

mutilé et les paroles conservées des plus banales, si bien que l'intérêt du fragment consisterait uniquement dans sa mise en rapport avec l'activité des tribus à l'époque hellénistique, ce que l'éditeur s'employait à démontrer tout au long de son article. Un an plus tard, une note de Louis Robert publiée dans *Studii clasice*, X, 1968, p. 77–85, apportait la preuve que le fragment édité par S. n'est que la continuation d'un décret éphébique publié dix ans auparavant par Emilian Popescu (SCIV, 7, 1956, 343–365). Stoian ne pouvait naturellement se dispenser de signaler le fait, aussi insère-t-il à la 1-ère page de la version française ce discret avertissement : „Depuis lors [entendez : la première publication], notre étude a été l'objet d'une sagace intervention de Louis Robert . . . , qui pense que notre fragment doit être lié au fragment de décret éphébique publié par Em. Popescu et qu'il ne peut donc pas être question ici d'un décret émanant d'une tribu". Après quoi, la conscience tranquille, il réédite sans rien y changer l'article de 1967, comme si la „sagace intervention" du savant français n'était pas faite pour modifier complètement à la fois la constitution du texte édité et sa portée historique.

Le second exemple que je voudrais citer concerne le chapitre II du livre où, étudiant les échos de la lutte des classes à Istros aux III-e et II-e siècles, notre auteur est amené à faire état d'un décret fragmentaire en l'honneur d'un inconnu, édité en 1916 par Pârvan et réédité en 1922 par Ad. Wilhelm avec des corrections qui sont essentielles pour l'intelligence du texte (SEG I 328). A propos de ce même décret, dès 1954 j'avais fait observer que l'interprétation donnée par le premier éditeur au participe ἀπαχθέντων, qu'il traduisait par *exilés*, ne pouvait se soutenir et qu'il fallait l'entendre au sens de „amenés avec, transportés", ainsi que le suggérait Wilhelm, qui lisait à la ligne 5 du texte : [σωμάτων] τέ τινων πολιτικῶν [ἀπαχθέντων] καὶ ἀπαχθέντων κτλ..

Plus récemment, revenant sur le même décret, dans une note publiée dans *Studii clasice* 13, 1971, p. 179–182, je montrais, me référant cette fois à Stoian, qui avait fait sienne l'interprétation de Pârvan, d'une part qu'il n'est pas permis de rendre ἀπαχθέντων par *exilés* (ce qui ruine l'hypothèse selon laquelle dans le décret fragmentaire il serait question de troubles politiques ou même de troubles sociaux d'une certaine ampleur), ensuite que le verbe

ἀπάγειν est en quelque sorte le *terminus technicus* pour indiquer l'action de ravir ou de transporter loin de leur patrie soit des prisonniers de guerre, soit des victimes des pirates. Cette mise au point n'a pas eu non plus le don d'inciter Stoian à modifier tant soit peu ses conclusions, bien qu'il ne s'agisse pas ici, comme on a pu s'en rendre compte, d'une interprétation plus ou moins plausible mais de la traduction correcte d'un verbe qui est dans tous les dictionnaires.

Ces exemples pourraient être multipliés, qu'ils ne feraient qu'allonger inutilement ce compte rendu. Ce qu'il importait de signaler et ce que j'estime avoir montré, sans insister, c'est que par commodité ou pour toute autre raison S. ne s'est pas acquitté de ce qu'on doit considérer comme un devoir élémentaire de tout auteur à l'égard de son public : il n'a pas saisi l'occasion de la réédition des articles pour les rendre meilleurs, soit en éliminant les erreurs matérielles qui les déparent (sur ce point je serai sans doute obligé de revenir), soit en revisant ses conclusions à la lumière des faits nouveaux qui, de plusieurs côtés, lui avaient été signalés. Tels qu'il a jugé bon de nous les offrir, ils ne rendront certainement pas service aux spécialistes de l'histoire pontique (qui, eux, savent à quoi s'en tenir), ni aux profanes, qu'ils risquent simplement d'égarer.

Outre les deux travaux qu'il m'est arrivé de citer, le recueil contient cinq autres études : *A propos de l'ancienneté du territoire rural d'Histria*, *La plainte des paysans du territoire d'Histria*, *La nouvelle inscription agonistique d'Histria*, *La maison histrienne d'époque romaine tardive*, *Sur la communauté des cités grecques du Pont Gauche*. Sur tous ces sujets (à l'exception du rapport préliminaire sur la fouille du secteur „Domus", qui est d'une nature différente et qu'il aurait mieux fait de ne pas inclure dans le volume), il existe depuis des années une assez riche littérature à laquelle le livre de Stoian ne dispense pas de recourir et dont il n'est peut-être pas exagéré de dire qu'elle répond mieux à la fois à ce qu'on est en droit d'attendre d'une étude historique et à l'esprit des textes étudiés.

Si les fautes d'impression sont rares, la traduction française est loin d'être impeccable. L'index général, assez bien fait, est dû à Alexandre Suceveanu.

D. M. Pippidi

KARL SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*. Éd. revue et augmentée (Coll. Latomus, vol. 108). Bruxelles 1972, pp. 282 ; Pl. LVI.

La versione francese di questa importante opera dello Schefold appare, riveduta e arricchita, (specialmente di una aggiornatissima bibliografia) vent'anni dopo la prima edizione, *Pompejanische Malerei. Sinn und*

Ideengeschichte, B à l e 1952, che, com'è ben noto, suscitò a suo tempo una vasta eco di consensi e di critiche (vedi p. 10, n. 1). L'ottima traduzione è dovuta a J. M. Croisille, pur esso studioso della pittura pompeiana ; la sagace scelta

a M. Renard, instancabile editore di testi vecchi e nuovi, dei più diversi ambiti culturali; e di questa sua ultima fatica dobbiamo essergli particolarmente grati, per la più larga divulgazione di un libro così ricco di suggestioni sulla pittura pompeiana e, in generale, sulla cultura romana tra il I sec. a.C. e il I d.C. Come ci dice infatti il titolo stesso, la ricerca è limitata alla pittura delle città intorno al Vesuvio, (più i pochi esempi conservati a Roma), imponente per ricchezza e varietà; quindi lo studio si arresta al 79 d.C.

Vent'anni sono molti per un libro di archeologia; e tutta una serie d'importanti lavori apparsi intorno agli stessi anni — della prima edizione intendo — o più tardi, come *Arte e gusto negli scrittori latini*, di G. Becatti (1951); *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst*, di H. Jucker (1950); *Les jardins romains* di P. Grimal (1950, prima edizione; 1969, seconda edizione), sino alle pagine recentemente dedicate dal compianto N. Beyen alla pittura pompeiana nell'EAA VII, (6 p. 356, 1965) per limitarmi a un'esemplificazione essenziale — hanno non solo chiarito ma arricchito e precisato le nostre conoscenze e la specialissima visione dello Schefold stesso sui molteplici e diversi problemi della pittura pompeiana, che si possono ridurre al più vasto tema del rapporto arte greca — arte romana.

Trattandosi di una seconda edizione, ci sembra inutile indugiare sulla successione dei quattro stili della pittura pompeiana stabilita dal Mau quasi un secolo fa (1882) e ancora valida nelle sue linee essenziali, anche se l'A. se ne allontana, in parte, per quanto riguarda la cronologia. Mi sembra invece necessario seguire quello che potremmo definire il motivo principale del libro che, simile a un filo di Arianna, ci conduce per tutta l'opera e cioè: l'originalità della pittura parietale romana, il suo valore etico e simbolico che, come la poesia del tempo, illustrava dottrine filosofiche, morali e anche storiche. Per questo, secondo una frase emblematica dell'A., si deve ad ogni costo "affranchir le trésor de motifs grecs, que nous a conservé l'univers de la culture romaine, du changement d'interprétation introduit par les Romains". Dunque, da una parte l'origine greca dei singoli elementi, dall'altra la novità della sintesi romana.

L'influenza diretta della cultura greca in Campania e nella nuova capitale del mondo è, com'è ben noto, assai antica: l'A., stabilendo per Roma l'epoca delle guerre puniche, con speciale riferimento al filellenismo degli Scipioni, attira l'attenzione sul fatto che negli ultimi secoli della repubblica, per quanto riguarda il decoro di case e giardini, predominava l'arte plastica: la villa di Lucullo, la villa di Tiberio a Sperlonga e, soprattutto, la villa di Cicerone a Tusculum, per la quale la preziosa testimonianza delle lettere ad Attico ci rivela la tenace e difficile ricerca di materiale scultoreo greco per il decoro della villa stessa, sono ottimi esempi di questo gusto predominante: lo stesso gusto che appare nelle facciate degli edifici di età sillana, dal Tabularium a Roma al

tempio della Fortuna a Praeneste. Ma si tratta, naturalmente soltanto della ristretta cerchia di ville patrizie o di grandi monumenti pubblici o religiosi.

La pittura invece poteva soddisfare il bisogno di una decorazione pomposa della casa a modico prezzo, il che permetteva di ornare non solo la casa dei ricchi, ma la casa di tutti. E così, col I secolo, comincia la decorazione pittorica di *tutte le pareti* che dallo stile architettonico plastico ("a incrostazione" o "strutturale") passa allo stile plastico pittorico (II stile) per arrivare a un decoro ornamentale (III, stile) e infine allo stile architettonico-fantastico (IV stile). Dobbiamo aggiungere che lo Schefold non è né il primo né l'unico a sostenere l'originalità della pittura romana quale affresco parietale e non quale pittura di cavalletto, che aveva reso celebre la pittura greca; e, a questo proposito, mi sembra utile citare un recente studio del più alto interesse di un giovane studioso francese, Jean Marie Dentzer (*Les témoignages sur l'histoire de la peinture italique dans la tradition littéraire latine et le problème de la peinture murale en Italie*, (Mél. d'Arch. et d'Hist., 79, 1967) che mette a fuoco l'originalità della pittura parietale romana a un'epoca ben anteriore a quella "pompeiana".

Il contenuto di questa decorazione è greco ma, come abbiamo accennato sopra, la sintesi è romana e, come tale, è una assoluta novità. I mutamenti sono profondi, essenziali. L'uomo non è più la misura dell'universo, ma è parte integrante di un'architettura interna, illusionistica: anzi la pittura, a un dato momento (II stile) „sfonda” addirittura la parete dando la illusione di uno spazio illimitato — che si apre su giardini sacri con tempetti e piccoli antri, su vedute di città, su vasti porticati.

A prima vista, dice l'A., la scelta dei soggetti — edifici sacri, scene di sacrificio, leggende eroiche e divine — e la qualità stessa delle pitture sembrano misteriose, strane, convenienti piuttosto e santuari che a "de confortables maisons bourgeoises de provinciaux italiens". Ma, a un attento esame, tutto si può perfettamente inquadrare tra gli aspetti dell'arte romana. E' certo che la pittura è largamente simbolica anche se gli artisti (e gli spettatori, potremmo aggiungere) non avevano sempre coscienza del profondo significato dei vari motivi. Ma con questi vietati elementi i decoratori creano un'arte nuova, come nella poesia contemporanea Properzio, Tibullo, Ovidio e soprattutto Orazio. Ma mentre nessuno ha mai messo in discussione l'originalità, la latinità di questi poeti, la pittura parietale è stata studiata solo quale riflesso, anzi quale pallido riflesso della grande arte greca perduta.

I giardini, in Grecia limitati ai santuari, diventano in Italia parte integrante dell'abitazione, non solo nella realtà dei peristili e degli *horti*, ma anche nella finzione poetica della pittura; che trasforma piccoli ambienti in grandi aule e conferisce loro un carattere sacro. Lo stesso scopo raggiungono i *πίνακες*, con nature morte o scene di genere, riprodotti da abili decoratori sulle finte cornici degli ambienti; le varie rappresentazioni di

dei ed eroi, sia in grandi quadri derivati da celebri creazioni dell'arte greca, sia isolate; divinità misteriche greche e orientali, soprattutto Dioniso ed Iside, oppure divinità del vecchio pantheon quali Venere, Apollo, le Muse, le Horai. Ed egualmente sacri sono gli innumerevoli simboli diffusi su tutta la parete decorata quali strumenti di sacrificio, candelabri, ciste mistiche, torce, maschere, palme, sistri, ecc. L'arte, afferma l'A., è santificazione, esortazione alla vera vita, trasfigurazione; le Muse innalzano l'uomo ai più alti livelli, perchè la cultura rende immortali, rende nobile una vita spesso barbara e plebea, è la facciata di una dura realtà, così pure l'eroismo e l'amore. Altri esempi mitici che oppongono la sventura degli empi alla felicità del personaggio "pio" rientrano nel carattere essenzialmente religioso della decorazione parietale che, secondo la visione dell'A., segue gli orientamenti filosofici del tempo: così la Fortuna non è più la cieca dea delle sorti umane, ma la provvidenza divina che dirige con giustizia la vita.

Fermiamoci qui. Possiamo seguire l'appassionato esegeta tedesco — che ha dedicato tanti anni dalla sua vita laboriosa alla pittura pompeiana — nelle sue idee fondamentali e cioè il carattere greco dei singoli elementi compositivi, la novità della sintesi romana che, grazie alle sue componenti, conserva un carattere sacro abbastanza profondo; ma non possiamo dare troppo peso al valore simbolico di motivi divenuti ormai semplici elementi figurativi di repertorio; e, soprattutto, non possiamo in nessun modo arrivare a interpretazioni troppo sottili di pitture da lungo tempo note (di serie, anche se di buona qualità) come ad. es. le cosiddette "Nozze Aldobrandini", che dovrebbero rappresentare la celebrazione e santificazione del matrimonio, "après le relâchement hellénistiques des mœurs" — d'accordo con le parole di Orazio (*Od.*, III, I, 17), per trasfigurare quella vecchia istituzione secondo il rinnovamento dei costumi voluto da Augusto; oppure il grande giardino dipinto sulle pareti della villa di Livia a Prima porta (oggi staccate ed esposte nel Museo Nazionale Romano), vero giardino di tipo realistico con la sua lussureggiante e variata flora tirrenica, nel quale, naturalmente, non potevano mancare le tipiche palme. Ed ecco il commento dell'A. (p. 115). "Le bois calme, aux oiseaux silencieux, est le royaume d'une vie démoniaque." "... La symétrie de l'ensemble, par rapport au pin dans la niche du milieu, contribue également à cet effet d'envoûtement. Les palmiers montrent qu'ici aussi les idées du bonheur de la grande déesse égyptienne sont présentes dans la magie de la prière" (la sottolineatura è nostra).

Con molta circospezione debbono essere egualmente accettati i numerosi confronti tra la pittura parietale e poesia del tempo — da Lucrezio a Seneca — perchè,

pur trattandosi di opere create nello stesso ambiente l'arte di un poeta non si può in nessun modo mettere sullo stesso piano di una decorazione parietale privata, pure di alto livello artigianale, come quelle delle più belle case di Roma.

Il nostro dissenso da alcune forzate esegesi, dalla tenace interpretazione simbolica di temi e motivi, che forse già in epoca ellenistica avevano un semplice valore decorativo, non diminuisce il valore del presente lavoro che si deve considerare non solo un libro sulla pittura, come specifica il titolo, ma una dotta e originale introduzione all'arte romana — non esclusa la poesia — dal I sec. a.C. al 79 d.C.

Completano l'opera: cinquantasei tavole in bianco e nero, accuratamente scelte, con un insolito commentario esplicativo della massima utilità (per ogni tavola, ossia per ogni quadro, bibliografia, esegesi, dati cronologici); due tabelle per i principali "quadri" inseriti nel complesso pittorico della parete, con la data ipotetica del prototipo greco e quella dell'esecuzione in età romana; indici completi 1. per autori moderni; 2. personaggi storici; 3. scrittori e artisti antichi; 4. personaggi mitologici e leggendari; 5. principali pitture citate; 6. opere, nozioni e termini artistici principali.

Dobbiamo inoltre menzionare la bella prefazione di G. Ch. Picard che presenta brillantemente il presente lavoro. Debbo tuttavia contraddire una sua inaspettata affermazione (p. 6) "si surprenant que cela puisse paraître personnes n'a jamais entrepris un corpus des fresques pompéiennes". Questo corpus invece esiste, anche se, per tutta una serie di avvenimenti contrari, è andato avanti con grande lentezza: iniziato nel 1936 da G. E. Rizzo, non solo ideatore del lavoro, ma anche editore dei primi fascicoli (dedicati alle pitture del Palatino: Casa dei Grifi, Casa di Livia, Aula isiaca di Caligola), ripreso isolatamente nel 1955 e poi nel 1968, con l'aiuto del CNR, il corpus, sotto il titolo *Monumenti della pittura scoperti in Italia*, ha ormai pubblicato numerosi fascicoli della sezione I (pittura etrusca) e della sezione III (pittura ellenistico-romana). Lo Scheffold stesso lo cita sotto la sigla **M d P**, tra le opere principali di cui ci offre, a p. 17—19, l'elenco delle abbreviazioni.

Aggiungiamo che il principio fondamentale di tale corpus è stato appunto lo studio di una parete nel suo complesso e non in modo frammentario, per pezzi isolati, secondo l'uso delle sillogi correnti, con riguardo esclusivo al soggetto della rappresentazione in prevalenza mitologica — cioè i quadretti centrali di una parete strappati dalla loro cornice architettonica. E cioè, proprio il principio dal quale prende l'avvio lo studio di K. Scheffold.

Gabriella Bordenache