculpture I: 1952-1967*, Princeton, 1987, p. 117.

țeavă în zona mușchilor abdominali inferiori. Prin urmare, apa curge din scoica uriașă susținută de personaj la nivelul pudendei.

Identificarea locului exact al unei sculpturi în cadrul unei asemenea fațade monumentale este complicată. O dificultate generală este dată de numărul redus al pieselor componente și starea de conservare a fragmentelor aparținând materialului sculptural original. Cu atât mai mult amplasarea originală este greu de intuit în măsura în care piesele au fost găsite în contexte târzii sau întâmplătoare ori sunt private de o serie de trăsături tehnice cum ar fi orificiile de țeavă, care pot reconfigura rolul personajului în cadrul monumentului.

Locul de descoperire, iconografia și rolul reprezintă cele mai importante elemente de identitate pentru o astfel de sculptură. Conform lui Balázs Kapossy, pe măsură ce personajul urcă pe treapta ierarhiei zeilor Olympului, cu atât mai puțin va fi afectat cu sisteme de scurgere a apei²⁴. Această ierarhie poate fi observată în programul scenic al fântânii unde personajele cele mai importante sunt situate pe o treaptă superioară. Mai mult, sculpturile cu teme acvatice sunt în mod normal plasate în contact cu apa din bazinul de dedesubt, regulă care se aplică și în cazul figurilor așezate sau culcate pe o parte. În acest fel, personajul este corelat la nivelul monumentului, vizual, organic și tematic. Starea de conservare a unei statui este de asemenea sugestivă, deoarece o sculptură aflată în bună condiție, cu siguranță se afla la un nivel inferior, iar o statuie fragmentată în mai multe bucăți putea fi situată la o înălțime considerabilă.

Interpretare. Programul decorativ al unui nimfeu roman poate fi înțeles prin raportarea interactivă între sculptură și apă. Zei precum Poseidon și Afrodita, figuri mitologice și entități ale apelor precum zeii râurilor și nimfele, sau chiar oameni obișnuiți, cum ar fi pescarii, sunt legați în mod direct de apă. Multe dintre aceste statui au orificii de scurgere. Cu toate acestea, majoritatea personajelor se asociază în mod indirect cu apa prin intermediul atribuțiilor și acțiunilor. Asemenea figuri sunt Dionysos și Apollo și ai săi *Thiasoi*, amorași, zeii olimpieni Zeus și Hermes, zeii vindecători (Asclepius și Hygeia), zeii orientali (Isis), eroii (Herakles).

²⁴ Balázs Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich, 1969, p. 83.

Portretistica imperială și privată urmează o tipologie standard cu scopul de a reflecta puterea imperială și prestigiul elitei din zonă. Statuile masculine erau portretizate în nuditate divină sau eroică, purtând cuirasă, himation, toga sau chlamys. Marea majoritate a statuiilor feminine înfățișau drept vestimentație chiton sau himation, respectând mai mult sau mai puțin schemele figurative care derivau din tipurile de statuie de perioadă clasică târzie și elenistică (*Mica și Marea Herculaneeză, Pudicitia* etc.). Tipul de personaj era selectat în funcție de postura și acțiunile pe care le întrupa²⁵.

Ca soluție proprie la problema originii lumii, Porfiriu își imaginează un loc ideal care exista înainte ca demiurgul să fi construit lumea pe care tot el a modelat-o. Cum universul era privit drept cea mai frumoasă și cea mai bună creație arhitecturală, precosmică „peșteră a Nimfelor”, dovedea o perfecțiune a formei. Filozofii care se regăseau în acest concept urmăreau de fapt modelul literar cel mai citat ca fiind cea mai veche și autoritară sursă pentru natura acestui spațiu perfect: grota nimfelor din *Odiseea* lui Homer²⁶. Mai târziu, comentatorii romani au speculat dimensiunea naturii acestui microcosmos ideal al lumii²⁷. Pentru Porfiriu, descrierea lui Homer era una alegorică, nu factuală: grota, explica el, era un simbol pentru cosmos. Precum alte peșteri, sensul cosmic rezulta prin formă; ambiția de a crea un spațiu perfect, inspirat din universul cosmic și din domeniul natural al peșterilor bazat pe prototipul homeric este vizibil în nenumărate construcții antonine și poartă variate forme: de la *mithraeum-ul* inundabil din Palazzo Imperiale de la Ostia, care ilustra intenționat senzația de comuniune cu începuturile cosmice²⁸; până la fântâna decorată de la Buthrotum (Butrint) din Epirus, dedicată de Iulia Rufina, „prietenă a Nimfelor”²⁹. Arhitectura putea improviza în funcție de mediul înconjurător în crearea acestor forme ideale: la casa

²⁵ Georgia Aristodemou, *Sculptured Decoration of Monumental Nymphaea at the Eastern Provinces of the Roman Empire*, în Trinidad Nogales, Isabel Rodà, ed., Roma y las provincias: modelo y difusión, II, Roma, 2011, p. 154.

²⁶ *Hom. Od.* 13.102-12.

²⁷ *Procl.* 334, II. 192-3.

²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1957, p. 40; Thomas Thiis-Evensen, *Archetypes in Architecture*, Oxford, 1989, p. 75-83.

²⁹ Neritan Ceka, *Butrint: A Guide to the City and its Monuments*, London, 1999, p. 57; Pierre Boyancé, *L'Antre dans les mystères de Dionysos*, în *RPAA*, 33, 1960-1961.

fântânii lui Glauke în Corinth, porticul, modelat din roca de bază, a fost stilizat în forma unui acoperiș boltit.

La Gerasa, în 162/6, Geminius Marcianus dedică construcția scenică a teatrului din nord pentru siguranța împăraților Marcus Aurelius și Lucius Verus³⁰. Un *nymphaeum* măreț cu firidă semi-boltită și fronton spart a apărut în timpul lui Commodus, în 191 e.n.³¹

Cele mai bine păstrate documente privitoare la cultul nimfelor vin din zona Pannoniei de sud, din locul scăldat de ape, *Aquae lasae* (Varazdinske Toplice). La izvoarele minerale ale acestui mic oraș, în fiecare vară, cetățenii conștiincioși ai provinciei și liderii administrației publice inaugureau apele conform numelor conservate în inscripții. O serie de altare ale divinităților *nymphae perennes* simbolizau fântânile inepuizabile și apa curgătoare specifice Pannoniei. Una dintre ele a fost descoperită în apropiere de Gorsium, instalată de un *pontifex maximus* (mare preot) al unei *ara* (altar) din Pannonia Inferior.

Alături de zei și semizei, erau adorați numeroși *numina* locali. Genius (*Genius loci*) apare doar de două ori în reprezentări figurative, dar este mult mai frecvent întâlnit în inscripții, câteodată alături de Jupiter Optimus Maximus sau alți zei. Denumirea de geniu, în context, este dată probabil divinităților indigene, cum ar fi *silvanae* și *nymphae*³². Din baza acestor nume se poate observa că Silvanus, cu epitetele sale, și silvanele, însoțitoarele, era patron al ținuturilor împădurite, al naturii, după cum o dovedește și relieful de la Ulpia; erau asociați astfel cu izvoarele de apă termală, care puteau fi întâlnite în decoruri pitorești. *Nymphae*-le, pe de altă parte, poartă diverse apelative, în funcție de felurile aspecte ale cultului lor. În Pannonia, ele sunt câteodată denumite *Salutares*, *Augustae*, *lasae*. Acestea erau în special personaje centrale pentru ambele izvoare termale iasaeane, *Aquae lasae* și *Aquae Balissae*.

³⁰ Carl H. Kraeling, ed., *Gerasa, city of the Decapolis*, New Haven, 1938, p. 405, no. 65.

³¹ Adnan Hadidi, *The Roman Town Planning of Amman*, în R. Moorey, P. J. Parr, ed., *Archaeology in the Levant*, Warminster, 1978, p. 216.

³² Ante Rendić-Miočević, Željko M. in *South Pannonian Regions*, în *Religions and Cults in Pannonia*, Székesfehérvár, 1998, p. 8.

Atributul *salutares* indică funcția primară a nimfelor, anume stimularea însănătoșirii³³, prin care rolul acestor izvoare sulfuroase, *Toplice* (care în croată înseamnă „izvoare calde”) este de asemenea reflectat. Atributul *augustae* este deseori întâlnit împreună cu alte zeități³⁴, deoarece constituie o desemnare generală a ființelor divine³⁵. Cel mai important monument dedicat nimfelor este bine cunoscutul nimfeu descoperit la Varaždinske Toplice, purtând o inscripție (CAT. NO. 12), care dovedește că municipiul Poetovio a ridicat fântâna *Nymphis Augustis* în secolul al II-lea³⁶.

De la *Ulmetum*, din Dobrogea, provine o inscripție care atestă, pe lângă existența unui colegiu de adoratori, și calitatea agrară a zeului Silvanus, prin epitetul *Sator (Semănătorul)*. Silvanus mai este atestat în alte 13 inscripții din mediul rural, fiind asociat într-una dintre inscripții și cu nimfele³⁷ (divinități ale izvoarelor³⁸). Tot în legătură cu izvoarele poate fi pusă și inscripția din sanctuarul de la Glava Panega, care-l menționează pe *Silvanus Salt(e?)caputenus*, epitet care îl însoțește pe Asclepios în dedicațiile de aici;

³³ Kornelija A. Giunio, *Skulpture Nimfi iz Jadera*, în Šegvić, *Religions and Cults Archaeologica Adriatica*, 2, 1, 2008, p. 151-160, 157.

³⁴ Pentru o comparație a folosirii atributului *augustus*, în număr de trei pe inscripții din Varaždinske Toplice și cele găsite pe teritoriu italian, vezi: G. L. Gregori, *Il culto delle divinità Auguste in Italia: un' indagine preliminare*, în J. Bodel, M. Kajawa, ed., *Dediche sacre nel mondo Greco-romano. Diffusione, funzioni, tipologie*, Roma, 2009, p. 307-330.

³⁵ Interesant de notat că atributul *augustae* apare de cinci ori acompaniind nimfele în inscripțiile de la Varaždinske Toplice, în timp ce la Roma nu există deloc. Pe de altă parte, doar cinci monumente care menționează nimfe alături de atributul *augustae* au fost găsite pe întreg teritoriul Italiei (Gregori, *Il Culto*, 318).

³⁶ Rendić-Miočević, Šegvić, *Religions and Cults*, 1998, p. 8; M. Šimek, *Ptuj i južno Dravsko polje*, în M. Vomer-Gojkovič, N. Kolar, ed., *Ptujv rimskem cesarstvu, mitraizem in njegovadoba*, Ptuj, 2001, p. 41-49, 43.

³⁷ Nimfele apar relativ rar în dedicațiile din provincia Moesia Inferior, doar în cinci menționări. Pe lângă Silvanus, ele mai apar asociate cu Eroul Cavaler. Patru dintre mențiuni sunt în teritoriul rural al unor cetăți grecești. Una dintre dedicații este către „nimfele din Haemus”, relieful provine din sanctuarul de la Glava Panega (aflat în apropierea unor surse termale, la granița cu provincia Thracia), unde se cunosc și dedicații ale unor personaje venite din provincia vecină.

³⁸ s.v. *Nymphai*, Monique Halm-Tisserant, Gérard Siebert, în *LIMC*, VIII, 1, 1997, p. 891-902.

greu de precizat dacă aceasta reprezintă o traducere în latină a unui toponim sau dacă este un cuvânt compus, care cuprinde și numele unei divinități locale (*Salte / Saldas* – venerat în sanctuarul de la Sandanski)³⁹.

Situația fântânilor pre-commodiene și cazul Sarmizegetusei

Din exemplul Pompeiului știm că la intersecția drumurilor existau mici fântâni publice⁴⁰, care asigurau distribuția apei în oraș. În cazul Sarmizegetusei, la intersecția lui *cardo maximus* cu *decumanus maximus*, avem cunoscute două fântâni publice, din marmură, care flancau intrarea în for. La intersecția celor două *cardines*, care flancau centrul orașului la est și la vest, cu *decumanus maximus*, au funcționat alte două fântâni din gresie, de culoare verde, care, probabil, au fost înlocuite cu cele din marmură⁴¹.

Este binecunoscut de multă vreme că zidul de apărare al Sarmizegetusei a fost construit dintr-o gresie gri-verzui adusă dintr-o carieră aflată în apropiere de Peșteana⁴². Săpăturile în cele două *fora*, conduse de Ioan Piso și Alexandru Diaconescu, au demonstrat că această gresie a fost pentru prima oară folosită în vremea lui Hadrian pentru edificiile construite în oraș după plecarea cioplitorilor în piatră militari – oamenii care par să fi lucrat la primul *forum* sub împăratul Traian.

Nymphaeum-ul construit la încrucișarea *decumanus maximus* cu *cardo* I estic era în mare parte din gresie. Argumentele de ordin stratigrafic și deducțiile logice propun o datare a nimfeului sub regimul lui Hadrian, probabil în legătură cu apeductul construit de către acest împărat în anul 132 e.n⁴³. El a fost demolat la comanda lui Commodus odată cu ridicarea unui

³⁹ Teza lui Peter Dorcey, publicată în *Saldaecaputenus: God or Toponym?*, în *ZPE*, 72, 1988, p. 294-296), conform căreia este vorba de un derivat de la așezarea pannonică *Saldae* este extravagantă și ignoră grafia greacă a epitetului divin.

⁴⁰ Este vorba despre niște instalații simple care se compuneau dintr-un turn prevăzut cu un bazin pentru decantarea și creșterea presiunii apei, precum și un bazin ce avea pe una dintre laturi o figură de fântână prin care se făcea distribuția conținutului.

⁴¹ Robert Étienne, Ioan Piso, Alexandru Diaconescu, *Les fouilles dans le Forum Vetus de Sarmizegetusa. Rapport général*, în *ActaMN*, 39-40, I, 2002-2003 [2004], p. 120; Alexandru Diaconescu, Emilian Bota, *Le Forum de Trajan a Sarmizegetusa. Architecture et Sculpture*, Cluj-Napoca, 2009, p. 121-124, Pl. 45-47.

⁴² Alexandru Diaconescu, *The Towns of Roman Dacia: An overview of recent archeological research*, în W. S. Hanson, I. P. Haynes, ed., *Roman Dacia, The Making of a Provincial Society*, Portsmouth, 2004, p. 91.

⁴³ *CIL III 1446 = IDR III/2,8.*

aedes fabrum și a proporicului aflat înaintea lui, unde au fost reutilizate blocurile nimfeului.

Nymphaeum-ul monumental dublu de la Sarmizegetusa

De o parte și de alta a intrării în for se găseau două fântâni arteziene de marmură, dedicate la sfârșitul secolului al II-lea de același cetățean de onoare al orașului, *Lucius Ophonius Domitius Priscus*. Ele se racordau la mai vechiul apeduct, construit sub Hadrian pe la 130 e.n., și înlocuiau fântânile de gresie ale acestuia, plasate în dreptul colțurilor de nord-est și nord-vest ale forului. Apa era deversată în același canal colector al sistemului hidrologic hadrianic, amplasat pe axul drumului principal, *decumanus maximus*. Cele două ramuri ale sale, de est și de vest, se întâlneau în fața intrării în for și continuau cu un canal magistral, amplasat pe axul lui *cardo maximus*.

Din fântânile arteziene de marmură de la Sarmizegetusa nu au supraviețuit pe loc decât fundațiile, foarte solide, dar numeroase blocuri au fost descoperite în jurul lor, în timpul săpăturilor, ceea ce permite o reconstituire destul de precisă a celor două monumente⁴⁴. De asemenea, s-au descoperit alte numeroase fragmente, precum margini de bazin, trepte pe care se scurgea apa în cascade, sau orificii de eliminare a apei, încât reconstituirea nimfeelor lui L. Ophonius Domitius Priscus are un grad înalt de probabilitate, mai ales pentru că, pe lângă elementele intrinseci, în acest caz beneficiem și de o serie de analogii foarte apropiate. La fel ca și la fântânile micro-asiatice anterior citate, existau două bazine, unul de decantare, plasat mai sus, și unul de unde te puteai servi cu apă, aflat mai jos. Fântâna era străjuită de mai multe coloane care susțineau un acoperiș de lemn și țiglă pentru protecția apei din bazine față de ploaie sau de eventualele impurități aduse de vânt, ca la Laodiceea.

Cele două structuri prezentau diferențe în modul de realizare. De exemplu, anumite elemente erau lucrate cu sfredelul, în vreme ce altele au fost realizate prin tehnica tradițională. În cazul statuilor, se pare că sfredelul n-a fost folosit decât pentru capul lui Neptun, în vreme ce statuile nimfelor

⁴⁴ Datele arheologice despre fântânile de pe *decumanus maximus* sunt expuse în Robert Étienne, Ioan Piso, Alexandru Diaconescu, *L'Archéologie*, în *Le forum vetus de Sarmizegetusa* (I), București, 2006, p. 120-125. Pentru conducta de plumb, vezi I. Piso, G. Băeștean, *Des fistulae plumbeae a Sarmizegetusa*, în *AMN*, 37, I, 2000, p. 223-229. În general pentru aprovizionarea cu apă, vezi G. Băeștean, *Apa la romani*, Cluj-Napoca, 2003.

fântânii de est și a lui Apollo al fântânii vestice au fost realizate prin cioplire. Se pare că fântâna orientală este una din primele monumente ale provinciei pentru care s-a folosit noua tehnică a sfredelului. Calitatea medie a sculpturilor pledează pentru un atelier local, care avea în repertoriu modele clasice, moștenite de la măștrii micro-asiatici, care au fondat atelierul de prelucrare a marmurei din Bucova cu aproximativ o generație în urmă⁴⁵.

O particularitate a artei în metropola Daciei romane o reprezintă plăcile cu câmpul inscripțional mărginit fie de un chenar simplu, de o *tabula ansata*, fie flancat lateral de câte un altorelieu⁴⁶. Inscripția de la baza corpului central ne informează că un duumvir al Sarmizegetusei, L. Ophonius Domitius Priscus, a ridicat această fântână pe propria sa cheltuială, iar locul a fost ales de către senatul local (*ordo decurionum*). Fântâna era un monument menit să onoreze familia imperială, numită în inscripție *domus divina* („casa sfântă”), termen folosit cu precădere în epoca Severilor.

Analogii pentru sculptura lui Neptun. Funcțional, cea mai bună analogie o constituie o figură de fântână de la Muzeul Albertinum din Dresda. Este vorba despre o statueta de marmură, de 96 cm înălțime, respectiv 106,8 cm cu plintă cu tot, achiziționată de la Roma⁴⁷. Piciorul drept al zeului se sprijină pe un delfin din a cărui gură țâșnea apă⁴⁸.

Cea mai reprezentativă piesă din seria copiilor după opera lui Lisippos o constituie statuia supradimensionată (216 cm înălțime) descoperită la Ostia într-un edificiu termal și care este cunoscută în literatura de specialitate ca „Poseidon de la Lateran”⁴⁹. Și această piesă a fost găsită în stare fragmentară,

⁴⁵ Alexandru Diaconescu, *Forurile Sarmizegetusei. O plimbare imaginară prin centrul politico-administrativ al micii Rome de la poalele Retezatului*, Cluj-Napoca, 2010, p. 13.

⁴⁶ Constantin Pop, *Puncte de vedere privind arta sculpturală în piatră din Dacia Superioară*, în *Apulum*, 15, 1977, p. 636.

⁴⁷ K. Gschwantler, *Die Poseidonstatuette von Typus Lateran aus Ephesos*, în E. Freisinger, F. Krinzinger, ed., *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos*, Wien, 1999, p. 548.

⁴⁸ Alexandru Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia romană. II. Repertoriul statuilor și bazelor de statui din Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2004, p. 134.

⁴⁹ Erika Simon, în *LIMC*, VII, 1, 1994, p. 452-453; Ch. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense)*, Mainz am Rhein, 1993, p. 68-74; A. Klöckner, *Poseidon und Neptun. Zur*

iar întregirile de astăzi sunt în cea mai mare parte fanteziste. Lipsea membrul superior stâng în întregime și părți din antebrațul și mâna dreaptă sau membrele inferioare de la genunchi în jos. Restauratorul din secolul al XIX-lea a plasat sub piciorul drept prora unei corăbii și undeva în spate un delfin, a cărui coadă susținea coapsa ridicată a membrului inferior drept. În realitate, ca și la Sarmizegetusa, „Poseidon din Lateran” trebuie să fi ținut piciorul pe capul unui delfin. Luând ca analogie o statueta de bronz de la Veneția, Paolo Moreno este de părere că piciorul lui Poseidon stătea pe capul unui delfin de mici dimensiuni, iar cel din urmă pe o stâncă⁵⁰. Judecând însă după urmele păstrate, delfinul trebuie să fi avut cam aceleași dimensiuni cu cel de la Sarmizegetusa, deci capul animalului ar fi fost suficient de mare pentru a servi singur, fără stâncă, drept punct de sprijin pentru piciorul drept⁵¹.

Pleoapele groase, nasul lat, gura cărnoasă și conturul feței apropie acest chip de cel al lui Septimius Severus. Portretul este tern, lipsit de profunzime psihologică, ceea ce corespunde nivelului artizanal. După cum au dovedit-o analizele petrografice, sculptura a fost realizată din marmură de Bucova, asemeni întregii fântâni, și este de atribuit unui atelier local. De aceea, o încercare de încadrare mai precisă a unui astfel de portret în tipurile atestate pentru Septimius Severus este inutilă în viziunea lui Alexandru Diaconescu⁵². Din păcate tocmai cărlionții de pe frunte, care ar fi putut tranșa problema sau barba despăcată la capăt – și ea caracteristică lui Septimius Severus – nu s-au păstrat.

Fântâna de la vest de intrarea principală este mai prost păstrată decât sora ei estică, dar au supraviețuit destule fragmente pentru a putea afirma că reprezenta pandantul celeilalte.

Analogii pentru sculptura lui Apollo. Programul sculptural urmărește un standard care în orașele înstărite ale Asiei Minor este reprezentativ încă din perioada hadrianică, dar la o scară comprimată. Este cazul nimfeului cu două etaje de la Salagassos din 129-132 e.n., un exemplu de arhitectură tabernaculară, în care se substituiau statui precum cea de 4 m înălțime și o

rezeption griechischer Götterbilder in der römischen Kunst, Saarbruck, 1997, p. 198-199, LS4.

⁵⁰ Paolo Moreno, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano, 1995, p. 222, il. 4.33.3 și p. 225, il. 4.33.5 pentru bronzul din Veneția.

⁵¹ Diaconescu, *Statuaria majoră*, II, p. 135.

⁵² *Ibidem*, p. 137.

greutate de 4,5 tone a lui Apollo Kitharoidos. După reasamblare, statuia care ocupa nișa centrală inferioară înfățișa pe clasicul Apollo tronând, cu piciorul drept adus înaintea celui alt; lira și antebrațul drept și brațul stâng lipsesc. Actualmente, piesa se află în colecția muzeului arheologic din Burdur. În faza de secol IV-V a unui alt nimfeu ridicat în timpul împăratului Antoninus în zonă, i se adaugă și acesteia o statuie a lui Apollo, alături de Nemesis, Asklepios și Koronis⁵³.

Un contrapost ca la Sarmizegetusa întâlnim numai la „Apollo Kitharoidos Barberini” de la München⁵⁴. El poartă pe deasupra un *peplos* strâns cu o curea în zona abdomenului și ține în stânga o liră. Cum din cauza contrapostului instrumentul muzical nu poate fi sprijinit pe șold, în cazul de la Sarmizegetusa a adăugat aici un altar, care nu există la exemplarul münchenez. Întrucât la „Apollo Barberini” lipsește membrul superior drept, unii comentatori au presupus că el nu ținea în mână un *plecron*, ci o *phiala* pentru libații⁵⁵.

Analogii pentru sculpturile cu Nimfe. Nimfele care au servit ca figuri de fântână erau foarte răspândite în lumea romană, mai ales în jumătatea răsăriteană a Imperiului. Torsul era nud, chitonul fiind răsucit în jurul șoldurilor și înnodat în față, capătul său căzând într-un fald vertical chiar pe axul statuii. Greutatea este pe piciorul stâng, cel drept fiind flexat, dar așezat cu toată talpa pe sol. Nimfa ține în mâini o scoică, astăzi ruptă, din care curgea apa. Abdomenul îi era perforat în dreptul ombilicului pentru conducta de apă (cu diametrul 6,5 cm). Se pare că încă din Antichitate statuia s-a rupt de la mijloc și a fost reparată, după cum o indică în partea dreaptă amprenta unei scoabe. Drapajul era destul de simplu și schematic, dar din cauza stării precare de conservare, orice apreciere stilistică ar fi nefondată. Piesa se datează prin context în epoca severiană timpurie. O nimfă similară și servind tot ca figură de fântână, dar mult mai rudimentar lucrată și disproporționată, provine tot de la Sarmizegetusa și se păstrează la muzeul din Lugoș. Capul de serie îl constituie nimfa de la Tralles, astăzi la Muzeul de Arheologie din Istanbul.

⁵³ Marc Waelkens, *Sagalassos Visitor's Companion*, parte a proiectului *Development and Promotion of Cultural and Natural Resources of Ağlasun for Sustainable Tourism Use*, 2011, p. 25-34.

⁵⁴ Olga Palagia, *Apollon 146*, în *LIMC*, II, 1984, p. 204-205.

⁵⁵ Erika Simon, *Apollon 50*, în *LIMC*, II, 1984, p. 376.

De altfel, fântâna vestică a fost investiția aceluiași comanditar, L. Ophonius Domitius Priscus. Inscripția de construcție a acestui *nymphaeum* este aproape identică cu cea din est, doar că autorul a mai adăugat un rând, în care precizează că fântâna a fost ridicată în onoarea familiei imperiale, „datorită meritelor acesteia față de orașul natal (Sarmizegetusa)”. Deși partea finală nu s-a păstrat, sensul este foarte probabil acela că Septimius Severus, Iulia Domna și fiii săi, Caracalla și Geta, au contribuit substanțial la bunăstarea orașului⁵⁶.

În anii '90 ai secolului XX, unul dintre preoții de la Densuș, folosindu-se de influența personală, a reușit să „achiziționeze” piese romane din satele Păclișa, Peșteana, Hățăgel și chiar Sarmizegetusa. Din curtea bisericii au fost recuperate piese cu numere de inventar ale muzeului local, iar cele fără număr de inventar, dar cu proveniența clară, de la una dintre cele două fântâni care flancau intrarea în forul Coloniei Dacica, sunt inventariate astăzi în registrele proprii ale bisericii.

Considerații finale

Cele două fântâni arteziene din fața forului ar merita restaurate, pentru că în proporție de circa 80% poziția fiecărui bloc de marmură este certă. Anastiloza ne permite să ne imaginăm cum ar arăta partea de vest a fațadei forului dacă ar fi refăcute coloanele porticului și nimfeul lui L. Domitius Ophonius Priscus⁵⁷.

O primă reconstituire la scară a fântânii estice din Sarmizegetusa a fost realizată de arhitectul atașat misiunii arheologice, Radu Cotorobai. În ce

⁵⁶ Alexandru Diaconescu, *Forurile Sarmizegetusei. O plimbare imaginară prin centrul politico-administrativ al micii Rome de la poalele Retezatului*, Cluj-Napoca, 2010, p. 58.

⁵⁷ Pentru o primă discuție referitoare la reconstituirea fântânilor, vezi Al. Diaconescu, E. Bota, *Epigraphy and Archaeology. The Case of the two recently excavated nymphaea from colonia Dacica Sarmizegetusa*, în Ligia Ruscu et alii, ed., *Orbis Antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonis*, Cluj-Napoca, 2004, p. 470-501. Pentru varianta finală și descrierea detaliată a fiecărui bloc: Diaconescu, Bota, *Epigraphy and Archaeology*, p. 192-211 și Pl. 70-91. Pentru fântânile grecești și romane: Franz Glaser, *Antike Brunnenbauten (KPHNAI) in Griechenland*, Wien, 1983; Wolfram Letzner, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster, 1990 și Balázs Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich, 1969.

privește această reconstituire⁵⁸, sunt de părere că statuile nimfeelor, respectiv ale personajelor presupuse a fi muze, sunt de o calitate net inferioară față de cele două zeități masculine, deoarece acestea intrau în contact direct cu bazinul de apă, aflându-se la un nivel egal cu al privitorului.

CRISTIAN PETER MARINESCU-IVAN
Universitatea din București

Lista abrevierilor

<i>ActaMN</i>	<i>Acta Musei Napocensis</i> , Cluj-Napoca
<i>ARID</i>	<i>Analecta Romana Instituti Danici</i> , Copenhaga
<i>ASCSA</i>	<i>American School of Classical Studies at Athens</i> , Princeton
<i>ASNP</i>	<i>Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa</i> , Pisa
<i>CIL III</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i> , III. <i>Inscriptiones Asiae, provinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae</i> , Berlin
<i>Epict. Diss.</i>	<i>Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae</i> , ed. Heinrich Schenkl, Johann Schweighauser, Lipsae, 1916
<i>Hom. Od.</i>	<i>Homer: Odyseea</i> , trad. în hexametri de Dan Slușanschi, ilustrată de Alexandru Rădvan, București, 2012
<i>IDR III/2</i>	<i>Inscripțiile Daciei romane</i> , III. <i>Dacia Superior</i> , 2. <i>Ulpia Traiana Dacica, Sarmizegetusa</i> , adunate, însoțite de comentarii și indice, trad. de Ioan I. Russu, în colab. cu Ioan Piso și Volker Wollmann, București, 1980
<i>IWA</i>	<i>International Water Association</i> , Londra
<i>JDAI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i> , Berlin
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies</i> , Cambridge
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zürich, München, Düsseldorf
<i>MDAI(A)</i>	<i>Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung</i> , Berlin
<i>Procl. 334</i>	<i>Proclus: In Platonis Timaeum commentarii (334)</i> , trad. André-Jean Festugière, <i>Commentaire sur le Timée</i> , tome 2, livre II, Paris, 1967
<i>Procop. Aed.</i>	<i>Procopius din Caesarea, De Aedificiis</i> , trad. by H. B. Dewing, <i>On Buildings. General Index</i> , Cambridge, 1940

⁵⁸ Diaconescu, *Statuaria majoră*, II, p. 409, pl. LXVI, fig. 1.

- RPAA *Rendiconti della Pontificia Accademia romana di Archeologia, Roma*
- SEMA *Studies in Eastern Mediterranean Archaeology, Turnhout*
- Sen. Ep. *Seneca (cel Tânăr): Epistulae Morales ad Lucilium, I-II, trad. Ioana Costa, București, 2007-2008*
- Vitr. De Arch. *Vitruvius: De Architectura, trad. by Frank Granger, Vitruvius: On Architecture, Cambridge, 1955*
- ZPE *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, Köln*

BUILDING AS ORNAMENT: ICONOGRAPHIC OBSERVATIONS ON THE SEVERAN
NYMPHAEUM FROM SARMIZEGETUSA

Abstract

This article aims to analyze the fountains discovered at Ulpia Traiana Sarmizegetusa in the broader context of the historiography of monumental wells of the Roman Empire. It deals systematically with the emplacement of this type of monuments in Roman cities using examples from various parts of the Roman Empire, then it presents the types of fountains and their decorations. Next, the analysis is stressing the situation of the public fountains from Sarmizegetusa built during the 2nd century AD by Lucius Ophonius Priscus. Several archaeological observations by Alexandru Diaconescu, Ioan Piso, Gică Băeștean, conjugated with sculptural details are compared with observations made by Croatian, Hungarian, and Bulgarian archaeologists in regard to other similar fountains from northern Balkans and Hungary. As the information concerning the fountains of Sarmizegetusa seems fairly abundant, it is possible to pursue a project of restoration, since both the emplacement and the building materials as well as part of the decoration of those monuments can be reconstructed.

Keywords: Ulpia Traiana Sarmizegetusa, *Nymphaeum*, Roman fountains, Iconographic program.

