

costituiscono una presenza molto più antica del resto del corredo e di difficile armonizzazione nella tomba, datata nella seconda metà del IV a.C.

I motivi della problematicità risiedono anche nella provenienza dei due oggetti: infatti la patera è di produzione attica e si data alla fine del VI a.C. come risulta dalla tipologia delle patere attiche, approntata da Gjødesen (p. 111), mentre l'*oinochoe* di forma 6, benché vicina nella forma ad esemplari da Spina e Melfi, trova un confronto più puntuale nel piccolo esemplare da Stavroupolis in Macedonia e si data tra fine del V e i primi decenni del IV a.C. (pp. 113-114).

In sintesi, la coppia costituita dalla *griff-phiale* e dall'*oinochoe* forma 6 bronzee, rappresenta un fatto eccezionale che trova il suo modello di riferimento nei corredi delle grandi tombe macedoni.

Più chiaro è il quadro delle relazioni tra i due oggetti bronzei e le imitazioni, approntate in ceramica per una clientela di minori disponibilità economiche: infatti i prototipi metallici, di cui questi costituiscono una replica, certamente usati nel contesto conviviale e non durante il cerimoniale funebre (p. 145), sono stati prontamente imitati in ceramica argentata, i cui esemplari sono presenti in coppia nelle tombe dell'aristocrazia dell'Apulia centro settentrionale (p. 112).

Di grande rilievo sono anche le armi, che erano state deposte al centro della semicamera: sebbene conservate in misura minore a causa del saccheggio tardo antico, esse costituiscono una panoplia autentica e priva di oggetti da parata, in una varietà che si addice a un ufficiale epirota di altissimo rango,

un cavaliere, come documentano elmo, corazza e spada, e il morso del cavallo. Altri indizi del suo elevato ruolo nella gerarchia militare sono i rampini, che lo descrivono come capitano di un gruppo di scalatori, mentre il giavellotto allude forse alla pratica della caccia (p. 147).

Le statuette fittili rinvenute nella tomba, opere certamente prodotte su commissione, restituiscono indizi analoghi, e confermano sia l'ideologia filomacedone già riconosciuta nel corredo ceramico, sia le caratteristiche personali del defunto, già evidenti nel corredo metallico. Ad eccezione della testina ritratto di Alessandro Magno giovane, che si rifà all'iconografia lisippea, un pezzo di eccezionale interesse, interpretato come elemento di una grande placca decorativa (pp. 104-105), gli altri esemplari sono in gran parte senza convincenti confronti nella coroplastica greca e italiota. Si tratta di statuette cultuali, raffiguranti tre Nikai e Afrodite con Eros, che attestano la devozione a Afrodite e alla dea della Vittoria e si inseriscono perfettamente nella fisionomia di guerriero filomacedone che è stata proposta per il titolare della tomba (p. 145).

In sostanza, conclude l'Autrice, questa, come le altre tombe rinvenute sul colle di S. Salvatore a Timmari, appartiene a una personalità di spicco e certamente estranea al tessuto sociale locale, come dimostra l'alto valore dei corredi e la componente filomacedone dell'iconografia.

Francesca Marucci
Università di Venezia

A. STEWART

ATTALOS, ATHENS AND THE AKROPOLIS. THE PERGAMENE "LITTLE BARBARIANS" AND THEIR ROMAN AND RENAISSANCE LEGACY

With an *Essay on the Pedestals and the Akropolis South Wall* by Manolis Korres, Cambridge, 2004, pp. 384, ill.

Ce très beau volume est consacré à l'ensemble de statues que l'on a l'habitude de nommer "Petits Galates", petits à cause de leur taille réduite au 2/3 de la nature, mais que A. Stewart (par la suite abrégé A.S.) désigne fort heureusement "petits barbares" car il s'agit en réalité de Géants, Amazones, Perses et Galates. Soulignons d'office la beauté du style, la précision de l'analyse, la verve de l'exposé

et le brin d'humour qui caractérisent l'ensemble. De nombreuses illustrations accompagnent avantageusement le texte et aident à la démonstration.

Après l'introduction des sujets d'étude et les motifs qui ont poussé A.S. à reprendre ce dossier, il aborde retro-chronologiquement les quatre vies des objets d'étude: leur découverte comme objet archéologique témoin d'histoire, c'est-à-dire l'histoire

des recherches moderne et contemporaine (pp. 11-80), les statues et leur réception depuis leur découverte à la Renaissance (pp. 81-135), la création d'un monument romain à partir des groupes hellénistiques (pp. 136-180), puis la genèse de l'ensemble original dressé sur l'acropole d'Athènes (pp. 181-236). Un tableau chronologique (pp. xxii-xxv) donne les repères pour les trois premières des quatre phases du monument. Sa conclusion précède l'importante contribution de M. Korres (pp. 242-285) livrant le catalogue des blocs attribués aux bases du monument, les propositions de restitution et les considérations sur le versant sud de l'acropole où trouvait jadis place la dédicace attalide. Deux annexes donnent au lecteur les sources écrites antiques et de la renaissance, en langue originale suivi de traductions (pp. 287-292), ainsi que le catalogue des sculptures (pp. 293-302), les notes, la bibliographie et l'index complètent avantageusement l'ouvrage.

L'historique des recherches

Avec le développement des sciences de l'antiquité fin 18^e début 19^e s. la dizaine de sculptures marmoréennes découverte en 1512 à Rome attire l'attention des érudits. A.S. retrace en détail et expose brillamment l'historique des recherches avec tous ses méandres. À partir de 1821, suivant la méthode positiviste, cherchant les preuves en dur aux textes et réunissant dans des encyclopédies les sculptures afin de faciliter les comparaisons, des localisations, restitutions, attributions et datations sont proposées – justes ou fausses. La rupture – passant d'une méthode basée sur des textes à une méthode appuyée sur le style – vient avec les formalistes, appliquant les règles de l'archéologie positiviste, soutenus par l'utilisation de plus en plus systématique de la photographie. Ils tentent de démontrer une évolution linéaire supposée de la sculpture, et systématisent l'étude des copies romaines. C'est alors que les petits barbares ont été reconnus comme copies d'époque romaine (2^e siècle). Dès lors la question de l'original (sculpture en marbre ou en bronze, ou des peintures) se pose, qui daterait non pas de 200 mais après le Grand Autel, vers 150, les copies ayant été importées à Rome depuis l'Asie Mineure. Le point culminant des approches formalistes est atteint lorsque un carcan analytique s'impose selon lequel les "groupes uni-latéraux" tels le Laocoon seraient d'époque hellénistique tardive, se distanciant des compositions tridimensionnelles et ouvertes du milieu de l'époque hellénis-

tique tels la Nikè de Samothrace. A.S. fait bien de mettre en garde contre ce rapport voulu entre attributs, styles et linéarité chronologique, et rappelle que la sculpture hellénistique est particulièrement non-linéaire dans son développement mais cumulative et souvent spécifique au genre. Il signale que des critères comme augmentation ou diminution de mélodrame, pathos, violence, humour, éros etc. pourront également être utiles. Il constate que les méthodes formalistes sont finalement aussi totalitaires que l'époque à laquelle elles se développent. Des les années 1930 l'observation très attentive de l'anatomie est mise à profit pour soutenir des datations sans parvenir à un accord. La question des auteurs des copies se pose, et c'est le début des interventions des sceptiques et révisionnistes dès les années 1960, faisant des "petits barbares" de Rome une création italienne réalisée par des artistes grecs installés à Rome. La découverte en 1969 à Ostie de bases inscrites du portrait d'Antisthène le philosophe, sculpté par Phrymachos, et connu déjà par plusieurs copies, était décisif aux yeux de G. Richter (1971) et A. Stewart (1979) pour soutenir la datation de la dédicace d'Attale sur l'Acropole vers 200, mais elle n'est généralement pas acceptée au détriment de la datation tardive. Le monde de la recherche est divisé, éclaté, comme les positions sur les petits barbares. La découverte des blocs de couronnement des bases avec les mortaises de fixation des statues par M. Korres en 1990 livre enfin des faits inébranlables. Aussi l'étude de la réception des sculptures dans les sources de la renaissance s'est intensifié durant les dernières 3 décennies et a beaucoup aidé les recherches. Les circonstances de découverte et les pérégrinations des statues avant d'arriver respectivement à Venise et à Naples ont pu être clarifiées. Les modalités d'acquisition et de restauration ont été traquées dans les sources d'archives et l'impacte de la sculpture romaine sur la production artistique de la Renaissance examiné.

Cette revue de l'histoire des recherches aboutit au constat suivant: les investigations ont été menées de façon partiales et sélectives, avec des idées préconçues. Les approches visaient à retrouver l'original de l'acropole: la localisation, la reconstruction, la date et le style ainsi que la relation avec les "Grands Galates". Les études portaient peu sur leur contexte physique, artistique, générique, culturel, social et politique, ni sur leur sens. On ne s'intéressait à la copie romaine que dans la mesure où elle renvoyait plus au moins fidèlement au modèle grec; et aux relations des copies entre elles. Ainsi,

aucun manuel de sculpture romaine ne les inclut. Les spécialistes de la Renaissance se contentaient de les suivre dans leurs pérégrinations dans les collections à travers les documents et leur exploitation comme modèle pour les créations de l'époque. En passant, A.S. analyse la situation des approches archéologiques et leur crise dans le contexte contemporain. Les limites des approches historiques et les causes de ces limitations. Il défend l'importance et le caractère scientifique des enquêtes sur les artefacts du passé, en ayant conscience qu'à chaque étape, il s'agit d'un débat intersubjectif avec une communauté d'observateurs informés. A.S. croit cette particularité réservée aux sciences humaines, mais les plus illustres chercheurs des sciences naturelles, entre autres le biologiste-moléculaire F. Cramer démontrent qu'ils sont logés à la même enseigne¹.

A.S. rappelle que ces représentations ne reflètent pas, mais créent des environnements, des pensées et sentiments, et aident à construire des idéologies. Elles font partie de la vie sociale. Cette réflexion s'intègre dans une perspective anthropologique selon laquelle art, littérature, musique, sport, politique, philosophie, mythe, religion etc. – et j'y ajoute la créativité dans toutes les sciences, bref la recherche et la production scientifique – sont des pratiques humaines et peuvent par cela être analysées de façon interdépendante.

La redécouverte et l'appropriation à la Renaissance

Aussitôt après leur découverte vers la fin de l'été 1514 quelque part sur le champ de mars, les six sculptures au minimum ont été acquises par Alfonsina Orsini, veuve de Piero de Medici. Leur succès dans les cercles érudits et parmi les artistes était immédiat. Leur interprétation comme Horaces et Curiates de la légende romaine est curieuse. Elle ne peut s'expliquer par le contexte politique conflictuel à Rome qui fait émerger le sujet. Par la suite, l'ensemble des statues a été successivement dispersé, et A.S. suit la trace, souvent discontinuée de chaque élément.

Trois figures sont particulièrement attirantes pour les artistes de la Renaissance: le Gaulois de

Paris, celui de Venise et le Gaulois agonisant de Naples car elles montrent le contreposte en toute position: de chute, agenouillé, renversé, dans un schéma qui correspond à celui très prisé durant la Renaissance de la pyramide flambante, serpentine. Mais en dehors du schéma, il y a aussi l'interprétation que se faisait l'artiste lorsqu'il reprend une figure antique dans ses propres oeuvres. La première interprétation comme Horaces, avant qu'une interprétation comme gladiateurs s'impose, laisse aux artistes une certaine liberté, comme le fait que les statues restent sans restauration jusque à la fin du 16^e s. Cet état inspirait également la création artistique contemporaine, à en juger par les différents échos dans les créations de l'époque. L'expression de la plus forte émotion et la forte contorsion physique attiraient également les artistes, qui développaient à cette époque la plus grande sensibilité pour ce *pathos*. A.S. évoque ici à juste titre la *Pathosformel* du père de l'iconographie A. Warburg: "une représentation formaliste d'un état hautement psychologique". Ces formules sont présentes dans la mémoire individuelle et collective. À la Renaissance, c'était la mimique et la gestuelle, pour le 20^e s. A.S. voit plutôt le cri de E. Munch ou la photographie de guerre².

A.S. s'oppose au concept très répandu d'influence d'une création sur les hommes. C'est plutôt "un partage de l'utilisateur" qui s'installe. Il convient de savoir alors si l'artiste de la Renaissance voyait dans ces sculptures des Horaces mourants plutôt que des gladiateurs mourants ou bien des gladiateurs angoissés mourants etc. Ces questions aident en effet à décortiquer la ou les raisons de la reprise de ces statues dans l'art de la Renaissance et éclaircissent leur contexte spirituel et historique. A.S. tente de livrer les réponses en donnant un aperçu de la réception des petits barbares par quelques artistes italiens choisis du 16^e s. actifs à Rome comme Raphaël, puis Peruzzi, Parmigianino, Michel-Ange. Ils intègrent les sujets comme appartenant au monde avant l'ordre chrétien, ou juste sur le point de se soumettre à cet ordre. Chez Michel-Ange, les citations sont plus difficiles à discerner, mais leur signification est décelée avec perspicacité: l'artiste les considère comme incarnant les prota-

¹ Entre autres dans *Chaos und Ordnung - Die komplexe Struktur des Lebendigen*, 1993, p. 131 et *passim*.

² En effet, les tableaux *Last Riot 2* du collectif moscovite AES+F utilisant les mêmes motifs de la statuaire antique tout en leur enlevant toute expression mimique et en lissant les contorsions physiques pour aboutir à une sorte de mise en scène des atrocités humaines par des poupées Barbie où tout pathos est perdu; s'imprègnent guère dans la mémoire.

gonistes les plus avertis du paganisme qui se sont converti au christianisme.

L'étude de la reprise des motifs des statues dans la Renaissance a permis également de démontrer que par leurs mouvements et gesticulations, leurs paroles indiquées par les bouches ouvertes, leurs regards, ils agissent et finalement entraînent le vis-à-vis. Cet aspect est particulièrement souligné dans les reprises des motifs par Parmigianino. Les sculptures elles mêmes ne sont donc pas statiques, iconiques, mais interpellantes³. J'émettrai la réserve suivante aux affirmations d'A.S.: cet impact interpellant se restreint aux pensées et engagements sociétales morales et politiques, mais n'engage pas le mouvement oculaire (pp. 103 et 127) comme tend à le montrer une expérience menée sur le mouvement oculaire au département d'ophtalmologie à l'université de médecine de Lille.

La situation à Venise avec Sansovino, Titien, Pordenone, Véronèse et Tintoretto est tout à fait différente: ils illustrent la lutte du paganisme contre le christianisme dans le contexte de la contre-reforme. Mais le sort de la majeure partie de ces statues est scellé lorsqu'elles sont à la fin du 16^e s. – complétées de rajouts aujourd'hui contestables – enfermées et tombent dans l'oubli.

La version romaine

Les petits barbares constituent un ensemble unitaire de copies, très probablement réalisées à Rome pour une disposition particulière à Rome, adressé à un public romain; un produit romain donc. La légère différence du Gaulois d'Aix s'expliquerait par les moindres retouches et polissages qu'il a subi après sa découverte. Il faut alors expliquer cette appropriation romaine d'un monument grec hellénistique, les motifs, la date, le contexte politique et intellectuel, l'environnement artistique. Les sculptures, plutôt en marbre de Marmara que de Denizli, ont été taillées dans un atelier romain par plusieurs copistes différents sous le règne de Trajan ou de Hadrien – il serait intéressant d'essayer, dans la mesure du possible, de connaître le nombre de sculpteurs impliqués. La parenté de ces copies avec le "fauno rosso" des musées capitolins entre autres, suggère que les sculpteurs étaient peut-être

originaires d'Aphrodisias et résidants à Rome, travaillaient sur des moulagés expressément commandés à Athènes pour un monument bien spécifique.

Il importe alors de préciser! Les sculptures ont été trouvées sur le champ de mars, à proximité du Panthéon. C'est un secteur où au début du 2^e s. l'on ne connaît pas de patronage privé ou sénatorial, ce qui fait songer à une commande impériale, non pas pour un monument officiel-impérial, mais plutôt pour un ensemble qui pourrait trouver place dans un cadre semi-officiel comme par exemple un bain ou un théâtre disposé dans les jardins de Salluste. Tous ont du être exposés à l'origine dans un espace couvert car aucune trace originelle d'altération par intempérie n'a été décelée. Il est tentant d'attribuer l'ensemble à l'époque de Hadrien qui rénove un vaste secteur autour du Panthéon – environ 200 m × 400 m – comprenant aussi les *Saepta* et les bains d'Agrippa (malheureusement le plan p. 142 fig. n° 162, est dépourvu d'échelle – comme d'autres).

Les barbares auraient été disposés individuellement sur des bases isolées, à l'abri d'un portique en alignement parallèle aux colonnes ou piliers pour que le passant pût les contourner (p. 145 fig. 165). Leur taille – ni humaine ni miniature – suscite l'intérêt. En effet, réduite au deux tiers, elle marque une certaine distance tout en amenant à la réflexion. Les protagonistes représentés montrent trois degrés de conscience: l'un accuse un geste de défense, il est encore actif, cependant il est évident qu'il va être frappé. L'autre se présente déjà frappé et blessé. Le troisième est mourant ou déjà mort. Il s'agit en effet de répétitions et allitérations, variations du même sujet selon les règles de rhétorique comme les décrit p.ex. l'*Auctor ad Herennium* 4.45,59 "contraste, négation, analogie, raccourci". Ils ont une fonction mnémonique et didactique. A.S. conclut à une sélection spécifique et rigoureuse parmi plus d'une centaine de figures originales à Athènes, à des fins et dans la perspective rhétorique et didactique romaine. Les victimes sont représentées seules, les vainqueurs ayant été délibérément omis dans le monument romain. Les ennemis des Pergaméniens dans le monument grec original

³ Je suis arrivé à des conclusions similaires: M. Kohl, "Architecture – sculpture – espace. Essai de caractérisation de l'aménagement du cadre urbain hellénistique: Mont Athos, Alexandrie, Pergame.", in F.-H. Massa-Pairault et G. Sauron (éd), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, 2007, pp. 113-126.

deviennent *exemplum* romain, spectacle impérial de punition de barbares, affichant le pouvoir romain. Les sculptures, sans leurs adversaires, sans leur contexte originel sont rendus anonymes. Ce n'est plus le combat agonistique des Olympiens, Athéniens ou Attalides contre les Barbares dans l'histoire, c'est la personnification de la transgression contre le pouvoir romain dans l'absolu et dans le maintenant. Le choix se comprend d'autant plus au début du 2^e s. de n.è. où la physiognomonie est très populaire à Rome, prêchée par Polemon de Laodicée ami de Trajan, Hadrien puis Antonin le Pieux. La lecture prise en exemple par A.S. selon les principes physiognomiques montre en détail le caractère abject des sujets représentés. L'examen minutieux des différences physiognomiques permet de saisir les spécificités des Gaulois et des Perses, la différenciation des groupes, et l'individualisation de chaque membre du groupe. Chacun montre des aspects différents d'excès, d'infériorité, de non humanité, voire de bestialité. Comme les positions pliées, les traits crispés, les regards torturés, les cris de douleur et râles de souffrance, les blessures, indiquent la faiblesse et l'infériorité des "petits barbares" face à la supériorité des Romains. Neuf des dix petits barbares correspondent en outre aux stéréotypes de combattants que les jeux de l'arène ont produits longtemps avant la création de ce monument romain. A.S. propose en passant une autre restitution pour le Gaulois agenouillé de Venise: au lieu de pointer son épée vers le haut il lève le bras droit en implorant son adversaire. La probable polychromie des sculptures est évoquée avec parcimonie. Cette tentative visant à restituer les habitudes visuelles et les pensées du Romain qui voit ces sculptures avec des références précises est très instructif. Ainsi l'autre, le barbare, est défini pour les Romains par sa situation en dehors des frontières de l'empire – notion délibérément fluctuante. Les statues des vaincus illustrent quatre registres d'altérité par rapport aux Romains: dans l'esprit, physiquement, géographiquement et socialement; dans tous ces domaines le Romain est supérieur. Le monument contribue à une mise en scène du triomphe et de la supériorité romaines, et du maintien de l'ordre. En même temps, Gaulois et Perses figurent les extrêmes Nord et Sud/Est de l'Empire, là où les Romains se heurtent à une opposition. Délaisser les vainqueurs dans la composition intègre les barbares pleinement dans l'histoire romaine actuelle où il n'y a plus qu'un adversaire, vainqueur par excellence. Cette omission des adversaires oblige à voir

les *barbares*, met l'empire et le monde hors ses frontières, l'empereur et le spectateur en relation directe avec la menace, et lie ainsi le citoyen à l'empereur.

Puisqu'il s'agit de copies uniques taillées pour un monument unique, on peut supposer une occasion unique ayant motivé la création. A.S. livre une série d'arguments pour établir de façon convaincante un lien direct entre la politique orientale d'Hadrien philhellène, pacifiant la Syrie, la Dace et les régions danubiennes à la fin du printemps 118.

A.S. circonscrit les rares échos romains et grecs. Seul le Gaulois agenouillé de Venise semble être repris dans la colonne trajane, mais quatre fois! Il est cependant plus vraisemblable que les motifs de la colonne Trajane reposent sur un original hellénistique. Les sarcophages de batailles ont à leur tour pu prendre leurs motifs sur la colonne. Les quelques échos des "petits barbares" connus à Athènes, d'époque d'Hadrien ou Antonin, constituent des adaptations libres des modèles de l'Acropole.

L'original hellénistique

Les données textuelles et matérielles permettent la localisation et la restitution du don d'Attale. Les 50 blocs et plus retrouvés par M. Korres depuis 1990, livrent le matériel pour restituer quatre bases individuelles le long du mur S – relativement bas – de l'acropole. Chacune est occupée par un groupe de vaincus avec leurs vainqueurs pour partie chevauchants. Ainsi peut on placer dans la gigantomachie les Dioscures et Poséidon montés, puis Dionysos sur sa panthère ou à cheval. Les Amazones aussi étaient à cheval. La bataille de Marathon se faisait contre la cavalerie perse, et la Galatomachie mettait en scène la cavalerie attalide contre les Galates dans la bataille du Kaïkos dans les années 230. Cette suite était terminée par deux piliers à l'extrémité est, dont la date de construction reste incertaine. Tout indique une exécution rapide de l'ensemble, probablement réalisé par quatre équipes, une pour chaque base. Pour être visibles depuis le pied de l'acropole (p. 193 fig. 226) la hauteur des bases est estimée à ca. 1,80 m. Ce qui explique à mon sens le piquetage des surfaces des plinthes au lieu du traitement plus détaillé d'un paysage comme on peut l'observer à Delphes. Des réflexions perspicaces sur le nombre de figures et la longueur de chaque base aboutissent à des minima de 33 protagonistes par base, longue respectivement de 26,4 m minimum. L'ensemble totalise ainsi au moins 132

figures sur 106 m⁴. Avec un adversaire de chaque âge du monde et des quatre coins du monde ensemble avec une lecture de gauche à droite la bataille du Kaïque constitue le point culminant de l'ensemble. Il s'agit d'une composition totale qui met en mémoire Périclès et son père Xanthippos, et établit le lien entre l'Athènes de Périclès et les Attalides et par le moyen des styles entre le dorique/athénien et le ionique/attalide à travers le temps et l'espace, pour la défense de la civilisation. Cette composition dramatique et ambitieuse – qui appelle la comparaison avec les centaines de statues sur le mausolée d'Halicarnasse et le bûcher d'Héphaïstion – amplifie un antécédent plus modeste, la dédicace du sanctuaire d'Athéna à Pergame.

L'essai visant à fixer l'iconographie de chaque élément permet de préciser certaines observations. L'Amazone au nourrisson par exemple constitue un rappel visuel du bouclier de la Parthéno; les inexactitudes vestimentaires des Perses de la bataille de Marathon sont porteuses de sens, elles caractérisent ici les esclaves. La nudité musclée des Perses est le contraire de celle idéalisée du respectable Grec.

Il a été déjà dit à plusieurs reprises que les groupes de l'acropole ne sont pas le premier maillon dans la chaîne des représentations des Galates qui commence probablement à Pergame, passe par Delphes pour aboutir à Athènes où figurent Galates, Perses, Amazones et Géants. En sculpture, on considère que viennent en première les Grands Galates, groupes vraiment inventifs, novateurs, sans réel précédent. Ils illustrent les quatre domaines symboliques connues des Grecs, la psychologie, l'anatomie physique, la géographie, et le sociologique. Mais ils ne peuvent pas trouver place sur la base du sanctuaire d'Athéna à Pergame où seuls des statues de taille humaine pouvait prendre place. A.S. propose en conséquent l'alternative selon laquelle ils auraient été dressés – avec des Perses en jugeant d'après le Perse du Palatin – soit à Delphes soit dans le Nikèphorion, qu'il semble ici (p. 209) distinguer du sanctuaire d'Athéna Polias Nikèphoros (p. 197)⁵. Les petits barbares romains copient alors un monument qui se trouvait à Athènes, tandis que les Grands Galates reproduisent un ensemble qui

se dressait probablement à Delphes. Les deux ensembles originaux – du moins pour la partie galate – comportent des similitudes.

Se pose la question des auteurs, réalisateurs et artisans des quatre "ateliers". La mention de Pline 34, 19, 84 "Plusieurs artistes ont représenté les combats d'Attale et d'Eumène contre les Gaulois: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus" semble proposer une solution facile. Pline énumère Attale I^{er} et Eumène II puis les artistes. Mais la biographie de chacun individuellement – en remplaçant à juste titre Isigonos par Epigonos et Pyromachus par Phyromachos – rend difficile un travail en commun. Les auteurs doivent rester pour l'instant dans l'anonymat, il s'agit néanmoins d'une œuvre collective, reprise de traditions, héritages et alliances de points de vue individuels et collectifs. A.S. livre une pertinente réflexion sur le *cessavit ars*, le gap prétendu de la production de sculptures en bronze entre 293 et 156 par Pline 34, 19, 52, avant de présenter un faisceau d'arguments solides en faveur d'une datation du groupe athénien. Les évidences historiques, épigraphiques et textuelles soutiennent une datation vers 200-198 av. n.è. Les arguments pour une réalisation postérieure au Grand Autel ne résistent pas à l'examen critique. Par l'ensemble athénien les actes de Philippe V de Macédoine sont condamnés et l'*hybris* et l'immoralité des Macédoniens décriés. Ils sont représentés comme ennemie de l'homme et des dieux. Le groupe est un réconfort moral et psychologique au moment où les racines des Athéniens – les tombes de leurs ancêtres et leurs sanctuaires, les symboles de la cohésion de la communauté – ont été dévastées par eux. Le monument est démonstration de la sympathie et de la solidarité politique et culturelle des Attalides aux Athéniens. La formule "pour la sécurité de la cité" qui peut avoir été inscrite sur le monument, montre la valeur apotropaïque du monument qui s'intègre dans une série de monuments athéniens du 5^e s. suivi seulement par le gorgoneion d'Antiochos IV. Les personnages tordus des petits barbares ont un aspect répulsif et par là apotropaïque. Leur style est fonction du dessein du groupe, comme du gorgoneion. Puis, le monument attalide est marqueur d'espace, borne topographique pour

⁴ Ces considérations de la restitution hypothétique rejoignent le jeu de perspectives et d'expérience visuelle que j'ai développé dans ma thèse de doctorat, M. Kohl, "Architecture – sculpture – espace ..." pp. 116-120 (les vainqueurs sont omis).

⁵ Contrairement à ma proposition M. Kohl, "Das Nikephorion von Pergamon", *Revue Archéologique*, 2/2002, pp. 227-253 que A.S. ne semble pas connaître.

la préservation de l'indépendance de la *polis* et de l'intégrité de son territoire.

A.S. finit par souligner la relation entre sculptures hellénistiques et rhétorique asianique. Les principes et figures rhétoriques sont transcrits dans le monument. La dédicace sur l'acropole manipule savamment les aspects éthiques – bien et mal, les aspects esthétiques – beauté et laideur, les aspects politiques – amis et ennemis. En s'adressant à des communautés interprétatives aussi diverses que les Athéniens, les citoyens d'autres villes grecques, les Pergaméniens, les Macédoniens, les autres dynastes et leurs adhérents, les Romains et Italiens, le groupe possède au moins six discours multiples.

Les sculptures montrent le mal de l'époque à se définir soi-même de façon positive; fini l'idéalisme intemporel de la période classique! Il fallait alors passer par la définition négative du barbare. Comme le Laocoon, le monument est *révélateur*: les Gaulois acquièrent le savoir au moment de leur mort.

Le catalogue commenté des blocs et les observations sur l'aire au sud-est du Parthénon de la

part de M. Korres livrent des informations complémentaires pour la restitution de l'ensemble. M. K. rappelle avantagement l'aspect antérieur à la topographie actuelle, c'est-à-dire bien plus bas de quelques mètres, et donne en passant le coup de grâce à la division en deux terrasses par G. P. Stevens et J. A. Bundgaard.

Un livre exceptionnellement riche en enseignements à tout point de vue, incontournable pour qui s'intéresse aux arts visuels, à l'histoire en générale et à l'époque hellénistique en particulier. Il marque une étape importante dans la recherche sur cet ensemble et les productions attalides. Il s'imposera rapidement comme une référence.

Markus Kohl

IFÉA - Institut Français d'Études Anatoliennes
Palais de France
Nuru Ziya Sk. 10
34433 Beyoğlu-Istanbul
markus.kohl@ifea-istanbul.net

S. DESCAMPS-LEQUIME (a cura di)

PEINTURE ET COULEUR DANS LE MONDE GREC ANTIQUE

Musée du Louvre, Paris-Milano 2007

Il volume rappresenta gli Atti di un Convegno tenutosi al Louvre tra il 12 febbraio e il 27 marzo 2004. La pubblicazione, con la *Premessa* di Henry Loyrette Presidente-Direttore del Museo del Louvre, e l'*Introduzione* di Sophie Descamps-Lequime, curatrice del volume, è stata realizzata con il sostegno della Fondazione Stavros S. Niarchos. Gli incontri del Louvre costituiscono un nuovo punto di partenza per la conoscenza di straordinari monumenti, e garantiscono agli studiosi la possibilità di confrontarsi su opere d'arte solo in parte note, sulla qualità di queste, sui repertori iconografici e le peculiarità delle tecniche pittoriche in uso nella II metà del IV sec. a.C.

È opportuno sottolineare l'importanza di studi specialistici come quelli che costituiscono la pubblicazione in esame, per la conoscenza di un settore dell'arte greca ancora poco noto anche agli studiosi stessi, la cui rilevanza è stata resa nota al grande pubblico dalle scoperte avvenute tra gli anni '70 e

gli anni '90 del XX secolo in seguito agli scavi delle tombe reali ellenistiche nella Grecia settentrionale. Le pitture di straordinaria qualità e conservazione, portate alla luce in quegli anni, ma anche precedentemente, costituiscono il frutto di un'altissima committenza, in quanto ornavano le tombe dei sovrani macedoni e dei personaggi della corte. Quanto ci mostrano le facciate delle tombe, documenta in modo più puntuale rispetto ai templi, perché meglio conservate, il gusto del colore nell'architettura greca, che nella stesura del bianco sulle superfici in calcare intende riprendere il colore del marmo. Insieme alle decorazioni delle pareti interne, i sistemi pittorici decorativi parlano di una *koinè* culturale nell'insieme del mondo greco in cui il colore e tutte le sfumature di tonalità "dialogano" in modo costante con la materia e le forme.

Una serie di studi presenta nel volume le problematiche artistiche, storiche, conservative e tecniche delle tombe dipinte del regno di Macedonia, la