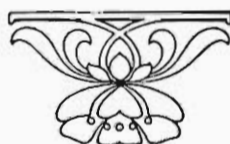


5

GIUSEPPE CULTRERA

DIONISO E IL LEONE

Con un EXCURSUS intorno a un fatto personale



ROMA

STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI

GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA

Piazza Mignanelli, 23,

1911



La statua in marmo, di cui qui si discorre (fig. 1), rappresentante un giovine del tutto nudo, grande al vero, posto a sedere su di un masso, sul quale è distesa una pelle di belva felina, pantera o leopardo, stava un tempo nel cortile del Collegio Nazareno (1). Con le gambe di profilo a diritta — la destra contratta, la sinistra alquanto più distesa — mostra il torace quasi di prospetto e un poco riversato all'indietro. Inerti ambo le braccia: il sinistro allungato, con l'avambraccio sulla gamba corrispondente, il destro piegato ad arco, con la mano sulla testa di un leone, che, accovacciato dalla parte posteriore a fianco del masso, si presenta con la protome aderta e di pieno prospetto. Alla figura acefala è stata adattata una testa moderna che ne turba e guasta l'aspetto generale e che per questo nella nostra riproduzione è stata soppressa. Di restauro sono pure la caviglia destra, qualche dito alla mano sinistra, qualche tassello al muso del leone. Tutto il resto è antico ed è formato da un unico blocco intatto.

Non è un'opera che si imponga a prima vista per eccezionali pregi estetici; a questo riguardo anzi non supera la mediocrità. Si tratta, come di consueto, di una copia piuttosto trascurata di un originale più antico. Ma pure con i suoi difetti la scultura è senza dubbio interessante: interessante così dal punto di vista del soggetto, per la rarità della rappresentazione, come dal punto di vista della pura storia dell'arte, per la singolarità della composizione, soprattutto nel campo della statuaria.

Ho sentito che da taluni si sarebbe pensato ad Ercole, senza dubbio in base alla presenza della belva che così indissolubili rapporti ha con l'eroe argivo. Ma tale interpretazione è del tutto priva di fondamento. La figura giovanile riprodotta nella nostra statua non può essere che Dioniso. Lo stesso atteggiamento, che costituisce un motivo caratteristico nelle rappresentazioni di questa divinità, ovvio particolarmente nella ceramografia (2), ha pure dei riscontri nella plastica (3). Ma è nel leone che dobbiamo riconoscere un attributo, o per dir meglio un simbolo peculiare di Dioniso e decisivo per la identificazione.

Il leone è uno degli animali sacri a Dioniso (4). Il significato intimo sembra si debba ricercare o nella cerchia dei concetti astrali del mito e particolarmente nelle relazioni che, sotto questo riguardo, il nume presenta con Osiride, o anche nelle relazioni con Efesto e quindi con le divinità telluriche, ovvero nella cerchia delle divinità di origine orientale e particolarmente nelle relazioni con Cibele (Dioniso-Sabazio). Anzi, a questo riguardo, forse bisogna riconoscere in Dioniso qualche legame pure con la cerchia mitriaca, e ciò non soltanto in virtù dei rapporti di Mitra - anch'esso divinità solare - con la stessa Cibele e del fatto, già noto per la Lidia, della identità di Mitra medesimo con Sabazio (5), ma altresì in base al tipo artistico di qualche figura umana a testa leonina, che avrò occasione di ricordare qui appresso e che già è stata riconnessa con la cerchia bacchica: tipo che, a parer mio, non può non far tornare in mente il mitriaco Kronos leontocephalo (6). Comunque, lascio ad altri di pronunciarsi con maggiore competenza su questo argomento.

Ai dati della tradizione letteraria fa largo riscontro il materiale monumentale; ma i monumenti, sebbene in complesso abbastanza numerosi, non sempre sono egualmente perspicui. Da ciò la maggiore importanza di un'opera che viene ad aggiungersi alla serie già nota come documento nuovo e di prim'ordine.

Poichè, pertanto, non mi risulta che passi di scrittori e monumenti siano stati finora raccolti tutti insieme, e anzi è certo che

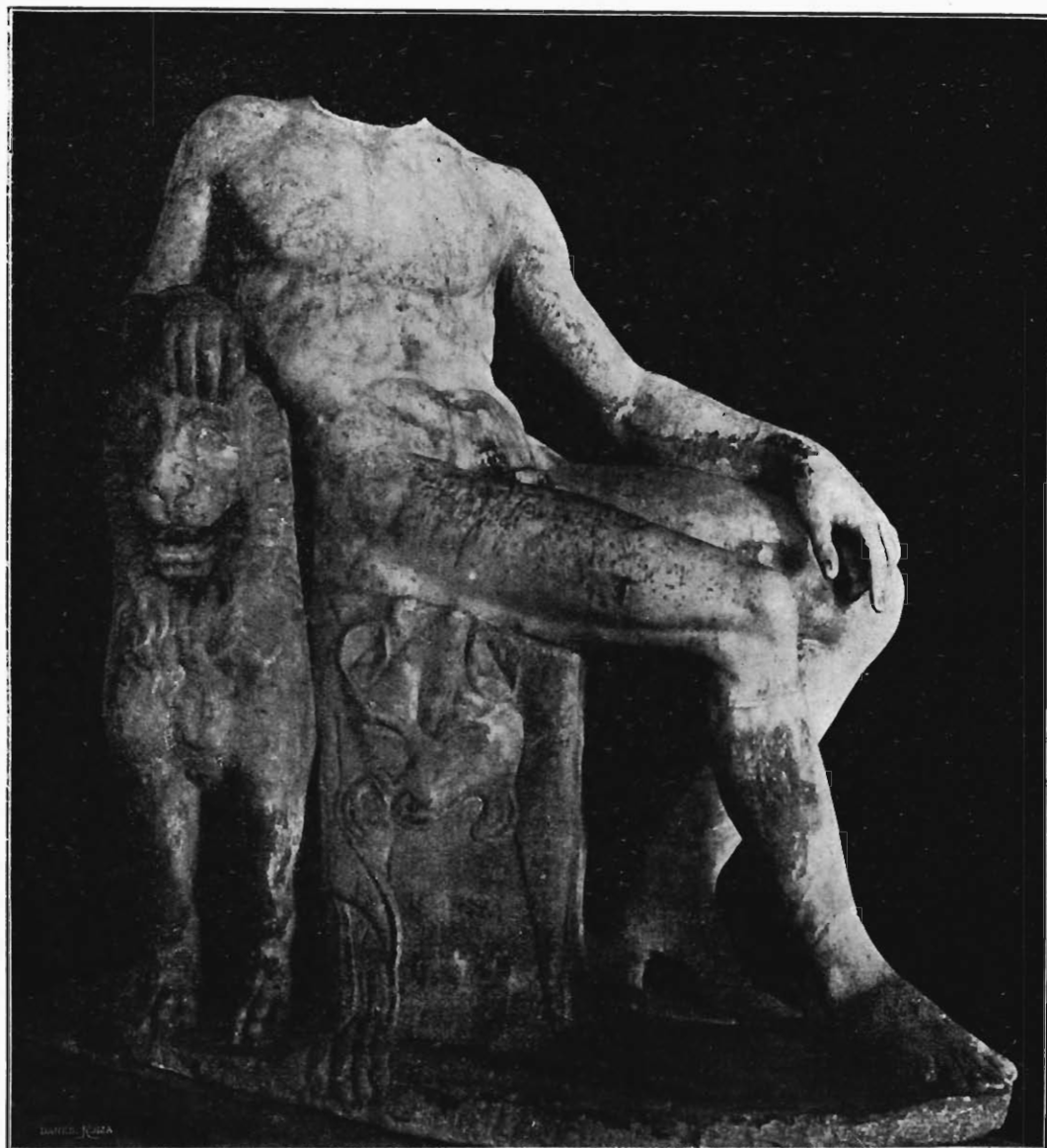


Fig. 1.

si trovano più frequentemente ricordati nelle opere dei vecchi archeologi che presso i più recenti mitografi, non parmi superfluo — in uno scritto come questo, che non ha veruna pretesa di novità — passarne obbiettivamente in rassegna il maggior numero

possibile, non tralasciando di menzionare, si degli uni che degli altri, anche i più noti.

Nelle *Baccanti* di Euripide è invocata l'apparizione di Dioniso in sembianza di leone (7); nell'inno omerico a Dioniso il nume assume l'aspetto di un leone al momento dell'assalto da parte dei pirati Tirreni (8). In leone si trasforma presso Orazio, per abbattere Reto, o, piuttosto, lotta con quel gigante dall'aspetto leonino (9):

Tu cum parentis regna per arduum
Cohors Gigantum scanderet impia,
Rhoetum retorsisti leonis
Unguibus horribilique mala.

L'aspetto di un leone ha preso in uno dei quadri descritti da Filostrato seniore per incitare le Baccanti contro Penteo (10); in leone si trasforma presso Nonno (11) e presso Antonino Liberale (12).

Plinio ci dà notizia di un tempio che il samio Elpis avrebbe consacrato a Dioniso nella sua patria, appena di ritorno dall'Africa, grato di esser scampato felicemente in un singolare suo incontro con un leone (13). In ricordo dell'avventura incorsa al fondatore, i Greci avrebbero chiamato quel tempio di Dionysos *ζεχτηνός* (*dalla bocca aperta*). Da un breve accenno allo stesso fatto che si ha in Eliano (14) - secondo il quale ne avrebbero trattato anche Eratostene ed Euforione — parrebbe che oltre al tempio vi fosse una rappresentazione figurata.

Pausania ci fa sapere che a Pergamo erano state dedicate a Dioniso due teste, una di leone, l'altra di cinghiale, entrambe in ferro, opere di Tisagora (15). Non sappiamo quanto con lo stesso ordine di idee abbia da fare il *Gigante* di Mileto (16).

Già Filippo Buonarroti pensava alle metamorfosi di Bacco in leone a proposito di un medaglione di Filippo giovine, recante sul rovescio una figura leonina, che ha davanti un tirso, piantato a terra, e, al disopra, una cista mistica (17); e il redattore della *Reale Galleria di Firenze illustrata* pensava di riconoscere Dioniso

in una figura di leone a faccia umana, con un Amorino sul dorso, incisa in un'ametista (18). Ma quanto al *Dionysos ζεχτυός* di Samo, il Panofka congetturava che si trattasse di una figura umana a testa di leone piuttosto che di un leone a testa umana (19), e riconnetteva con questo tipo la testa leonina riprodotta su antiche monete di argento di quella città (20). Per altro, a giudizio del Thrämer (21), le parole di Eliano potrebbero far pensare, più che a una sola figura, a un gruppo addirittura, rappresentante Dioniso con un leone (22). Ma, come l'autore stesso riconosce, l'ipotesi non è scevra da difficoltà gravi, nello stesso modo che contro difficoltà forse ancora più gravi urterebbe ogni tentativo inteso a scoprire un rapporto tra l'epiteto *ζεχτυός* (*dalla bocca aperta*) e il fatto che nella statua del Collegio Nazareno il leone in certo modo presenta lo stesso particolare.

Nello stesso *Dionysos ζεχτυός* di Samo il Gerhard riconosceva la più antica rappresentazione relativa al rapporto del nume con il leone (23); ma sono parecchi i monumenti, a noi pervenuti, che egli riconnetteva con il mito medesimo: un disegno vascolare raffigurante una testa di Pan fiancheggiata da due leoni contrapposti (24); una corniola con rappresentazione di un leone recante sulla schiena una cista mistica (25); una figurina in bronzo di bambino, a doppia testa, umana e leonina, nota da due esemplari, l'uno isolato (26), l'altro del tutto simile tenuto in mano da un Ermafrodito, statuetta del Museo di Cassel (27). Inoltre significato simbolico, sempre relativamente al mito bacchico, attribuiva alle teste di leoni, che spesso si osservano in certi sarcofagi romani, generalmente di forma ovoidale, tanto più, in quanto che esse, secondo lui, si riscontrerebbero quasi esclusivamente in quelli con rappresentazioni dionisiache (28).

Accanto poi alla menzionata ametista fiorentina bisogna ricordare una pasta vitrea con rappresentazione di un leone a testa umana, giovanile (29), e un disco di terracotta a margine fram-

mentato (forse fondo di un grande vaso), con testa umana in rilievo, di pieno prospetto, circondata da una criniera leonina (30).

Fin qui, per altro, non abbiamo visto che figure di leoni a testa umana, o figure umane a teste di leoni, o soltanto teste o intere figure leonine. Il caso della nostra statua è un po' diverso, imperocché con essa non ci troviamo davanti a una rappresentazione di Dioniso in sembianze leonine, sibbene a una

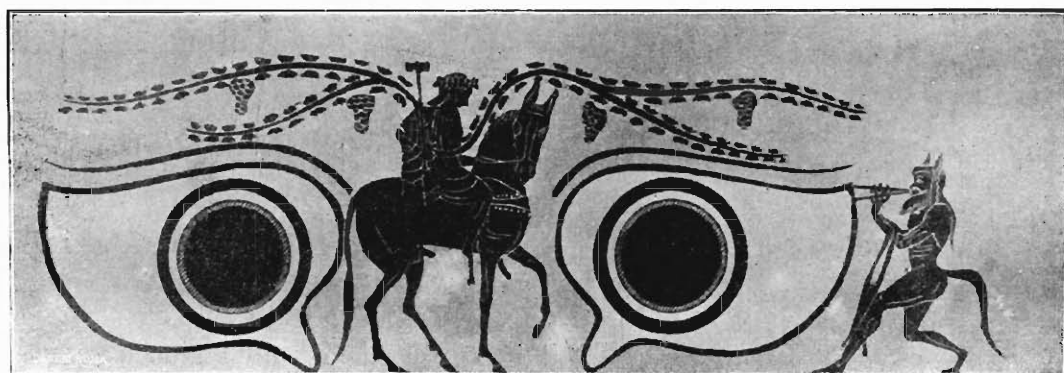


Fig. 2.

(Da Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I. tav. XXXVIII).

rappresentazione del dio in persona, cioè perfettamente antropomorfica, a cui si accompagna l'immagine di un leone. Ma che questo leone abbia valore simbolico e non sia da considerarsi come un accessorio qualunque, si desume dall'analogia di un monumento interessantissimo, per quanto modesto, ove il significato simbolico della figura del leone, posta vicino a quella di Dioniso, è reso indubbio dalla concomitanza di un'altra rappresentazione di carattere ugualmente simbolico (31). Intendo alludere all'anfora greca arcaica, a figure nere, dell'antica collezione Durand, da Vulci, passata in seguito nel British Museum (32), e già illustrata dal Gerhard (33) e poi da Lenormant e de Witte (34): da un lato vi è rappresentato Efesto a cavallo a un mulo (fig. 2); dall'altro precisamente Dioniso, barbuto, in piedi, di profilo a destra, e di fronte a lui un leone, accovacciato dalla parte posteriore, con la testa levata a guardarlo

in faccia (fig. 3). - Le lion qui accompagne Bacchus est un emblème de la stérilité aussi bien que le mulet. Ainsi les deux animaux servent à établir une liaison plus marquée entre les deux divinités „ (Lenormant-de Wille).

Lo stesso animale è associato a Dioniso in certe rappresentazioni a composizione complessa, come un noto disegno vascolare con scena di gigantomachia, ove combatte a fianco del nume in-



Fig. 3.

(Da Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I, tav. XXXVIII).

sieme a una pantera e a un serpente (35), e una serie di rappresentazioni del tiaso bacchico:

1. Coppa di Fineo, con scena di Dioniso e Arianna su cocchio tirato da due leoni (36).

2. Sarcofago del Museo Capitolino: cocchio tirato da due leoni (37).

3. Rilievo del Louvre: un leone cavalcato da un Amorino sta quasi alla testa del corteo che precede il cocchio di Dioniso e Arianna tirato da pantere (38).

4. Sarcofago rinvenuto in un sepolcro della Via Latina: cocchio di Dioniso tirato da due elefanti tra le cui gambe si vedono una pantera e un leone (39).

5. Sarcofago del Louvre (fregio del coperchio): cocchio di Dioniso tirato da due leoni (40).

6. Rilievo del Louvre: cocchio di Dioniso tirato da due leoni (41).

7. Sarcofago del Museo di Dresda: un leone si accosta a una cista mistica, che una donna in ginocchio è intenta ad aprire (42).

Ma si nella gigantomachia che in queste rappresentazioni del tiaso il valore simbolico della figura leonina è meno appariscente che nell'anfora del British Museum e nella statua del Nazareno; e al di fuori di questi due monumenti non è finora a mia conoscenza alcun altro esempio analogo, a meno che tale non si voglia considerare il gruppo di Dresda di un bambino che giuoca con un leone (43); ma l'identificazione di questo bambino per Bacco è più che dubbia.

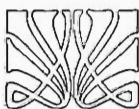
Come ho detto più sopra, dal punto di vista del motivo artistico, oltre che nella ceramografia, si hanno riscontri nella plastica. Per limitarmi agli esempi più perspicui, ricordo il *Torso Farnese* del Museo Nazionale di Napoli, pertinente a una statua che rappresentava Dioniso presso a poco nello stesso atteggiamento, ma disposto in senso inverso (44), e un gruppo dell'antica collezione Giustiniani raffigurante il nume seduto sulla schiena di una pantera, in un atteggiamento affine, ma più movimentato che nella statua del Nazareno (45). Assai più sensibile appare la concordanza con una statua che il Gori riproduce e descrive come esistente a Firenze (46): Dioniso siede su di un masso, coperto pure di una pelle, ma al leone è sostituita una pantera, che inoltre si presenta disposta di profilo.

La concordanza, nello schema generale, che tanto il *Dioniso* del Nazareno quanto queste altre opere statuarie presentano con parecchie composizioni analoghe dei disegni vascolari e la disposizione stessa della figura di Dioniso di profilo con il torace quasi di prospetto, provano come il tipo appartenga alla categoria delle composizioni statuarie derivate dall'arte disegnativa. Del resto

non sono prive di significato a questo riguardo certe opere in rilievo, tra cui il fregio del monumento di Lisicrate (47), nel quale la figura di Dioniso, se non vera e propria somiglianza, non manca per altro di presentare notevoli tratti di affinità con il tipo di cui ci occupiamo (48).

In confronto a tutte e tre le sunnominated opere statuarie, le quali offrono più o meno manifesti segni di tendenza al *genere* e conseguentemente di pertinenza al pieno periodo ellenistico, se non a un'età ancora più inoltrata, la statua del Collegio Nazareno si rivela copia di un originale indubbiamente più antico e di concezione più severa. A notarsi la mancanza di ogni traccia di boccoli scendenti sugli omeri, mentre con la capigliatura lunga e fluente il dio è rappresentato in quelle altre statue. Certe particolarità di modellatura, che potrebbero far pensare a un'epoca piuttosto avanzata, come l'accentuato abbassamento della spalla sinistra, con ogni probabilità si devono ascrivere alla poco scrupolosa fedeltà del copista.

Pure ammesso — come sembra si inclini a pensare da Matz e von Duhn — che la nostra copia sia stata fatta originariamente per decorare una fontana, non è a credersi che alla stessa funzione fosse adibita l'opera originale. E in mancanza di questa è la copia che per noi ha eguale importanza.



NOTE

- (1) F. Matz - F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, I, n. 329. — (2) Esempi: S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, I, p. 1, n. 2; p. 13, n. 3; p. 15, n. 3; p. 40, n. 1; p. 47, n. 1; p. 154, n. 1; p. 198, n. 7 e 8; II, p. 200, n. 2; p. 303, n. 1 e 2. — (3) Tra le statue di Dioniso infatti è registrata nel menzionato catalogo di Matz e von Duhn, nel quale si ricorda come termine di riscontro qualche altra scultura, di cui si farà cenno in seguito. — (4) Fr. Lenormant, presso Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I, 1, p. 610, 621 e segg.; Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 431 e segg.; Thürlmer, presso Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 1, 1095; Preller-Robert *Griechische Mythologie*, I⁴, p. 685, 714; Kern, presso Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, V, 1, 1038 e segg., 1041; Gruppe, *Griechische Mythologie*, II, p. 1424 e segg. — (5) Fr. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, I, p. 235. — (6) Cumont, op. cit. p. 74 e segg. — (7) *Bacch.*, 1017 e segg. — (8) *Hymn. Hom.* VII, 44 e segg. — (9) *Carm.* II, 19, 21 e segg. Il Trendelenburg, probabilmente con ragione, interpreta diversamente i versi di Orazio, riferendo la parole *leonis unguibus horribilemque mala* (come egli legge) al gigante, e ricorda in proposito la figura del supposto «Leon» dell'ara di Pergamo (cfr. Kern, presso Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1039). — (10) *Imag.* I, 18. — (11) *Dionys.* XI, 44 e segg. — (12) *Metamorph.* X. — (13) *Nat. Hist.* VIII, 58. L'invocazione di Ἐλπίς a Dioniso fa ricordare un luogo di Nonno (*Dionys.* I, 19 e segg.): εἰ δὲ λέων ζρέξειεν ἐπαρμένην τρέψα σείων, — Βάκχρον ἀνευρέτω βλοσυρῶς ἐπὶ πύργῳ Πείρης — μυχρὸν ὑποκλιπτόντα λεοντοβότοιο θειάνης. — (14) *De nat. anim.* VII, 48. — (15) Paus. X, 18, 6. — (16) *Anthol. Palat.* VI, 256. Cfr. J. de Witte, *Annali dell'Inst.*, 1834, p. 343 e segg.; M. Mayer, *Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst*, p. 188. — (17) Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi, tav. 16, n. XVII, cfr. p. 299 e segg. — (18) Serie V, *Cammei e intagli*, vol. I, tav. 3, n. 1. — (19) *Deimos und Phobos*, presso Gerhard, *Hyperboreisch-römische Studien*, I, p. 248, nota 3. — (20) Eckel, *Doctrina Nummorum*, II, p. 568. Cfr. Panofka, *Res Samiorum*, p. 18 (cit. da se stesso in *Terrakotten des Kön. Museums zu Berlin*, testo alla tav. XXXV, 1, e da de Witte, *Ann. dell'Inst.* 1834, p. 344). — (21) Presso Roscher, *Lexikon der griech. und röm. Mythol.* I, 1, 1152. — (22) Il Farnell suppone che si trattasse di una specie di *oscillum* con maschera (*The cults of the Greek states*, V, p. 119). — (23) *Antike Bildwerke. Prodrömus*, p. 104. — (24) Fasseri, *Picturae Etruscorum in vasculis*, III, tav. 281. — (25) P. A. Mattei, *Genne antiche figurate*, III, 38. — (26) Gerhard, *Ant. Bildw.* tav. 313, n. 6-8; cfr. lo stesso, *Etruskische Spiegel*, I, tav. XIII, n. 2-4. — (27) Gerhard, *Ant. Bildw.* tav. 313, n. 4 e 5; cfr. *Etrusk. Spieg.* I, tav. XIII, n. 5 e 6. — (28) *Ant. Bildw. Prodrömus*, p. 104 e segg. — (29) Gerhard, *Bull. dell'Inst.* 1831, *Impresso gemmarie*, 2^a cent., p. 110, n. 16; Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, n. 385. — (30) Panofka, *Terrakotten des kön. Museums zu Berlin*, tav. XXXV, 1; Müller-Wieseler, *Denk. d. alten Kunst*, II, n. 384. — (31) A semplice titolo di curiosità si può anche ricordare la figura di Bacco come la descrive il mitografo medievale Alberico, il quale parla del leone insieme ad altri animali evidentemente come di suoi attributi: *Erat enim imago sua face muliebri, pectore nudo, capite cornuto, ritibusque corvato, qui super tigride equitabat. Tuxta ipsum autem erant imagines trium animalium, scilicet siuuae, porci, et leonis, quae pedem unius tiliis circumire rulebantur* (Alberici Philosophi, *De deorum imaginibus*, XIX, presso *Mithographi Latini*, ed. A. van Staveren, 1742). — (32) H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*, II, B, 264. — (33) *Auserlesene Vasenbilder*, I, tav. XXXVIII. — (34) *Élite des monuments céramographiques*, I, tav. XLIX, cfr. p. 147 e segg. — (35) Gerhard, *Auserl. Vasenb.* I, tav. 63. — (36) *Monum. ined. dell'Instituto*, X, tav. VIII. Accanto al suddetto disegno bisognerebbe ricordare anche

il fregio del tesoro dei Cnidii (o dei Sifnii), a Delfo, se fosse vero che sul cocchio tirato dai leoni sia rappresentato Dioniso e non Cibele (Wolters, presso Baedeker, *Griechenland*, 1908, p. 155). Contro questa ipotesi veggasi Lecht, *Revue des Études anciennes*. XI, 1909, p. 12 e segg., p. 133 e seg. Cfr. anche Karo, *Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts*, athen. Abteil., XXXIV, 1909, p. 174. — (37) *Museo Capitolino*, IV, tav. LXIII; Petersen, *Annali dell'Inst.* 1863, p. 373, p. 375. — (38) Clarac, 143, 145. — (39) *Monum. d. Inst.* vol. VI e VII, tav. LXXX, 1; Petersen, *Ann.* 1863, p. 372 e seg. — (40) Clarac, 127, 149. — (41) Clarac, 138, 155. — (42) Becker, *Augusteum*, tav. LXI. — (43) Becker, *Augusteum*, tav. LXXIII. Cfr. i miei *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 80, nota 1. — (44) Clarac, 683, 1599; Friedrichs-Wolters, *Bausteine*, n. 1268; *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, n. 295. — (45) Clarac, 685, 1610. — (46) *Museum Florentinum*, III, tav. 49; Clarac, 686, 1611. — (47) Collignon-Baumgarten, *Geschichte der griechischen Plastik*, II, p. 394, fig. 188; S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, I, p. 11. — (48) Per il gruppo Giustiniani si confronti il rilievo del Louvre. Clarac, 139, 113.





EXCURSUS

I.

Intorno alla statua del Nazareno, passata da tempo nel mercato antiquario, è avvenuto che verso la fine del passato autunno s'accendesse un'aspra controversia tra lo scrivente e alcuni eminenti archeologi, tra cui il prof. Luigi Adriano Milani. La controversia, superfluo dirlo, aveva carattere puramente scientifico e in parte anche giuridico. Non è il caso che io qui esponga in che circostanze e in che forma (privatissima, per altro), essa si è svolta; ma in sostanza si riduceva a questo: La statua in parola era tale che se ne dovesse vietare l'esportazione all'estero? O tale, invece, che l'esportazione potesse consentirsi senza alcun danno per le nostre collezioni? Era possibile applicare il divieto di esportazione a norma di legge, o mancavano gli estremi necessari per questo provvedimento?

Da parte mia, sostenevo calorosamente la prima tesi. È mio fermo principio — che recentemente ho altrove enunciato — doversi impedire a qualunque costo che opere d'arte di una qualche importanza siano sottratte al nostro paese. Su questo principio la mia intransigenza, pur troppo, non potrebbe essere più assoluta; almeno tale è stata finora. Voglio ammettere perciò che nell'applicazione pratica di esso mi accada di correre talvolta all'esagerazione e che, per esempio, nella questione del *Dioniso* del Nazareno avessi torto; anzi devo credere che avessi proprio torto, se penso che il mio modo di vedere non era condiviso da nessun altro. Certo è che mi ero inteso a sostenere quella mia tesi con tanto ardore che, a un certo momento — lo riconosco — mi sono spinto fino all'impertinenza.

Il 29 novembre trasmettevo al prof. Milani — in quei giorni a Roma — un esemplare manoscritto dello stesso breve studio sulla statua, che ora, con brevissime aggiunte e insignificanti modificazioni, ho stampato, e l'accompagnavo con poche parole di lettera, nella quale, facendo seguito a una lettera precedente e a una discussione orale avvenuta quella mattina medesima, mi esprimevo in questi termini: « Il concetto del *sommo pregio* era proprio della legge antica. Concetto irrazionalissimo,

imperocchè in fatto di opere d'arte non è presumibile che si possa stabilire *a priori* la graduatoria del pregio. La legge in vigore, a questo riguardo, è più larga a vantaggio dello Stato. Nessun accenno al *sommo pregio*. L'art. 8 dice: *E' vietata l'esportazione dal Regno delle cose che abbiano interesse storico, archeologico o artistico tale che la loro esportazione costituisca un danno grave per la storia, l'archeologia o l'arte etc.* Che si vorrebbe di più nella statua del Nazareno? ».

II.

Il 7 dicembre successivo si adunò per la prima volta la commissione nominata per giudicarmi in merito alla mia domanda di abilitazione alla libera docenza di Archeologia e Storia dell'Arte nell'Università di Roma. Commissari erano i signori proff. L. Ceci di Storia comparata delle lingue classiche, nella sua qualità di preside della facoltà di lettere, E. Loewy, E. de Ruggiero (che già una volta, parecchio tempo addietro, quando era direttore dell'ufficio di esportazione, mi aveva spontaneamente esortato a chiedere la libera docenza), L. A. Milani, V. Spinazzola.

La libera docenza mi fu negata e in malo modo, in un modo, cioè, che non avrebbe potuto essere più scortese, in base anzi tutto a giudizio sfavorevole sui titoli. Per semplice formalità, evidentemente, non si rinunziò — come del resto si era pensato — alla lezione di prova.

I titoli che avevo presentato sono i seguenti:

1. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiatica*. Roma, Loescher, 1907, p. XLVII-234.
2. *Monumenti del Museo delle Terme*, in *Ausonia*, II, 1907, p. 86-104.
3. *Il Dioscufo di Baia*, in *Bollettino d'Arte*, anno 1, n. 11 (novembre 1907), p. 1-15 (con una tavola).
4. *Intorno all'accampamento cartaginese nell'assedio di Gela del 405 a. C. e al corso del fiume omonimo*, in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* (Classe di scienze morali, ecc.), vol. XVII, 1908, p. 257-268.
5. *Il rilievo paesistico rinvenuto presso il Giardino Colonna*, in *Boll. d'Arte*, II, n. 7, (luglio 1908), p. 1-3 (con una tavola).
6. Due brevi articoli in *Notizie degli scavi*, 1908, su due sarcofagi scoperti alle « Tre Madonne » (p. 459-462) e su alcune sculture scoperte nella tenuta reale della « Capocott » (p. 472-476).
7. *La base marmorea di Villa Patrizi*, in *Ausonia*, III, 1908, p. 235-254, tav. VI-VII.
8. *Due rilievi della Collezione Boncompagni-Ludovisi*, in *Boll. d'Arte*, III, n. 1-2 (genn.-febb. 1909), p. 1-12.

9. *Il Mercurio d'Ingenuo e il Perseo di Miron*, in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, vol. XVIII, 1909, p. 368-397.
10. *Le « Danzatrici » della Via Prenestina*, in *Boll. d'Arte*, IV, n. 7 (luglio 1900), p. 1-24, tav. I-VIII.
11. *Una statua di Ercole. Contributo alla storia della scultura greca nel IV secolo av. Cristo*, 1910. In *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, vol. XIV, p. 175-277, tav. I-V.
12. *Sul così detto « Apollo » del Tevere*, in *Saggi di storia antica e di archeologia offerti a G. Beloch*. Roma, Loescher, 1910, p. 185-195.

Il prof. Loewy mi ha riferito a suo tempo che la relazione, già severissima, sarebbe stata assai più severa, se egli non si fosse adoperato per mitigarne la asprezza. Io naturalmente gli sono di ciò molto grato, ma devo dire che, se non fosse che la relazione stessa non va pubblicata, e perciò poco importa che essa sia redatta in un modo piuttosto che in un altro, avrei preferito che si fosse lasciata a rispecchiare fedelmente nella sua genuinità il pensiero della maggioranza dei commissari. Comunque, per conto mio dichiaro che non saprei davvero prender la cosa troppo sul tragico. Anzi tutto, i giudizi riportati in talune recensioni del lavoro sull'arte ellenistica e greco romana (riprodurrò in seguito, integralmente e imparzialmente quelle che sono a mia conoscenza) e in due pubblici concorsi — per la cattedra di archeologia a Torino e per la direzione del Museo Nazionale di Napoli — nel complesso non son tali da non legittimare l'aspirazione alla libera docenza, cosa, che che se ne dica in contrario, di gran lunga più modesta. Ma poi ho anche il diritto di domandarmi: Da che pulpito viene la predica?

Sembra si sia insistito da parte della commissione sulla ristrettezza del campo dei miei studi, rappresentato quasi unicamente dalla storia della scultura, e sul principio che la libera docenza si debba in tutto equiparare all'insegnamento ufficiale, donde la necessità che il candidato dimostri la stessa larghezza di preparazione che per l'insegnamento ufficiale si reputa indispensabile. Or contro questa argomentazione mi permetto di osservare che la legge Casati e, di conseguenza, il regolamento generale universitario, accanto alla libera docenza per titoli, contemplano il caso di quella concessa per esami. E poichè in questo caso il giudizio della commissione in ultima analisi viene ad essere limitato intorno ad un' unica dissertazione, è chiaro che ogni pretesa di universalità scientifica nel candidato si intende esclusa *a priori*. Dato questo, o bisogna ammettere due pesi e due misure, o non v'è dubbio che porre pregiudizialmente il suddetto principio sia un atto arbitrario ed abusivo.

III.

In questa occasione il prof. Loewy — il quale indubbiamente era verso di me favorevolmente disposto, ma tuttavia ha finito per associarsi al giudizio dei suoi colleghi — è tornato a insistere sopra due osservazioni già fatte mi l'estate scorsa, dopo che ebbe letto in bozze il lavoro sulla scultura del quarto secolo: l'una rispetto al *Trono di Afrodite* della Collezione Boncompagni-Ludovisi, in quanto avevo prima affermato e poi ho negato che fosse un'opera del neo-atticismo romano; l'altra rispetto all'*Apoxyomenos* del Braccio Nuovo, in quanto ho incondizionatamente accolto l'opinione di chi nega che esso sia opera di Lisippo. L'una e l'altra hanno bisogno di qualche chiarimento.

La questione del *Trono* Ludovisi — mi rinersece sinceramente di esser costretto a parlarne per la quarta volta — gli dà motivo a notare come io mi appigli a dei minuti particolari per venire a delle conclusioni di indole generale. Evidentemente solo di questo fatto personalmente può farmi rimprovero a tal riguardo, e non della stranezza e insostenibilità della mia prima opinione; ciò che sarebbe assurdo, una volta che egli stesso, quando io ebbi la malaugurata idea di scrivere che questo monumento dovesse considerarsi un prodotto del neo-atticismo romano, non soltanto non ne rimase scandalizzato, ma si affrettò a dichiarare che quell'idea era in parte anche sua, e non nascose il dubbio che io l'avessi raccolta in una sua lezione al Museo delle Terme (cosa assolutamente da escludersi, poichè nel tempo, a cui si riferiva — anno 1903-1904 — non fui mai presente ad alcuna sua lezione, nè all'Università, nè al Museo dei gessi, nè al Museo delle Terme, nè altrove), nella quale lezione, come egli asseriva, cautamente avrebbe accennato alla possibilità che si trattasse di una copia romana.

Ma, a parte che, anche quando l'appunto avesse fondamento, non sarebbe giusto generalizzarlo, è bene che ci intendiamo sulla questione delle deduzioni generali in base all'apparente appiglio a semplici particolari. Tanto più ritengo opportuno intenderci su questo punto, in quanto che un'osservazione presso a poco analoga, ma in senso generico — a proposito di varie ipotesi da me espresse nella stessa memoria sulle sculture del quarto secolo — mi è stata fatta, in via privata, da un ben noto archeologo tedesco, studioso di scultura antica, il quale ha creduto, lealmente ma cortesemente, di non potermi nascondere che le dette ipotesi gli sembrano fondate più sopra semplici impressioni che su ragioni obbiettive, mentre egli, che nello stesso campo professava opinioni diverse dalle mie, crede si possa arrivare a risultati sicuri, tenendo conto non solo di alcune particolarità delle forme artistiche, ma in primo luogo dell'insieme delle opere.

Anzi tutto, è possibile nello studio della storia dell'arte eliminare completamente l'impressione, cioè l'elemento soggettivo? Si può, nell'esame stilistico, rinunciare alla parte preponderante che necessariamente vi ha l'occhio? E come si fa ad espellere il soggettivismo dai propri occhi? Il soggettivismo in questo genere di studi è una necessità imprescindibile e inevitabile; è un male e un bene a un tempo; si può tentare di limitarne l'azione, non mai sopprimerlo. Quanto poi al giudizio che spesso sentiamo fare, che il tale o il tal altro prende a base questa o quella particolare forma artistica, questo o quel particolare motivo, prescindendo dall'insieme dell'opera o dal complesso di varie opere, per giungere a conclusioni generali, non nego che si possano dare di tali casi, ma non è vero che accada sempre così. L'osservazione è stata fatta a me; ma io posso dire che ho l'identica impressione, molto spesso, quando leggo gli scritti di colui stesso che me l'ha fatta. E avviene che un terzo (e infatti ho sentito questo terzo) ha la stessa impressione rispetto a tutti e due.

Come si spiega ciò? È chiaro che quando si fa l'analisi stilistica di un'opera d'arte, chi scrive difficilmente riesce ad esprimere nella sua interezza il proprio pensiero, o per dir meglio, non riesce ad esprimere quella che è la propria veduta generale, sia pure accompagnata dalla propria impressione soggettiva, se non riferendosi a tanti particolari. Chi legge non vede che questi particolari, staccati dall'insieme, e pensa che soltanto su essi sia fondata l'osservazione dell'autore. Ma questa è semplicemente una illusione.

Ora, nel caso speciale del *Trono Ludovisi*, non è vero che il solo particolare della forma dei piedi sia bastato — come crede il prof. Loewy — a farmi cambiare opinione. Quando mi è avvenuto, appena di ritorno dalla Grecia, ove avevo avuto occasione di familiarizzarmi un poco con gli originali arcaici e specialmente con la scultura di Delfo, di riguardare casualmente questo monumento, mi è sembrato che i miei occhi non fossero più quelli di prima. Ma, dovendone brevemente parlare in una nota, già lunga, a piè di pagina, non potevo che limitarmi al particolare più appariscente, più tangibile, per così dire, a quello che più di ogni altra cosa a prima vista mi era saltato agli occhi.

In riguardo dell'*Apoxyomenos*, invero il prof. Loewy non mi rimprovera il riconoscimento della paternità lisippica. L'appunto che egli mi fa è un altro. Come mai — si domanda — in un lavoro così ampio, di cui gran parte è consacrata a Lisippo, non ho sentito il bisogno di riprendere *ex novo* in esame tutta la questione e mi sono accontentato di accettare *sic et simpliciter* le conclusioni del Preuner sul conto dell'*Agias* e del Gardner sul conto dell'*Apoxyomenos*?

Se io ho accolto senz'altro tali conclusioni, ciò significa che gli argomenti dei rispettivi autori erano per me convincentissimi. Ma se effettivamente ciò costituisce

una lacuna nel mio lavoro, ecco che profitto di questa occasione per colmarla, cercando di rispondere alle obbiezioni verbali del prof. Loewy.

Egli mi osserva che per la identificazione dell'*Agias* per un'opera di Lisippo prove sicure non ci sono: la identità dei due epigrammi, l'uno scolpito sotto la statua di Delfo, ma senza il nome dell'artista (1), l'altro di Farsalo, patria della famiglia di *Agias*, del quale solo due frammenti si conoscono (2), e che si riferiva a una statua, perduta, della stessa persona e ricorda Lisippo come autore dell'opera, non può costituire *a priori* una prova irrefragabile che la statua di Farsalo fosse l'originale di quella di Delfo e una dimostrazione esauriente della ipotesi del Preuner che *Daehos, γένος καὶ πατρίδα τιμῶν*, abbia dedicato lo stesso gruppo di monumenti così a Delfo come a Farsalo (3).

Questo, a rigore, è vero. Ma, tuttavia, come si fa o negare al fatto un valore notevolissimo e alla suddetta ipotesi un alto grado di probabilità, tenuto conto specialmente che altri argomenti si aggiungono a corroborarla?

D'altra parte, esistono forse prove più sicure sul conto dell'*Apoxyomenos*? Nessuna prova che la statua del Braccio Nuovo sia una copia di quella che Agrippa fece collocare davanti le sue terme (Plin., *Nat. Hist.* XXXIV, 62); nessuna prova poi che quella statua fosse realmente di Lisippo, considerato oltresi che i casi di falsa attribuzione presso Plinio, soprattutto rispetto a opere esistenti a Roma, non sono sconosciuti. Si pensi al gruppo dei *Niobidi*, attribuito o a Prassitele o a Skopas, mentre in realtà non era nè dell'uno nè dell'altro (4); si pensi a quello delle nozze di Posidone e Anfitrite (5), ed anche all'altro famoso di Athena e Marsia (6).

È vero che da un noto passo dello stesso Plinio, che si ritiene derivato da Senocrate di Sicione, siamo informati intorno alle caratteristiche generali dell'arte di Lisippo: *Statuariae arti (Lysippus) plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videtur. Non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse* (*Nat. Hist.*, XXXIV, 65). Ma quale estensione dobbiamo dare alle Parole di Plinio? Certo l'*Apoxyomenos* (salvo alcuni particolari che non potrebbero far difficoltà in una copia in

(1) Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, XXI, 1897, p. 592 e seg.

(2) Di questi frammenti, il primo, con la firma di Lisippo, è noto da una trascrizione dello Stackelberg (Cfr. Preuner, *Ein delphisches Weihgeschenk*, p. 17 e segg.); l'altro è stato scoperto più recentemente da E. Prilik e da G. De Sanctis (*Monumenti antichi della R. Accad. dei Lincei*, VIII, 1898, col. 66, n. 86).

(3) Preuner, op. cit. p. 33.

(4) Plin. *Nat. Hist.*, XXXVI, 28. Cfr. i miei *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 111 e segg.

(5) Plin. *Nat. Hist.*, XXXVI, 26. Cfr. *Saggi*, I, p. 110 e segg.

(6) Plin. *Nat. Hist.*, XXXIV, 57. Cfr. *Revue de la R. Accad. dei Lincei*, XVIII, p. 370 e segg.

marmo) è una statua a cui quelle parole si adattano a meraviglia. Ma quante altre statue, diverse dall'*Apoxyomenos* e a Lisippo in nessun modo riferibili, non potrebbero egualmente esser comprese sotto le parole medesime? Dobbiamo attribuire ad esse un valore assoluto o un valore relativo? Si può negare che, in confronto, per esempio, con il *Doriforo* di Policleto, esse si adattino convenientemente anche all'*Agias*? Snellezza di corpo e piccolezza di testa non sono, relativamente, caratteristiche pure di questa statua? E il torace forse conserva intatta la stessa *quadratura* del *Doriforo*?

Se poi è innegabile che l'*Agias* dimostri una diretta derivazione da Policleto, ciò si accorda pienamente con quanto sappiamo da quel passo di Cicerone (*Bruto*, 86, 296), nel quale è detto che Lisippo, per usare l'espressione ciceroniana, prese a suo maestro il *Doriforo* di Policleto. Questo passo di Cicerone è necessario che saltino a piè pari i sostenitori della paternità lisippica dell'*Apoxyomenos*, il quale con i tipi policletei ha ben poco in comune.

Non basta. Se riconosciamo nell'*Agias* di Delfo un'opera di Lisippo, allora ci è possibile tentare attorno ad essa un aggruppamento considerevole di altre opere, che, se non tutte proprio uscite dalle sue mani, appaiono per lo meno ricollegabili con la sua cerchia artistica. Tra esse va annoverato in primo luogo il ciclo delle *Fatiche di Ercole* — nella tradizione letteraria si conserva ricordo di un ciclo statuaria analogo eseguito da Lisippo — di cui qualche gruppo a noi pervenuto da tempo è stato identificato con il corrispondente lisippeo, e che da parte mia, per quanto mi era possibile, ho tentato di ricostruire quasi nella sua integrità, salvo sempre, naturalmente, ulteriori modificazioni. Se invece a base della nostra conoscenza di Lisippo prendiamo l'*Apoxyomenos*, quest'opera resta presso che isolata, specialmente rispetto al quarto secolo, ciò che appare in evidente contrasto con quanto di Lisippo ci è riferito dallo stesso Plinio, e con quel che può risultare dal numeroso elenco delle opere più o meno fondatamente a lui attribuite dagli antichi, che cioè egli fu un artista di un'attività e di una produttività straordinaria.

Non basta ancora. L'*Agias* di Delfo si rivela manifestamente un'opera di poco oltre la metà del quarto secolo, ciò che sembra pienamente confermato da ragioni storiche (7). L'*Apoxyomenos* del Braccio Nuovo, che se ne dica in contrario, è un'opera per la quale i riscontri stilistici meglio appropriati si hanno da ricercare nel pieno periodo ellenistico. Percy Gardner, rispetto a certi particolari anatomici, non ha trovato altrove migliori termini di riscontro che nel *Gladiatore Borghese*, niente meno (8). Il confronto ha certamente un valore molto relativo, ma non per questo esso è del tutto insignificativo. Dunque anche dal punto di vista dello sviluppo del-

(7) *Terminus post quem* anni 330-33 a. Cr. (Homolle, *Bulletin de corresp. hellén.* XXI, 1897, p. 595. Premier, p. 6 e segg.); *terminus ante quem* anni 332-31 a. Cr. (Preuner, op. cit., p. 33).

(8) *Journal of Hellenic studies*, XXXV, 1905, p. 237 e segg.

Parte è l'*Agias* — riferibile all'età matura del maestro — e non l'*Apoxyomenos*, di un'arte assai più sviluppata e quindi posteriore, che si raccomanda per l'attribuzione a Lisippo.

Ma se, con tutto ciò, l'identificazione dell'*Agias* per un'opera lisippea non è dimostrabile in modo esauriente, voglio sperare che sia ritenuta per lo meno tanto sostenibile quanto quella dell'*Apoxyomenos*.

Ad ogni modo, questa della determinazione se Lisippo debba riconoscersi nell'*Agias* ovvero nell'*Apoxyomenos* è la questione veramente essenziale. L'altra, correlativa, circa la riferibilità o meno a Lisippo della nota statua di Ercole della collezione Lansdowne è secondaria e subordinata. L'importante sta nel constatare che anche essa si trova sulla stessa direttiva della derivazione da Policleto. Certo, rispetto all'*Agias*, rivela uno stadio anteriore di sviluppo artistico. Ma — ripeto — quale estensione dobbiamo dare alle parole di Plinio? È necessario, cioè, supporre che Lisippo abbia cominciato a fare senz'altro le sue statue seguendo quel dato canone, o è arrivato a formarselo a poco a poco, di mano in mano che diveniva sempre più maturo e più padrone dell'arte sua? L'*Ercole Lansdowne* — fase intermedia tra il *Doriforo* (« maestro » di Lisippo) e l'*Agias* — può ritenersi opera giovanile dello stesso artista che più tardi ha fatto l'*Agias*. La direttiva, ho detto, è la medesima; e le due cose non sono perciò incompatibili e inconciliabili, come invece incompatibili e inconciliabili tra di loro sono l'*Agias* e l'*Apoxyomenos*. Ma quando pure non si voglia ritenere l'*Ercole Lansdowne* opera giovanile di Lisippo, e non si voglia rinunciare a riconoscerci un'opera a lui anteriore, bisogna tuttavia convenire che il collegamento con il ciclo lisippeo non è davvero ingiustificato.

IV.

Dalla relazione sul concorso alla cattedra di Archeologia a Torino (*Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, 1908, I, p. 1117 e seg.):

« **CULTRERA** dott. GIUSEPPE. Questo candidato presenta un volume di saggi sull'arte ellenistica e greco-romana, che nella intenzione dell'autore dovrebbe essere il primo di una serie, nella quale egli si propone di indagare e determinare le varie scuole e correnti artistiche dell'età alessandrina. Per ora egli si occupa di quella che chiama *corrente asiana* e cerca di dimostrare che la patria dei rilievi pittorici con scene di genere e di paese non fu, come altri sosteneva, Alessandria, bensì l'Asia Minore. Tale la sostanza del lavoro, i cui risultati sembrano in massima accettabili; ma è da notare che già altri studiosi, come il Wickhoff, erano entrati nell'ordine di idee seguito e svolto dal Cultrera.

Il concorrente ha lavorato un po' troppo scolasticamente compilando e affastellando spesso il materiale con una forma alquanto sciatta. I numerosi passi di scrittori moderni, riferiti testualmente in tedesco e in inglese, disturbano il lettore, che desidererebbe una esposizione più personale di materia meglio diger-

rita. Ad ogni modo non si può negare al Cultrera un'ampia conoscenza del materiale archeologico e della letteratura moderna, ed un'indipendenza di giudizio, che però lo conduce talora ad affermazioni particolari poco sostenibili. L'altro scritto sui monumenti del Museo delle Terme è quasi un'appendice del primo e non esce dal campo relativamente limitato, che il Cultrera ha sinora coltivato, tra i moltissimi che offre la scienza archeologica. Ma anche qui bisogna tener conto della conoscenza e del richiamo di forme micenee (*sic*), come del fatto che gli studi del Cultrera intorno all'arte ellenistica sono diretti ad illustrare poi l'arte romana, la quale, così trascurata dalle vecchie scuole, merita oggi di avere in Italia uno specialista.

Il Cultrera è dunque un giovine che, non ancora maturo per una cattedra, merita per altro incoraggiamento e fa bene sperare di sè ».

(Commissari: G. DE PETRA, *presidente* - C. GHIRARDINI - P. ORSI - G. DE SANCTIS - G. PATRONI, *relatore*).

Dalla relazione sul concorso alla direzione del Museo Nazionale di Napoli (*Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, 1910, II, p. 2650 e seg.):

« CULTRERA dott. GIUSEPPE. Laureato in lettere, fornito di diploma della Scuola italiana di archeologia, egli è attualmente ispettore presso il Museo Nazionale Romano, ufficio che tenne per qualche tempo come straordinario e al quale fu assunto definitivamente nel luglio 1907. Non risulta che abbia avuto altre missioni ed uffici speciali, se si eccettua l'incarico di una breve assistenza agli scavi di Gela nel 1901.

Per quanto ancora giovine, il Cultrera presenta un numero assai notevole di pubblicazioni, varie di indole e di pregio, ma concernenti quasi tutta la storia dell'arte greca e più specialmente la scultura. Il volume sull'arte ellenistica e la memoria sopra una statua di Ercole che gli dà modo di discorrere a lungo della scultura del secolo IV sono i principali suoi lavori. Il Cultrera mostra ingegno pronto e vivace, ottima preparazione e disposizione critica, cultura larga e sicura per quanto in alcuni suoi lavori appaia a volte frettoloso e troppo ridondante.

In relazione al presente concorso e in ordine generale, la Commissione osserva che non basta in chi vorrebbe dirigere un Istituto così vasto e complesso come il Museo Nazionale di Napoli l'essersi specializzato in un ramo delle discipline archeologiche, anche se esso è uno dei più importanti. Occorre che egli documenti e dia prova sicura di conoscenza e d'esperienza anche in altri rami delle scienze antiquarie e specialmente in quelle che nel Museo Nazionale di Napoli sono rappresentate da raccolte insigni, e che riflettono non soltanto l'archeologia vera e propria ma pur anche l'epigrafia, le antichità, la numismatica. Occorre infine che la persona prescelta abbia fin dal suo entrare nel Museo il pieno possesso del congegno amministrativo degli Istituti antiquari, sì da poter attendere sin dal primo momento con efficacia e prontezza all'esercizio del delicatissimo ufficio.

Il dott. Cultrera per la sua giovinezza, per la produzione scientifica limitata al solo campo della scultura, per la sua breve carriera, non risponde a queste necessità del posto cui aspira ».

(Commissari: F. BARNABEI, *presidente* - G. BONI - G. GATTI - G. GHIRARDINI - G. PELLEGRINI, *relatore*).

Da *Atene e Roma*, X, settembre 1907, p. 278 e seg.:

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana - I. La corrente asiatica*, Roma Loescher, 1907.

Nell'opera *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, 1888, Teodoro Schreiber con dottrina e con calore sosteneva l'esclusiva origine alessandrina della serie numerosa di rilievi da lui poi diligentemente raccolti nella sontuosa pubblicazione *Die Hellenistische Reliefbilder*, 1894. Contro questo supposto alessandrinismo dello Schreiber già si erano alzate parecchie voci, tra le quali è da menzionare quella di Wickhoff (*Roman art*, 1900 trad. Strong), e sulla probabilità di un influsso asiatico sull'arte di Roma, da porre in luogo del preteso influsso alessandrino, parecchi dotti si erano pronunciati. Ma il Cultrera con

questo suo poderoso lavoro ha ripreso *ab initio* tutta la questione e l'ha trattata in modo da arrivare a risultati opposti a quelli dello Schreiber, sostenendo la tesi che patria dell'arte cosiddetta pittorica o paesistica appunto sia stata l'Asia Minore.

E per davvero la saldezza degli argomenti addotti dal giovane archeologo italiano riesce a scuotere, se non a demolire, l'edificio con tanto amore e con tanta passione costruito dal dotto tedesco.

Mentre gli scavi di questi ultimi decenni hanno fatto uscire alla luce dal terreno dell'Asia Minore insigni monumenti, che mostrano una esuberanza dell'arte asiatica posteriore ad Alessandria, quel pochissimo uscito dal terreno egizio non comprova affatto l'idea dello Schreiber di ascrivere ad Alessandria tutto quel rigoglio di rilievi paesistici da lui raccolti. Non si può negare che l'ampio rilievo di Telefo, già adorante l'ara di Pergamo, sia un insigne esempio di rilievo pittorico; or bene il luogo ove esso si trovava fa scendere il piattello della bilancia per l'origine del rilievo di genere pittorico in favore dell'Asia. Ed accanto a questa monumentale opera narrativa altri lavori di sicura provenienza asiatica si possono citare palesanti quei caratteri che contraddistinguono i cosiddetti rilievi ellenistici: il rilievo di contenuto enigmatico di Tralles, la base del toro Farnese, il gruppo frammentario di Prometeo da Pergamo, il satiro di Pergamo che rammenta le figure di satiri dei rilievi, il tipo della vecchia ubbriaca il cui originale, esistente a Smirna, doveva appartenere all'arte asiatica e che possiede il grande realismo di certe figure negli stessi rilievi.

E non solo la copia dei monumenti che provengono dall'Asia Minore e gli opportuni confronti con essi ci convincono della bontà della tesi del Cultrera; ma altri argomenti esposti dallo Schreiber in favore dell'alessandrismo dei rilievi pittorici, sono contro di lui ritorti. Il rilievo pittorico dipenderebbe, secondo il dotto tedesco, dal sistema tettonico della incrostazione che sarebbe originario da Alessandria, ed il Cultrera cita l'uso anteriore della incrostazione in marmo od in stucco nel palazzo di Mausolo in Alicarnasso, citazione che lo stesso Schreiber aveva fatto contraddicendosi. Frequenti sono nei rilievi pittorici gli accenni al culto agreste, al culto degli alberi, le rappresentazioni di ghirlande. Il Cultrera ben dimostra come tutto ciò non sia che una *zoivῆ διαλέξιτος* di tutto il mondo ellenico che non può costituire un valido argomento né contro né a favore, come vuole lo Schreiber, della origine alessandrina del rilievo pittorico.

Di grande importanza è poi la osservazione che, mentre la palma, albero più comune dell'Egitto, non compare nei rilievi, frequente è invece la rappresentazione del platano, albero prettamente asiatico.

Ben con ragione, seguendo il Wickhoff, pone il Cultrera grande parte dei rilievi raccolti dallo Schreiber già all'età imperiale e pur con ragione si allontana da quel dotto, non ammettendo quel dualismo da esso sostenuto tra l'arte ellenistica provinciale, attaccata al barocco, e l'arte cittadina, reazionaria contro esso barocco.

Invece in Roma avverrebbe contaminazione di queste due correnti e questa contaminazione ci sarebbe in special modo rappresentata dai rilievi del palazzo Spada. Ed altre prove che parecchi rilievi pittorici debbono essere erediti di esecuzione romana, sono per Cultrera le rappresentazioni di scenari architettonici, la decorazione a puntini.

Il numero di monumenti citati, di confronti e di osservazioni esposte è veramente grande; prova questa della bontà della tesi del Cultrera e del lungo ed amoroso studio di cui egli ne ha fatto oggetto.

E forse qualche altro monumento si avrebbe potuto citare in appoggio. Il Cultrera fa osservazioni sul noto rilievo del Laterano col prete o *'Philiscus trajo-diarum scriptor meditant'* (Schreiber, *Hell. Reliefb.*, LXXXIV). In appoggio della sua tesi dell'origine asiatica avrebbe egli potuto citare il bellissimo rilievo forse da Smirna il quale, rifiutato da un museo europeo perchè sospetto, è ora una delle gemme del museo di Costantinopoli; rilievo che, rappresentando Euripide seduto tra la personificazione della scena ed il dio Dioniso (*Gazette des beaux arts*, 1906, v. I, p. 329), mostra a quale fonte artistica il rilievo lateranense e gli altri consimili debbano risalire.

Forse, ed è inevitabile, qualche cosa è stata omissa o non è stata posta in bastante luce. Per esempio, al riferimento della citazione dei frontoni di Lauis, che fa il Wickhoff in favore della sua tesi

sul barocchismo provinciale, poteva il Cultrera aggiungere quella delle terracotte di Civita Alba presso Sassoferato (*Notizie degli Scavi*, 1897, p. 283-304; 1903, p. 177-185) così ispirate all'arte barocca pergamenà.

E forse qualche analisi artistica non sembrerà convincente; così per esempio non mi convince l'assegnazione del gruppo fiorentino dei Niobidi all'arte ellenistica.

E forse questo libro cade nell'eccesso opposto a quello delle opere dello Schreiber; anche le riserve fatte dal Cultrera nelle ultime sue pagine non servono a spegnere la impressione che si produce nel lettore, che cioè il rilievo pittorico e di conseguenza la pittura come si svolsero in Roma, nulla presentino d'influsso egizio. Qua'che cosa di più delle parziali infiltrazioni di cui parla il Cultrera può avere prodotto l'arte di Alessandria, arte che dovette pur svolgersi in questo eminenti centro di cultura ellenica, accanto allo svolgimento ed al fiorire dei vari generi letterari e della erudizione, in mezzo ai ricordi di una vetusta, gloriosa ed originale arte paesana, in mezzo all'entusiastico studio della natura, fattore importante per la nascita e lo sviluppo di un'arte così verista come l'ellenistica.

Con tutto ciò i pregi del lavoro del Cultrera sono tali e tanti, che è da augurarsi che a questi primi suoi saggi altri ben presto ne seguano, degni dei primi e tali da lasciare come quelli una impronta duratura nello studio dell'arte antica.

PERICLE DUCATI.

Da *Revue Archéologique*, 1909, I, p. 159 e segg.:

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana - I. La corrente asiatica*. Rome Loescher, 1907, in-8°, p. XLVIII-234

Peu de questions archéologiques sont plus à l'ordre du jour que celle de l'origine de l'art gréco-romain et, notamment, du bas-relief pittoresque. Schreiber, suivi en France par Courbaud, l'a revendiqué pour Alexandrie, tandis que M.me Stroug vient de déclarer, à la suite de Wickhoff, qu'il n'a pu naître qu'à l'époque augustéenne, de l'habileté des artistes grecs mise au service de la noblesse sobre du génie romain. En même temps que M.me Stroug développait cette théorie dans le beau volume analysé ci-dessus (*R. A.*, 1907, II, 182). M. C. a consacré à cette question de l'origine du relief gréco-romain une étude approfondie. Il met en avant une troisième théorie! celle de l'origine asiatique.

En réclamant pour Alexandrie l'origine du relief pittoresque, Schreiber, à défaut de monuments exhumés en Egypte, a invoqué le caractère littéraire de ces reliefs qui semblent traduire souvent tels vers de Théocrite ou de Calimaque et le caractère égyptien de certains animaux et végétaux représentés. C'est à Alexandrie aussi que Mau a rapporté l'origine de la peinture de genre: dans les quatre styles qu'on distingue à Pompéi, la figuration de marbres multicolores est un des éléments permanents. Les incrustations de marbres polychromes sont connues en Egypte; elles le sont aussi au Mausolée d'Halicarnasse, au temple d'Athéna Niképhoros à Pergame; des traces de peintures représentant ces marbres ont été relevées à Pergame, à Priène et à Délos. M. C., en conclut à l'origine asiatique du premier style de cette peinture décorative, dans lequel la polychromie des marbres joue un rôle prépondérant; les peintures de la Farnésine, qui datent du temps où le 2^e style (architectonique) commence à faire place au 3^e (ornemental) seraient dues, au contraire, à des influences égyptiennes se manifestant autant dans les « scènes du jugement » que dans les colonnes à chapiteau lotiforme et les sphinx du décor.

Un des principaux arguments dont Wickhoff s'est servi pour combattre Schreiber c'est que, jusqu'à présent, aucun des bas-reliefs dits « alexandrins » n'a été trouvé en Egypte, bien que Schreiber ait dirigé lui-même à Alexandrie des recherches à cet effet. Une visite au Musée d'Alexandrie eût permis à M. Cultrera de rétorquer aisément cet argument: à défaut de reliefs proprement dits, les monuments d'esprit tout « alexandria » y abondent. N'ayant pu sans doute les étudier *de visu*, M. C. se borne à décrire les 38 reliefs publiés par Schreiber qui semblent tous, en effet, avoir été trouvés en Italie: 5 au palais Spada, 3 au palais Colonna, 1 au casino Ludovisi, 3 au Musée du Capitole; 1 au Palais des Conservateurs, 3 au Latran, 2 au Vatican, 3 à la Villa Albani, 1 dans la collection Barracco, 1 à Naples, 1 à Mautone, 1 à

Turin, 3 au Louvre, 1 au British Museum, 2 à Vienne, 2 à Munich, 1 à Berlin, 1 à Copenhague, 1 connu par Gerhard, 1 par le Codex Pighianus, 1 par le Codex Coburgensis. A ces 38 reliefs, il en ajoute 11, dont 6 conservés respectivement : 1 au Musée des Thermes, 2 au British Museum, 1 au Musée Chiaramonti, 1 au Vatican, 1 à Mantoue, et 5 autres dont, fait essentiel, on connaît la provenance grecque : 1 de Chios au Musée de Berlin, 2 de Thyrea au Musée d'Athènes, 2 autres à Athènes même. A ces reliefs de Grèce où le pittoresque alexandrin se mêle au style plus sobre, propre à l'atticisme archaïsant du premier s. av. notre ère, il faut ajouter d'une part la série des reliefs purement néo-attiques qu'a recueillis Hauser, d'autre part ces reliefs funéraires, pour la plupart d'Asie Mineure, qui ont fait admettre à Pfuhl (*Jahrbuch* de 1905) l'origine asiatique du relief dit alexandrin. On doit ajouter que c'est aussi du côté de l'Ionie que nous reportent le bas-relief pittoresque de Tralles publié par Edhem Bey (cf. *R. I.*, 1906, I, t. 31) et ce *Dresdener Schauspielrelief*, semblable au « Poète comique et sa Muse » du Latran, dont Mlle Bieber a récemment montré qu'il provenait sans doute des Dionysiastes de Téos. C'est dans la même direction que l'étude des éléments caractéristiques du relief hellénistique amène M. C. à en chercher le centre de diffusion.

Schreiber a prétendu que le rôle prépondérant des arbres sacrés est un trait de la « *griechisch-ägyptische Mischkultur* » de l'époque ptolémaïque. M. C. n'a pas de peine à montrer que le culte des arbres est une des traditions les plus anciennes dans le monde grec; ce *Baumkultus* que Bötticher illustre il y a plus d'un demi-siècle avec les reliefs hellénistiques pourrait l'être aujourd'hui avec les documents crétois et mycéniens réunis par Evans en 1901. Evans a même supposé que les sculpteurs hellénistiques n'avaient fait que rajeunir un vieux motif resté vivant dans les cultes rustiques et dans les ex-voto des bûcherons ou des chasseurs; on peut ajouter que cette imitation des marbres polychromes, qu'on a relevée comme l'un des caractères de la peinture hellénistique, se retrouve pareillement dans les peintures égéennes. C'est au culte des arbres que se rattache l'usage des couronnes et guirlandes. Si leur rôle est considérable sur les vases peints, tandis qu'elles ne paraissent que sur 14 des 50 bas-reliefs hellénistiques connus, je n'en crois pas moins qu'une visite au Musée d'Alexandrie aurait convaincu M. C. que la *ghirlandomania* est bien un trait alexandrin. Il n'en résulte pas, d'ailleurs, que cette mode ait eu son origine en Egypte et M. C. a raison de remarquer que les plantes représentées ne sont que très rarement le palmier, qu'on s'attendrait à y trouver si les reliefs étaient de provenance égyptienne; ce sont des pins, des figuiers, des élénes, des platanes surtout, si abondants en Asie. Quant aux scènes mythologiques qui dominent dans ces paysages, elles n'ont rien de particulièrement alexandrin; la présence d'Adonis peut s'expliquer surtout où s'est répandue la littérature alexandrine dont cette sculpture est, avant tout, l'illustration.

Schreiber a quelque peu exagéré l'importance des sujets bucoliques dans les reliefs. Des bergers et des bouviers ne paraissent que sur 7 d'entre eux et ce n'est pas parce que Théocrite a travaillé quelque temps à Alexandrie que la bucolique peut être considérée comme un genre exclusivement alexandrin. Ce n'est pas non plus parce que l'Egypte a fourni quelques statuettes de genre, un berger portant un agneau le petit racleur de viole nubien, le nègre faisant de la gymnastique sur le dos d'un crocodile, un parasite, un marchand ambulante; ce n'est pas parce que Poë qui tient l'enfant de Boéthos est la *chénalopez* que l'art égéen a déjà empruntée à l'Egypte, que l'on est en droit de considérer la « sculpture de genre » comme d'origine alexandrine, alors que l'on sait par les textes que Myron sculpta sa « Vieille femme ivre » pour Smyrne et Boéthos son « Enfant à l'Oie » pour Kos. Des monuments du même style sont venus au jour au moins aussi nombreux en Asie-Mineure qu'en Egypte: notamment, le type fameux de l'« Ecorcheur rustique » trouve son prototype dans la frise de Téléphos à Pergame. C'est dans ce Satyre de Pergame, auquel Furtwängler a consacré le 40^e *Winckelmannsprogramm*, dans les têtes de géants et de barbares si nombreuses à Pergame qu'il faudrait également chercher le modèle des Satyres et de Silènes qui jouent un si grand rôle dans les reliefs hellénistiques. La violence dramatique de leurs mouvements se retrouve dans le groupe pergaméen représentant Prométhée enchaîné, motif que reproduit un relief du Musée des Thermes. C'est encore vers Pergame et sa sphère d'influence que ramène l'étude d'autres monu-

ments dont l'imitation paraît manifeste sur certains reliefs: les Niobides qui ont dû être sculptés, sur un fond de paysage, pour un sanctuaire d'Apollon voisin du Sipyle; l'Ariane assompie qu'exhibent les monnaies de Périnthe; la Vénus accroupie des monnaies royales de Bithynie; le groupe des Tritons et Néréides attribué à Skopas, que Domitius Aléonobarbus a sans doute rapporté de Bithynie à Rome; le torse du Belvédère qui appartient peut-être à un Polyphème ou à un Hercule assis, la coupe ou la lyre en main, comme sur le relief de la Villa Albani; le même Polyphème debout sur un relief de Munich, rappelant l'Hercule Farnèse qui figure au revers d'une monnaie de Pergame; de mêmes, les rochers sur lesquels sont assis les personnages, trait familier aux reliefs hellénistiques, se retrouvent dans deux statues de Rhodes, deux de Magnésie, deux de Priène, etc. Découvrirait-on même des monuments semblables en Égypte, cela ne prouverait pas qu'ils sont l'œuvre d'artistes gréco-égyptiens. M. C. eût pu rappeler que l'unique base signée comme encore à Alexandrie porte les noms des sculpteurs Théon d'Antioche et Démétrius de Rhodes (Lœwy, 187, n^e s. av. J.-C., statue équestre?)

De tous ces faits, savamment groupés, ressort la prédominance de *la corrente asiatica*. Mais, comme la rhétorique grecque, lorsque les contemporains d'Hortensius et de Cicéron commencent à s'y intéresser, présentait les deux courants asiatique et attique, de même, dans la sculpture, une école néo-attique apparaît alors à côté de l'école asiatique. C'est à Rome même, selon M. C., que se serait faite la rencontre de ces deux courants, rencontre qui aurait produit les chefs-d'œuvre du palais Spada, tandis que l'art propre à Alexandrie ne manifestait son influence que dans certains éléments égyptisants du paysage qui apparaissent dans les stucs de la Farnésine ou la mosaïque de Palestrine. Développement du paysage d'une part, développement du décor architectural de l'autre, voilà les traits essentiels qui, pour M. C., caractérisent l'évolution du bas-relief hellénistique à Rome. Sans doute, ces deux éléments ne jouent encore qu'un rôle très effacé dans la frise de Téléphos à Pergame qu'on peut dater de 165 environ, tandis que le paysage a déjà pris toute son importance dans le relief qui orne la base du Taureau Farnèse, dont la composition peut descendre jusqu'au milieu du 1^e s. av. J.-C. Mais je ne sais ce qui autorise M. C. à croire que ce relief soit contemporain du groupe, ni ce qui oblige de reporter au temps d'Antonin le Pieux les reliefs Roudanini où l'architecture de l'île Tibérine joue un rôle essentiel, pour la seule raison qu'une scène semblable se trouve gravée sur un médaillon de cet empereur. On sait que c'est à cette Renaissance antonine que M. Wickhoff et Mme Strong attribuent plusieurs reliefs du Palais Spada, notamment les deux reliefs de Paris. Si des copies de style hellénistique ont pu être faites jusqu'à cette époque, la première partie de l'ouvrage de M. C. n'en aura pas moins établi que c'est en Asie-Mineure, peut-être même à Pergame, plutôt qu'à Alexandrie, qu'il faut chercher l'origine du relief pittoresque. Cet excellent début est du meilleur augure pour la suite de l'étude entreprise par M. Cultrera.

A. J.-REINACH.

Da *Revuo des Études Grecques*, XXII, p. 313 o segg.:

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana* — I. *La corrente asiatica*. Roma, Ermanno Loescher. 1907. In-8°.

L'intérêt du livre de M. G. Cultrera (qui d'ailleurs, comme le titre l'indique, est plutôt une réunion d'essais autour d'un même sujet qu'une suite de chapitres solidement enchaînés les uns aux autres), c'est de rouvrir une question qu'on pouvait croire à peu près close, celle de l'origine des bas-reliefs pittoresques.

On connaît la solution de M. Théodore Schreiber, exposée surtout dans l'important ouvrage *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani* (Leipzig, 1888): les bas-reliefs pittoresques sont d'origine alexandrine. Il répond à certains besoins, nés de la nouvelle civilisation qui se répand dans le monde grec à partir d'Alexandre. On a désormais le goût du luxe, de la magnificence; on veut une vie matérielle somptueuse. Dans le domaine intellectuel on devient passionné de vérité; on rejette les spéculations idéales pour s'attacher à ce qui se voit, s'observe, tombe sous les sens. Si l'on s'occupe encore de mythologie, c'est pour la transformer en réalité familière; les dieux sont ramenés aux proportions humaines et les légendes de

la fable réduites à des aventures vulgaires. Enfin, on fait sa part au sentiment; la réaction contre une culture trop savante et artificielle amène tous ces civilisés à s'éprendre de la nature et de la simplicité rustique; on aime les paysans et les pâtres; on recherche le décor champêtre et le paysage bucolique. Or tous ces traits, destination purement décorative de l'œuvre, inspiration puisée dans la vie quotidienne, tendance de plus en plus marquée au pittoresque, préférence pour les scènes idylliques ou pastorales, réalisme de l'exécution, se retrouvent dans la série de bas-reliefs qu'a étudiés M. Schreiber et qu'il a pu appeler, bien qu'ils sortent presque tous de collections romaines, « bas-reliefs hellénistiques ».

Ce n'est pas tout. En aucun point de l'Orient hellénistique, la mode des incrustations murales et des panneaux sculptés en relief ne s'est plus rapidement et plus brillamment développée qu'à l'opulente Alexandrie. Nulle part on ne s'est plu davantage à rapetisser la mythologie, à trouver les sujets « au genre », et il y a une concordance qui ne semble pas fortuite entre la littérature alexandrine et l'art des bas-reliefs. Nulle part l'observation ne s'est faite aussi aiguisée, comme nulle part encore l'étonnante virtuosité de l'exécution ne se comprend mieux: c'est à la cour des Ptolémées que la forcenue a joui d'une faveur particulière; par les exemples qu'elle mettait sous les yeux des sculpteurs, elle les encourageait à lutter avec elle de netteté, de finesse, de précision minutieuse, à tirer du marbre, malgré la résistance de la matière, ce qu'elle obtenait plus aisément du métal, des œuvres de délicate cisèlure. Les bas-reliefs dont nous recherchons l'origine ne sont donc pas seulement hellénistiques. On peut aller plus loin, dit M. Schreiber, et prétendre qu'ils sont alexandrins.

C'est précisément ce que conteste M. Cultrera. Avant lui M. Wickhoff (*die Wiener Genesis*, introduction) s'était déjà élevé contre les affirmations de M. Schreiber. M. C. revient à la charge, avec une argumentation plus solide. Dans toute la partie critique et négative de sa tâche, quand il s'agit d'attaquer son adversaire, il prend assez facilement l'avantage, avouons-le. La thèse de M. Schreiber est ingénieuse, elle est séduisante. Elle n'emporte pas la conviction: aucun des bas-reliefs sur lesquels elle s'appuie, de ces bas-reliefs dit alexandrins, n'a été découvert sur le sol d'Alexandrie. Elle demontre ainsi une hypothèse. Il y a des vraisemblances en sa faveur, il n'y a rien de décisif. Le moindre monument, trouvé en Egypte même, ferait bien mieux notre affaire. — Mais quand M. C. doit à son tour proposer une solution, nous mène-t-il davantage à la certitude? Il repousse complètement l'influence alexandrine, pour n'admettre que l'influence asiatique et, en particulier, l'influence pergaménienne. Que Pergame ait joué un grand rôle dans la constitution du bas-relief pittoresque, que notamment la polite frise du grand autel avec la légende de Tédèphe ait contribué beaucoup à cette évolution de style qui introduit dans la plastique les procédés de la peinture, c'est ce que nous-même, autrefois avons essayé de montrer. Mais si M. Schreiber a tort de n'avoir vu et voulu voir qu'Alexandrie, M. C. est-il à l'abri de tout reproche ou ne voulant voir que Pergame et ce qu'il nomme le courant asiatique? Il a beau se livrer à tout sorte de rapprochements, lui aussi, pour tâcher de retrouver la filiation des œuvres; ces rapprochements reposent sur des appréciations subjectives. C'est son sentiment personnel qu'il nous donne, bien plutôt qu'il n'apporte des faits solidement établis et des témoignages positifs. Ici encore la provenance reste douteuse.

En réalité, ces questions d'origine sont très difficiles à trancher. Dans l'état actuel de nos connaissances, est-il même possible de se prononcer d'une manière définitive? La série des monuments présente trop de lacunes. Et puis, il y a une chose dont ni M. Schreiber, ni M. C. ne me paraissent avoir tenu un compte suffisant: les conquêtes d'Alexandre ont fait entrer le monde historique d'alors dans le cadre d'une même civilisation; une culture commune a passé sur tous les peuples de l'Orient, nivelant les différences, effaçant les individualités, et rien ne ressemble plus à une cour hellénistique qu'une autre cour hellénistique. L'unité, presque l'uniformité, s'établit dans l'art comme dans la vie grecque. Les écoles régionales disparaissent; les mêmes courants pénètrent partout, entraînent tous les artistes, les procédés de style se généralisent aussitôt. Il ne faut donc considérer isolement ni Pergame, ni Alexandrie. Ce n'est ni à l'Asie seule, ni à l'Égypte seule qu'on peut attribuer le développement du relief pittoresque. C'est toutes deux qui y ont travaillé, parce que toutes deux ont subi à la fois les mêmes influences et que

certaines conditions générales, certains goûts, certains besoins de précision, de vérité, de réalisme se sont imposés à elles en même temps: elles ont adopté le style qui traduisait le mieux ces besoins. Mais faire le départ de ce qui revient à l'une ou à l'autre, est et restera peut-être toujours une œuvre vaine.

Quoi qu'il en soit de ces réserves, le livre de M. C. est d'une lecture très intéressante et très instructive. L'auteur a une érudition étendue, connaît toute la « littérature » de son sujet, tient simultanément sous ses yeux une foule de monuments qu'il compare, rapproche, oppose. On sera obligé de lire attentivement son ouvrage, toutes les fois qu'on vaudra revenir sur cette question.

EDMOND COURBAUD.

Da *Deutsche Literaturzeitung*, XXXI, 12 März 1910, p. 683-84:

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana - I. La corrente asiatica*. Rom, Ermano Loescher & Co. (W. Regenber), 1907. XLVIII n. 234 S. 8°. L. 6.

Der erste Teil von Cultreras Studien (den ich erst zwei Jahre nach Erscheinen zur Besprechung erhalten) befasst sich nach dem Titel mit der asiatischen Strömung innerhalb der hellenistisch-römischen Kunst, enthält aber tatsächlich in bald ausführlicher, bald nur angedeuteter Form eine Darstellung der Ansichten des Verf. über die Entwicklung der verschiedenen hellenistischen Kunstströmungen bis zu ihrem Aufgehen in der römischen Kunst. Ausgehend von beständiger Polemik gegen Theodor Schreiber wird in den ersten Kapiteln das 'hellenistische' materische Relief und das realistische Genre nach Kleinasien gesetzt, hauptsächlich auf Grund eines Vergleichs der Reliefs mit kleinasiatischer Rundplastik: C. betont ferner, dass die in Kleinasien einheimische, in Agypten unbekannt Platane auf den materischen Reliefs besonders häufig ist, während die Palme und überhaupt ägyptische Pflanzen völlig fehlen. Auch Beziehungen zur ägyptischen Kultur sind nicht nachzuweisen. Die Typen der in manchen Reliefs auftretenden Satyrn gehören in den kleinasiatischen Kunstkreis (Kap. IV). Im Kap. VII und VIII wird eine Entwicklung der Reliefbilder zu skizzieren versucht: an den Telephosfries schliessen sich Werke an wie die Reliefs Grimani, die ein hellenistischer Künstler aus Kleinasien in Rom gefertigt hat: es folgen dann Reliefs wie die Viehweide und der eine Kuh zum Markte führende Bauer in München. In Rom tritt schliesslich eine Verbindung des materischen kleinasiatischen Elements mit dem neuattisch-klassizistischen ein; als typisch dafür werden besonders zahlreiche der von Th. Schreiber gesammelten Reliefbilder bezeichnet, so die Reliefs in Palazzo Spada (Helbig, Führer² II, 989-996), Eudymion und Persens vor Andromeda im Konservatorenpalast, die Ikariosreliefs u. a. w. Wenn C. aber auch die Homerapotheose des Archelaos von Priene in diese Gruppe einreicht, so dürfte diese Hypothese kaum Zustimmung finden. Dass das Archelaosrelief im Charakter der Landschaft eine Vorstufe des Telephosfrieses bildet, hat jezt gerade Rodenwaldt, Komposition der pompeianischen Wandgemälde, S. 4 ff., wieder auf Grund neuer Beobachtungen hervorgehoben. Wie diese Andeutungen zeigen, schliesst sich C. im wesentlichen der von Wichkoff zuerst ausführlich begründeten Ansicht vom stadtrömischen Ursprung der 'alexandrinischen' Reliefs an, nur findet er ihre Quellen nicht in italischer, sondern in griechischer Kunst. Zu einer tieferen Einsicht und wirklichen Sicherheit werden uns auf diesem strittigen Gebiete aber nur sorgfältige Untersuchungen des einzelnen Monumentes und seiner Elemente führen können, etwa in der Art der Studie von M. Bieber über das Dresdner Schauspielrelief.

Giessen.

CARL WATZINGER.

Da *Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, 1910, n. 24, p. 798 o seq.

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana - I. La corrente asiatica*. Rom, 1907. Loescher & Co. (XLVIII, 234 S. Gr. 8). L. 6.

Ein Buch, das die asiatische Strömung in der hellenistischen und griechisch-römischen Kunst zum Gegenstand hat und von den pergamenischen Skulpturen die Gigantomachie kaum nennt, den Telephosfries gelegentlich heranzieht, eingehender nur die Prometheusgruppe behandelt, muss von vornherein Befremden

erregen. Titel und Inhalt decken sich nicht, und die Untersuchung ist gegen den Willen des Verfs ihren eigenen Weg gegangen, das gibt er in der Einleitung selbst zu und sucht es zu erklären und zu entschuldigen. Aber das Buch als schriftstellerische Leistung wird dadurch nicht besser. Im Mittelpunkt des Interesses steht für den Verf. das landschaftliche und malerische Element in der Plastik, dessen Heimat er in scharfem Widerspruch gegen Th. Schreiber in Kleinasien sucht und dessen Ausbildung er hauptsächlich nach Rom verlegt. Was irgend mit diesem Gedanken in eine, oft recht ausserliche und lockere, Verbindung gebracht werden kann, wird herangezogen, und die Untersuchung verliert sich in ein Gewirr von Abzweigen und Nebenkamalen, durch das der Leser sich nur mühsam durchfindet. Der Führung des Verfs aber überlässt er sich nur ungern, da dieser durch viele recht merkwürdige stilistische Beurteilungen zu grosser Vorsicht zwingt; erklärt er doch, und zwar mit sehr oberflächlicher Begründung trotz des vollen Bewusstseins der Paradoxie, den « ludovisischen Tron » für ein neuattisches Werk. Anerkannt werden muss aber der ausserordentliche Fleiss und die ungewöhnlich ausgedehnte Kenntnis der neueren Fachliteratur, der auch an sehr entlegenen Stellen vergrabene Notizen nicht entgehen. Mit diesen Vorzügen hat der Verf. ein so umfassendes Material für das von ihm behandelte Problem und alle Nachbargebiete zusammengebracht, wie man sonst nirgends beisammen findet.

WFLD.

Da *The Classical Review*, giugno, 1910, p. 129 o seg.:

GIUSEPPE CULTRERA. *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana - I. La corrente asiatica*. Rome, 1907. Pp. xlviii and 234.

Pergamene art doubtless fails nowadays to evoke the enthusiasm which greeted its rediscovery; yet its importance and influence in the shaping of later Hellenistic art are only now beginning to be clearly realised. In the present volume, Dr. Cultrera substantially fills up the somewhat meagre outlines of the period which followed upon that of Pergamon, by endeavouring to show that Asia-Minor is the true centre of production of all that Hellenistic sculpture, which, since Th. Schreiber's celebrated monograph on the *Grimani Reliefs*, and his *Hellenistische Reliefs* has been customarily referred to Alexandria. The young Italian savant disposes finally, it would seem, of the somewhat flimsy basis upon which rested the Alexandrian theory: if the Hellenic picture-reliefs, for instance, need be connected at all with the 'incrustation style of decoration' (p. 4 ff.), that is no reason for seeking their origin in Alexandria which itself borrows this style from the Farther East. Nor need we, because Alexandria was noted for its cultivation of flowers, or because it had lively intercourse with the Semitic East, therefore see Alexandrian influence in the garlands, the fruit, the trees, the priapic herms, the pilasters or columns, crowned by vases or by fruit-laden baskets, which occur so commonly on Hellenistic reliefs. The ritual use of garlands, etc., was common to the whole antique world—so was the 'tree and pillar' cult, which, far from being exclusively Semitic, occurs in Italy as well as in Greece. Not reliefs only, but a crowd of cognate works in the round—such as *genre* statues and statuettes representing peasants, shepherds, fisherfolk, children, old people, and the like, which form in our museums a somewhat indefinite crowd, with no particular label of period or place, are now brought by Cultrera into relation with monuments of undoubted Asia-Minor provenance, among which those of Pergamon, and the Telephos frieze especially, hold a foremost rank. The attribution to an Asiatic cycle of the Florentine Niobids, of the Sleeping Ariadne (Vatican), of the Wrestlers (Uffizi) and of a number of related compositions, if not in every case novel, is based on fresh groupings and observations. The close connection of the Niobids with the British Museum disc is once more asserted, and as I think rightly. The connection attempted between the Munich 'Dionysus' and the 'Crouching Aphrodite' of the Bithynian Doidalsas is probable, but the Subiaco boy (*Terme*)—according to Furtwängler, a copy of the Hadriatic period after a fifth-century original—can scarcely be brought within the same group.

In spite of the sub-title *La Corrente Asiatica*, Dr. Cultrera by no means joins in the present fashionable effort to show the East as sole centre of artistic production in the later periods of the antique, to

the detriment of the West. His attempt is rather to disentangle the Asiatic from the Greek, and more particularly the Neo-attic elements. The Roman period was, according to Cultrera, that in which the two currents met and mingled, and we accordingly find him in substantial agreement with Wickhoff (though he reaches the same conclusion by a widely different path) as to the dating in Roman times first of the Grimani, then of the Spada, and kindred reliefs. An important section of the book deals with the introduction of architectural backgrounds into reliefs of the Roman Period.

The immense material, hitherto unsorted and scattered which Cultrera now brings together and thoroughly analyses is invaluable. Thanks to this book put forward with the modest title of *Saggi*, a vast and well-arranged storehouse of facts is offered to students of the later Hellenistic and the Roman periods of antique art. In one respect Cultrera's studies among this later art seem to have blunted his perception of purely Greek quality, as when he revives the unfortunate opinion, once held by the late C. L. Visconti and A. S. Murray, that the wonderful Ludovisi reliefs which show us Greek art just before the perfect flower of the Parthenon period, must, on account of certain naturalistic elements, be referred to the Neo-attic school.

An excellent analytic summary of each chapter is prefixed to the first volume. We trust that in the second Dr. Cultrera will give us the museographic index which would make his work simply invaluable.

British School of Rome.

EUGÉNIE STRONG.



