

Pilato nel *Vangelo* di Giovanni (ὁ γέγραφα γέγραφα, in riferimento all'iscrizione trilingue *Rex Iudeorum* collocata sulla croce di Gesù Cristo) per evidenziare il rilievo della materialità e degli elementi paratestuali nella trasmissione del messaggio scritto. Nel complesso i curatori hanno fatto uno sforzo encomiabile di unire in una dimensione interdisciplinare contributi appartenenti ad ambiti specialistici non sempre permeabili. Il risultato è apprezzabile: oltre a proporre contributi rilevanti su specifici autori (in primis Marziale), il volume offre al lettore una pregevole panoramica di studi e stimolanti prospettive di ricerca.

Fabio STOK.

Benedetta SCIARAMENTI, *Paesaggi del dramma nelle «Metamorfosi» di Ovidio e nella pittura romana coeva*, Roma, G. Bretschneider, 2019 (Archaeologica, 181), 24 × 17 cm, XIV-203 p., XXIX pl., fig., 30 €, ISBN 978-88-7689-317-9.

L'ouvrage de Benedetta Sciaramenti se propose de définir les modalités de représentation du paysage mythologique dans la peinture romaine des I<sup>er</sup> siècle avant et I<sup>er</sup> siècle après J.-C. et dans les *Métamorphoses* d'Ovide, dont l'auteure souligne, en introduction, le caractère éminemment « visuel » (p. X). Le chapitre I (« Scomporre un paesaggio, percorrerlo: alcune considerazioni generali ») rappelle que l'application de la notion de paysage aux productions culturelles antiques est souvent perçue comme controversée, en particulier par les spécialistes de périodes plus récentes. B. Sciaramenti rappelle notamment qu'Augustin Berque (*Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, 1994) subordonne l'existence des sociétés dites « paysagistes » à trois prérequis : la présence d'une littérature du paysage ; la présence d'une peinture de paysage ; la présence de termes qui qualifient le paysage. C'est le troisième critère qui conduit Berque à exclure les sociétés antiques de son étude, faute de pouvoir identifier une désignation du paysage. On pourrait regretter que B. Sciaramenti ne questionne pas plus avant, dans cette introduction, le point de vue d'A. Berque, en convoquant notamment la notion de *topia*, qu'elle cite à plusieurs reprises dans la suite de l'ouvrage, ou celle de *topothesia*. Pour autant, le chapitre II (« L'arte di fare paesaggi nell'antichità ») étudie les différentes formes que prend la représentation du paysage depuis son essor au début de la période hellénistique jusqu'à ses nouveaux développements, en contexte romain, au tournant des I<sup>er</sup> siècle avant et I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Ce chapitre propose ainsi une vaste synthèse sur les paysages dans les reliefs sculptés et dans la peinture antiques. Les exemples envisagés vont de la chasse peinte sur la tombe de Philippe II de Macédoine aux paysages dits « sacro-idylliques » et aux paysages mythologiques que nous connaissons grâce aux fresques de Rome et des cités vésuviennes, et couvrent donc un arc chronologique qui s'étend de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. jusqu'à 79 apr. J.-C. L'auteure souligne notamment le nouvel essor des représentations de paysage à la fin de la République et au début de l'Empire – un essor qui pourrait avoir partie liée avec l'intérêt des poètes, mais aussi d'Auguste lui-même pour les représentations de l'univers bucolique (p. 32). Mais le paysage joue également un rôle, comme le rappelle B. Sciaramenti, dans la pratique des orateurs, notamment à travers les arts de mémoire qui associent les lieux du discours à un paysage ou à un édifice imaginaire (p. 33). Le chapitre III (« Il tono emotivo del paesaggio ») se penche sur une réalité souvent négligée par les chercheurs qui refusent l'emploi de la notion de paysage aux productions culturelles antiques, à savoir la charge émotionnelle qui investit et informe les descriptions de paysages des poètes augustéens, avec, d'une part, la constitution de *loca amoena* associés à la poésie bucolique et qui trouveraient leurs pendants picturaux dans les paysages sacro-idylliques et, d'autre part, des descriptions de *loca horrida*, qui servent de décor à des actions dramatiques ou tragiques. Ces trois premiers chapitres forment en réalité une copieuse

introduction au sujet de l'ouvrage qui ne sera véritablement abordé que dans les chapitres IV et V. Dans l'ensemble de cette longue introduction, le style de l'auteure n'est pas toujours parfaitement clair ; les réflexions s'y succèdent, autour de notions souvent assez abstraites, particulièrement dans les chapitres I et III. Il aurait été utile d'introduire, à la fin de chaque chapitre, des conclusions partielles, afin d'en tirer les principaux fils. Le chapitre IV (« Paesaggio e narrazione ») s'attache plus particulièrement aux exemples de peintures romaines où le paysage sert de cadre à un ou plusieurs épisodes mythologiques. Parmi les procédés de narration en images étudiés par l'auteure, il faut d'abord citer le cas des paysages sous forme de frise : nous en possédons un exemple éclatant avec les paysages de l'*Odyssee* découverts à Rome, dans la *domus* (?) de la via Graziosa. Commentant ces peintures, l'auteure note que les moments du récit épique qui sont représentés correspondent à une sélection atypique avec des scènes exclusivement tirées des chants X à XII de l'*Odyssee* (p. 77), et une focalisation particulière sur le chant X. L'auteure souligne notamment l'absence du chant IX et de représentations du Cyclope, mais on pourrait objecter que nous savons, grâce à P. Matranga, que des scènes n'ont jamais été documentées par les archéologues car elles ont été jugées trop endommagées pour être prélevées (cf. P. Matranga, *La città di Lamo stabilita in Terracina secondo la descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull'Esquilino*, Rome, 1852, p. 109 ; voir aussi T. O'Sullivan, *Walking with Odysseus: the Portico Frame of the Odyssey Landscapes*, in *AJPh* 128/1, 2007, p. 497-532, part. 501-503 : « we still do not know what percentage of the original frieze we possess »). Nous ne saurons probablement jamais si le cycle reprenait l'ensemble des récits qu'Ulysse fait de ses aventures aux Phéaciens ou s'ils se focalisaient effectivement sur quelques chants seulement. La seconde partie du chapitre IV se tourne vers d'autres dispositifs visuels, ceux inventés dans les phases de transition entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> style pompéien, où le paysage devient un motif central, occupant le milieu de la paroi peinte à fresque. Ces autres paysages jouent d'une syntaxe qui se répète au sein des paysages « sacro-idylliques » et des paysages mythologiques, avec la présence d'éléments topiques tels que des arbres ou des sanctuaires. Parmi ces paysages mythologiques, plusieurs reposent sur des procédés de « narration continue » avec la représentation, dans un même paysage qui les unifie, de deux moments différents d'un même récit mythologique. Un même personnage y est représenté à plusieurs moments-clés de son histoire. À travers cette catégorie bien spécifique de paysages qui apparaît notamment dans la villa impériale de Boscotrecase décorée vers la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (New York, MET, Rogers Fund, 1920, n<sup>o</sup> 20.192.16 et 20.192.17), les peintres romains semblent avoir voulu explorer les possibilités de la narration en images. Ce n'est finalement qu'à la p. 95 que les *Métamorphoses* d'Ovide, sujet annoncé de l'ouvrage, sont véritablement introduites dans le cadre d'un développement sur l'art du paysage chez ce poète. B. Sciaramenti souligne à quel point le paysage est, de manière récurrente, un véritable acteur des récits mythologiques rassemblés dans cette épopée. À maintes reprises, les personnages ovidiens sont comme absorbés par le paysage du fait d'une métamorphose ; dans d'autres récits, particulièrement ceux des chants I à III, la description de paysage permet d'accentuer le contraste entre la situation initiale du récit et les péripéties, puisqu'à une scène prenant place dans un paysage apaisé succèdent des événements dramatiques qui font évoluer le regard porté sur les lieux. B. Sciaramenti perçoit, dans ce procédé, une forme de similitude avec l'usage des paysages dans la peinture mythologique de III<sup>e</sup> style initial, puisque, bien souvent, des événements dramatiques s'y déroulent dans un paysage qui reprend des éléments associés aux sujets « sacro-idylliques ». Comme le souligne B. Sciaramenti, l'examen des paysages ovidiens et celui des peintures mythologiques contemporaines révèlent des convergences notables : dans les deux cas, la nature est parcourue par la

présence d'hommes et de divinités majeures ou mineures. Quant aux personnages du mythe, ils se présentent souvent comme les victimes du paysage qui les anéantit ou les « absorbe » par le biais de la métamorphose : ces personnages sont, littéralement et métaphoriquement, noyés dans un paysage qui les dépasse. Les apports les plus marquants de l'ouvrage se situent à mon sens dans le chapitre V qui étudie l'insertion d'éléments de paysage aride ou désolé dans les tableaux mythologiques de la période augustéenne et du I<sup>er</sup> s. apr. J.-C. (« Paesaggio drammatico e paesaggio brullo »). L'auteure se focalise sur les représentations peintes de six mythes (Actéon, Dédale et Icare, Marsyas, Dircé, Persée et Andromède, Polyphème et Galatée) et montre de manière convaincante l'usage symbolique que les peintres romains ont fait de marqueurs tels que l'arbre sec. Des arbres secs marquent ainsi, au sein du paysage de la chasse d'Actéon, l'espace où intervient sa faute : l'arbre sec préfigurerait dès lors le destin fatal d'Actéon qui bascule lorsqu'il voit Diane au bain (p. 120). D'une manière un peu similaire, Ovide insiste sur le paysage du mythe d'Actéon en distinguant deux espaces : celui, marqué par les rochers, de la chasse, et celui, idyllique, du bain de Diane. Dans les tableaux de la chute d'Icare, B. Sciaranti note à juste titre la présence récurrente de deux arbres, l'un couvert de feuillage, l'autre sec : les deux arbres symboliseraient le destin fatal d'Icare, et le deuil du père privé de son fils (p. 134-137). C'est également un tronc sec qui constitue le lieu récurrent des supplices de Marsyas et de Dircé et annonce la fin prochaine de ces personnages (p. 146), ou qui commente la dimension tragique du destin d'Andromède attachée au rocher pour y mourir (p. 179). L'auteure note aussi l'usage du promontoire rocheux qui sert à isoler un personnage du reste du monde, qu'il s'agisse de Polyphème ou d'Andromède – deux mythes souvent rapprochés dans les programmes décoratifs de cette période. Les descriptions de paysage qui ponctuent les récits ovidiens de ces mêmes mythes sont brièvement commentées pour montrer, à chaque fois, le rôle clé du paysage dans la construction du récit ; les parallèles sont toutefois limités, voire inexistantes, notamment dans le cas du mythe de Dircé qui n'est que très brièvement mentionné par le poète. L'ouvrage conclut finalement (p. 181) à l'existence d'un sens romain du paysage qui se refléterait aussi bien dans la littérature que dans les arts visuels, mais au moyen de stratégies différentes. Ces allers-retours entre peinture et poésie tendent selon moi à confirmer que les poètes et les peintres romains possédaient un art subtil du paysage, injustement méconnu ou sous-évalué par les lecteurs modernes. L'un des éléments les plus intéressants de cette étude tient selon moi à l'analyse (au chapitre V) du sémantisme des arbres morts dans les paysages mythologiques romains. Cette analyse permet de nuancer l'idée selon laquelle il n'y aurait pas eu, dans l'Antiquité, d'usage « psychologique » du paysage. Les paysages idylliques ponctués d'arbres secs condensent les différents moments d'un récit, préfigurent son issue tragique, mais sont aussi susceptibles d'ajouter du *pathos* à la représentation d'une scène mythologique, voire de traduire le désarroi d'un héros confronté à un sort fatal. Mais ce qui ressort aussi de la lecture de cet ouvrage est le fait que les parallèles que l'auteure identifie entre l'œuvre d'Ovide et les peintures vésuviennes ne sont ni très marqués ni très convaincants : Ovide partage apparemment l'intérêt des peintres pour la construction d'un paysage mythologique ; les sources visuelles et littéraires nous renseignent donc sur la sensibilité du public augustéen au paysage, sans qu'il soit possible de dire si Ovide s'est inspiré de tableaux de maîtres ou de fresques similaires aux compositions découvertes par la voie archéologique, ou d'identifier, dans les peintures, des détails inspirés par le texte ovidien. La question des archétypes dont pourraient dériver les peintures mythologiques des fresques romaines n'est pratiquement pas posée et le lecteur qui se demanderait si certains décors pompéiens font allusion aux *Métamorphoses* reste un peu sur sa faim. Il me semble que la problématisation de l'ouvrage aurait pu grandement bénéficier de la

lecture des travaux suivants : V. Platt, *Viewing, Desiring, Believing: Confronting the Divine in a Pompeian House*, in *Art History* 25/1, 2003, p. 87-112 ; G. Sauron, *La peinture pompéienne et la poésie augustéenne*, in *REL* 82, 2004, p. 144-166 ; Z. Newby, *The Aesthetics of Violence: Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes*, in *ClAnt* 31/2, 2012, p. 349-389. On peut noter, à certains endroits, de probables problèmes de relecture de l'ouvrage : ainsi, l'auteure mentionne aux p. 60-61 l'élégie I, 14 de Propertius, qu'elle présente comme une élégie « à Tibulle », alors qu'il s'agit d'un poème adressé à Lucius Volcacijs Tullus. On relève aussi, dans les planches VII et XXIV, une inversion des légendes avec une confusion entre deux peintures de même sujet, l'une issue de la maison du Ménandre, l'autre de la maison du Grand Duc de Toscane. Cette inversion se répercute aussi dans les p. 155 et 157 de l'ouvrage où elle nuit à l'intelligibilité du propos. De plus, les crédits photographiques ne sont pas toujours indiqués, notamment lorsque les clichés sont des « repiquages » (voir par exemple la pl. XIII). Parfois, d'utiles précisions sont omises. Ainsi, à la p. 154, l'auteure évoque le décor de la maison des Vettii et suppose que la présence conjointe du supplice de Dircé et du *sparagmos* de Penthée dans deux tableaux mythologiques rassemblés dans une même pièce traduirait le fait que Dircé était perçue comme un équivalent masculin de Penthée. Si cette explication mérite effectivement toute notre attention, on aurait attendu que l'auteure rappelle aussi que, de manière bien plus évidente, les trois mythes rassemblés dans cette pièce de la maison des Vettii sont des mythes thébains, et que la logique géographique suffit en elle-même à imposer leur rapprochement. À la p. 179, l'auteure évoque un tableau venant de la *regio* VI de Pompéi (Naples, MAN, 9477) qui représenterait la libération d'Andromède. Cette identification, proposée dans la bibliographie antérieure, me paraît sujette à caution et repose, je pense, sur le constat selon lequel la même pièce de la maison VI, 17, 9-10 de Pompéi avait livré d'autres peintures mythologiques, dont une libération d'Hésione ; peut-être a-t-on cru que la série de tableaux mythologiques ne pouvait accueillir deux représentations du même mythe, mais force est de constater que la peinture n° 9477 du musée de Naples montre un héros armé d'une massue qui, les deux pieds dans l'eau, mène un combat rapproché contre un monstre marin. Tout, y compris la présence à ses côtés d'un second personnage masculin, porte à croire qu'il s'agit d'Hercule et de Télamon secourant Hésione, et non d'un *hapax* iconographique qui nous montrerait Persée sans sa *harpè* et sans la tête de Méduse.

Évelyne PRIoux.

Christian SEEBACHER, *Zwischen Augustus und Antinoos. Tradition und Innovation im Prinzipat Hadrians*, Stuttgart, F. Steiner, 2020 (Studies in Ancient Monarchies, 6), 24,5 × 17 cm, 443 p., 72 €, ISBN 978-3-515-12586-4.

Il volume è frutto della rielaborazione della tesi di dottorato dell'autore (discussa nel 2013 presso l'Università di Costanza) e si compone di una corposa introduzione e di due lunghi capitoli rispettivamente su Adriano e Augusto e Adriano e la Grecia, e di una densa conclusione. Dico subito che spiace notare che l'Autore omette di considerare il mio *Adriano e l'ideologia del principato*, Roma, 2007 che è, in ordine di tempo, l'ultima monografia su Adriano, di cui non c'è traccia nemmeno nella pur corposa bibliografia finale. La lacuna è grave soprattutto perché l'Autore dedica espressamente il secondo capitolo alla rassegna dei più importanti studi su Adriano e alla metodologia impiegata nel suo saggio, ma anche perché talvolta (come nel caso della vicenda dei quattro consolari di cui parleremo subito) fornisce spiegazioni che già personalmente avevo avanzato, e infine perché nel corso della trattazione omette alcuni dati essenziali: penso, per limitarmi all'esempio più macroscopico, alla mancata menzione della parentela