

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE DI

## ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO  
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALE

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA  
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO  
E DEL MEDITERRANEO ANTICO



Napoli 1988

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,  
Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi,  
Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino



Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate  
nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

## INDICE

*La parola, l'immagine, la tomba*

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione	p. 13
A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero	» 19
F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques	» 27
C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans <i>les histoires</i> d'Hérodote	» 41
S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires	» 53
J. Svenbro, L'épithaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funéraire	» 63
G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme	» 73
A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico	» 83
F. Lissarrague, La stèle avant la lettre	» 97
I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco	» 107
R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores	» 117
D. C. Kurtz, Mistress and maid	» 141
A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases	» 151
C. Bérard, Le cadavre impossible	» 163
J. Boardman, Sex differentiation in grave vases	» 171
A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, <i>Semata e Naiskoi</i> nella ceramica italiota	» 181
A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia	» 203
✕ B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica	» 217
L. Cerchiai, Le stele villanoviane	» 227
O. Murray, Death and the Symposion	» 239

Miscellanea

- C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259
- I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

- M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale, Hellas et Rome IV*, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli

» 291

LA PAROLA, L'IMMA

A Claudio Barocas, per molti di noi  
compagno nell'impegno civile  
e nel modo di intendere la ricerca



## LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

A chi ha chiesto a voi non per un  
contro l'india di un tempo per proporre un discorso  
di introduzione al lavoro di questo colloquio, la tomba  
che a un certo punto ha fatto parte di un  
ha indotto a pensare che il tema è che scambievolmente  
in una lingua che non è la stessa di un tempo.

Ma il non essere una lingua è un argomento perché da un lato  
della parola di qualità non è un fatto per chi non abbia  
da dire sullo specifico. Accogliete dunque, vi prego, brevemente qualche  
sintesi di carattere generale suggerita dal mio contributo conferendo  
la natura dell'India antica: vecchio di tempo. Il più possibile, le  
che abbia atteso con il tema del convegno.

Questo presuppone condizioni ottimali per l'indagine che vi sono delle  
parole, che queste parole sono immagini e che queste immagini sono  
pagine di iscrizioni. Sappiamo bene che nel mondo greco e romano non  
c'è il verbo, ma quanto si può trarre dall'analisi delle parole più complesse  
si può legittimamente riferire, entro certi limiti, a tutto l'ambiente culturale  
in quelle tombe epigrafiche.

In India, da questo punto di vista, le immagini e quei disegni  
sono pochissime e quelle poche pare di immagini e di iscrizioni. Giacomino  
Charles Malinowski, nel suo intervento al convegno di Indis del 1977, parlava  
di « morte e immagini » (Malinowski 1982).

Naturalmente questo non significa che necessariamente l'indagine  
in ambito indiano sia impossibile con gli strumenti dell'etnologia. Tuttavia  
è vero che questo potrebbe essere del resto il caso di altri  
proprietà rispetto a quel che si diceva, in genere, i manufatti e, in partico-  
lar, le immagini.

Ma quali immagini della morte, in India, ci ha tramesso?  
Nella tradizione indiana il tema non è mai il tema del  
che è un tema che non è mai il tema del tema.

## INTRODUZIONE

MAURIZIO TADDEI

A chi mi chieda a qual titolo io mi presenti oggi davanti a voi non per raccontarvi i risultati di una mia ricerca ma addirittura per pronunciare un discorso di introduzione ai lavori d'un simposio su « La parola, l'immagine, la tomba », ebbene a costui non saprei proprio che rispondere, se non che a tanto ardire mi ha indotto sconsideratamente l'amico Bruno d'Agostino e che sconsideratamente io non ho trovato la forza di opporre un più che naturale rifiuto.

Ma il non essermi stato assegnato un argomento preciso da trattare mi autorizza a parlare di qualsiasi cosa, situazione davvero felice per chi non abbia nulla da dire sullo specifico. Accogliete dunque, vi prego, benevolmente qualche considerazione di carattere generale suggeritami dal mio quotidiano confrontarmi con la cultura dell'India antica: cercherò di tenermi, il più possibile, in un ambito che abbia attinenza con il tema del convegno.

Questo presuppone condizioni ottimali per l'indagine: che vi siano delle tombe, che queste tombe rechino immagini e che queste immagini siano accompagnate da iscrizioni. Sappiamo bene che nel mondo greco e romano non sempre ciò si verifica; ma quanto si può trarre dall'analisi delle tombe più complete lo si può legittimamente riferire, entro certi limiti, a tutto l'ambiente culturale cui quelle tombe appartengono.

In India, da questo punto di vista, la situazione è quasi demoralizzante: tombe pochissime e quelle poche prive di immagini e di iscrizioni. Giustamente Charles Malamoud, nel suo intervento al convegno di Ischia del 1977, parlava di « morts sans visage » (Malamoud 1982).

Naturalmente questo non significa che nessuna ricerca sull'ideologia funeraria in ambito indiano antico sia possibile con gli strumenti dell'iconologia. Tuttavia è vero che quanto possiamo ricavare dai testi religiosi scritti è smisuratamente preponderante rispetto a quel che ci dicono, in genere, i manufatti e, in particolare, le immagini.

Ma quali immagini della morte, dei morti, l'India ci ha trasmesso?

Nella tradizione brahmanica il morto non è mai il defunto ma l'ucciso, la vittima violentata nel sacrificio compiuto dal dio: è l'*asura* Hiraṇyakaśipu sbra-



nato da Viṣṇu nel suo *avatāra* leonino, Narasiṃha; è l'*asura* Mahiṣa che Durgā colpisce col tridente al suo balzare dal collo mozzo del bufalo: morti mitici, simboli di un caos evitato, morti che non conoscono funebre compianto né lasciano traccia di odio, morti che nel loro essere uccisi trovano la giustificazione della loro presenza nel mito.

Il Buddismo del Nordovest introduce nell'iconografia la morte del saggio: il *parinirvāna* di Siddhārtha è la conclusione di un percorso umano avvenuta in un momento cronologicamente determinato. L'arte del Gandhāra stabilisce i lineamenti essenziali dell'ambiente in cui quella morte ha luogo, ne storicizza in qualche modo i contorni facendone una rappresentazione narrativa che trova forse con certe nostre scene agiografiche confronti puntuali.

È così che si possono delineare le due diverse tendenze dell'ideologia della morte nell'India antica: la morte negata della tradizione brahmanica, morte che trova spazio, paradossalmente, solo quando è « anomala »: la morte del fanciullo, della donna incinta, del *saṃnyāsin*; e la morte come coronamento di un percorso eroico, momento alto di un'esistenza eccezionale, che è propria di certa tradizione buddhista.

Ed è solo in questa, nella tradizione buddhista, che l'iconografia ci apre uno spiraglio sui riti della morte, riti su cui la letteratura religiosa è generosa di informazioni quanto scarsa ne è la documentazione figurativa. Possiamo farcene una ragione perché quei testi scritti sono prescrittivi più che narrativi. Il mondo dell'immagine continua, dunque, anche nel Buddismo, ad essere fondamentalmente estraneo all'ideologia della morte.

Ma dobbiamo davvero credere che l'iconografia non sia in grado di dirci altro? Certamente no, specialmente in ambito buddista. E come potrebbe essere altrimenti, quando Buddhaghōṣa (ca. 400 d.C.) nel *Visuddhimagga* invita i discepoli a meditare sui cadaveri sia per acquistare perfetta consapevolezza della transitorietà delle fortune umane, sia per provare un salutare disgusto per il proprio corpo la cui vera natura si disvela nelle varie fasi della putrefazione del corpo dei nostri simili? Avremo dunque testimonianza di una prassi che ha dei punti di contatto ideali con la meditazione sulla morte del nostro medioevo, anche se va respinta qualsiasi pretesa di vera coincidenza. L'iconografia riflette tuttavia tale prassi solo in pochi casi: il più bello fra di essi è certamente la cripta trovata a Tapa Shotor presso Hadda in Afghanistan, in cui i discepoli del Buddha sono rappresentati in meditazione intorno ad uno scheletro (Tarzi 1976: 405-408). Così pure la celebre pittura murale di Qizil in Asia Centrale, che mostra un monaco in meditazione con accanto a sé un teschio, rientra forse in questo stesso filone iconografico. Ed è certamente interessante rilevare che in un mondo in cui, a sentir certi testi — e soprattutto certe interpretazioni moderne —, i morti dovevano essere quasi tutti cremati, immagini e narrazioni edificanti ci mostrano invece che teschi ed altre ossa umane non combuste dovevano trovarsi in giro per il paese con sorprendente facilità (Taddei 1979).

Tuttavia dovremo ben guardarci dal prendere per rappresentazioni della meditazione sulla morte tutte le figure di monaci che tengono in mano un teschio, abbastanza frequenti nell'arte del Gandhāra, quasi che ci trovassimo di fronte a precursori orientali del San Francesco di Zurbarán.

Credo di aver dimostrato a suo tempo, al di là di ogni possibile dubbio, come quelle figure giovanili, cui pure era stato attribuito un morbido atteggiamento di contemplazione della morte, non siano altro che personaggi di una scena edificante in cui il teschio è usato per mettere alla prova la capacità di divinare in quale mondo il defunto sia rinato (Taddei 1979). Ma non escluderei che anche nell'antichità la lettura di quelle immagini possa aver dato luogo a degli equivoci, quasi per un processo inverso di quello che da noi modificò la lettura dell'*Et in Arcadia ego*: tutti voi ricorderete le belle pagine di Erwin Panofsky in *Meaning in the Visual Arts*.

Il rischio del fraintendimento è sempre incombente e l'intervento di una guida (cioè di un esegeta « autorizzato ») nella lettura delle immagini da parte del pubblico meno colto doveva spesso essere determinante. Con questo non voglio dire che la guida garantisca sempre una lettura « corretta »; in molti casi anzi poteva essere fonte di nuove letture: l'importante era che il devoto non avesse mano libera nell'interpretazione, che l'oralità non prendesse il sopravvento con quel tanto di eversivo che spesso essa comporta, che l'innovazione interpretativa, se innovazione ci doveva essere, fosse ben controllata dal *saṃgha*, la comunità dei monaci.

Molti anni or sono, nella basilica inferiore di San Francesco in Assisi, udii un frate spagnolo spiegare a dei pellegrini una giottesca Strage degli Innocenti più o meno con queste parole: « Lì vedete quel che 'i rossi' han fatto nel mio paese ». Non so quanti di quei pellegrini, veri innocenti, abbiano inteso quelle parole nel loro senso metaforico, quanti nel loro senso letterale. Allora reagii naturalmente sdegnato per la spudorata strumentalizzazione politica (si era, credo, nel 1953), oggi mi piace ricordare l'episodio perché esso ci mostra quanto facilmente una pur consolidata iconografia possa essere impiegata a svolgere ruoli diversi da quello originario.

Noi dobbiamo sempre tener ciò presente quando tentiamo di decrittare le immagini: il rischio, lo vediamo, è grande, ma la sfida ci affascina.

Che il simbolo sia polivalente, ambiguo, è cosa più che nota: ciò spiega come esso possa essere interpretato in maniera diversa non solo nello stesso momento da diversi fruitori o addirittura da uno stesso fruitore, ma anche a seconda delle diverse epoche. I simboli più felici sono, nel corso del tempo, sempre uguali a sé stessi e sempre diversi: essendo significanti di più significati, essi stabiliscono delle equazioni non discorsive che si esperiscono — consciamente o meno — in quel quotidiano psicodramma che è la loro stessa funzione.

Diverso è il caso delle rappresentazioni narrative: esse sono sostituiti del discorso scritto o detto. L'India di nordovest ci ha dato, con l'arte del Gandhāra, un corpus fra i più imponenti al mondo di storie edificanti, una vera *Biblia pau-*

*perum* in pietra, storie che hanno un senso se rapportate al loro contesto iconografico (al programma illustrativo, se preferite). Anche nel loro caso è possibile, come abbiamo visto, la deviazione o la molteplicità interpretativa, ma queste non sono insite nella rappresentazione stessa, trovano il loro humus e la loro giustificazione al di fuori del fatto iconografico, esse comportano una modificazione, non un arricchimento dei significati.

Ma l'arte del Gandhāra ci offre anche il terreno ideale per indagare il cristallizzarsi, all'interno delle iconografie narrative, di momenti di alta carica simbolica; non più *praxeis*, azioni morali il cui valore si estrinseca grazie alla loro successione cronologica (cfr. Mazzarino 1966: 239-240), ma momenti isolabili dal contesto narrativo che, al pari della Crocifissione, per fare un esempio a noi prossimo, non abbisognano di un prima e di un poi per esprimere uno straordinario aggregato di significati. È così che la rappresentazione del Buddha con fiamme che escono dalle spalle e acqua che sgorga dai piedi, mistico loto fiammeggiante in aspetto umano, presente all'interno di cicli narrativi e identificato solitamente con il cosiddetto grande miracolo di Śrāvastī (ma ora vedi Huntington 1980; Brown 1984), si distacca dalla logica dell'evento collocato nel tempo e si fa simbolo al pari delle grandi concezioni iconografiche del brahmanesimo maturo, in particolare delle scuole vishnuite. Basterà ricordare Viṣṇu Viśvarūpa o quella che è forse la più geniale e poetica creazione iconografica dell'India: Viṣṇu Anantaśāyin, il dio dormiente sul mitico serpente avvolto nelle proprie spire sulla superficie delle acque dell'indistinto, mentre dal suo ombelico sorge il lungo stelo di un fiore di loto i cui petali si dischiudono a rivelare la presenza minuscola di Brahmā (il creatore!). I testi letterari ci raccontano sì la favola, le circostanze narrative del mito, ma queste sono dimenticate nella visualizzazione, anche se doverosamente accennate.

Ma la morte del Buddha, anche quando si cristallizza in forma di icona perdendo i segni del contingente così consustanziali alla narrazione, non si erge mai a questi livelli: diventa una narrazione abbreviata, per sottintesi; per tornare al paragone di prima, perde la drammaticità di una Crocifissione senza attingere la pregnanza del Crocifisso.

La morte del Buddha o, per meglio dire, il Buddha estinto trova altrove la sua rappresentazione più efficace, sganciata dall'evento storicamente determinato: è questa lo *stūpa* — simbolo più antico della stessa rappresentazione del *parinirvāṇa* — di cui oggi sono stati di nuovo posti in luce i significati cosmologici e cosmogonici (Irwin 1979, 1980). Nel recuperare allo *stūpa* quelle significative consonanze con altri simboli tradizionali dell'India, quali il pilastro ed il *liṅga*, se n'è voluto accantonare il valore funerario attribuendo in sostanza ad un atteggiamento da positivismo volgare l'equazione ampiamente accettata *stūpa* = tumulo funerario.

Non credo che mi si debba necessariamente accusare di tentare un compromesso a troppo buon mercato se suggerisco che la lettura cosmologica e cosmogonica non vada disgiunta da quella funeraria. Lo *stūpa*, custodia monumentale

delle reliquie dell'Illuminato, è per ciò stesso ambivalente, perché il Buddha è figura centrale, assiale, così come — perdonate questo continuo ricorrere ad una analogia che non deve essere sviante — la Croce è *axis mundi* ma anche, necessariamente, strumento di supplizio.

Non a caso, nel Nordovest in epoca Kushana, lo *stūpa* si arricchisce di caratteristiche architettoniche che son proprie del mausoleo ellenistico e romano, non a caso in un rilievo gandharico la tomba di un comune mortale ha esattamente l'aspetto di uno *stūpa* (De Marco 1987).

Lo *stūpa* è una tomba ed è al tempo stesso una rappresentazione cosmogonica. A questa duplice valenza esso deve la sua grande fortuna.

Io credo che in questa duplicità del piano di lettura si realizzi la più valida delle interpretazioni iconologiche: sia che ci si muova in una prospettiva strutturalistica, sia che si faccia riferimento ad un archetipo di marca più o meno schiettamente junghiana, il significato universale, « a-storico », rintracciabile nell'icona, merita di essere ricercato quando, attraverso l'ambiguità dei simboli, esso si sostanzia di storia.

## BIBLIOGRAFIA

- Brown R. L. (1984), 'The Śrāvastī Miracles in the Art of India and Dvāravatī', in *Archives of Asian Art* XXXVII, pp. 79-95.
- De Marco G. (1987), 'The Stūpa as a Funerary Monument: New Iconographical Evidence', in *East and West* 37, pp. 191-246.
- Huntington J. (1980), 'A Gandhāran Image of Amitāyus' Sukhāvātī', in *Annali [dell']Istituto Orientale di Napoli* 40, pp. 651-672.
- Irwin J. (1979), 'The Stūpa and the Cosmic Axis: The Archaeological Evidence', in *South Asian Archaeology 1977*, ed. M. Taddei (Istituto Universitario Orientale, Seminario di Studi Asiatici, *Series Minor* VI), pp. 799-845, Naples.
- Irwin J. (1980), 'The Axial Symbolism of the Early Stūpa: An Exegesis', in *The Stūpa: Its Religious, Historical and Architectural Significance*, ed. A. L. Dallapiccola & S. Zingel-Avé Lallemand (Beiträge zur Südasienforschung, Südasien-Institut Universität Heidelberg, 55), pp. 12-38, Wiesbaden.
- Malamoud Ch. (1982), 'Les morts sans visage: Remarques sur l'idéologie funéraire dans le brāhmanisme', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, ed. Gh. Gnoli & J.-P. Vernant, pp. 441-453, Cambridge-Paris.
- Mazzarino S. (1966), *Il pensiero storico classico*, II 1, Bari.
- Taddei M. (1979), 'The Story of the Buddha and the Skull-Tapper', in *Annali [dell']Istituto Orientale di Napoli* 39, pp. 395-420.
- Tarzi Z. (1976), 'Hadda à la lumière des trois dernières campagnes de fouilles de Tapa-é-Shotor (1974-1976)', in *CRAI* 1976, pp. 381-410.



## THE ARCHAEOLOGY OF THE HERO

ANTHONY SNODGRASS

My excuse for returning to a well-worn theme is a certain uneasiness about previous work by archaeologists (myself included) on the subject of hero-worship in early Greece. Nearly a century ago, the foundations of our understanding were laid in Erwin Rohde's *Psyche*<sup>1</sup>, a work of many profound insights, some of which have been overlooked or forgotten in more recent scholarship. Rohde saw the ambiguities in the Greek use of the word *hērōs*; he deduced that, in its earliest and profoundest form, hero-worship must have originated as a form of ancestor-worship; he proved that that earliest form was much older than Homer; and he referred it to "that remote period which is obscured for us by the intervening mass of the Homeric poems"<sup>2</sup>.

Perhaps no one who accuses Homer of "obscuring" the earlier past can expect his view to prevail for long in Classical studies. Certainly, few archaeologists have taken their cue from Rohde; and the twentieth century has seen the Golden Age of Homeric fundamentalism, thanks mainly to the discoveries of Schliemann. Nowhere was this faith more warmly cherished than among English-speaking scholars. In 1921 appeared L. R. Farnell's *Greek Hero Cults*<sup>3</sup>, a work which placed the Homeric Epic at the centre of its subject. Meanwhile, more by accident than anything else, it was British scholars who were making the discoveries that seemed to support Farnell's case. At the Menelaion near Sparta, they excavated from 1909 the shrine of the heroised Menelaos and Helen; at the Cave of Polis on Ithaka, in 1930, they discovered offerings inscribed as dedications to Odysseus; at a location outside Mycenae, in 1950, they excavated a shrine with dedications naming Agamemnon. Here was a series of major figures from the *Iliad*, proved by archaeology to have been worshipped by the Greeks, and worshipped apparently from an early date. Small wonder that, when the archaeologists (still mainly my fellow-countrymen!) began to produce syntheses of this material evidence, they

<sup>1</sup> *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg-Leipzig 1894.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13 (English translation by W. B. Hillis, London 1925, 11).

<sup>3</sup> *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1921.

built their hypotheses round Farnell's work, from John Cook's paper of 1953<sup>4</sup> to Nicolas Coldstream's of 1976<sup>5</sup>.

Of course, since as early as the 1870's, other kinds of archaeological evidence besides the cults of 'Homeric' heroes had begun to be available. These finds were 'archaeological' in a second sense too, in that they showed the ancient Greeks themselves to have practised a kind of archaeology, largely independent of texts. When Schliemann found an Archaic inscription "I am the Hero's" at one of his Shaft Graves at Mycenae<sup>6</sup>, or when Lolling discovered Geometric and later pottery in the dromos of the tholos tomb that he excavated at Menidhi near Athens<sup>7</sup>, the chronology of early Greece was too dimly understood for the exact significance of the finds to be appreciated. Only two generations later, when Carl Blegen found and interpreted a whole series of such cults in the Mycenaean cemetery at Prosymna<sup>8</sup>, was the phenomenon accurately described. By showing that a period of several centuries had elapsed between the last burial in each tomb and the beginning of cult, Blegen proved that there was no question of the immediate descendants having honoured a newly-deceased member of the family. On the contrary, the tombs must have been discovered in antiquity in much the same way as they are sometimes found today, through the collapse of the chamber roof, or as a chance result of agricultural operations. The discoverers can have had no genuine affinity to the prehistoric dead, and can only have guessed at their identity; no wonder that they used anonymous appellations like 'the Hero'. But one consistent feature of the majority of cases was that the beginning of cult belonged to the later eighth century B.C. — just late enough to be claimed as a manifestation of the influence of the Homeric Epic.

But with a subject like this, which involves the behaviour of ordinary people over a long period, it is preferable to look beyond literature to something more fundamental: the language itself. If we turn to the lexicon for enlightenment, we at once remind ourselves that the word *hērōs* had, if not two separate meanings, at any rate two separate contexts of use. The commoner of the two was the use of 'hero' to denote a person who was once alive but has become heroised *only* through death; who is honoured by sacrifice and cult, specifically at his grave where his power is felt to be located; and whose repute and influence are normally confined to the region near the grave, which is a fixed dwelling-place after death. In this sense, 'hero' makes countless appearance in literary (especially prose) and epigraphic documents. But this is *not* the normal sense of the word

<sup>4</sup> 'The Cult of Agamemnon at Mycenae', in *Geras A. Keramopoulou*, Athens 1953, pp. 112-118.

<sup>5</sup> 'Hero-cults in the age of Homer', *JHS* 96, 1976, pp. 8-17.

<sup>6</sup> H. Schliemann, *Mycenae*, London 1978, p. 115; L. H. Jeffery, *The local scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961, p. 174, no. 6.

<sup>7</sup> H. G. Lolling et al., *Das Kuppelgrab bei Menidi*, Athens 1880, pp. 5 and 49; P. Wolters, 'Vasen aus Menidi, II', in *JdI* 14, 1899, pp. 103-135.

<sup>8</sup> 'Post-Mycenaean deposits in Chamber Tombs', in *ArchEph* 1937, I, pp. 377-390.

in Homer and Hesiod, and the lexicon will therefore probably give this not as the primary but as the secondary meaning, "meaning (b)". What then is "meaning (a)"? It is the sense familiar to every reader of Homer, for whom a 'hero' is a hero already in his lifetime; the word is used as a kind of title, awarded not only to warrior and king but (at least in the *Odyssey*) to free men of varied estate. "Meaning (a)" is further distinguished from "meaning (b)" in that Homer does not often show the hero being worshipped after death, at his grave or anywhere else. This is no surprise, if his spirit is located not there, but far away in the Underworld, where it cannot easily act as a local force and a local presence. In later centuries, this "meaning (a)" for *hērōs* becomes less common, occurring mainly in poetic contexts where the setting is the epoch of Homer's 'living heroes'. A subtle example of the avoidance of meaning (a) is Aristophanes' treatment of the warrior Lamachos: in his lifetime, he is called by unflattering names in the *Acharnians* and *Peace*; after his death, he becomes *Lamachos hērōs*, in the sense of meaning (b)<sup>9</sup>.

Most of this was set out long ago by Rohde, and his insights have been revived in two important recent discussions by Martin West<sup>10</sup> and Gregory Nagy<sup>11</sup>. Nagy has stressed the possibilities of reconciliation between the two meanings discussed above, or at least between the beliefs that lay behind them and the practices to which these beliefs gave rise. Of course the Greeks could have combined the use of both senses in the same living language; but the probable truth is that this awkwardness only briefly arose. Meaning (a) seems to have passed out of normal speech fairly quickly after the time of Homer (or so West has argued from its rather indiscriminate uses in the *Odyssey*). West further suggests that meaning (b) for the specific word *hērōs* could have grown out of the poetic use of meaning (a). But this does not mean that the beliefs and practices associated with meaning (b) were not by far the older: it merely implies that such early beliefs and practices were coupled with other names and terms for the heroized dead. Rohde's conclusion has been generally accepted, that the worship of the 'mortal gods', as Hesiod paradoxically called them, was much older than the lifetime of Homer or Hesiod; both poets betray some familiarity with the idea, Hesiod explicitly and Homer by a few almost surreptitious acknowledgments. But they use other words than *herōes* — *hēmitheoi* or *daimones* — for the recipients of these honours.

The case may be illuminated by taking up the familiar parallel between the Greek heroes and the saints of early Christendom. Let us imagine that some important body of early Christian literature, such as the Arthurian legends, had

<sup>9</sup> *Frogs*, line 1039. The subtlety lies in the fact that a mocking allusion to 'meaning (a)' may be conveyed by the Homeric metre of the line, as A. C. Cassio kindly pointed out to me.

<sup>10</sup> M. L. West (ed.), *Hesiod: the Works and Days*, Oxford 1978, especially pp. 186, 190-191, 370-373.

<sup>11</sup> G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore 1979, especially pp. 114-117, 159-161.



habitually used the word 'saint', rather than 'knight', for the main male actors in the narrative. It would then be relatively easy for archaeologists and other scholars to discern that 'St. Lancelot' or 'St. Tristram' had not enjoyed the same status in Christian worship as the conventional body of saints — had not, for example, had churches or shrines dedicated to them. They would soon realise that this literary usage had been a temporary, perhaps a localised one, and recognise it as a distraction from the study of the 'real' saints and their associated monuments. For Greek archaeology, a similar lesson could be applied. Homer's 'living heroes' may have literary pride of place, enabling them to generate that revival which, in many modern languages, allows the colloquial (or in the Soviet Union the official) use of 'hero' in a similar sense. But when it comes to the actual behaviour of ancient Greeks, the 'heroes' of this sense should be seen as a distraction from the older, more enduring and more geographically widespread use of the word in the religious context of heroization after death.

Now that geography has been mentioned, I should say a little more about it. It is of course true that, in the full Classical period, 'hero' in the sense of meaning (b) was in use wherever Greek was spoken, including Ionia and the colonies. But what was the position in the early stages when, as we have seen, other words may have been preferred to *hērōs*, but where similar beliefs and practices were, beyond doubt, already widespread? How widely, in this same period, was 'hero' accepted in its Homeric sense (meaning [a])? To answer the first question, we shall turn in a moment to archaeology. To answer the second, we may choose to adopt a tentative suggestion of West's, following an even more tentative hint by Rohde. This is, that the 'living hero' was a speciality of Ionian Epic, and as such may have been at first confined, as a usage, to Ionia. Such a state of affairs can have existed only very early on, since by Hesiod's time it had already spread to Boeotia — as is proved by the insertion, in the *Works and Days*, of an 'Age of Heroes' into the traditional sequence of the four 'metallic' ages. The very awkwardness of this insertion has suggested to many scholars that the idea was a new, perhaps extraneous, importation. Another interesting thing about the context in the *Works and Days* is that, in this same passage and a very few lines earlier, Hesiod had indicated his familiarity with the traditional practice of treating the dead of a bygone age as 'spirits of the underworld', in his description of the men of the Golden, and especially of the Silver Age. It is exactly this practice that Rohde held to be the origin of hero-worship.

Is it possible that, before Hesiod, the worship of the transfigured dead was the *only* form of direct contact with the heroic past on the Greek mainland? That it was the advent of the Ionian Epic which brought for the first time the idea of the 'living hero' (together, perhaps, with the word *hērōs* itself) into the consciousness of people there? If so, this would have important consequences for our understanding of the archaeology of this early epoch (and indeed for its art, with which I do not propose to deal here). But in recent years this topic has been studied, at least by the Anglo-Saxon archaeologists, always with an eye on the

Epic. We have forgotten Rohde, and instead concentrated on L. R. Farnell's Epic-centred version of Greek hero worship. Let us instead return to the subject with an eye on the older practice of the worship of ancestors and chthonic spirits.

In the past decade or so, the evidence from mainland Greece has become relatively familiar, thanks to the treatment of it by (among others) Nicolas Coldstream<sup>5</sup>, Claude Bérard<sup>12</sup> and François de Polignac<sup>13</sup>; while a new view of the importance of the colonial evidence has emerged in Irad Malkin's *Religion and Colonisation in ancient Greece*<sup>14</sup>. The best-attested practice is the institution of cults at Bronze Age tombs. From soon after the middle of the eighth century B.C., this appears in several (but not all) districts of the Greek mainland; rarely in the islands; not at all in Ionia. That distribution is suggestive, for it at once hints at just such a geographical division as was suggested a moment ago. Since there are no inscribed dedications of this earliest phase, we cannot prove the identity attributed to the prehistoric dead, but the circumstances make it almost certain that their importance was a local, or at most a regional one.

A further argument helps to distance these cults from the heroes of Epic. At the Ischia Colloquium over ten years ago, I drew attention to the fact that the *form* of burial in the prehistoric tombs where cult was installed contradicts, in almost every possible way, the burial-practices of Epic<sup>15</sup>. They are inhumations not cremations; multiple not single; in rock-cut chambers or tholoi, not under tumuli. This seems very hard to reconcile with the suggestion that the cult-practice was inspired by Epic, particularly when combined with the fact that these cults do not apparently occur in Ionia. The suggested dichotomy was followed up by Nagy in his book of 1979<sup>11</sup>, and especially by de Polignac in his of 1984<sup>13</sup>, to show that we are dealing here with a largely independent phenomenon, whose causes are not to be sought purely in the sudden popularity of the Ionian Epic.

There are very strong arguments, I now accept, for the view urged at Ischia by Bérard<sup>12</sup>, and in discussion by Vernant and others, that these causes have much to do with the rise of the *polis*, and that we are looking at the first stage in that glorification of the hero that was to become so central to the *polis* of Classical times. Malkin has indeed gone so far as to trace this practice to the worship of one particular kind of hero, the *oikistēs*, and one particular kind of *polis*, the colony. This takes us on to another and distinct topic which arises first from the archaeological evidence: the worship, not of the prehistoric but of the recent dead.

Here there is evidence from Athens and Corinth, but the *locus classicus* must remain the case of the burials inside the West Gate at Eretria, so eloquently

<sup>12</sup> 'Récupérer la mort du price: héroisation et formation de la cité', in G. Gnoli and J.-P. Vernant (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 89-105.

<sup>13</sup> *La naissance de la cité grecque: culte, espace et société*, Paris 1984, especially pp. 127-132.

<sup>14</sup> *Studies in Greek and Roman religion III* (ed. H. Versnel), Leiden 1987.

<sup>15</sup> 'Les origines du culte des héros dans la Grèce antique', in *La mort, les morts...* (above, n. 12), pp. 107-119.



presented at Ischia by Clause Bérard<sup>12</sup>. The fairly secure relative chronology at Eretria is not fully matched in the more spectacular case since discovered at Lefkandi<sup>16</sup> — more spectacular, because it dates from at least 250 years earlier, and involves a huge building. If the Lefkandi find is truly an instance of the institution of cult immediately after the burial of a prominent local figure, then its early date virtually assures us of a further point: this practice, as well as the worship of the prehistoric dead, must have evolved independently of the Ionian Epic. But until the doubts are resolved as to the interpretation of the Lefkandi building as a *hérōön*, it is safer not to rely on this argument.

A third practice attested by archaeology has been brought into the argument, notably by Malkin. It is the occurrence of exceptionally lavish or 'heroic' burial ceremonies for the newly-deceased. This is a phenomenon of wide, indeed partly of non-Greek, distribution in the eighth and seventh centuries B.C. and, yet again, Homeric influence has been very widely imputed to it. But I prefer to leave it out of the argument, because an extravagant burial is not the same thing as the institution of a lasting cult (and in any case Malkin's account of this particular phenomenon is not free of inaccuracies)<sup>17</sup>.

We come now to the fourth and final practice which is thought to be attested in the archaeological record: the early institution of cults to the 'real', Homeric heroes — a fusion, so far as was possible, between the heroes of meaning (a) and those of meaning (b), by taking the personalities of the one and applying to them the treatment due to the other. But reservations are needed at two points. First, I qualified these cults as being "thought to be attested", as an acknowledgment of François de Polignac's dissident view that the interpretation of these early instances has been mistaken<sup>18</sup>. He argues that the three best-known of these 'hero-cults', the Menelaion near Sparta, the Agamemnoneion near Mycenae, and the 'Cave of Odysseus' at Polis on Ithaka, were quite differently intended at the time of their foundation. At all three sites, a female presence is detectable before or alongside that of the hero. The typical 'Artemis-type' dedications at the Menelaion (to which we may now add the seventh- and sixth-century inscribed dedications to Helen, found in the excavations of the 1970's)<sup>19</sup> show that a 'Helen', who may be the deity long ago identified behind her persona, rather than the figure of the *Iliad*, had at least a share in the sanctuary at this early stage, and may have been in complete possession of it. The female figurines at the 'Agamemnoneion' have a similar message to convey, as have the inscriptions in the cave at Polis which mention the Nymphs, as well as Odysseus. Epigraphical

<sup>16</sup> M. R. Popham, E. Touloupa and L. H. Sackett, 'The Hero of Lefkandi', in *Antiquity* 56, 1982, pp. 169-174.

<sup>17</sup> *Op. cit.* (above, n. 14), pp. 261-266.

<sup>18</sup> *Op. cit.* (above, n. 13), pp. 130-131.

<sup>19</sup> H. W. Catling, 'Excavations at the Menelaion, Sparta, 1973-76', in *Archaeological Reports* 23 (1976-77), pp. 24-42, especially pp. 36-37, figs. 25-29.

proof of a connection with Menelaos, Agamemnon or Odysseus is not found until Classical or Hellenistic times. Some may say that this argument of de Polignac's is pressed too far; and account needs to be taken of other cases, such as the possible *hérōön* at Sounion of Phrontis, the steersman of Menelaos, where the offerings, such as they are, are both early and typically 'male'<sup>20</sup>. But it is right that the tenuousness of the evidence for these widely-accepted 'Homeric cults' should be brought out.

There is a second area where qualification is needed: the assimilation of the two kinds of hero could only be achieved 'so far as was possible'. For the equation with the grave-cults to be complete, the tomb of the hero should have been the centre of cult. The excavations at the Menelaion have shown that the initiators of the cult, whatever their successors professed, had not succeeded in locating a genuine prehistoric grave. The Agamemnon cult near Mycenae was not, and cannot have been presented as being, located at his tomb; nor of course could the cult in the Polis cave. At Sounion, no definite prehistoric grave has been identified. The whole suggestion of finding a grave, at least for the major heroes, may be irrelevant, since we know that they could be worshipped in two or more places at once (as was Agamemnon, at Amyklai as well as near Mycenae), and that their cults could also be transferred from one place to another. All this was presumably because these heroes were of more than local importance: they were Panhellenic property. Even if the sites at Sparta, Mycenae and Sunion were genuine centres of hero-worship from the first, all three of them begin detectably later than the other practices that we have surveyed, and begin at a moment when it is easier to believe that the fame of the Ionian Epic had spread to all parts of the Greek world.

We may finally return for a moment to the cults at prehistoric graves, the prime category of archaeological evidence. Are they all susceptible of a similar explanation, wherever in Greece they occur? Hitherto, we have all tended to assume that they were, whatever our choice of explanation may have been. That view is about to be challenged in a paper by my former pupil James Whitley, forthcoming in the *Journal of Hellenic Studies* for 1988. He argues that the Argolid does indeed present a classic case of the employment of such cults to underline the territorial integrity, of the emergent *polis*, and that both Argos and Mycenae used them in this way. But he claims that, for Attica, this interpretation fails. The cults are found only away from the city, and are mostly located in that small group of sites outside Athens where settlement had been established for several centuries before the eighth: Eleusis, Acharnai, Thorikos. He sees their purpose as having been not centripetal, as in the Argolid, but centrifugal: an attempt by the local aristocracies to support separatist claims, against the emergent

<sup>20</sup> Ch. Picard, 'L'Héroön de Phrontis au Sunion', in *RA*, VI série, juillet-septembre 1940, pp. 5-28; H. Abramson, 'A hero shrine for Phrontis at Sunion?', in *California Studies in Classical Antiquity* 12, 1979, pp. 1-19.



*polis*, by stressing their association with the rural residences where they had been established for generations past.

But there remains a third area where these grave-cults are especially prominent, Messenia. It is the most difficult case to accommodate to any of the explanations offered for the cults, whether as instruments of *polis* demarcation, or as separatist gestures according to Whitley's view of Attica, or as markers for territorial claims by individual free landowners, according to my own original view. There is another distinctive feature about the Messenian cults: beginning at about the time of the Spartan conquest, they continue and indeed increase in frequency in Archaic and Classical times, more strongly than in the rest of Greece. If they were the work of the Spartan overlords, then it is strange that no such cults have been found on the territory of Lakonia itself. If they are private, or positively separatist, gestures, then it is surprising that the Spartans tolerated or overlooked them. I have no new explanation of the Messenian cults to offer; but since they continue into the Classical period, it is possible that one day a helpful inscription will be found among the offerings in a new Mycenaean tomb.

The message of this paper is in any case a general, not a specific one. It is that the phenomenon of the installation of cult at prehistoric tombs is to be understood in a way quite independent of the influence of Homeric Epic, and that the other phenomena considered here may also be less susceptible to this influence than we have come to believe. The grave-cults were not directed at the prominent names made famous by Homer; indeed, they were probably not directed at named individuals at all, but at the anonymous members of an alleged ancestral group; a group perhaps not even called by the term *hērōes* at first; a group that was of interest only to the local community that claimed descent from them. Only in the other practices that arose out of, or alongside, the prehistoric grave-cults may we even tentatively see the incipient influence of Epic — the heroization of recently deceased leaders like King Teleklos of Sparta<sup>21</sup>, or the anonymous prince at Eretria, or the *oikistai* of the early colonies; and perhaps some of the grandiose burial-rites at actual funerals. Eventually, of course, Homeric heroes did come to benefit from similar honours, however questionable may be the earliest alleged instances of this. But the popular understanding of the word *hērōs* in Classical times is a sure pointer to the popular beliefs of an earlier age; and these beliefs were at a level too deep to have been shaped by mere literary influence.

<sup>21</sup> Pausanias III, 15, 10.

FIGURES DE L'INVISIBLE:  
STRATEGIES TEXTUELLES ET STRATEGIES ICONIQUES

FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX

Dans l'imaginaire des Grecs la face mortifère de la Gorgone est définie comme la vision interdite: nul ne peut la contempler sans succomber dans l'instant. Or cette face est partout présente dans l'environnement quotidien. De surcroît sa frontalité constante la rend inévitable aux regards. Il est impossible de ne pas la voir, impossible d'échapper au face à face avec ce masque qui figure l'horreur chaotique du néant.

Cette étude se propose d'analyser les façons diverses dont le langage textuel et le langage iconographique abordent, traitent, résolvent ou éludent le paradoxe de la représentation de ce qui constitue la forme extrême du non-visible.

1. LA DESCRIPTION INTERDITE

Aucun texte grec ne donne une description complète de la Gorgone. C'est chez Apollodore, très tardivement donc, que l'on trouve le plus de précisions: « Ces créatures avaient », dit-il, « la tête entourée des replis écailleux de serpents, des dents grandes comme celles des sangliers, des mains de bronze et des ailes d'or, avec quoi elles volaient. Et elles pétrifiaient ceux qui les voyaient » εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περικεσπειραμένας φολίσσι δρακόντων, ὀδόντας δὲ μεγάλους ὡς συῶν, καὶ χεῖρας χαλκᾶς, καὶ πτέρυγας χρυσᾶς, δι' ὧν ἐπέτοντο. Τοὺς δὲ ἰδόντας λίθους ἐποίουν<sup>1</sup>.

On remarque que la caractéristique majeure de ces monstres, le regard mortel, n'est évoqué que par son effet, la pétrification; l'organe lui-même, l'oeil fulgurant, n'est ici ni décrit, ni même mentionné.

C'est là une constante de toutes les évocations de Gorgo. Chez les auteurs anciens, en effet, la Gorgone et ses soeurs, la tête coupée de Méduse, et le gor-

<sup>1</sup> Apd., II, 4, 2.

goneion sont toujours présentés de façon vague et ne sont décrits que sur leur pourtour.

Dans l'*Odyssée*, ce qui est mis en avant c'est l'effroi ressenti par Ulysse à la seule pensée de l'horrible rencontre: « la peur verte me saisit à l'idée que la noble Perséphone pourrait m'envoyer la tête de Gorgo, ce monstre terrifiant »; ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει / μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου / ἐξ Ἰδίου πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα<sup>2</sup>.

Dans l'*Illiade*, la même tête, fixée sur l'égide d'Athéna, est présentée couronnée d'allégories redoutables, *Phobos*, *Eris*, *Alké*, et la glaçante *loké*, et elle est elle-même mentionnée, sans autre description, en tant que signe monstrueux et terrible: « (l'égide frangée), redoutable, où s'étaient en couronne Déroute, Querelle, Vaillance, Poursuite qui glace les coeurs, et la tête de Gorgo, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide » ... δεινὴν, ἣν περὶ μὲν πάντη φόβος ἐστεφάνωται, / ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυβεσσα Ἰωκή, / ἐν δὲ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου, / δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο<sup>3</sup>.

Gorgo, la vraie, est ainsi signifiée plus que montrée, révélée par ses effets immédiats, terreur et effroi, et par les entités qui lui font escorte dans le contexte de la guerre: *Panique*, *Querelle*, *Force* et *Poursuite*.

Chez Pindare, la tête de Méduse est évoquée par son efficacité et par ses seuls serpents: « (Persée) tua la Gorgone, et tenant à la main sa tête grouillante de boucles de serpents, il revint apporter aux habitants de l'île la mort pétrifiante » καὶ ποικίλον κάρα δρακόντων φόβαισιν ἦλυθε νασιώταις λίθινον θάνατον φέρων<sup>4</sup>. Même vision centrifuge dans la XII<sup>e</sup> *Pythique*: le thrène des Gorgones s'échappe « des têtes repoussantes de leurs serpents » ὑπὸ τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς<sup>5</sup>. Par un déplacement synesthésique, ce sont les sonorités effroyables qui prennent en charge l'horreur de la vision, évoquée autant qu'occultée. Mais de la face même, que sa chevelure animale rend « inabordable » ἀπλάτοις, c'est à peine si le contour est esquissé, quelques vers plus loin, lorsqu'est mentionnée « la tête joufflue de Méduse » εὐπαράου κῆρα Μεδοίσας<sup>6</sup>.

Chez Eschyle, quelques traits suffisent à définir les Gorgones: « elles sont ailées, hérissées de serpents, odieuses aux mortels et nul ne peut les voir sans expirer aussitôt » τρεῖς κατάπτεροι, δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς, ἅς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδῶν ἔξει πνοός<sup>7</sup>. Ici aussi les serpents marquent la limite d'un périmètre interdit à la vue et à la description.

<sup>2</sup> *Od.*, 11, 633.

<sup>3</sup> *Il.*, V, 738-742 (trad. P. Mazon).

<sup>4</sup> *Pyth.*, X, 72-75.

<sup>5</sup> *Pyth.*, XII, 16.

<sup>6</sup> *Pyth.*, XII, 27.

<sup>7</sup> *Esch.*, *Prom.*, 798-800.

La description peut sembler plus précise lorsqu'il est question, non plus de la Gorgone vivante ou de sa tête coupée, mais de l'une de ses représentations, d'un duplicata fabriqué par l'art.

Ainsi du gorgoneion qui décore le bouclier d'Agamemnon: « Gorgo aux yeux effrayants s'y étale aussi, en couronne, lançant de terribles regards, et autour d'elles sont *Deimos* et *Phobos* » τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτι δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε<sup>8</sup>. Le regard effroyable est mentionné par deux fois, d'abord sous la forme d'une épithète — βλοσυρῶπις — qui, comme tous les composés d'ὦπ — est à la fois active et passive, et dénote autant la vue, dans son activité efficace, que l'aspect terrible présenté par Gorgo, puis à l'aide d'un participe apposé — du verbe δέρκομαι, qui désigne l'émission du rayon visuel partant de l'œil, dont l'effet est ici δεινόν. Mais pas d'autre détail concret. A l'entour, comme sur l'égide d'Athéna, *Terreur* et *Panique*, les puissances guerrières, occupent la place que l'on s'attendrait à voir tenue par les serpents. On peut certes supposer que l'épissime d'Agamemnon est un gorgoneion du type « sans serpents ». Mais ni la bouche fendue, ni la langue pendante, ni les crocs menaçants ne sont indiqués non plus. Ils ne sont jamais mentionnés par les textes anciens, qui donnent l'impression d'éviter toute précision concernant la face de Gorgo. Et le verbe στεφανῶ qui dénote sa position — elle « s'étale en couronne » — semble indiquer un éparpillement vers la périphérie, autour d'un centre vide.

Les serpents, toutefois, ne sont pas bien loin. Car sur le baudrier, « un dragon de smalt sombre s'enroule; ses trois têtes entrelacées naissent d'un cou unique » κύνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δὲ οἱ ἦσαν / τρεῖς ἀμφιστρεφείες, ἐνὸς ἀυχένος ἐκπεφυῦνται<sup>9</sup>. Et d'autres serpents semblables, par groupes de trois, décorent aussi la cuirasse d'Agamemnon<sup>10</sup>. Ils sont donc présents sur l'armure royale et associés au gorgoneion, en une relation de juxtaposition et de complémentarité.

Mais la nature systématiquement lacunaire de toute description des Gorgones est encore plus manifeste dans un texte postérieur, le *Bouclier* d'[Hésiode]. Le bouclier d'Héraclès, comme celui d'Achille, son modèle, ne comporte pas de gorgoneion. Mais sur cet ouvrage d'Héphaïstos, censé figurer, entre autres merveilles, l'invisible, une scène montre Persée, coiffé du casque d'Hadès, s'enfuyant devant les Gorgones: « Son dos entier était occupé par la tête du monstre effrayant, Gorgo. La *kibisis* l'enveloppait, merveille à voir, faite d'argent, et des franges en pendaient, flottant au vent, faites en or... » πᾶν δὲ μετὰφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου, / Γοργοῦς· ἀμφὶ δὲ μιν κίβισις θέε, θαῦμα ιδέσθαι, ἀργυρῆ· θύσανοι δὲ κατηρεῦντο φαεινοὶ / χρύσειοι<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> XI, 36-37.

<sup>9</sup> XI, 39-40.

<sup>10</sup> Vers 26-27.

<sup>11</sup> *Bouclier*, 223-225.



La description de cette oeuvre d'art fictive signale en cet endroit deux superpositions: le dos de Persée est couvert par la tête de Méduse; celle-ci est enveloppée dans la *kibisis*, et c'est le sac, seul visible, qui fait l'objet de la description, assez minutieuse — matière, franges, mouvement —, et qui est affecté de la formule traditionnelle *θαῦμα ιδέσθαι* «merveille à voir»! Le déplacement métonymique est ici exemplaire. La tête de Gorgo ne peut être montrée, puisqu'elle est cachée. La situation narrative justifie donc l'impossibilité de faire voir l'élément essentiel du récit, auquel est cependant accordée la place principale dans l'image, et, par contiguïté, la qualification antithétique de «merveille à voir».

Le même paradoxe se retrouve quelques vers plus loin: on y voit les Gorgones poursuivant Persée. Elles sont «inabordables et indicibles» *ἄπλητοί τε καὶ οὐ φαταί*<sup>12</sup>. L'impossibilité d'approcher les Gorgones et de dire leur apparence est contournée de deux façons. Elles sont d'abord évoquées par les bruits qu'elles émettent et qui sonorisent le bouclier, oeuvre d'art animée, à l'instar de celui d'Achille: fracas du bronze sous leurs pieds, plaintes aiguës et stridentes. Après ce déplacement du visuel à l'auditif, retour au spectacle. Mais seuls sont décrits, au dessous, les serpents de leurs ceintures: *ἐπὶ δὲ ζώνησι δράκοντε / δοῦν ἀπρωρεῦντ' ἐπικυρτώνοντε κάρηνα / λίχμαζον δ' ἄρα τῷ γε μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας ἄγρια δερκομένω*<sup>13</sup>. Puis, au dessus: «Et sur les têtes terribles des Gorgones tournoyait un immense Effroi» *ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοισι Γοργείοις ἔδονεῖτο μέγας φόβος*<sup>14</sup>. Nouveau glissement métonymique substituant l'effet de la vue à la cause. Mais l'entre-deux a été éclipsé et la face indicible des Gorgones, comme celle de Méduse enfouie dans la besace, escamotée par la description.

La précision avec laquelle sont rendus les serpents qui entourent leur taille indique que le poète n'est pas en manque de moyens descriptifs. Les traits qui les dépeignent, langues dardées, dents grinçantes, regards sauvages, pourraient s'appliquer aux Gorgones elles-mêmes, ou aux serpents de leur chevelure, remplacés ici, comme dans l'*Iliade*, par un *grand Phobos* «tournoyant». D'autres serpents ou dragons sont montrés sur ce même bouclier, et, quoique qualifiés eux aussi d'indicibles<sup>15</sup>, décrits avec une précision semblable, tel celui qui se contorsionne au centre du bouclier, avec «l'horrible *Eris* perchée sur son front»<sup>16</sup>. Ce dragon qui occupe, en épisème, la place d'une Gorgo, en a aussi toutes les caractéristiques et remplit la même fonction: terrifier l'adversaire et le mettre en fuite. Mais il est, lui, montré et dit dans son intégralité avec ses regards flamboyants et la blanche rangée de ses dents effroyables...

Il en va de même pour d'autres puissances voisines des Gorgones, les Kères

<sup>12</sup> Vers 230.

<sup>13</sup> *Bouclier*, 233-235; trad. Mazon. Le nom du serpent (*δράκων*) est formé sur la racine du verbe *δέρκομαι*.

<sup>14</sup> Vers 236.

<sup>15</sup> Vers 144 et 162.

<sup>16</sup> Vers 144-148.

«faisant claquer leurs dents blanches»<sup>17</sup>, dont la description est minutieuse — ongles immenses, regards terribles —, et, fait plus significatif, pour l'impressionnante *Achlus*, entité qui bénéficie d'un tableau de sept vers, d'une suggestion visuelle fort réussie: «Près d'elles se dressait Achlus, lamentable et affreuse, verdâtre, desséchée, toute maigre d'inanition, les genoux gonflés, de longs ongles au bout des mains; une morve coulait de ses narines, et de ses joues le sang dégoulinait jusqu'à terre. Elle était là debout, grinçant des dents effroyablement, moisissant dans ses larmes, et une poussière épaisse flottait sur ses épaules»

Πὰρ δ' Ἀχλὺς εἰστήκει ἐπισμυγερή τε καὶ αἰνή,  
χλωρὴ ἀυσταλέη λιμῶ καταπεπτυῖα,  
γουννοπαχῆς, μακροὶ δ' ὄνυχες χεῖρεσσιν ὑπῆσαν·  
τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον, ἐκ δὲ παρεῶν  
αἷμ' ἀπελείβειτ' ἔραζ'· ἢ δ' ἄπλητον σεσαρυῖα  
εἰστήκει, πολλὴ δὲ κόνις κατενήνοθεν ὦμους,  
δάκρυσι μυρδαλέη<sup>18</sup>.

Or cette créature horrible à qui l'auteur du *Bouclier* donne une apparence si saisissante n'est autre que l'invisible de la mort: l'*ἀχλὺς*, c'est le nuage qui, lorsqu'un guerrier s'abat sur le champ de bataille, recouvre les yeux du mourant, brouillant ses regards, interrompant sa vue, le séparant du monde qui l'entoure<sup>19</sup>. Elle est, avec les genoux qui se rompent et les dents qui se crispent, le symptôme majeur de l'approche de la mort. Mais cette brume est aussi celle qui compose les ténèbres de la nuit infernale, l'obscurité où la mort plonge les humains, les arrachant pour jamais à leurs proches. Dans l'*Odyssée*, Théoclymène, prophétisant le massacre des Prétendants, les voit déjà enveloppés de nuit de la tête aux genoux, déjà saisis par l'*ἀχλὺς*<sup>20</sup>.

C'est donc l'interruption des rapports visuels, par quoi se définit la cessation de la vie, qui est ici personnifiée et qui fait l'objet d'une visualisation si concrète... malgré la poussière et les larmes qui l'enveloppent.

Cette entité, «Brouillard de mort», si paradoxalement visible et décrite, vient rejoindre, dans le poème du *Bouclier*, la cohorte des allégories et puissances qui dans l'*Iliade*, figurent sur le bouclier des héros et sur l'égide d'Athéna, à proximité du gorgoneion. Mais ce poète qui n'hésite pas à donner une figure à la brume d'invisibilité ne décrit cependant ni la tête décapitée de Gorgo, ni les faces vivantes de ses soeurs. Tout se passe comme s'il se conformait à une convention, implicite sans doute, qui veut que dans le cas de Gorgo l'indicible ne soit qu'évoqué, suggéré par des glissements ou dénoncé par le silence. Cet interdit

<sup>17</sup> Vers 249 ss.

<sup>18</sup> Vers 264-270. Cf. le commentaire de C. F. Russo.

<sup>19</sup> Il. V, 696; XX, 421. Ce peut être aussi le brouillard de l'ivresse: Ath. 432e.

<sup>20</sup> *Od.* 20, 351-353.

apparaît plus nettement dans le *Bouclier*. Car une double médiation s'interpose entre la vision et l'image qui en est rendue: celle de l'art figuratif et celle de la description poétique. La parole a pour charge de montrer l'invisible en disant l'indicible. Devant la face insoutenable de Gorgo elle s'en acquitte par l'omission et le non-dit. On ne peut pas alléguer, comme on le fait parfois pour l'*Iliade*, une absence de figurations contemporaines. A l'époque du *Bouclier*, les représentations de la Gorgone sont attestées depuis longtemps. Il s'agit bien d'un tabou verbal, qui subsiste tout au long des siècles. L'*ekphrasis* elle-même recule devant la Gorgone, devant cette face que les textes ne qualifient jamais de *prosopon*, comme si ce terme, qui désigne le visage et le masque, en tant qu'*offerts à la vue et visibles*, était incompatible avec l'impossible vision d'une face sans traits, refusée et niée, trou d'ombre cerné d'effroi et limité par la stridence des serpents.

Ce processus de scotomisation cesse cependant lorsque la face gorgonéenne est évoquée à titre de métaphore. L'œil dont la mention est évitée lorsqu'il s'agit de celui du monstre, ou de la tête coupée, est explicitement dénommé au moment où le regard du guerrier se fait aussi effroyable et funeste que celui du gorgoneion. C'est alors Hector qui pour les Achéens, et pour les auditeurs de l'*Iliade*, a les yeux de Gorgo: Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων<sup>21</sup>.

Si le regard de Gorgo tolère ici la saisie directe des mots, c'est que le faciès déformé par la fureur guerrière ne laisse transparaitre qu'un reflet de la face monstrueuse, un double dont la vue est possible, sinon tolérable, qui suscite l'épouvante, comme le gorgoneion en épisode, mais qui provoque la panique et la fuite plus qu'il ne pétrifie.

Chez Euripide, de la même façon, la Gorgone, souvent évoquée métaphoriquement par ses effets<sup>22</sup>, n'est visible que lorsque ses traits sont transposés sur un visage humain: celui des frères ennemis, Etéocle et Polynice, qui se retrouvent face à face, pétrifiés par la haine, celui d'Héraclès qui, dans sa folie meurtrière, «roule les yeux farouches d'une Gorgone»<sup>23</sup>.

Paradigme de l'indicible, la tête de Gorgo est destinée, ne serait-ce que pour être plus distinctement appréhendée, à susciter des répliques d'elle-même. Elle sert de référence lorsqu'on tente de décrire l'inexprimable. C'est ainsi que procède Eschyle à propos des Erinyes, ces vierges maudites que, dit Apollon, «nul n'a jamais approchées, dieu, homme ni bête»<sup>24</sup>. Oreste, qui ne peut les connaître, évoque spontanément les Gorgones: «Ah! des femmes, des captives, là! des sortes de Gorgones» Γοργόνων δίκην<sup>25</sup>. De même la Pythie, cherchant à cerner leur

<sup>21</sup> VIII, 349.

<sup>22</sup> *Oreste*, 1515; *Alc.*, 1115; 1122. Dans l'*Ion*, 995, autre version de l'égide: elle est faite de la *peau* de Gorgo, et le texte ne comporte aucune allusion à son regard. Quant au gorgoneion tissé sur le lange de l'enfant, seules ses franges serpentine sont mentionnées (vers 1423).

<sup>23</sup> *Phén.* 454-456; *Her. F.*, 990.

<sup>24</sup> *Eum.*, 69-70.

<sup>25</sup> *Choéph.*, 1048.

nature et leur aspect: «ce ne sont pas des femmes, je dirais plutôt des Gorgones οὔτοι γυναικίας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω». Le premier modèle qui lui vient à l'esprit pour identifier ces «choses horribles à dire, horribles à voir de ses yeux» δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δράκειν<sup>26</sup>, ce sont les Gorgones, prototype de l'horreur, de la vue impossible et de l'inexprimable.

On mesurera mieux le caractère radical de l'occultation par les textes de la face gorgonéenne si l'on confronte ces descriptions évidées aux évocations d'épiphanyes divines. Car la mise en scène de la présence des dieux fait aussi l'objet de réticences<sup>27</sup>. P. Pucci a analysé les diverses stratégies du non-dit de l'apparence divine dans les poèmes épiques<sup>28</sup>. Il a montré qu'à une extrême économie descriptive dans l'*Iliade*, succède, dans l'*Odyssee* une autre tactique pour évoquer métaphoriquement la présence divine. C'est le début d'un changement et d'une ouverture sur la visibilité des dieux. Dans les *Hymnes Homériques* déjà, ils se montrent, lorsqu'ils le veulent, dans toute leur splendeur<sup>29</sup>. Mais pour Gorgo, le non-dit persiste dans les textes classiques, voire tardifs. Et Lucien conserve encore les traces rhétoriques de ce tabou verbal. Dans les *Portraits*, pour faire l'impossible portrait de la fascinante maîtresse de l'empereur, il tourne avec virtuosité autour de l'objet de la description, déployant images et références, *eikones* et *paradeigmata*. Depuis longtemps pourtant, l'horreur des traits de Gorgo s'est inversée en une beauté médusante. Par delà la mutation, l'indicible perdure.

## 2. FIGURATIONS

Face à ces réticences du discours et de la tradition littéraire, la richesse de l'iconographie pourrait surprendre. Sous des formes diverses, on le sait, la figure de la Gorgone affirme sa présence en tous lieux, dans le monde grec.

Laissant de côté la question de la morphologie composite de la Gorgone (hybridation et amalgame des contraires) qui peut être interprétée comme une solution à la représentation du *non-visible* — en montrant le *jamais-vu* —<sup>30</sup>, nous

<sup>26</sup> *Eum.*, 34.

<sup>27</sup> On ne peut les contempler contre leur volonté (cf. Call. *Hymnes*, V, 100-102). Plusieurs mythes (Actéon, Tirésias etc.) explorent les virtualités de cet interdit, qui est plus ou moins fort selon les divinités: la nudité d'Aphrodite est spectaculaire, celle d'Artémis et d'Athéna, incontestable. Le danger est moindre à rencontrer Hermès que Zeus. Et le terme ultime de cette impossibilité est tenu par Hadès, l'*Invisible*, dont les figurations, contrairement à Gorgo, sont exceptionnelles.

<sup>28</sup> Pucci, «Epifanie testuali nell'*Iliade*», in *Studi italiani di Filologia Classica* 78, 1985, pp. 170-183. Dans l'épopée c'est l'adjectif *ἐναργής* qui dénote l'éblouissement provoqué par la vue des dieux (*Il.*, XX, 131; *Od.*, III, 420).

<sup>29</sup> H.H. *Déméter*, 275-278; H.H. *Aphrodite*, 161-167; 181.

<sup>30</sup> Caractéristique que la Gorgone partage avec d'autres créatures «impossibles» (cf. Plat., *Phèdre*, 229d), Chimères, Centaures et satyres, ces derniers la concurrençant amplement dans l'imagerie.



nous attacherons ici à sa caractéristique essentielle: la frontalité. La représentation faciale de la tête de Gorgo ou de ses soeurs est une règle qui ne souffre que très peu d'exceptions jusqu'au milieu du V<sup>e</sup>me siècle<sup>31</sup>. Conséquence de cette loi, la Gorgone ne possède pas de profil. Sur un bouclier vu de profil, la Gorgone épisée se présente comme un demi-gorgoneion, c'est-à-dire comme une face plate, coupée en deux, contrairement au masque de satyre qui, lui, apparaît de profil en relief accusé<sup>32</sup>.

### Le face à face

La frontalité quasi réglementaire de la Gorgone constitue une infraction au code de la peinture céramique attique: les visages, on le sait, sont régulièrement vus de profil, et cette présentation des personnages, les gestes et les regards qui les unissent, ou les séparent, composent un réseau de signes destiné à marquer les relations entre les acteurs du récit figuratif.

Dans ce cadre, l'exception que constitue la représentation frontale d'un personnage est tout aussi significative. Une des valeurs que prend cette infraction est d'indiquer une sortie de l'action iconique<sup>33</sup>. C'est, entre autres, le cas du mourant: sur certaines scènes de combat un guerrier frappé à mort présente son visage de face<sup>34</sup>. Cette rotation d'un quart de tour par rapport aux profils orthodoxes marque l'évasion du héros hors du système de relations visuelles qui, pour les Grecs, définit la vie. Le mourant cesse déjà de voir ses proches, qui bientôt ne le verront plus, englouti qu'il sera dans l'invisible de l'Hadès.

Dans une étude antérieure<sup>35</sup>, j'ai donné à cette catégorie d'exception à la norme du profil le nom d'*apostrophé*, qui en grec signifie *déviatio*n. L'*ἀποστροφή* est le terme rhétorique par lequel les grammairiens désignent la figure de l'interpellation<sup>36</sup>, ou de l'apostrophe. L'*apostrophé* figurative, cette déviation qui aboutit à la présentation frontale d'un visage, entraîne un contact visuel entre cette face et celle du spectateur de l'image. Et la figure frontale acquiert un statut différent

<sup>31</sup> Deux exceptions notables: sur la pyxis à fond blanc du Louvre MNB 1286 (ARV<sup>2</sup> 775), Méduse endormie est une jeune fille aux traits négroïdes dont le visage est vu de profil; sur le couvercle de pyxis AFN du Louvre CA 2588, les têtes des deux soeurs qui poursuivent Persée sont de profil; la tête décapitée, qui émerge de la kibisis, est de face.

<sup>32</sup> On comparera sur l'amphore d'Exékias de Munich 1470 (ABV 144,6) l'épisée d'Achille avec un masque de satyre en même position sur l'amphore de Boulogne 575. L'opposition est explicite sur l'amphore d'Exékias, Vatican 16.757 (ABV 145, 13), figurant Achille et Ajax jouant aux dés. De profil, les boucliers des héros ferment l'espace: sur l'un un demi-gorgoneion, plat, sur l'autre un profil de satyre.

<sup>33</sup> Pour une première ébauche de mon étude d'ensemble sur la frontalité, voir « Au miroir du masque » in C. Bérard, J.-P. Vernant et al., *La Cité des images*, Lausanne 1984, pp. 147-161.

<sup>34</sup> Par exemple Cambridge 37.19; ARV<sup>2</sup> 135, 13. Berlin 2288; ARV<sup>2</sup> 438, 130.

<sup>35</sup> « La mort en face », in *Métis* I, 2, 1986, pp. 197-213.

<sup>36</sup> Qui correspond à un changement de destinataire du récit.

de celui des figures de profil. Elle appartient à la fois à l'espace iconique et à celui du destinataire de l'image.

Or dans le cas de la Gorgone, c'est l'exception qui fait la norme. Et cette frontalité canonique, qui interdit au spectateur d'échapper au face à face avec la vision « insoutenable », nous paraît précisément l'indice et la conséquence de sa nature incontestable. Quelle que soit l'origine de cette présentation frontale (qui a incontestablement des antécédents et des modèles), il semble que ce soit ainsi que les Grecs l'ont interprétée.

### Le regard détourné

Sur les représentations de Persée et de la Gorgone, le héros détourne régulièrement la tête. Il s'agit ici d'un détournement interne à l'image. Ses regards ne sortent pas de l'espace iconique et son visage demeure de profil. Il détourne la tête pour exécuter son exploit, la décapitation de Méduse<sup>37</sup>, et les récits désignent cette attitude par le verbe *ἀποστρέφειν*<sup>38</sup>. Persée détourne aussi souvent la tête pendant sa fuite<sup>39</sup>, comme pour regarder vers Athéna ou vers Hermès qui l'encouragent, mais aussi parfois au risque d'entrevoir l'une de ses poursuivantes<sup>40</sup>. Enfin il détourne également ses regards lorsqu'il brandit la tête de Méduse pour pétrifier Polydectès: c'est ce que montre un cratère à figures rouges de la fin du V<sup>e</sup>me siècle<sup>41</sup>: Polydectès, dont le corps est à demi saisi dans la pierre, tend la main vers Persée qui regarde dans la direction opposée. Athéna assiste avec intérêt, et sans aucun risque, à cette opération.

En définitive, le détournement de tête devient une sorte d'épithète signalétique de Persée et permet de l'identifier sans équivoque et de le différencier de Bellérophon qui comme lui chevauche Pégase: sur les reliefs de terre cuite de Mélos<sup>42</sup>, ce dernier va résolument de l'avant, tandis que Persée regarde en arrière.

Cette posture, la tête détournée<sup>43</sup>, forme d'*apostrophé* interne à l'espace iconique, indice de l'interdit visuel attaché à la Gorgone, nous semble complé-

<sup>37</sup> Par ex. hydrie FN Villa Giulia 3556; ABV 269, 35. Péliké FR de Polygnotos New York 45.11.1; ARV<sup>2</sup> 1032, 55.

<sup>38</sup> Phérécyde, Jacoby FG<sup>r</sup>H F3, 11, p. 62, l. 16; Apd. II, 4, 2.

<sup>39</sup> Lécythe Paris, Bibl. Nat. 277; CVA France 7, Pl. 46.

<sup>40</sup> Hydrie Londres Brit. Mus. F 500; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960, Pl. 18.

<sup>41</sup> Bologne 325; ARV<sup>2</sup> 1069, 2; Brommer VL<sup>3</sup> 287 B13; Schauenburg *cit.* Pl. 37, 2. Voir aussi Catane 697; ARV<sup>2</sup> 515,6; VL<sup>3</sup> 287 B16.

<sup>42</sup> Berlin 8382; Brit. Mus. B365, T.B. 1134; cf. B322, T.B. 1135.

<sup>43</sup> La logique narrative du mythe annule ce détournement par un ultime retournement de situation: dans la version tardive de la mort de Persée que nous transmet Jean d'Antioche (FHG IV, 544-545), le héros, ayant tenté en vain de pétrifier son beau père aveugle et par là invulnérable, croit que la tête est devenue inefficace, la retourne vers lui et meurt dans ce face à face si longtemps différé.

mentaire de la frontalité du monstre, dont la face est projetée vers le spectateur, en une autre forme d'*apostrophé*, qui marque son appartenance aux deux espaces, celui de l'image, où sa vue est insoutenable aux acteurs du récit iconique (sauf les dieux, bien entendu), celui du spectateur à qui elle est imposée, et pour qui elle est contemplable.

### Le miroir de Méduse

Mais dans la peinture italote Persée cesse de détourner la tête. Certaines représentations le montrent regardant la face de Méduse. Ce qu'il regarde, pourtant, ce n'est pas la tête elle-même, brandie par Athéna, mais le reflet qui apparaît à la surface d'une source ou sur le bouclier de la déesse:

— Sur un cratère de Leipzig<sup>44</sup>, Persée est penché au dessus d'un puits et fait un geste de *thauma*, mais le reflet n'est pas visible. Athéna semble regarder l'original, la tête qu'elle soulève. A gauche, Hermès contemple la scène entière. Et à l'extrémité droite, un satyre se détourne, comme s'il prenait en charge le geste de l'*apostrophé*<sup>45</sup> (fig. 1.1).

— Sur un cratère en calice<sup>46</sup>, c'est au dessus d'une source, délimitée par un cercle de pierres, que la déesse, assise sur son bouclier, tient la tête, dont le reflet est visible. Persée semble regarder dans cette direction, et l'orientation de sa main vers le bas souligne son regard (fig. 3.1).

— Sur un cratère en cloche qui se trouve à Boston<sup>47</sup> le reflet, inversé, est très net. Mais ce n'est plus une source qui le fait apparaître: il est porté par le bouclier d'Athéna, appuyé contre son corps. Et la déesse le regarde, ainsi que Persée et Hermès. Leurs trois têtes inclinées indiquent la direction des regards qui convergent vers cette image, reflet capté en position d'épisme, à l'endroit où, sur le bouclier des guerriers et parfois de la déesse elle-même, se dessine un gorgoneion<sup>48</sup>. Représentation figurée par l'art ou reflet, il s'agit pour les Grecs d'une *eikon*, dont cette scène semble mettre en évidence l'ambiguïté (fig. 1.2).

<sup>44</sup> Leipzig T83; sur cette série d'images que l'on rattache au peintre de Tarporley, cf. W. Hermann, « Spiegelbild im Spiegel. Zur Darstellung auf frühlukianischen Vasen », in *Wis. Zeitschr. Univ. Rostock* 17, 1968, 7-8, pp. 667-671.

<sup>45</sup> Ce qui marque une inversion très forte par rapport à l'appétit visuel caractéristique du satyre, que l'iconographie met en scène avec le geste de l'*apokopein*. La figure du satyre se détournant du gorgoneion (Schauenburg, *cit.*, pl. 32, 1-2; 34, 1; 35, 1) souligne donc l'importance de cet interdit visuel et ne doit pas être obligatoirement rattachée au drame satyrique, comme Brommer en fait l'hypothèse (*Satyrspiele: Bilder griechischen Vasen*, Berlin 1959, pp. 33-34 et 74); *contra* F. Lissarrague, « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer? », in *Anthropologie et Théâtre Antique, Cahiers du GITA*, n. 3, Montpellier, oct. 1987, pp. 93-106.

<sup>46</sup> Gotha AHV 72.

<sup>47</sup> Boston 1970, 237.

<sup>48</sup> D. Pagliai, « Perseo e Medusa », in *Lo Specchio e il Doppio*, Milan 1987, pp. 132-134, interprète cette scène comme remise du gorgoneion à Athéna et fixation sur le bouclier. Mais selon la tradition narrative, c'est sur son égide que la déesse fixe le gorgoneion.

Le jeu est encore plus explicite sur une péliké de Tarente<sup>49</sup> (fig. 2.2). Car, dans la même situation, Athéna porte (déjà?) sur son égide un petit gorgoneion, figure qui ajoute un troisième terme au dédoublement initial de la tête originale et de son reflet. Le gorgoneion d'Athéna est, en principe, lui aussi la « vraie » tête, dont nous ne percevons jamais que des images. Mais ce qui pour Persée et pour les deux divinités est reflet est pour nous image, au même titre, somme toute, que les deux « originaux ». Cette oeuvre du peintre de Tarporley — qu'il n'est pas dans notre intention d'accuser d'étourderie ni d'invraisemblance — dénonce le statut nécessairement iconique de la face de Gorgo, vision interdite qui n'est accessible aux humains que sous forme d'*eikon*<sup>50</sup>.

Le motif de la contemplation du reflet, après la décapitation, est attesté en dehors de la peinture céramique grecque:

— d'une part sur des miroirs étrusques des IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, dont il serait intéressant d'étudier les variantes: la tête est brandie au dessus d'une source, et le reflet se présente tantôt parallèlement à l'original, tantôt en position inversée<sup>51</sup>;

— d'autre part sur une série de plaques Campana dont la datation s'échelonne du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère<sup>52</sup>.

La composition est homogène: à gauche Persée avance en tenant par le haut la tête de Méduse, énorme. Sa main droite lève une épée. Sur la droite, Athéna s'avance symétriquement vers le centre. Elle présente, derrière la tête coupée, un bouclier où s'étale le gorgoneion (fig. 2.1). Schauenburg dénonce le caractère « illogique et purement décoratif »<sup>53</sup> de cette représentation, car le bouclier, placé derrière la tête, en reflète la face. On pourrait en conclure que cette face qui n'a pas de profil ne possède pas non plus de dos, étant un masque dont la vue ouvre sur le néant. L'intéressant est la juxtaposition — et presque la superposition — qu'opère l'image entre l'original monstrueux et son double, un double qui est à la fois reflet et image gravée en épisme<sup>54</sup>, deux notions que la langue grecque englobe sous la dénomination d'*eikon*<sup>55</sup>, le latin sous celle d'*imago*, et dont les

<sup>49</sup> Trendall-Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania I*, Oxford 1978, 51/44.

<sup>50</sup> Il faut ajouter à cette série un vase disparu: un cratère en cloche jadis dans la collection Durand (Reinach RVPI, Annali, 1851, pl. N): derrière Persée assis au dessus de la source où Athéna mire la tête, une femme tenant un miroir.

<sup>51</sup> Cf. E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlin 1943, CCXXII et CCXXIV.

<sup>52</sup> Cf. A. Borbein, *Campanareliefs*, Heidelberg 1968, pp. 178-181 et pl. 34-38.

<sup>53</sup> Schauenburg, 1960, p. 30; suivi par Borbein, *cit.*, p. 178.

<sup>54</sup> Seule la comparaison avec les images précédentes indique qu'il s'agit de la scène de contemplation du reflet.

<sup>55</sup> Et parfois d'*eidolon*. Sur les notions d'*εἰκών* et d'*εἶδωλον*, cf., à la suite de Vernant (« Naissance d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, pp. 105-137), S. Said (« Deux noms de l'image en Grec ancien: idole et icône », in *Acad. des Inscr. et Belles Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1987*, avril-juin, pp. 309-330) qui insiste sur l'opposition entre ces deux termes. Il faut également noter leurs interférences, en particulier chez Platon et Euripide.



auteurs de ces reliefs se sont attachés à figurer plastiquement l'équivoque proximité<sup>56</sup>.

Ce motif iconographique ne connaît pas d'équivalent textuel. Cette scène qui montre Persée regardant la face interdite évoque cependant la séquence narrative du bouclier-miroir tendu par Athéna au moment de la décapitation, pour permettre au héros de mieux ajuster son coup. On ne connaît pas la date de l'introduction de ce détail dans la légende de Persée<sup>57</sup>. Cet ajout, l'invention par Athéna du rétroviseur, n'était pas indispensable à la vraisemblance de l'action. Persée compensait déjà le handicap que lui imposait l'interdit visuel en se guidant tactilement. Bien des images le montrent agrippant la chevelure serpentine ou immobilisant la nuque de sa victime. Et surtout les dieux lui prêtent main-forte. Athéna en particulier paralyse parfois l'un des serpents. L'artifice du bouclier-miroir n'est donc pas un simple complément rationaliste. Il présente une nouvelle implication du thème de la vision, fondamental dans le mythe, et ajoute un terme supplémentaire à l'alternance *visibilité-non visibilité* ou *in-visibilité* qui ponctue tout le récit des aventures de Persée. La vue de l'invisible est possible, lorsqu'il s'agit de son simulacre. Ce que contemple Persée n'est qu'un duplicata expurgé de la nocivité de son original, c'est une *eikon*<sup>58</sup>. L'ingéniosité d'Athéna, qui capte le reflet sur le bouclier, à l'emplacement qu'occupe le gorgoneion sur le bouclier des guerriers — et sur le sien propre —, justifie *a posteriori* la visibilité effective de la face de Gorgo, et la paradoxale profusion de ses représentations. Elle devient vision supportable parce qu'*eikon*, et c'est cette iconicité de Méduse que révèle la séquence de la réflexion, dans la version narrative qui situe la scène au moment de la décapitation, comme dans la version figurative qui la place après.

<sup>56</sup> On rencontre un jeu analogue en céramique attique, 4 ou 5 siècles plus tôt: un lécythe du peintre de Pan (Bruxelles, Bibl. Roy., 10; ARV<sup>2</sup> 556, 110) montre une femme tenant en main un miroir dont le dos est décoré d'un profil de femme analogue à celui de la porteuse du miroir. Mais celui-ci est traité en figure rouge; l'autre, l'image gravée, évoquant aussi le reflet, est en silhouette noire, décalage qui souligne le statut de cette image dans l'image. Cf. aussi Boston 13.189; ARV<sup>2</sup> 384, 214.

<sup>57</sup> Pas avant Ovide, selon Ed. Phinney Jr., « Perseus battle with the Gorgons », in *TAPA* 102, 1971, pp. 445-463. Pour K. Ziegler, « Das Spiegelmotiv im Gorgomythus », in *Arch. RW* XXIV 1926, pp. 1-18, c'est une invention d'Euripide. Le niveau de connaissance technique dans la fabrication des miroirs et la place de la catoptrique dans la réflexion philosophique (cfr. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris 1988) rendent plausible l'élaboration de cette histoire à la fin du Vème siècle. Mais ce ne peut être qu'une hypothèse.

<sup>58</sup> Apd. II, 4, 2.

### Le peintre de Pan

Mais dès le début du Vème siècle les imagiers avaient exploré d'autres voies pour signifier le paradoxe d'une représentation de l'incontemplable. C'est ce que montrent, dans l'oeuvre du peintre de Pan, trois images exemplaires, les seules d'ailleurs, parmi les vases qui lui sont attribués, à concerner Persée et la Gorgone.

Le décor de la péliké de Munich<sup>59</sup> (fig. 3.2) est d'une grande simplicité. Persée est représenté seul, portant à deux mains<sup>60</sup> la tête tranchée, circulaire comme un disque<sup>61</sup>, et levée à hauteur de son épaule gauche. Elle occupe, en fait, la place qui sera la sienne sur l'égide d'Athéna et c'est comme un gorgoneion, trophée ou emblème, que Persée la tient contre lui. Mais en l'absence d'autres figurants, cette présentation de la tête de la Gorgone, qu'il projette perpendiculairement au plan de l'image, n'est destinée qu'aux spectateurs du vase. Persée, qui ne risque pas de voir cette face qu'il porte devant lui, détourne cependant réglementairement la tête. La torsion est soulignée par la position des pieds, opposée à celle du visage. Cette *apostrophé* dénonce l'interdit visuel, en indiquant qu'il ne joue que dans l'espace iconique. Il nous est permis à nous, spectateurs extérieurs à l'image, de regarder, comme le font sur d'autres images Hermès et Athéna, la Gorgone dans les yeux. Car ce que nous voyons est une *eikon*. Le peintre de Pan semble montrer la transmutation, opérée par la décapitation, de la tête en gorgoneion. Transformation qui n'est que révélation, ou explicitation de la nature iconique de la face de la Gorgone en tant qu'elle est objet de regards. C'est en la désignant comme *eikon* que Persée affiche la tête monstrueuse sur sa poitrine, en une exhibition analogue à celle que figureront plus tard les reliefs Campana, mais de façon plus concise, ce qui sera dédoublé en original et copie étant ici condensé en une figure unique.

L'hydrie du British Museum<sup>62</sup> (fig. 4.1) présente une scène plus narrative: il s'agit de l'instant où Persée prend la fuite après la décollation. Sous son bras, dans la besace, la tête émerge, les yeux fermés, ce qui est rare. Au centre Méduse, décapitée, s'affaisse, tentant encore de se soutenir du bout des doigts. Persée en s'enfuyant se retourne et son regard plonge dans l'orifice sanglant du col tranché. Le peintre a ainsi transformé le schème canonique du détournement en retournement, permettant à Persée d'assouvir sa curiosité. Mais le spectacle qui est offert, et vers lequel Athéna aussi s'empresse, est un trou entre les ailes, une béance<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Munich 8725; ARV<sup>2</sup> 554, 85. Face B, un joueur de flûte.

<sup>60</sup> Il la soulève par en dessous, ce qui est rare (cf. Cratère de Catane) au lieu de la tenir par les cheveux comme d'ordinaire.

<sup>61</sup> Comme un ballon, dit A. B. Follmann, *Der Pan Maler*, Bonn 1968, p. 64.

<sup>62</sup> E 181; ARV<sup>2</sup> 555, 96.

<sup>63</sup> Une telle image prouve, me semble-t-il, qu'il est difficile de poser, comme le fait la psychanalyse depuis S. Freud (« La tête de Méduse », 1922, in *Résultats, idées, problèmes* II, Paris, 1985), une équivalence entre la face de Méduse et les organes génitaux féminins (cf. N. Loraux, « Matrem nudam: quelques versions grecques », in *L'Écrit du Temps* II, Printemps

Persée regarde le vide, le manque de tête d'une Méduse devenue pour lui contemplable. Montrer le regard permis lorsqu'il n'y a plus à voir que l'absence est une autre façon de montrer le non-visible.

La dernière image, un médaillon de coupe<sup>64</sup> (fig. 4.2), est plus elliptique encore. Elle représente une Gorgone décapitée seule, motif exceptionnel<sup>65</sup>. Le corps est figuré, buste et ailes de face, dans la posture semi-agenouillée, traditionnelle. Et au dessus un petit serpent isolé se tortille. Il arrive que des serpents soient figurés à côté des Gorgones, sur les scènes post-décapitation, rampant à terre et comme participant à la poursuite<sup>66</sup>. Mais celui qui voltige ici dans les airs, à l'endroit où il se trouverait si la tête était là, dans la chevelure, ferme graphiquement l'intervalle entre les deux ailes dressées, comme pour délimiter la béance. Ce serpenteau résiduel met en évidence la lacune. Bien plus qu'un corps décapité le peintre de Pan fait voir ici le « sans-tête ». Et cette ellipse picturale, qui cerne par les séquelles du dessous et du dessus le manque capital, évoque les tactiques centrifuges mises en oeuvre dans les textes épiques pour éviter la description de la face interdite.

Ces trois images exceptionnelles indiquent que les peintres de vases, ont su, en techniciens du visuel, s'affronter au problème de l'invisible et du non regardable. Dans les représentations grecques, cette forme radicale de la mort qu'incarne Méduse, mort immédiate, dans l'instantanéité du regard, qui court-circuite la décomposition du cadavre et les rituels funéraires, n'est pensable, dicible et montrable que par des procédures qui la nient, la contournent ou la désignent comme néant, et qui manifestent qu'on ne peut l'appréhender qu'en tant que figure.

1986, pp. 90-102). Leurs interférences viennent de ce que ce sont, dans les représentations grecques, deux interdits visuels, parallèles donc, mais pas pour autant identiques. Ce que regarde ici Persée est un orifice, d'où vont naître Pégase et Chrysaor, un sexe maternel inversé, si l'on veut. Mais en l'occurrence la vue en est permise. C'est la tête de la Gorgone qui est l'interdit, et ici elle est radicalement disjointe, par la décapitation, de cet ersatz de vulve.

<sup>64</sup> Berlin 4951; ARV<sup>2</sup> 560, 159.

<sup>65</sup> Décapitée elle s'insère dans un contexte narratif, de poursuite généralement (sur la péliké du British Museum E399, au corps de Méduse s'affaissant répond, sur l'autre face, Persée s'enfuyant avec la tête coupée). Seule, elle est soit entière, soit réduite au gorgoneion.

<sup>66</sup> Amphore Louvre F230; CV 4 (5) pl. 43 (209) 3 et 8. Fogg Art Mus. 60.318; ABV 86, 4 (hydrie chalcidienne).

## LA VIE DES MORTS. REPRESENTATIONS ET FONCTIONS DE LA MORT ET DES MORTS DANS *LES HISTOIRES* D'HERODOTE

CATHERINE DARBO-PESCHANSKI

Dans les *Histoires* d'Hérodote, c'est aux mots qu'il revient de saisir la mort et les morts. Ils le font soit en creux, par l'ellipse ou le détour; soit positivement, sous des formes plus ou moins précises et pittoresques, qui vont de l'utilisation sèche d'un vocabulaire spécialisé et générique à l'élaboration de scènes détaillées qui font tableaux.

Entre taire, mentionner et décrire, le texte donne donc de quoi se figurer diversement les procédures de la mort, les corps des morts et les traitements dont ces derniers font l'objet. Mais il fait plus. En tant que discours, il donne à la mort et aux morts une place doublement essentielle: au coeur des représentations qu'il construit de l'organisation du monde et du cours des événements d'une part, comme objet d'un véritable travail visant à résoudre la difficulté qu'il y a à dire la mort dans son accomplissement d'autre part.

Montaigne, dans le chapitre XIX du livre I des *Essais*, utilise la leçon que Solon donne à Crésus au livre I des *Histoires*: il faut considérer en toutes choses la fin. L'homme n'est pas « autarcique » (*autárkēs*), c'est-à-dire capable de trouver en lui les ressources nécessaires pour faire face aux circonstances. Il n'est que vicissitudes, si bien qu'on ne peut — et qu'il ne peut lui-même — juger de son bonheur qu'au moment où « il achève sa vie » (*teleutāi*), où il meurt. Mais, si Montaigne rappelle cette leçon, c'est pour illustrer des réflexions sur ce que, ailleurs dans son oeuvre, il nomme « le mourir »: la mort en train d'opérer, la mort à l'oeuvre. Or, dans les passages, pourtant très nombreux, où *les Histoires* font référence à la mort, on a du mal à trouver des récits du moment précis où les personnages l'éprouvent, des évocations de la mort comme passion<sup>1</sup>. Presque

<sup>1</sup> Deux passages seulement nous empêchent d'écrire qu'on ne trouve *aucun* récit de ce type. Il s'agit de l'épisode dans lequel Hérodote rapporte comment, frappé à la cuisse par Cambyse, le boeuf que les Egyptiens tiennent pour la réincarnation du dieu Apis s'éteint progressivement (III, 29), et du récit qui évoque la fin de Cambyse lui-même, en proie à la gangrène après s'être blessé à l'endroit précis où il a atteint le dieu. Cependant, on ne man-



jamais le point de vue du récit n'est celui de la victime ou, plus largement, de l'objet du procès de mort. Le mourir n'a pas de place dans le texte.

En cela, on mesure tout ce qui sépare *les Histoires* de l'épopée et de la tragédie. Dans l'*Iliade*, la mort intervient selon un scénario quasiment fixe: un guerrier frappe son adversaire; l'arme fait son chemin à travers le corps de ce dernier (c'est là que sont introduites une bonne part des variations possibles); la victime s'écroule en des postures, diverses elles aussi; enfin, la mort opère. C'est *thánatos* qui se saisit du héros ou l'ombre (*skótos*) qui couvre ses yeux<sup>2</sup>. Certes, la mort apparaît comme une puissance extérieure; certes, on ne saura pas ce qu'éprouve le mourant; mais le récit le donne à voir et le place, au moins pour un temps, en position grammaticale de sujet.

Dans la tragédie, on peut mourir sur scène, comme Hippolyte chez Euripide ou Ajax chez Sophocle. En ce cas, le propos du personnage vient redoubler ou anticiper, tout en l'amplifiant, le spectacle de la mort à l'oeuvre: « J'invoque Hermès infernal, le guide des morts. Qu'il m'endorme doucement et que ce soit d'un saut facile et prompt que j'aie déchirer mon flanc à cette épée »<sup>3</sup>, dit Ajax, avant de se précipiter sur son glaive fiché au sol (vv. 831-834). Hippolyte, quant à lui, meurt et commente sa mort simultanément: « Je suis mort, malheureux, hélas, hélas. A travers ma tête passent des élancements douloureux; en mon cerveau se déchaînent les spasmes. Halte, je n'en puis plus », dit-il aux serviteurs qui le portent (vv. 1347-1353); et plus loin s'adressant à son père: « Mes efforts sont finis. C'en est fait de moi. Couvre-moi au plus vite la face de mon manteau » (vv. 1457-1458)<sup>4</sup>. Si jamais la mort que subit le personnage est dérobée aux yeux des spectateurs, le messager, auquel, comme le note Nicole Loraux<sup>5</sup>, on pose invariablement la question « Comment? Comment cela s'est-il passé? », la raconte avec force détails. Songeons, par exemple, au sacrifice de Polyxène dans *Hécube* d'Euripide. C'est un récit semblable qui fait dire au chœur des *Sept contre Thèbes*, devant lequel on apporte les cadavres d'Étéocle et de Polynice: « Voilà qui parle assez clair; nos yeux voient le récit du messager (*Tád'autódēla, proúptos aggélou lógos*) (v. 847). Ce récit permet à l'imagination de se représenter la fin des deux frères et de lui donner une présence analogue à celle du spectacle de leur cadavre.

querra pas de remarquer que le caractère divin d'Apis justifierait à lui seul que sa fin fasse l'objet d'un récit différent de ceux qui sont consacrés aux personnages humains du texte. Par ailleurs, Cambyse agonise comme sa victime et l'enfermer ainsi dans une forme exceptionnelle de récit semble bien être une manière de suggérer sans équivoque un lien de cause à effet entre son sacrilège et sa mort (IV, 66).

<sup>2</sup> Voir, par exemple, *Iliade* IV, 456-462 (Antiloque tue le Troyen Echépole, fils de Thalyssios); 463-470 (Agénor frappe Elphénor au moment où celui-ci essaie d'emporter le cadavre d'Echépole qui vient d'être tué); 480 s. (Ajax tue Simoïsios); 501 ss. (Ulysse tue Dèmocoön, fils de Priam); V, 55 s. (Ménélas tue Scamandrios); 65 s. Mériion abat Phérécle; XXII 327 s., 361 s. (Mort d'Hector)...

<sup>3</sup> Traduction P. Mazon, Paris « Belles Lettres », 1958.

<sup>4</sup> Traduction L. Meridier, Paris « Belles Lettres », 1927.

<sup>5</sup> N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985, pp. 28-29.

Il en va de même des paroles que les personnages assassinés crient de l'intérieur du palais dont les portes les dérobent aux yeux des spectateurs<sup>6</sup>.

Chez Hérodote, pas de spectacle de la mort subie, bien sûr, mais pas de récit détaillé de celle-ci non plus. Dès lors, comment s'organise ce silence? Essentiellement selon trois modalités.

Il arrive que « le mourir » soit tout entier attiré du côté de la vie du *zen*. Le texte signale alors que le personnage concerné subit tel ou tel traitement « tout vif » (*zōon* ou *zōousa*). On saisit que ce traitement est mortifère, lorsqu'à quelques mots d'intervalle, le récit signale que le personnage n'est plus. Mais, à ce moment-là, la mort a fini d'opérer.

Sur ce point encore, la tragédie fournit un contre-point révélateur de la spécificité de l'oeuvre hérodotéenne. Il arrive en effet que le héros tragique, encore vivant et présent sur scène, affirme au parfait (*ólōla*): « c'en est fini de moi »<sup>7</sup>. Ainsi la mort est donnée comme le résultat présent d'un procès passé, alors même que le présent est encore vie. Une manière de créer une tension entre vie et mort et de faire ressortir le mourir dans sa dynamique. Rien de tel chez Hérodote, qui verse délibérément du côté de la vie ou du côté de la mort, plaçant ainsi le mourir dans une ellipse. Cambyse, le roi des Perses, fait ensevelir la tête en bas (ou jusqu'à la tête), mais surtout « tout vifs » (*zōontas*), douze Perses du premier rang (III, 35). Ailleurs (IV, 202), le texte signale que Phérétime, mère d'Achésilas de Cyrène, mourut misérablement (*apéthane kakōs*). « Toute vive (*zōousa*), en effet (*gár*), elle fourmilla de vers ». Les Athéniens, après s'être emparés du Perse Actayctès, gouverneur de Sestos, qui, dans le sanctuaire de Protésilas d'Eléonte se livrait à « des actes impies avec des femmes », le clouèrent « vivant » (*zōonta*) à une planche (VII, 33). Au lieu-dit les Neuf Voies des Edoniens, les Perses enterrèrent « tout vifs » (*zōontas*) neuf fils et filles indigènes, est-il dit en VII, 114. Enfin, le chapitre VII, 223 fait état de certains soldats qui, aux Thermopyles, furent foulés aux pieds « vivants » (*zōoí*).

La deuxième façon que l'enquêteur-narrateur<sup>8</sup> a d'effacer l'épisode du mourir consiste à substituer le jugement et l'appréciation au récit des faits: tel ou tel personnage meurt « de manière déplorable », « lamentable », « indigne », se contente-t-il de dire ou de faire dire. Ainsi Oroïtès, le satrape perse, a tué le tyran Polycrate de Samos « d'une manière indigne » (*apékteine ouk axiōs*); Polycrate a été « détruit, anéanti » (*diephtárē*) « de manière lamentable » (*kakōs*). Le déroulement précis de l'agonie se cache sous l'adverbe porteur de l'appréciation; il nous est dérobé par une formule presque stéréotypée. De plus, cette formule est am-

<sup>6</sup> Agamemnon (*Agamemnon*, vv. 1343-1345) ou Clytemnestre (*Electre*, v. 1415), par exemple.

<sup>7</sup> *Hippolyte*, v. 1447; *Les Trachiniennes*, vv. 1143-1146...

<sup>8</sup> Nous traduisons délibérément *historia* par *enquête* afin de ne pas assimiler indûment cette activité à l'histoire. Il s'ensuit que nous désignons et désignerons souvent Hérodote comme « l'enquêteur ». Sur la spécificité de l'enquête, voir C. Darbo-Peschanski, *Le discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodotéenne*, Paris 1987.



bigüé: on ne sait exactement si elle renvoie à la détresse du mourant ou à l'ignominie du meurtrier, autrement dit, si elle met l'accent sur la mort subie — quitte à la masquer — ou sur la mort infligée, ce qui revient alors à substituer le meurtre au mourir, l'action à la passion, et à effacer, radicalement cette fois, ce qu'a pu éprouver la victime. Tandis que le *biaios thánatos*<sup>9</sup> de la tragédie, présenté sur scène ou suggéré par le récit, montre les deux faces de la mort, infligée et subie, l'historiographie hérodotéenne superpose les deux et sacrifie délibérément l'expression de l'agonie.

Quant au corps, s'il réapparaît, c'est sous forme de cadavre. Polycrate est empalé, lavé par la pluie et oint par le soleil, *une fois qu'*Oroïtès l'a fait périr misérablement (III, 125).

Enfin, dernière modalité de l'effacement du mourir: la mort des victimes se trouve englobée dans la catégorie plus large de la destruction (le *diaphtheiresthai*), dans laquelle se confondent hommes et choses. Ainsi le texte réifie l'ensemble tout en l'uniformisant, sans plus laisser de place au travail de la mort sur le corps. Lors de la tempête du cap Sépias, note Hérodote (VII, 190), « nombre de vaisseaux furent détruits et une foule non moindre d'hommes et de richesses ». Ce trait est tout particulièrement celui des récits de batailles. A l'Artémision (VIII, 16), les soldats sont détruits avec et comme les vaisseaux; à Salamine, on ne parle plus que des vaisseaux, les soldats qui sont dessus faisant partie du lot (VIII, 86; VIII, 89). Aussi, quand les soldats meurent sur le mode du *diaphtheiresthai*, le font-ils sur le mode des choses: les Barbares qui se noient, au chapitre 89 du livre VIII, sont détruits dans la mer (*en tei thalassei diephtharesan*).

A regarder la répartition du verbe *diaphtheiresthai* dans les récits de bataille des *Histoires*, on peut noter qu'il apparaît essentiellement<sup>10</sup> dans ceux qui content des combats non-hoplitiques. De fait, Hérodote l'utilise surtout pour les batailles navales de l'Artémision ou de Salamine qui, par leur technicité et la grande importance qu'y prennent les thètes, s'écartent considérablement du combat modèle de la phalange qu'est Marathon<sup>11</sup>. Il s'en sert aussi, pour désigner l'issue des combats désordonnés des Barbares face à des hoplites dont le comportement et

<sup>9</sup> Ainsi que le signale N. Loraux (op. cit., note 5, pp. 27-28) toutes les morts tragiques sont violentes. Parfois, elles sont aussi explicitement désignées comme telles; la mort de Phèdre dans *Hippolyte* (*Biaïōs thanousa*, v. 813), par exemple. Pour un examen plus vaste que nos quelques remarques, voir Z. Petre, « La représentation de la mort dans la tragédie grecque », in *Studi Classici* XXIII 1985, pp. 21-35.

<sup>10</sup> On notera une exception toutefois. Dans le récit de Marathon (VI, 114), il est dit que le polémarque Callimachos « est tué » (*diaphtheiretai*) en poursuivant les Barbares en déroute. Mais le passage se présente sous la forme d'une énumération des quelques combattants grecs qui se sont illustrés dans cette opération et, à cet effet, utilise toute la gamme des verbes signifiant « mourir »: *diaphtheirein* certes, mais aussi *apothnēiskein* et *piptein*. C'est pourquoi, on peut émettre l'hypothèse que *diaphtheiresthai* est appelé dans le texte par un souci stylistique de variation.

<sup>11</sup> P. Vidal-Naquet, « La tradition de l'hoplite athénien », in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1968, p. 167 ss., article repris dans *Le chasseur noir*, Paris 1983, p. 125 ss.

les valeurs deviennent, par voie de conséquence, le signe même de la grécité<sup>12</sup>. Mais, pour notre propos, c'est seulement la manière dont le verbe renvoie à la mort subie qui fait sens. Dès lors, force est de constater qu'il crée la confusion entre hommes et choses, ce qui a pour effet d'occulter l'expérience du mourir.

L'expression de celle-ci semble donc bien constituer un obstacle, que l'enquêteur s'efforce à chaque fois de contourner.

Les silences que ménage ainsi le texte d'Hérodote n'ont d'égal que le luxe de détails avec lequel sont évoquées toutes les manipulations de cadavres. Il semble qu'une fois revenu en terrain ferme, c'est-à-dire une fois installé dans la phase qui suit le processus de mort, l'auteur manifeste son assurance retrouvée en s'appliquant à décrire, parfois très précisément, toutes les façons de traiter les cadavres. C'est le cas pour les techniques d'embaumement des Egyptiens (II, 86); les funérailles des rois scythes (9); les rites funéraires des Issédons (IV, 26); les funérailles des riches chez les Thraces (V, 8), pour ne prendre que quelques exemples. Ici, on incise, on sale, on farcit d'aromates, on plonge dans le miel, on découpe, on épile, on dore, on enferme dans des statues de pierre ou de bois faites à la ressemblance du défunt, on scie les crânes, on découpe les épaules, on empale, on empaille, on enterre, on mange, on grille, on bouillit. Ici, le corps réapparaît dans toute sa matérialité et, parfois, le détail de son anatomie; un corps putrescible qu'on s'ingénie à conserver ou qu'on laisse se défaire.

Tous les gestes évoqués dans ces développements entrent dans la grande catégorie des coutumes (*nómoi*). Ils en constituent même un élément central. Aussi, quand Hérodote veut illustrer l'attachement des peuples à leurs *nómoi*, prend-il l'exemple des différentes manières de traiter les cadavres (III, 38). Il apparaît donc que ces coutumes doivent être respectées sous peine de châtement, divin ou humain — Cambyse et les souverains perses en font la douloureuse expérience —, mais aussi que l'enquêteur juge licite de les décrire.

Que penser alors du grand partage qui s'opère dans les *Histoires* entre le silence qui recouvre le moment de la mort subie et la proximité mise à évoquer les opérations qui suivent la mort?

<sup>12</sup> Aux Thermopyles, tandis que les soldats de Léonidas, résolus à se faire tuer à leur poste, selon l'idéal hoplitique, s'avancent pour combattre hors des passes étroites, les Barbares sont décimés et finissent par tomber (*espiptein*) dans la mer où ils sont anéantis (*diaphtheiresthai*). C'est que, placés derrière eux, leurs chefs les poussent en les frappant du fouet, instrument symbole de la servitude dans les *Histoires* (cf. VII, 56). Ces deux façons de combattre cristallisent ici les oppositions, majeures dans les derniers livres de l'oeuvre d'Hérodote, entre Grecs et Barbares, liberté et servitude. Dans le récit de la bataille de Platée (IX, 62), les considérations de l'enquêteur semblent plus techniques, mais, encore une fois, c'est l'opposition des Grecs et des Barbares qu'il met en évidence: « Les Perses n'étaient inférieurs ni en courage ni en force, mais, en même temps que d'un armement solide, ils manquaient d'instruction militaire et n'égalèrent pas leurs adversaires en habileté tactique; ils se lançaient en avant et se précipitaient sur les Spartiates un par un, dix par dix, se réunissaient en groupes plus ou moins nombreux, et se faisaient massacrer (*diephtheironto*) ».



On est tenté de faire le rapprochement avec l'ellipse qui, dans les représentations figurées du sacrifice grec de consommation alimentaire, la *thusía*, sépare les scènes où les officiants se préparent à tuer de celles où ils travaillent sur les victimes mortes et qui soustrait aux regards le moment où le sang jaillit de la gorge de la victime, moment précis où sévit la mort. Mais il faut très vite résister à la tentation de ce rapprochement, et cela, pour deux raisons au moins. La première tient à la méthode d'analyse. Comme l'a montré J. P. Vernant<sup>14</sup>, la *thusía* a une fonction essentielle dans la répartition des règnes humain, animal et divin, fonction qui commande le langage du mythe, du rite et des représentations figurées. Rabattre le langage de l'enquête sur celui du sacrifice reviendrait à faire jouer l'une sur le mode de l'autre et à dénier d'emblée à l'*historía* toute spécificité: un amalgame qui compromettrait toute chance de la comprendre. La seconde s'impose dès lors qu'on procède à un examen un peu plus précis des deux langages. Là où Hérodote, qui évoque majoritairement la mise à mort d'êtres humains, fait l'impasse sur le mourir, les représentations figurées du sacrifice soulignent le caractère déviant et anormal de telles pratiques en dérogeant à leur habitude, qui vaut dans le cas des autres victimes sacrificielles, de cacher le moment de la mort<sup>15</sup>. Voyons donc là un indice que les *Histoires* ont, au regard de l'expression de la mort, une logique propre car, à supposer qu'on veuille prêter au silence d'Hérodote des motivations religieuses, celles-ci ne sauraient expliquer qu'il refuse aussi radicalement de dire le mourir.

De fait, ce qu'il privilégie massivement est *la mort comme acte*. Qu'entendre par là? Il ne s'agit nullement du meurtre tragique qu'expriment pourtant à maintes reprises des verbes comme *práttein*<sup>16</sup>, *drân*<sup>17</sup> ou *érdein*<sup>18</sup>, ou encore le nom *érgon*<sup>19</sup>, tout un vocabulaire qui, dans d'autres contextes, signifie simplement « faire » ou peut désigner « l'acte » dans sa généralité (comme si donner la mort constituait la forme de plus forte de l'action). Dans les tragédies, en effet, tuer n'est jamais que l'envers du pâtir et du mourir auxquels il donne libre accès sur scène ou dans les récits des messagers. C'est bien le mot *páthos* qu'Aristote utilise dans la *Poétique*<sup>20</sup> pour désigner une action qui cause destruction ou douleur (*práxis phthartikê è odunêrá*) et dont les morts infligées sur scène (*hoî en tôi phanerôi Thánatoi*) sont une illustration, ou dont il use quand il donne pour exemple des violences

<sup>13</sup> Elles ont fait l'objet d'une ample analyse dans l'ouvrage de F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris 1980, p. 148 ss.

<sup>14</sup> « Sacrifice et mise à mort dans la *thusía* grecque », in *Le sacrifice dans l'antiquité*. Entretiens sur l'antiquité classique XXVII, Fondation Hardt, Vandoeuvre-Genève 1981, p. 1 ss.

<sup>15</sup> J'emprunte ici les analyses de J. L. Durand, 'Bêtes grecques', in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, p. 133 ss.

<sup>16</sup> *Hippolyte*, vv. 778, 1325; *Andromaque*, vv. 387, 549; *Hécube*, v. 521...

<sup>17</sup> *Choéphores*, v. 313...

<sup>18</sup> *Agamemnon*, v. 1560...

<sup>19</sup> *Choéphores*, v. 827...

<sup>20</sup> 52 b 11.

nées au cœur des alliances (*tà páthē* en taïs philiais) qu'un fils tue (*apokteínei*) sa mère<sup>21</sup>. Si la mort que mentionne ou que raconte plus longuement Hérodote est présentée comme acte, c'est selon des modalités qui sont propres aux *Histoires*.

On remarquera d'abord que le texte ne confère pas pour seule efficace à celle-ci de détruire un être animé. « En mourant » (*apothnēskein* ou *teleutān*), en effet, tel ou tel personnage ouvre une nouvelle période, ou provoque un changement dynastique, ce qui se traduit par une nouvelle étape dans le récit: « Cyrus mort (*teleutēsantos de Kúrou*), Cambyse reçut la royauté » (II, 1); « quand un prêtre égyptien meurt (*epeán tis apothánēi*) son fils est établi à sa place » (II, 37)... Mourir, pour l'hoplite, c'est aussi « tomber » (*piptein*). Mais, dans ce cas, il ne s'agit pas seulement recevoir le coup fatal, car « tomber » ne saurait être dissocié de l'acte suprême de résistance par lequel le soldat « tient bon » (*stēnai*), « ne lâche pas pied » (*ouk apelaúnein*): en mourant de la sorte, il fait encore obstacle à l'ennemi. Songeons, par exemple, aux Grecs des Thermopyles (VII, 210) qui se laissent tous abattre sans abandonner leur poste.

On notera ensuite que le suicide se dit à plusieurs reprises à l'aide de composés des verbes *ergázesthai* (faire, accomplir) ou *chrēsthai* (utiliser)<sup>22</sup>. Enfin, la plupart du temps, la mort apparaît dans les *Histoires* sous les espèces du meurtre et, dans l'acte de tuer, c'est essentiellement l'engagement du sujet meurtrier qui est alors pris en compte.

A l'intérieur du vaste ensemble de passages qui disent la mort comme acte et, majoritairement, comme acte de violence contre autrui, bêtes ou gens, on distinguera, ceux qui se réduisent à une simple mention et ceux qui détaillent les différents gestes de l'opération.

Dans cette dernière catégorie on trouve les développements consacrés aux morts relevant du *thōma*, c'est-à-dire de ce qui surprend ou étonne l'équateur par son exotisme. Il s'agit pour l'essentiel des diverses manières de sacrifier ou d'en user avec les vieillards, sous-ensemble des *nómoi* étrangers dont le texte s'applique à rendre compte. Il en est ainsi de la mise à mort des vieillards chez les Indiens (III, 99) ou du sacrifice à Arès chez les Scythes (IV, 62), entre autres exemples très nombreux. L'auteur met alors en évidence les différences entre les coutumes (*nómoi*) barbares — c'est ainsi qu'il oppose les rites funéraires de certains Indiens à ceux de certains autres (III, 99-100) — ou celles qui séparent les *nómoi* barbares des *nómoi* grecs. F. Hartog a bien montré, par exemple, combien les développements portant sur le sacrifice scythe (IV, 60) ou le sacrifice égyptien (II, 41) sont construits sur l'opposition sous-jacente entre ces pratiques et les pratiques grecques correspondantes<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> 53 b 20.

<sup>22</sup> Le verbe employé pour désigner le suicide du fils de la reine Tomyris, par exemple, est *diērgázesthai* (I, 213).

<sup>23</sup> « Le boeuf 'autocoureur' et les boissons d'Arès », in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, p. 251 ss.



Parmi les mises à mort exposées en détail on trouve encore celles qui relèvent de la *mēchanē* ou de la *sophiē*: la machination, la ruse<sup>24</sup>. Il en est ainsi des meurtres qui émaillent l'épisode du vol des trésors du roi égyptien Rhampsinite (II, 121); et l'on peut songer également à la manière dont Darius fait exécuter son satrape rebelle Oroïtès (III, 127).

On ajoutera toutes les façons de donner la mort dans lesquelles se manifeste la démesure (« hýbris »), comme certains actes de folie et terribles caprices des tyrans grecs ou des souverains asiatiques. Ainsi le Grand Roi, Cambyse, fils de Cyrus, tue le fils de son homme de main Prexaspe en le frappant d'une flèche en plein coeur, puis ouvre la poitrine de l'enfant qu'il vient d'abattre pour juger de la précision de son tir (III, 35). A une autre occasion, le même Cambyse déploie encore des trésors d'imagination pour châtier un juge royal qui s'est laissé corrompre. Non content de le faire égorger, il le fait aussi écorcher et, de sa peau, fait confectionner les sangles du fauteuil sur lequel s'assiera le propre fils du supplicié, lorsqu'à son tour, il rendra la justice (V, 25).

Sont aussi abondamment racontés les meurtres perpétrés par les femmes et que le texte présente comme des caricatures de punitions infligées par des hommes, tant par la violence exacerbée qui s'y déploie que par les instruments utilisés pour achever les victimes. Les Athéniennes ne percent-elles pas de coups d'agraffes le survivant d'un combat contre les Eginètes soupçonné de lâcheté puisque tous ses compagnons ont trouvé la mort sur le champ de bataille (V, 87)?

Citons enfin, au sein de ce catalogue des morts qui font l'objet d'un récit détaillé, toutes les conduites exceptionnelles ou héroïques qui suscitent dans le récit des *Histoires* des flots de célébration épique; le paragraphe 90 du livre VIII qui évoque un épisode de la bataille de Salamine, par exemple<sup>25</sup>.

Dans toutes ces morts hors-norme aux yeux du Grec qu'est Hérodote, place à la particularité des gestes. Donner ou se donner la mort c'est alors pendre, empaler, brûler, décapiter, égorger des enfants pour en cuisiner ensuite les chairs et offrir celles-ci en festin à leur père, écorcher, contraindre à boire le sang d'un taureau, capturer dans des pièges, transpercer de flèches ou de pieux, se précipiter dans des cendres, enterrer la tête en bas ou jusqu'à la tête, lapider<sup>26</sup>, transpercer de coups de broches, jeter du haut d'une falaise ou sur les lances levées, autant d'opérations qui supposent mutilations, souffrances, voire tortures. Mais, si en

<sup>24</sup> A côté du verbe *mēchanāsthai* et avec une connotation analogue, on rencontre aussi *technāsthai* ou le syntagme *poiēin toíade* qui se spécialise pour annoncer invariablement le récit d'un coup de main astucieux.

<sup>25</sup> Voir également les éloges individuels qui suivent le récit de la bataille de Platée (IX, 71 ss.). On remarquera cependant qu'Hérodote détourne notablement la tradition épique en n'évoquant les combats particuliers qu'après avoir raconté les affrontements de masse et en sélectionnant des actions autant — et, le plus souvent, plus — à cause de leur caractère étonnant que pour conférer le *Kléos* à ceux qui les ont accomplies.

<sup>26</sup> Sur la lapidation, voir l'article de M. Gras, « Cité grecque et lapidation », in *Du châtimement dans la cité*, Ecole Française de Rome, 1984, p. 75 ss.

filigranne se dessine un corps morcelé et martyrisé, le récit ne s'intéresse pas à sa passion.

Les autres morts-actions font seulement l'objet de brèves mentions. Pour cela, Hérodote fait appel sèchement aux champs lexicaux de *kteínein*, *thánatos* et *phónos* dont P. Chantraine a montré les parentés et les spécialisations<sup>27</sup>. Dans cette catégorie, on trouve les morts qui ne choquent pas les *nómoi* grecs et celles qui ne signifient pas tant par leur forme que par le seul fait qu'elles sont infligées. Ainsi le texte évoque très platement et très succinctement l'exécution de Smerdis qu'à ordonnée son frère, Cambyse. Cela n'empêche pas que la fin misérable de ce dernier trouve dans ce geste criminel son explication fondamentale. On signalera encore les récits de morts qui, grâce à leur sobriété et leur absence de pittoresque permettent d'opposer aux débordements tyranniques et barbares les valeurs de la soumission égalitaire à la loi de la cité. Ce sont, par exemple, les morts grecques au combat<sup>28</sup>. Entrent enfin dans la catégorie des morts brièvement évoquées celles qui, dans le récit, remplissent la fonction tout instrumentale de marquer les étapes chronologiques.

Qu'il s'agisse de s'occuper des cadavres, de tuer ou de se tuer, le texte d'Hérodote présente donc de la mort ce qui relève de l'activité d'un sujet. Que signifie ce choix? Il tient semble-t-il au rôle de principe actif que l'enquêteur confère à celle-ci dans la représentation de l'organisation du monde et du cours des événements qu'il met en place dans *les Histoires*. Chez Hérodote, en effet, traiter les morts de telle ou telle manière, mourir ou donner la mort revient à créer un ordre, à le détruire, ou à le restaurer.

Pour lui, l'ordre du monde ne se distingue pas de la justice (*dike*) dont l'un des aspects est la répartition et la mutuelle différenciation des coutumes (*nómoi*) des divers peuples. Le monde ordonné — ou juste — se présente donc comme une sorte de mosaïque stable d'usages et de lois. Or, comme on l'a vu, les différentes manières de sacrifier et de traiter les cadavres constituent de toutes les coutumes les plus discriminantes qui soient et, par là, celles qui méritent le plus d'être signalées. Un autre aspect de la justice-ordre du monde est la répartition des pouvoirs et des biens ainsi que le maintien de l'intégrité physique de chacun dans une société donnée. La justice qui, de l'extérieur, permet à un peuple de se différencier d'un autre, tout en coexistant avec lui, correspond également à l'organisation sociale que chaque peuple se donne et qui, pas plus que l'ordre global des *nómoi* précédemment évoqué ne peut, aux yeux d'Hérodote, être contesté ni violé. Ici, c'est donc la prohibition du meurtre qui apparaît comme l'un des facteurs de stabilité de l'ensemble.

<sup>27</sup> « Les verbes grecs signifiant tuer », in *Die Sprache* I 1949, pp. 143-149.

<sup>28</sup> Sur l'effacement des morts au profit de la cité, voir les analyses de N. Loraux (*L'invention d'Athènes*, Paris 1981) et des articles antérieurs du même auteur, dont « La Belle Mort spartiate », in *Ktema* 2, 1977, p. 105 ss.



Inversement, de ce rapport qu'elle entretient avec la limite — en l'occurrence, avec les frontières entre des réalités culturelles différentes et toutes également légitimes à la place qui leur a été assignée de toute éternité; ou bien avec celles qui délimitent le lot de chacun dans une société donnée — la mort tient de constituer un moyen particulièrement efficace de transgression et de rupture.

Celles-ci peuvent prendre plusieurs formes. La première, compte tenu de ce qui vient d'être dit, revient à tuer ce que protège tel ou tel *nómos*. Ainsi Cambyse commet un crime et une véritable folie quand il s'en prend au boeuf dont les Egyptiens croient qu'il est l'incarnation du dieu Apis et dont il fêtent la naissance (II, 29; III, 28). Il y a également transgression quand on s'avise de tuer quelqu'un sans avoir souffert de sa part le moindre outrage, sans qu'il ait attenté ni à la personne, ni aux fonctions, ni aux biens de son meurtrier, c'est-à-dire sans que ce dernier ait de motif légitime de vengeance. Ainsi, Hérodote dénonce l'injustice du satrape Oroïtès qui a fait périr, sans aucune raison, le tyran Polycrate de Samos (III, 129). Enfin la mort vient semer le désordre, et donc l'injustice, quand on met, dans le meurtre destiné venger une offense antérieure, un quelconque excès. C'est le cas de Cambyse, lorsqu'en représaille contre les Egyptiens coupables d'avoir massacré les émissaires mytiléniens qu'il leur a envoyés, fait exécuter dix d'entre eux pour un de ses alliés (III, 14); ou celui la reine Phéretiné qui répond au meurtre de son fils, dont elle accuse les Barkéens, avec des raffinements de cruauté et une violence démesurée (IV, 202). Non contente, en effet, de faire empaler les coupables présumés, elle mutile leurs femmes et livre tout le reste de la population aux Perses.

Enfin, en un ultime retournement, la mort vient rétablir l'ordre qu'elle a souvent contribué à perturber et se fait l'auxiliaire privilégié de la justice en punissant les meurtres iniques et la plupart des exactions qui ont troublé l'ordre social. En témoignent Cambyse, qui interprète sa mort comme le juste prix à payer pour l'assassinat de son frère (III, 64), tandis que les prêtres égyptiens y voient le châtement de l'exécution de leur dieu, le boeuf Apis (III, 29); les Egyptiens meurtriers de leur roi d'origine éthiopienne et que la soeur de ce dernier fera périr à leur tour après les avoir enivrés (II, 100) ou encore Phéretimé dont les Dieux châtent l'excessive cruauté en la faisant dévorer par la vermine (IV, 204).

Ainsi, en passant sous silence l'épisode du mourir pour s'en tenir à l'expression de la mort comme action et en donnant à celle-ci la triple fonction de contribuer à l'ordre du monde, à sa destruction et à son rétablissement, Hérodote met en place les éléments d'une réponse originale à la difficulté qu'il semble éprouver à formuler ce franchissement de la limite qu'est la mort dans son accomplissement. Ce dernier processus, indicible pour lui quand il met en mots la fin d'une victime, est transposé sur un autre plan. Dès lors, en effet, qu'on considère la mosaïque des peuples et les rapports qu'ils entretiennent ainsi que les règles propres aux diverses sociétés, la mort peut être à la fois du côté de la vie, quand elle étaye toutes les formes de justice qui sont l'ordre du monde, et du côté de la destruction, quand elle vient ruiner cet ordre; cela, parce qu'elle détient, en tant que puissance

de vengeance, la possibilité d'assurer indéfiniment le retournement de l'une de ces deux fonctions dans l'autre. Il s'ensuit que le monde reste stable et continue d'exister sans que pour autant, à l'échelle des acteurs des événements, on cesse de se détruire et de mourir.

LA MER, LA MORT ET LE DISCOURS  
DES EPIGRAMMES FUNERAIRES

STELLA GEORGOUDI

*A current under sea  
Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
He passed the stages of his age and youth  
Entering the whirlpool.*

T. S. Eliot  
(*The Waste Land*, IV. « Death by Water »)

« Toute mort de jeunes gens est couverte de larmes (*dakrutos*); mais le plus grand deuil est celui que provoque, en mer, une navigation pleine de pleurs (*poluklautou nautiliēs*) »: toute la souffrance qu'implique, pour les Grecs, la mort en mer est ainsi résumée par le poète Alcée de Messénie (III-II s. av. J.-C.), dans ces deux vers sobres et concis, sur lesquels s'achève une de ses épigrammes funéraires<sup>1</sup>.

C'est donc cette mort marquée d'un « supplément » de peine, que de nombreuses épigrammes du livre VII de l'*Anthologie Palatine* (AP) cherchent à faire sortir du monde de l'indicible. Un « supplément », qui non seulement signe la différence entre les morts en mer et tous les autres morts, mais qui opère aussi, souvent, une distinction parmi les premiers: car le noyé, qui se lamente sur son sort, revendique parfois pour lui-même le destin le « plus » cruel qu'un naufragé ait jamais subi: « Seul », parmi les disparus en mer, « je ne reposerais pas en paix », gémit-il, tout en oubliant que d'autres, frappés du même destin, connaissent ce tourment insoutenable (cf. AP, VII, 278, 382). Mais dans ce cri exagéré de désespoir et d'amertume, le mot *mo(u)nos* (« seul ») semble traduire également

<sup>1</sup> *Anthologie Palatine*, VII, 495. Quelques siècles auparavant, Homère et Hésiode choisissent une manière semblable, concise et dépouillée, pour dire la mort en mer: le premier met l'accent sur l'aspect lamentable, pitoyable de cette mort (*λευγαλέος θάνατος*, *Odyssée*, V, 312; cf. *Iliade*, XXI, 281). Pour le second, c'est le « terrible », le « redoutable », qui scelle la fin d'une vie au milieu des flots: *δεινὸν δ' ἐστὶ θανεῖν μετὰ κύμασιν* (*Travaux et Jours*, 687).



une autre réalité, à savoir la solitude qui entoure le trépas d'un noyé. Que l'homme meurt, en définitive, seul, peut sans doute constituer un fait d'une portée générale<sup>2</sup>; mais au milieu des flots, cette solitude envahit le mourant de façon totale, elle est la solitude par excellence, la solitude majeure.

C'est sans doute pour donner à la mort sa dimension la plus extrême, que Pindare qualifie de « vague d'Hadès » la fin qui nous guette tous (*Ném.*, VII, 30-31). Comme si la mort, en général, ne pouvait se dire qu'au superlatif, un superlatif que seule la référence à la mer est capable de traduire. Mais Pindare fait aussi une autre réflexion: la « vague d'Hadès » nous est commune (*koinon*), dit-il, elle vient pareillement pour tous, « elle tombe sur celui qui ne s'y attend pas, comme sur celui qui s'y attendait »<sup>3</sup>. Lieux communs, dira-t-on, qui ne manquent pas dans certaines épigrammes funéraires, qu'on les trouve gravées sur des stèles mortuaires, ou rassemblées dans des recueils. A regarder pourtant de près, on s'aperçoit que, dans ces épitaphes, il est plutôt question de l'Hadès en tant que « port » (*limēn*) commun à tous, ou d'« un seul et même Hadès » où iront tous les mortels, ou encore de la « chambre » (*thalamos*) de Perséphone, commune à tous les défunts, ou enfin de la « route » (*hodos*) menant chez Hadès et qui est la même de partout (*isē pantothen*)<sup>4</sup>. L'accent est donc mis, dans ces épigrammes, sur le lieu qui reçoit les morts, ou bien sur la voie qui les y conduit. Pindare, en revanche, à travers l'image de la vague qu'il emprunte à la mer, met plutôt en relief l'agent de la mort, la force mortifère qui frappe tous, sans faire le tri. Or, la mer illustre, mieux que tout, cette façon de tuer indifféremment les uns et les autres, sans distinguer entre les hommes — fussent-ils des pêcheurs, à savoir des gens qui lui sont les plus proches, et à qui l'eau marine est normalement *sunēthes*, « familière » (*AP*, VII, 494). La vague est précisément *tuphlon*, « aveugle » (*ib.*, 400), elle fond sur tous, bien que la façon dont elle choisit de tuer puisse varier, à chaque fois<sup>5</sup>.

La mer est donc *facteur* de mort, et c'est cet aspect qui la différencie de l'Hadès. Dans le discours des épigrammes funéraires, ces deux entités peuvent

<sup>2</sup> Voir Laurence Kahn, « La mort à visage de femme », dans G. Gnoli et J.-P. Vernant, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982, p. 136.

<sup>3</sup> Pindare reprend ici, en termes plus vifs, grâce justement à cette métaphore marine, l'idée générale exprimée quelques vers plus haut (vv. 19-20): « riches et pauvres vont du même pas, vers le terme extrême de la mort ».

<sup>4</sup> Sur le thème du « port », cf. *Anthol. Palat.*, VII, 452; Sophocle, *Antigone*, 1284 (« Αἰδοῦ λιμῆν »); sur l'Hadès en tant que « un seul », cf. *Anthol. Palat.*, VII, 342 et 335: εἷς οὐ κοινὸς Ἄιδης; sur la « chambre »: G. Kaibel, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin 1878 (réimpr. Hildesheim 1965), n. 35, 4; cf. Euripide, *Suppliants*, 1022: Φερσεφονείας θαλάμους; sur la « route »: *Anthol. Palat.*, VII, 477; Kaibel, *op. cit.*, n. 534, 2: κοινὴν ἀταρπιτόν (chemin).

<sup>5</sup> La mort n'arrive pas nécessairement par une mer « tumultueuse » (τετραχυῖα, *Anthol. Palat.*, VII, 283), « sauvage » et « tempétueuse » (ἀγρία χειμήνασα, *ib.*, 652). Le navigateur peut trouver aussi la mort lorsqu'une mer calme l'« enchaîne » et l'immobilise au milieu de l'étendue infinie des eaux (*ib.*, 293, 640). Ce qui inspire au poète une constatation amère: πᾶσα θάλασσα θάλασσα, « la mer est partout la mer » (*ib.*, 639).

être qualifiées de façon semblable: l'Hadès et la mer sont tous les deux impitoyables, implacables, noirs. La mer peut se dire même « l'égale de l'Hadès » (ἴσος Ἄϊδο πόντος, *AP*, VII, 630; cf. αἰδης πόντιος, Eschyle, *Agam.*, 667). Mais tandis que l'Hadès est un état, une négation, le contraire de la vie, en même temps qu'un lieu où vont les morts<sup>6</sup>, la mer, en tant qu'agent actif de mort, est l'« ennemie » même « qui tue »<sup>7</sup>, la meurtrière « arrogante »<sup>8</sup>, « impudente » (*anaidēs*)<sup>9</sup>, pleine d'*hybris* (*AP*, VII, 291), qui reste sourde, complètement fermée aux supplications et aux malheurs humains<sup>10</sup>.

« Faire périr », « détruire » (ἄλλυμι): verbe qui désigne, dans un sens général, l'action funeste de cette « destructrice » (*oloē*, *AP*, VII, 290), dont Platon dénonçait la proximité en tant que « voisinage bien amer » pour un pays<sup>11</sup>. Mais la mer sait donner la mort avec des variations, elle sait spécifier sa façon d'anéantir. Représentée depuis l'épopée comme une sorte d'étendue renfermant un grand gouffre (*λαῖτμα*)<sup>12</sup>, la mer des épigrammes funéraires reste cette « béance inhospitalière »<sup>13</sup>, qui « dévore » (*brukō*, *AP*, VII, 624), « submerge » (*kataklyzō*)<sup>14</sup>, « enveloppe », « recouvre » (*kaluptō*, *ib.*, 392, 592), « cache » (*kruptō*, *ib.*, 374, 495, 592) sa victime. Elle la « fait enfoncer » (*kataduō*, *ib.*, 294; cf. 534), elle la « précipite la tête en bas » (*kataprēnoō*, *ib.*, 652), en la « frappant durement » (*stuphelizō*, *ib.*, 665); en l'« épuisant » (*katatrūkhō*, *ib.*, 630), en la « lacérant », la « cardant », au sens littéral (*xainō*, cf. *halixantos moros einaios*, *ib.*, 404). Si elle veut, elle garde le corps; mais si elle le décide, elle le « crache » (*ptuō*, *ib.*, 283), elle le « rejette en bouillonnant » (*brazō*, *ib.*, 294), elle le « renvoie rouler » sur le rivage (*ekkuliō*, *ib.*, 501).

<sup>6</sup> Cf. E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London 1979, p. 37.

<sup>7</sup> *Anthol. Palat.*, VII, 642 (ἐχθρή), 268 (κτείνασα θάλασσα).

<sup>8</sup> Euripide, *Hippolyte*, 304: αὐθάδης.

<sup>9</sup> Terme qui qualifie la mer sur la stèle tombale archaïque de Deinias, une des rares pierres trouvées, où l'épithète concerne un noyé, W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin 1955, vol. I, n. 53.

<sup>10</sup> La vague (comme également le roc marin) en tant que symbole d'insensibilité, d'imperméabilité: Eschyle, *Prométhée*, 1001; Euripide, *Médée*, 28-29; *Andromaque*, 537-538.

<sup>11</sup> Πικρὸν γειτόνημα, *Lois*, IV, 705a; cf. *Anthol. Palat.*, VII, 397: πόντος πικρός. Sur l'attitude de Platon envers la mer, voir J. Luccioni, « Platon et la mer », dans *Revue des Etudes Anciennes* 61, 1959, pp. 15-47.

<sup>12</sup> Cf. E. Vermeule, *op. cit.*, pp. 185 sqq. C'est un « grand laitma marin », qui a fait périr plusieurs Lacédémoniens, non loin des côtes du mont Athos, en 411 av. J.C. (Ephoros, Jacoby, *FrGrHist*, 70 F 199 = Diodore, XIII, 41, 1-3).

<sup>13</sup> Λαῖτμα κακόξενον, *Anthol. Palat.*, VII, 264; cf. κοίλη ἄλς, « la mer béante »: *ib.*, 665.

<sup>14</sup> *Anthol. Palat.*, VII, 293. C'est le verbe κλύζω que choisit Archiloque pour exprimer l'action sinistre de la mer, lorsqu'un jour elle « engloutit en inondant » plusieurs de ses concitoyens de Paros (frag. 1, vv. 3-4, Lasserre). On sait que le même verbe peut, dans un contexte de souillure et de purification, avoir, en revanche, un sens positif: La mer — dit Iphigénie — « lave », « nettoie » (κλύζει) tous les maux humains (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1193). Mais cet autre aspect de l'eau marine, bénéfique et profitable à l'homme, est naturellement absent des épigrammes funéraires.



Lorsque la mer retient le corps, elle reste maîtresse absolue de cette épave humaine. Disparu dans l'étendue marine indifférenciée, évanoui dans les « profondeurs cachées de la mer sans repère »<sup>15</sup>, le corps ne laisse derrière lui aucune trace. Au moment où son navire, balayé par les vagues et les bourrasques, dévie de sa route, perd les chemins de la mer (ces πόροι ἄλός tracés à l'aide des étoiles et des vents réguliers<sup>16</sup>) et court à son désastre, le navigateur plonge dans un ἄπορον πέλαγος, un espace marin sans aucune orientation, aucun ordre, aucune piste. C'est ainsi qu'aucun signe ne pourra jamais montrer aux vivants la direction qu'a prise le mort, puisqu'il n'y a pas de direction dans cette épaisseur obscure de l'eau salée. Précipité dans cette entité sans issue, le noyé peut errer vers le haut et le bas, à gauche et à droite, il peut tourbillonner, être agité, ballotté au gré des flots<sup>17</sup>, et rester là, en « cadavre glacé » (*krueros nekus*, *ib.*, 496, épigramme attribuée à Simonide). Le corps, dira Callimaque, est « quelque part » (που) dans la mer (*ib.*, 271). En réalité, il n'est nulle part.

Car, en règle générale, la mer des épigrammes funéraires n'amène ses victimes « nulle part », à moins qu'elle ne se décide à les rejeter sur la côte. Dans ces textes, la mer n'est pas représentée comme une sorte d'Océan ou d'Achéron, que traversent ou franchissent les morts pour atteindre le royaume d'Hadès. L'errance à la surface des flots semble être le sort le plus commun des noyés, ce qui avait peut-être inspiré à Archiloque l'image des âmes « dans les bras des vagues »<sup>18</sup>. Et s'il est dit, exceptionnellement, que le défunt arrive chez Hadès (*ib.*, 374, 539), la formule reste vague et prudente: ce n'est pas, de toute façon, la mer qui l'y conduit (*agein*)<sup>19</sup>. Il se trouve, d'autre part, que des pêcheurs parviennent au « dur Hadès », dans leurs propres barques; mais ces morts ne sont pas des noyés. A la fin d'une longue vie de labeur, ils meurent de vieillesse et disparaissent avec leur barque enflammée, cette barque qui, après leur avoir procuré leur subsistance, leur

<sup>15</sup> Εἰς βυθίους κευθμῶνας ἀτεκμάρτοιο θαλάσσης: Nonnus, *Dionysiaques*, XIII, 537.

<sup>16</sup> Cf. Jean-Pierre Vernant, « La Mêtis orphique et la seiche de Thétis », dans M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La Mêtis des Grecs*, Paris 1974, pp. 143 sqq.

<sup>17</sup> C'est l'image que suggère l'emploi de verbes comme *δινεύομαι*, *κυκάομαι* ou *πλάζομαι* (*Anthol. Palat.*, VII, 273, 395, 510; cf. 397). Les « courses des flots » d'une mer déchaînée sont tout aussi invincibles que « la vague de malheur » (*δύστηνος κλύδων*) soulevée par les dieux: personne ne peut échapper ni aux unes, ni à l'autre — se lamente Hécube, Euripide, *Troyennes*, 691-696.

<sup>18</sup> Ψυχὰς ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις (frag. 282 Lasserre). Cf. L. Radermacher, « Das Meer und die Toten », dans *Anzeig. Oester. Akad. Wissen. Wien*, 86, 1949, pp. 313-314.

<sup>19</sup> On se rappelle qu'Ulysse retrouve la mer, après avoir quitté le cours de l'Océan, qui l'avait amené au monde infernal (*Odyssée*, XII, 1 sqq.). C'est en suivant les fleuves infernaux que les âmes atteignent l'univers d'en bas (J. Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne 1971, pp. 77 sqq., 89 sqq.). Cependant, dans une épigramme funéraire, la terrible mer ionienne, connue pour ses tempêtes, est appelée « lieu de passage (πορθμός) de l'Hadès noir » (et non pas « passeur », *πορθμεύς*, comme on le traduit parfois). Mais, même dans ce cas exceptionnel, le mode d'action de la mer est de « recevoir » (*κατέδεξο*) les humains dans son gouffre (*Anthol. Palat.*, VII, 624).

rend maintenant les honneurs funèbres (*ekterisen*) en leur servant de bûcher (*ib.*, 305, 381, 585, 635).

La mer maltraite donc doublement les gens qu'elle tue. Non seulement elle ne devient pas pour eux un lieu de sépulture, mais en plus, elle refuse de les amener à leur destination finale. A vrai dire, ce comportement de la mer ne manque pas de cohérence, il « confirme » même, paradoxalement, les règles funéraires des hommes: la mer ne peut pas être une tombe pour ses victimes, car on ne saurait accueillir un mort sans que l'ensemble des cérémonies, qui précèdent et accompagnent la mise au tombeau, soit accompli. Ainsi, privé de rites funéraires, privé de lieu de repos, le noyé n'est pas transportable du monde des vivants au monde des morts, il ne peut pas franchir les « portes d'Hadès »<sup>20</sup>. On dirait que la mer, en lui interdisant ce passage, obéit à cette norme. Appeler donc « la mer entière » son propre « tombeau » (*πᾶσα θάλασσα τάφος*), comme le fait une victime des flots (*ib.*, 285), ce n'est que mieux marquer la monstruosité d'une telle situation qui renverse complètement la règle; c'est aussi, peut-être, reprendre, en la paraphrasant, la fameuse expression de Périclès: « La terre entière est [leur] tombeau » (*πᾶσα γῆ τάφος*): pour dire l'impossible, l'impensable, l'horreur, il suffit de substituer la mer à la terre.

Maîtresse du corps, la mer « crache » parfois le cadavre sur le rivage, en lui faisant subir une autre outrage: elle le dénude, elle arrache au mort tous ses habits, pour qu'il montre ses os, gisant « nu » (*gumnos*) sur « une grève inhospitalière », pour qu'il offre au regard des passants une nudité horrible à voir, une nudité déjà rongée, déformée par l'eau salée<sup>21</sup>. Mais tout en rejetant sa victime sur la terre, la mer n'abdique pas facilement son autorité: elle peut revenir agressive pour « broyer » (*rhēssō*) ces pauvres restes sur les galets (*ib.*, 651), ou même pour reprendre le corps à son gré. Euripide avait exprimé par une forte image ce va-et-vient destructeur des eaux, dont l'enfant Polydore, fils d'Hécube et de Priam, fut la victime. Cette fois cependant, la mer n'y était, au début pour rien; ce n'était pas elle qui avait ravi la vie au jeune Priamide, mais l'hôte paternel, qui l'avait tué et jeté dans la houle marine. La mer n'a pas épargné pour autant ce corps juvénile: « Et me voilà gisant, tantôt sur les rivages, tantôt sur les crêtes du large, porté, remporté par le double galop des vagues » (*Hécube*, 28-29, trad. N. Loraux - Fr. Rey).

On pourrait dire que la mer mène une double offensive: elle continue à exercer ses fureurs (*mainetai*) contre le mort, même après avoir rendu son corps à la terre (*AP*, VII, 393); et elle attaque la terre elle-même, en l'inondant, pour lui arracher de nouveau ce qu'elle lui avait auparavant concédé. Car, s'il se trouve un étranger secourable pour donner une sépulture au noyé inconnu, si, par une

<sup>20</sup> Cf. la demande pressante que l'âme de Patrocle adresse à Achille: « ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes d'Hadès » (*Iliade*, XXIII, 71).

<sup>21</sup> Cf. *Anthol. Palat.*, VII, 286, 290, 497, 501. Geste exceptionnel: la mer « a eu honte » (*ἡδέσατο*) et renonça à s'emparer du dernier vêtement: *ib.*, 268.



chance rare, le mort retrouve « le sein maternel » de la terre<sup>22</sup>, la mer peut, un jour, réclamer de nouveau son dû, en attaquant le tombeau et en « déroband » (*kleptō*) à la terre ce qui ne lui appartient plus: quelques os, le peu de cendres qui en reste<sup>23</sup>. Mais il y a plus. Contrairement à ses propres créatures, les poissons qui sont ἄναυδοι, « muets »<sup>24</sup>, la mer est bruyante (ἠχήεσσα, *ib.*, 652), elle possède une voix forte et perçante (*strēnes*), qu'elle fait entendre à l'oreille du mort, près de sa tombe (*ib.*, 287); elle crie de toutes ses forces (*ib.*, 284) pour que le bruit de ses flots retentissants le fasse « frissonner » dans sa tombe d'infortune<sup>25</sup>, en ne lui accordant aucun répit. Le noyé qui a eu le privilège d'être enseveli sur un rivage, entend, même chez les morts (ἐν νεκύεσσι) le « fracas odieux de la mer mugissante » (*ib.*, 278, cf. 279); jusque chez Hadès, il sera pourchassé par cette mer prédatrice (*ib.*, 382), et son sort dépendra finalement de la distance qui sépare son lieu de « repos » des eaux sonores (cf. *ib.*, 283, 388).

Enterré par un ξένος, un étranger de passage, qui entasse du « sable froid de la plage... sur le cadavre glacé » (*ib.*, 404), le naufragé reste également un ξένος, un étranger pour son bienfaiteur. Non seulement il n'obtiendra pas des funérailles convenables, réglementaires, accomplies par ses proches, ainsi que le veut la coutume grecque<sup>26</sup>, mais son tombeau restera toujours celui d'un inconnu, qu'un autre inconnu aura rapidement aménagé. Le noyé est donc souvent un « sans nom », un « quelconque » gisant sous une pierre anonyme, qui se présente, tout simplement, comme « la tombe d'un naufragé »: ναυαγοῦ τάφος εἰμί (*ib.*, 265). Privé de funérailles (ἀκήδεστος), privé de larmes (ἄκλαντος), le mort est ainsi privé de son identité, il est plongé, non seulement dans la confusion marine, mais en même temps dans cette mer d'oubli qui est l'anonymat, et qui l'efface de la mémoire des hommes<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Cf. *ib.*, 476: « Ah, je t'en supplie, ô Terre, notre nourrice à tous (παντρόφει), étreins dans ton sein doucement, ô mère (μάτερ), cette morte tant pleurée ».

<sup>23</sup> *Anthol. Palat.*, 284: ὅστέα καὶ σποδιήν; *ib.*, 382: τέφρης σκύβαλον. Cf. *ib.*, 587: Χθών σε τέκεν, πόντος δὲ διώλεσε, « La terre t'a enfanté, la mer t'a perdu »: ces quelques mots condensent avec justesse cette opposition terre / mer, qui joue sur différents niveaux dans les épigrammes funéraires.

<sup>24</sup> Ainsi les appellent Escyle (fr. 307 Nauck<sup>2</sup>) et Sophocle (fr. 762 Radt).

<sup>25</sup> *Anthol. Palat.*, VII, 267: φρίσσω κύματος ἤχον.

<sup>26</sup> Par rapport, justement, aux règles funéraires des Grecs, les paroles qu'Euripide met dans la bouche d'Hélène pourraient paraître au moins bizarres: « il n'est pas d'usage (οὐ νομίζειν) en Grèce de couvrir de terre (χέρσω καλύπτειν) ceux qui meurent en mer... d'ériger de tertre (τυμβεύομεν) aux naufragés » (*Hélène*, 1065-1066, 1245). Mais cette affirmation paradoxale, qui nie même la pratique du cénotaphe, sert la *mēchanē*, l'artifice ourdi par Hélène et Ménélas pour tromper un barbare, le roi d'Égypte Théoclymène, ignorant — comme il l'admet lui-même — les lois grecques (v. 1246).

<sup>27</sup> Sur le nom du mort et la mémoire, cf. Stella Georgoudi, « Commémoration et célébration des morts dans les cités grecques: les rites annuels », dans *La commémoration*, sous la direction de Ph. Gignoux, Bibliothèque de l'E.P.H.E., Section des Sciences Religieuses, vol. XCI, Louvain-Paris 1988, pp. 76-77.

Pourtant, la grande majorité des disparus en mer ne connaît pas même ce type d'enterrement hâtif, puisque c'est la mer qui « leur rend les honneurs funèbres » (ἐκτέρισειν), comme le dit amèrement et par antiphrase une épigramme attribuée à Simonide (*ib.*, 270). Perdus à jamais dans l'élément marin, ils auront sans doute une consolation: leurs proches ou leurs compagnons leur dresseront un cénotaphe, un κενεὸς τάφος, qui portera leur nom et qui racontera leur fin. Mais ce n'est qu'une piètre consolation. Ces « tombeaux vides » des disparus en mer ne ressemblent même pas aux autres cénotaphes, érigés dans la propre patrie de ceux qui ont trouvé la mort loin de leur pays, sur une terre étrangère. Enterrés sous un sol qui n'est pas le leur, ces morts reposent néanmoins dans des tombes qui constituent des *sēmata* repérables dans l'espace, et ce point d'ancrage facilite, d'une certaine façon, la communication entre ces défunts et leurs proches, rassemblés autour des cénotaphes commémoratifs. Rien de tel, cependant, pour ceux que la mer a happés; leurs parents ont beau leur élever des sépulcres creux, inscrire au-dessus le nom des noyés et faire revivre leur mémoire par des visites périodiques à ces monuments vides: ils ne sauront jamais où « pourrissent les os » de leurs morts — d'ailleurs personne ne pourrait le dire, sauf peut-être les mouettes (*ib.*, 285). Echappé cette fois à l'anonymat, le défunt n'a gagné qu'une « pierre inutile » (περισσὴ πέτρος), portant une inscription gravée « en vain » (μάτην, *ib.*, 274). Son « tombeau vide »<sup>28</sup> n'est qu'une construction « mensongère »<sup>29</sup>, une tombe insensible, assourdie, muette, trois notions que condense parfaitement le terme κωφός<sup>30</sup>.

De toute façon, qu'il soit enfoui sous un amoncellement de sable, ou évanoui à jamais dans le large infini, le noyé reste un « desséché », un ἀλίβας par excellence. Car, bien que le terme ἀλίβαντες puisse désigner les morts en général, privés d'humidité et d'humeurs, par opposition aux vivants, qualifiés d'ὕγροί, d'humides, on dirait que ceux qui périssent dans la *thalassa* sont doublement « desséchés ». En premier lieu, par l'action même de la mer écumante et salée, qui rend l'infortuné μεμαραμμένος, « desséché », « flétri », « fané » (*ib.*, 286). Destin paradoxal tout de même: tués par des vagues qu'on appelle ὕγρά (liquides, humides)<sup>31</sup>, étouffés par des eaux qui remplissent entièrement leur corps<sup>32</sup>, ces morts singuliers sont néanmoins frappés de dessiccation, de déshydratation. En deuxième lieu, contrairement aux autres défunts ordinaires, les disparus en mer souffrent d'un manque permanent: ils ne reçoivent pas de libations périodiques et renouvelables, ils ne sont pas abreuvés de diverses liquides de la vie, offrandes habituelles aux morts. Enfoncés sous l'immensité liquide de la mer, ou couchés sous

<sup>28</sup> Cf. *Anthol. Palat.*, VII, 500, 539, 653: κεν(ε)ὸν ἦριον οὐ σῆμα; 652, 374, 496, 497: κεν(ε)ὸς τύμβος οὐ τάφος.

<sup>29</sup> *Ib.*, 273, 275, 374: ψεύστης.

<sup>30</sup> *Ib.*, 287, 392; cf. 395: κωφὸν γράμμα.

<sup>31</sup> *Ib.*, 263; cf. Euripide, *Hélène*, 1209.

<sup>32</sup> Cf. *Anthol. Palat.*, VII, 631: le noyé « a bu (πιών) aux flots de la mer Egée ».

un tertre perdu au bord d'un rivage, ces ἀλιβαντες s'il en fût restent des assoiffés éternels<sup>33</sup>.

Après une fin si cruelle, que peut-il donc arriver de pire à celui qui a rencontré « la mort la plus lamentable au sein des vagues humides de la mer » (Euripide, *Hélène*, 1209)? S'il existe des degrés dans l'horreur, on dirait que le sommet de l'abominable est atteint par le noyé qui perd complètement son intégrité physique. La hantise de la mutilation du corps, qui obsède l'esprit grec depuis l'épopée<sup>34</sup>, constitue un tourment constant pour celui qui prend la mer. Car cette mer nourrit, dans ses profondeurs, une armée de créatures qui, d'Homère à Oppien, en passant par Hésiode, sont désignés comme de dignes représentants du manger cru et de l'alléophagie<sup>35</sup>. Même Plutarque, qui gratifie volontiers plusieurs animaux d'un certain sens de la justice, considère les poissons comme des êtres complètement farouches, impitoyables, manquant totalement de « douceur de caractère » (ἄμιορα γλυκυθυμίας). Et il ne pouvait pas en être autrement: car la mer ne produit rien de « bienveillant » (εὐνοϊκόν), ni de « non-violent » (πραῶν)<sup>36</sup>. Ignorant la justice (δικη), la pitié (αἰδώς), l'amitié (φιλότης)<sup>37</sup>, ces carnassiers « impassibles »<sup>38</sup> se ruent sur le cadavre pour « parfaire » l'œuvre de la mer: ils le morcellent, le découpent, le « mangent » (cf. l'emploi récurrent du verbe φαγεῖν). Le mort peut ainsi disparaître complètement en remplissant « les ventres des bêtes marines » (AP., VII, 275), qui deviennent alors son « tombeau ». Il peut être aussi victime d'un partage scrupuleux: toute la chair dévorée par les poissons, tous les os rejetés sur la terre (*ib.*, 288); ou, encore, être divisé, tranché entre le haut et le bas: la moitié du corps « jusqu'au nombril », avalée par une bouche avide, l'autre moitié récupérée par des marins, qui n'ont plus qu'à ensevelir sur le rivage ces « restes lamentables » (*kaka leipsana*, *ib.*, 506). Dans les deux cas, le cadavre départagé « n'appartient entièrement ni à la mer, ni à la terre ». Une fois encore, il n'est, en réalité, « nulle part ». Comment pourrait-on alors « recomposer » une personne qui a été désintégrée de la sorte? A cette question grave, quelques pêcheurs semblent avoir donné une réponse à la fois simple et paradoxale. Ayant ramené dans leurs filets un noyé « demi-dévoré » (ἡμίβρωτον), mêlé aux poissons, ils ensevelirent homme et animaux ensemble, espérant restituer ainsi à la Terre le mort dans son intégrité: « Ὁ χθών, ce naufragé, tu l'as tout entier; car pour ce qui manque

<sup>33</sup> Sur les *alibantes*, voir surtout: O. Immisch, ΑΛΙΒΑΝΤΕΣ, *Archiv f. Religionswissenschaft*, 14, 1911, pp. 449-464; J.C. Lawson, ΠΕΡΙ ΑΛΙΒΑΝΤΩΝ, *Class. Review*, 40, 1926, pp. 52-58.

<sup>34</sup> Cf. Ch. Segal, *The Theme of Mutilation of the Corpse in the Iliad*, *Mnemosyne*, Suppl. 17, 1971; J.-P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », dans *La Mort, les morts...* (*op. cit.*, note 2), pp. 45-76.

<sup>35</sup> Cf. *Iliade*, XXIV, 82 (ὠμηστὰι); Hésiode, *Travaux*, 276-278; Oppien, *Halieutiques*, II, 43 sqq. Voir E. Vermeule, *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>36</sup> Plutarque, *De sollertia animalium*, 14, *Moralia*, 970 B.

<sup>37</sup> Oppien, *loc. cit.*

<sup>38</sup> Cf. *Iliade*, XXI, 123: ἀκηδέες.

de ses chairs, tu as les poissons qui en avaient goûté » (*ib.*, 276). Dans les entrailles terrestres, cette moitié d'homme pourra, peut-être d'une certaine façon, se recomposer, retrouver un semblant d'unité en récupérant son autre moitié, éparpillée dans le ventre de ses assaillants.

Dernière image, enfin, tout aussi extrême, de l'horreur et de l'infortune: livré à la mer et aux poissons, outragé atrocement, craché sur la terre, le corps du mortel « tout entier livré au malheur » (παντλήμων) rempli de ses lambeaux de chair le rivage rocheux: « ici, une tête sans cheveux et veuve de ses dents, là les cinq doigts des mains avec leurs ongles et les flancs dénudés de leurs chairs; d'un autre côté, les pieds dépouillés de leurs muscles et des membres dont est brisé l'harmonieux assemblage » (*ib.*, 383). Etant autrefois « un » (εἷς), l'homme devient maintenant multiple, de « plusieurs parties » (πολυμερής). Ce démembrement forcené, ce morcellement à outrance, ces débris éparpillés, lui ont ôté toute apparence humaine. L'homme a perdu une fois pour toutes son intégrité, en même temps que son individualité. Il est devenu, pourrait-on dire, οὐδείς, « personne ».



L'ÉPITAPHE DE MNESITHEOS  
SUR LA LECTURE DE L'INSCRIPTION FUNÉRAIRE

JESPER SVENBRO

Dans un article de 1983, Gregory Nagy cherche à resoudre ce qui à première vue apparaît comme un problème sémantique: comment comprendre la relation entre grec *sēma* (« signe ») et son cousin indien *dhyāma* (« pensée »)<sup>1</sup>? Quelle est la relation sémantique entre signe et pensée? La réponse de Nagy est que le mot *sēma*, qu'il traduit par « message codé », ne peut être prononcé sans évoquer l'idée d'une *noēsis*, d'une *anagnōsis* ou d'une *anagnōrisis*, trois mots clés du décodage des signes, de la lecture et de la reconnaissance, qui se retrouvent tous dans l'entourage immédiat du mot *sēma*. Il n'y a pas de *sēma* sans *noēsis*: voilà quelque chose comme un réflexe linguistique dans le grec ancien, selon Nagy. Le *sēma* reste *incomplet* sans cette « pensée » qu'est son déchiffrement.

Cette théorie sur le lien étroit entre *sēma* et *noēsis* (ou *anagnōsis*) a une conséquence importante pour qui s'intéresse à la lecture en Grèce ancienne. Car si le *sēma* est incomplet sans la *noēsis* (ou l'*anagnōsis*), cela veut dire que la *noēsis* (ou l'*anagnōsis*) fait partie du *sēma*. En d'autres termes: que la lecture fait partie du texte<sup>2</sup>. Mais comme il s'agit de la Grèce ancienne, où on lisait normalement à haute voix<sup>3</sup>, il faut ajouter une précision: la lecture *sonore* fait partie du texte, elle y est en quelque sorte inscrite.

Propos qui, à première vue, peut paraître paradoxal, car de quelle façon l'acte sonore fait-il partie du fait muet? De quelle manière l'un est-il compris dans l'autre? Tout de suite, on peut faire une observation technique: les Grecs dont je m'occuperai ici écrivaient en *scriptio continua*, c'est-à-dire sans intervalles entre les mots, ce qui — l'expérience le montre — rend la lecture à haute voix prati-

<sup>1</sup> G. Nagy, « *Sēma* and *noēsis*: Some Illustrations », dans *Arethusa* 16, 1983, pp. 35-55.

<sup>2</sup> Cf. M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris 1977, p. 9: « On s'en tiendra ici à ce fait essentiel: la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite ».

<sup>3</sup> Pour la lecture à haute voix, voir B. M. W. Knox, « Silent Reading in Antiquity », dans *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, 1968, pp. 421 et 435.

quement nécessaire<sup>4</sup>. De cette façon, la lecture sonore fait partie du texte, incomplet ou inachevé en lui-même. Le texte est donc plus que la somme des signes alphabétiques dont il est constitué: ces signes vont guider la voix grâce à laquelle le texte va prendre corps, corps sonore. C'est ainsi que le texte comprend la voix qui fait défaut aux signes muets dont il est fait. Pour que le texte se réalise dans sa plénitude, il lui faut la voix du lecteur, la voix lectrice<sup>5</sup>.

Le lecteur doit donc céder sa propre voix à l'écrit (en dernier lieu: au scribe) pour que le texte se réalise pleinement. Au moment de la lecture, la voix lectrice n'appartient pas au lecteur, bien que ce soit celui-ci qui emploie son appareil vocal pour que la lecture ait lieu. S'il prête sa voix aux signes muets, le texte se l'approprie: sa voix devient la voix du texte écrit. Ainsi, le « je » désignant le sème funéraire (« Je suis le sème d'untel ») n'a pas à être changé en « il » au moment de la lecture, car lorsqu'il lit, le lecteur ne parle pas *en idiois lógois*, « avec ses propres paroles »<sup>6</sup> ou en tant que sujet de l'énoncé. Il prête sa voix, il la cède. Sa voix n'est pas censée être la sienne au moment de la lecture. Elle appartient à l'écrit: la lecture fait partie du texte.

Parmi les conséquences entraînées par la lecture à haute voix et qui, par rapport aux habitudes modernes de lecture, constituent son originalité, le caractère instrumental du lecteur n'est pas la moins importante. L'écriture est là pour produire une parole destinée à l'oreille: les « auditeurs » du texte, comme disaient les Grecs, ne sont pas — ainsi que le soutiennent les dictionnaires — ses « lecteurs » au sens propre du mot mais des individus en train d'écouter une lecture<sup>7</sup>. C'est grâce à la voix instrumentale du lecteur qu'ils peuvent écouter le texte. L'écriture se sert de cette voix pour communiquer son contenu. La lecture devient ainsi une véritable « question de pouvoir », comme le dit Pierre Bourdieu<sup>8</sup>. De pouvoir sur la voix du lecteur, faut-il préciser ici. Car la lecture ancienne prend la forme spécifique d'un exercice de pouvoir sur la voix du lecteur.

Or, que savons-nous de précis sur la lecture à haute voix à l'époque archaïque? A vrai dire, on s'est contenté d'une hypothèse ici, en soi raisonnable: si les Grecs de l'époque classique et postclassique lisaient normalement à haute voix, il faut assumer que leurs ancêtres archaïques faisaient de même. Il semble logique d'assumer que la lecture à haute voix constitue la forme originelle de la lecture et celle silencieuse sa forme dérivée.

<sup>4</sup> Cf. mon article « The 'voice' of letters in ancient Greece. On silent reading and the representation of speech », dans *Culture & History* 1, n° 2, 1987, pp. 31-47.

<sup>5</sup> Tout se passe donc comme si le « tissu » du texte était fait d'une chaîne scripturale et un trame vocal. Cette conception du texte est l'un des thèmes d'une recherche que je mène actuellement avec John Scheid.

<sup>6</sup> J'emprunte cette expression à Platon, *République*, II, 9, 366e.

<sup>7</sup> Voir Liddell-Scott-Jones, s.v. *akoúō*, I, 4 (« *hoi akoúontes*, readers of a book ») et *akroatēs*, II (« reader »).

<sup>8</sup> Dans son entretien avec R. Chartier, « La lecture: une pratique culturelle », dans R. Chartier ed., *Pratiques de la lecture*, Paris 1985, p. 235.

Dans ce qui suit, il ne sera pas question de mettre en doute cette hypothèse mais, au contraire, de la vérifier et, à travers sa vérification, de donner de la consistance à la figure jusqu'ici bien abstraite qu'est le lecteur archaïque, l'instrument vocal d'une écriture qui ne pourrait pas se passer de lui. Nous allons donc passer de l'abstrait au concret: il a pourtant fallu cette introduction parfois apriorique pour préciser les termes d'une problématique essentielle à la lecture grecque et, je l'espère, possible de repérer de façon concrète au niveau des inscriptions. J'ai donc choisi d'étudier ici une épigramme funéraire qui met en scène la figure du lecteur, explicitement inscrit dans le texte.

L'inscription dont il est question se lit sur une pierre calcaire grossièrement taillée, haute de 74 centimètres et reposant sur une base de 22 centimètres<sup>9</sup>. C'est la stèle de Mnésithéos<sup>10</sup>, trouvée à Erétrie en Eubée et datant de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, selon Lilian Jeffery<sup>11</sup>. Lisons-la d'abord dans la version donnée par Werner Peek (reprise par Gerhard Pfohl):

χαίρετε τοῖ παριόντες, ἐγὼ δὲ θανὼν κατάκειμαι·  
 δεῦρο ἰὼν ἀνάεμαι, ἀνὲρ τίς τῆδε τέθαπται·  
 ξένος ἀπ' Αἰγίνης, Μνῆσίθεος δ' ὄνυμα·  
 4 καὶ μοι μνῆμ' ἐπέθεκε φίλῃ μῆτερ Τιμαρέτῃ  
 τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ στέλῃ ἀκάματον,  
 ἡτίς ἐρεῖ παριῶσι διάμερες ἅματα πάντα·  
 Τιμαρέτῃ μ' ἔσπεσε φίλῳ ἐπὶ παιδὶ θανόντι.

En traduction française: « Salut, ô vous qui passez! Moi, je repose mort en dessous. Toi qui t'approches, lis qui est l'homme enterré ici: un étranger d'Egine, du nom de Mnésithéos; et ma propre mère Timarète a dressé pour moi comme mnéma au sommet du tertre une stèle inextinguible [on reviendra sur cette traduction de *akámatos*], qui dira aux passants pour tous les temps à venir: Timarète m'a érigée pour son cher fils défunt ».

On note tout de suite ici la présence de la métaphore de l'objet parlant, dont j'ai dit ailleurs qu'elle est extrêmement rare dans les inscriptions avant 400 av. J.-C.<sup>12</sup>. Précisons: par « objet parlant » je n'entends pas, à la manière de Mario Burzachechi<sup>13</sup>, un objet se désignant comme « je » (la voix n'est pas un attribut

<sup>9</sup> K. Kourouniotis, « Ἐπιγραφαὶ Ἐρετρίας », *Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική*, 1897, col. 153.

<sup>10</sup> N° 1210 dans W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I, Berlin 1955 (= n° 128 dans G. Pfohl, *Greek Poems on Stones. I. Epitaphs. From the Seventh to the Fifth Centuries B.C.* [Textus minores, 36], Leyde 1967). Cf. Chr. Karousos, « Perikalles agalma », dans G. Pfohl ed., *Inschriften der Griechen*, Darmstadt 1972, pp. 136-137.

<sup>11</sup> L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961, pp. 85-86.

<sup>12</sup> « J'écris, donc je m'efface. L'énonciation dans les premières inscriptions grecques », dans M. Detienne ed., *Les savoirs de l'écriture*, Lille 1988, pp. 459-479.

<sup>13</sup> M. Burzachechi, « Oggetti parlanti nelle epigrafi greche », dans *Epigraphica* 24, 1962, pp. 3-54.



nécessaire de la première personne: autrement, un individu muet ne pourrait pas prétendre avoir un « je ») mais un objet muet qui, par métaphore, devient le sujet grammatical d'une énonciation sonore, comme ici, où la « stèle... dira aux passants ». A cause de sa rareté, cette métaphore attire donc toute notre attention. Seulement, lorsqu'on regarde bien les choses, on s'aperçoit que le vers 6 (« qui dira aux passants pour tous les jours à venir ») présente deux anomalies dialectales, à savoir les formes doriennes *hâtis* et *ámata* dans une épigramme dont le dialecte n'est assurément pas le dorien. A l'exception de la forme *ónuma* au vers 3, qui est doriennne ou éolienne (s'il ne s'agit pas simplement d'une erreur pour *ónoma*), le dialecte de l'épigramme est ionien, dialecte parlé en Eubée<sup>14</sup>. Dans ce dialecte, le *ā* originel, conservé en dorien, est devenu *ē*: l'auteur de l'épigramme écrit *Aigínēs* (non pas *Aigínās*), *Mnēsítheos* (non pas *Mnāsítheos*), *mnēma* (non pas *mnâma*), *phílē* (non pas *phílā*), *mētēr* (non pas *mâtēr*), *Timarētē* (non pas *Timarētā*), *stēlē* (non pas *stālā*), *éstēse* (non pas *éstāse*). Au vers 6, on s'attendrait par conséquent aux formes *hētis* (non pas *hâtis*) et *ēmata* (non pas *ámata*). Le texte est donc suspect, et nous devons regarder la pierre, que je transcris, d'après la photo publiée par Hermann Diels<sup>15</sup>, de la manière suivante:

ΧΑΙΡΕΤΕΤΟΠΑΡΙΟ  
 ΝΤΕΣ:ΕΓΟΔΕΘΑΝΟΝ  
 ΚΑΤΑΚΕΙΜΑΙ:ΔΕΥΡ  
 ΟΙΟΝΑΝΑΝΕΜΑΙΑΝ  
 5 ΕΡΤΙΣΤΕΔΕΤΕΘΑΠ  
 ΠΤΑΙ:ΞΕΝΟΣΑΠΑΙΓ  
 ΙΝΕΣΜΝΕΣΙΘΕΟΣΔΟΝ  
 ΥΜΑΚΑΙΜΟΙΜΝΕΜΕΠΕ  
 10 ΘΕΚΕΦΙΛΕΜΕΤΕΡΤΙΜ  
 ΑΡΕΤΕ ΤΥΜΟΙΕΠΑΚΡΟΤ  
 ΑΤΟΙΣΤΕΛΕΝΑΚΑΜΑΤΟΝ  
 ΗΟΤΙΣΕΡΕΠΠΑΡΙΟΣΙΔΙΑ  
 ΜΠΕΡΕΣΣΕΜΑΤΑΠΑΝΤΑΤ  
 ΙΜΑΡΕΤΕΜΕΣΣΤΕΣΣΕΦΙΑ  
 15 ΟΙΕΠΠΑΙΔΙΘΑΝΟΝΤΙ

La photo de la pierre exclut en effet que la deuxième lettre du vers 6 (= ligne 12) soit un A. C'est un O. On peut le comparer à l'O du mot précédent (AKAMATON) ou à celui du mot qui vient un peu plus loin, ΠΑΡΙΟΣΙ: ces trois O sont tout à fait semblables. En fait, le premier éditeur de l'inscription, K. Kourouniotis, transcrit les quatre premières lettres du vers 6 (= ligne 12) de cette façon: HOTI<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> C. D. Buck, *The Greek Dialects*, Chicago, Londres et Toronto 1955, p. 10.

<sup>15</sup> H. Diels, « Die Stele des Mnesitheos », *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1908, pp. 1040-1046 (pl. XII, photo due à E. Ziebarth).

<sup>16</sup> Kourouniotis, art. cité.

En ceci, il est suivi par Diels<sup>17</sup>. Comme dans ΠΑΡΙΟΣΙ (= *parioúsi*) qui vient juste après, cet O peut représenter *ou*, ce qui nous laisse avec *hoú*, qui est l'équivalent de *hórou*, « où », latin *ubi*<sup>18</sup>. Une fois que nous avons changé *hâtis* en *hoú tis*, nous n'avons plus besoin de « doriser » et nous pouvons tranquillement changer le mot *ámata*, dont le premier *a* n'est pas assuré par la pierre, en *ēmata*.

Voici donc le texte de l'épigramme de Mnésithéos dans une orthographe normalisée:

χαίρετε τοι παριόντες, ἐγὼ δὲ θανὼν κατάκειμαι·  
 δεῦρο ἰὼν ἀνάνειμαι, ἀνὴρ τίς τῆδε τέδαπται·  
 ξείνος ἀπ' Αἰγίνης, Μνησίθεος δ' ὄνυμα·  
 4 καί μοι μνήμ' ἐπέθηκε φίλη μήτηρ Τιμαρέτη  
 τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ στήλην ἀκάματον,  
 οὗ τις ἐρεῖ παριοῦσι διαμπερὲς ἤματα πάντα·  
 Τιμαρέτη μ' ἔστησε φίλῳ ἐπὶ παιδί θανόντι.

Je traduirais les vers 4-6 de la manière suivante: « Et ma propre mère Timarété a dressé pour moi comme mnēma au sommet du tertre une stèle inextinguible, où l'on dira aux passants pour tous les jours à venir: '(...)' ».

La leçon que je propose du vers 6 est en accord non seulement avec le dialecte et avec la pierre mais encore avec le contenu de l'épigramme. La métaphore de l'objet parlant, implicite dans la leçon *hâtis ereî*, « qui dira », contredit en effet le vers 2, où l'inscription confie la tâche de la lecture à celui qui s'approche de la pierre. Si la pierre parlait, comme le veulent Peek et Pfohl, la lecture dont il est question au vers 2 deviendrait superflue et pourrait être remplacée par une simple écoute de la part des passants. Une fois que *hâtis ereî* est remplacé par *hoú tis ereî*, « où l'on dira », cette contradiction disparaît: la stèle ne parle pas, mais c'est la lecture qui lui prête sa voix en lisant l'inscription aux *pariόντες*, « passants », des vers 1 et 6. Cette reprise du mot *pariόντες* vers la fin de l'épigramme n'est pas un phénomène isolé. Car si l'on regarde bien, on s'aperçoit que les vers 2 et 6, symétriquement placés, commencent de façon parfaitement analogue, l'un par rapport à l'autre: à *deúro iôn anáneimai* (« toi qui t'approches, lis ») au vers 2 répond *hoú tis ereî* (« où l'on dira ») au vers 6, dans la mesure où *deúro* (« ici ») et *hoú* (« où ») se réfèrent au lieu de la lecture, *iôn* et *tis* au lecteur, *anáneimai* et *ereî* à l'acte de lire, tel que l'inscription l'anticipe (par l'impératif et par le futur respectivement). Au pluriel *pariόντες* (vv. 1 et 6), désignant les destinataires de la lecture, s'opposent donc les formes au singulier *iôn* (« allant, venant ») et *tis* (« quelqu'un, on »), désignant le lecteur.

<sup>17</sup> Cf. aussi la prudence de B. Leonardos, « I.G. XII, 285 », *Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική*, 1919, p. 88, imprimant *h[á]t[i]s* et *[ám]ata*.

<sup>18</sup> Voir Liddell-Scott-Jones, s.v. *hós*, B.Ab, I, 1 (« gen. sg. οὔ, of Place, 1. like ὅπου, where ») citant Eschyle, *Perses*, 486, etc. Cf. la remarque de Buck, *op. cit.*, p. 102: « -ου. Place 'where' (...) These (...) are specifically Attic-Ionic ».

Le lecteur mis en scène par l'inscription fait ainsi deux apparitions analogues dans le texte. Dans le premier cas, son activité est désignée par le verbe *ananémesthai*. L'emploi de ce verbe est très significatif, voire décisif: il signifie littéralement « distribuer ». La lecture est donc une « distribution ». Et la seule chose que le lecteur puisse « distribuer » aux passants ce sont les paroles qu'il prononce. La lecture à haute voix se trouve donc inscrite, dès l'époque archaïque, dans l'un des verbes signifiant « lire ». Celui qui s'approche de la pierre doit « lire » le nom du défunt en le faisant résonner. Il doit « lire à haute voix », *ananémesthai*. Le même verbe est utilisé par Hérodote au sens « réciter de mémoire », c'est-à-dire « distribuer » oralement, en faisant appel à la mémoire (il est question de généalogies)<sup>19</sup>. Mais contrairement au récitateur, le lecteur suit des signes écrits, tangibles, pour guider sa voix. Or, au sens de « lire », le même verbe est connu en dorien, avec une différence importante: les Doriens emploient la forme active *ananémein*<sup>20</sup>. Dans notre épigramme, c'est la forme moyenne *ananémesthai* qui est utilisée, ce qui semble signifier que le lecteur, en « distribuant » grâce à sa voix ce qu'il voit, *s'inclut* dans la distribution: le message qu'il prononce n'est pas seulement pour les autres, c'est pour lui aussi<sup>21</sup>. Sa voix est l'instrument qui distribue aux passants aussi bien qu'à lui-même le contenu du texte. A la rigueur, le lecteur solitaire peut donc « distribuer » le contenu de l'écrit à lui-même et à personne d'autre. Grâce à sa voix, il distribuera à ses propres oreilles les mots de l'inscription<sup>22</sup>.

Sur la stèle de Mnésithéos, le premier verbe signifiant « lire » est donc *ananémesthai*. Le deuxième cas d'un « lire » est moins évident, mais sous-entendu par le contexte: *hoû tis erêi parioûsi*, « où l'on dira aux passants » (v. 6). Futur de *légein*, « dire », *erêi* signifie pratiquement « (on) lira » ici, malgré les dictionnaires qui nient cette possibilité<sup>23</sup>. On peut penser à une formule comme *lége tòn nómon*, « fais la lecture de la loi »<sup>24</sup>, ou encore à un passage dans le *Théétète* de Platon,

<sup>19</sup> Hérodote, I, 173.

<sup>20</sup> Théocrite, XVIII, 47-48: « Et une inscription sera gravée sur l'écorce pour que le passant, *hōs parion tis*, la lise, *anneimēi*, comme nous disons en dorien, *dōristi* ». Cette traduction de *dōristi* est suggérée par A. S. F. Gow, *Theocritus*, II, Cambridge 1952, pp. 359-360. Cf. Epicharme, fr. 224 Kaibel ainsi que l'épigramme doricienne de Géla (voir C. Gallavotti, « Letture epigrafiche », dans *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 20, 1975, pp. 172-177, « 2. Epigramma dorico di Gela »). Cf. aussi Hézychios, s.v. *annēmein*, et *Scholies à Pindare*, III, 222, 16-17 Drachmann (*anneme = anagnōthi*, « lis! »).

<sup>21</sup> Pour la force du moyen, voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris 1966, pp. 171-172. La forme active employée en dorien implique donc une attitude plus instrumentale, dans le sens que l'on ne se demande pas si le lecteur reçoit lui-même le message qu'il distribue aux autres.

<sup>22</sup> Pour ce type de lecture, cf. l'article cité *supra* n. 4.

<sup>23</sup> C'est le cas de Liddell-Scott-Jones, s.v. *légō*, III, 13; cf. pourtant H. Fournier, *Les verbes « dire » en grec ancien*, Paris 1946, p. 67.

<sup>24</sup> Formule courante chez les orateurs, par exemple chez Démosthène, XXI, *Contre Midias*, 8 et 10.

où nous lisons: *allá, paí, labè tò biblion kai lége*, « eh bien, esclave, prends le livre et lis! »<sup>25</sup>. Dans cette phrase, on voit mal comment *lége* pourrait signifier autre chose que « lis! ». Nous sommes donc en droit de traduire *hoû tis erêi parioûsi* par « où l'on lira aux passants », car, comme on vient de le voir, le verbe *légein* peut prendre la signification « lire » lorsque le contexte montre, positivement, qu'il s'agit d'une lecture au sens propre du mot. En outre, il me semble que ce sens s'accorde mieux avec ce qui précède dans l'épigramme, car il permet de rattacher *hoû* plus étroitement à *stêlên akámaton*: la « stèle inextinguible » (plutôt que le tertre) est le lieu « où l'on lira aux passants ».

Or, sous sa forme grecque, cette phrase en rappelle une autre, que nous lisons chez Homère. Dans l'*Iliade*, Hector imagine le sèma qu'on érigera sur un Achéen qu'il n'a pas encore tué; lorsqu'on verra ce sèma dans le futur, on dira, pense-t-il: « Voici le sèma d'un héros mort il y a longtemps lorsque, se distinguant en bravoure, il a été tué par le brillant Hector ». Et il ajoute: « Ainsi on parlera un jour, *hōs poté tis erêi*, et mon *kléos* ne périra jamais »<sup>26</sup>. On pourrait en effet considérer le demi-vers *hōs poté tis erêi* comme le modèle de *hoû tis erêi*: une fois que l'épigrammatiste a introduit *diamperès émata pánta* (« pour tous les jours à venir ») — autre demi-vers homérique<sup>27</sup> —, *pote* (« un jour ») devient impossible; pour des raisons métriques, *erêi* doit être changé en *erêi*; pour des raisons sémantiques, *hōs* en *hoû*. En d'autres mots, l'auteur de l'épigramme a retravaillé un demi-vers homérique identifiable, y ajoutant un autre utilisé tel quel.

Cette allusion à Homère a une conséquence importante: le spectateur qui, devant le sèma non inscrit du héros tué par Hector, prononce ce qui aurait pu être une inscription funéraire (« Voici le sèma d'un héros mort il y a longtemps... ») contribue à faire résonner le *kléos*<sup>28</sup>. La parole commémorative, prononcée à haute voix, constitue en effet le *kléos*. Les lecteurs de la stèle de Mnésithéos prononceront eux aussi une parole commémorative, programmée par l'inscription: ce sont eux qui garantiront le *kléos* de Mnésithéos, en le « distribuant » à haute voix aux passants. Dans le cas du sèma homérique, pas d'écriture. Pour l'esprit d'Hector, « on saura » tout simplement que tel héros, tué par Hector, est enterré sous le sèma. La voix de celui qui fait résonner ce savoir partagé n'a pas à être guidé par la trace écrite: sa « distribution » du *kléos* s'appuyera sur la mémoire, sur la tradition non écrite. Mais aussi bien dans le cas du sèma homérique que dans celui du mnéma de Mnésithéos, le *kléos* restera vivant parmi les hommes, vivant comme une flamme éternelle, faut-il ajouter, car le *kléos* est comme un feu qui ne s'éteint pas: *ásbeston*, « inextinguible »<sup>29</sup>. C'est avec ce dernier mot que j'ai

<sup>25</sup> Platon, *Théétète*, 143c.

<sup>26</sup> *Iliade*, 7, 89-91.

<sup>27</sup> Pour le demi-vers *diamperès émata pánta*, voir *Odyssée*, 4, 209; *Hymne homérique à Apollon*, 485; *Hymne homérique à Aphrodite*, 209 (cf. 248 et *Iliade*, 16, 499).

<sup>28</sup> Il convient de rappeler le lien entre *kaleîn*, « appeler (quelqu'un par son nom), nommer », et *kléos* (dont le dérivé *kleîn* est parfois le synonyme de *kaleîn*).

<sup>29</sup> *Odyssée*, 4, 584; 7, 333.



traduit *akámaton* au vers 5 de l'épigramme sur Mnésithéos. Littéralement, *akámaton* signifie « infatigable », mais en vue du fait que cet adjectif est l'épithète traditionnelle du *pûr*, « feu »<sup>30</sup>, il est susceptible de transférer les propriétés du feu à la *stêlê* commémorative, ce que ma traduction « stèle inextinguible » vise à rappeler. Grâce aux lecteurs de la stèle, qui « ne s'éteint pas », le *kléos* de Mnésithéos sera comme une flamme: la stèle inscrite en fournira l'étincelle.

Si l'auteur de l'épigramme s'est efforcé de donner de la symétrie à son texte — symétrie dont on a déjà relevé les éléments constitutifs —, son écriture n'a pas l'élégance formelle qu'on trouve dans d'autres inscriptions versifiées de la même époque. Je pense en particulier au vers qui vient au juste milieu de ce poème symétrique et qui contient une remarquable erreur de versification: un hexamètre ne peut pas se terminer avec *Timarétê*, - u u - (le même nom est utilisé correctement au début du vers 7). Or, cette erreur est d'autant plus précieuse qu'elle nous met sur les traces du scribeur en train de se lire lui-même. Car il semble possible de reconstruire la façon précise dont s'est produite cette erreur: ayant écrit le mot *mêtêr*, notre épigrammatiste relit son vers avant de le terminer, mais au lieu de commencer sa lecture à partir de *kai*, il commence par *mnêm'*, ce qui lui donne l'impression d'avoir écrit un pentamètre, qu'il complète en ajoutant *Timarétê*: *mnêm' epéthêke philê mêtêr Timarétê*, - u u | - u u | - || - - | - u u | -. Il est vrai qu'il aurait dû éviter la spondée *mêtêr*, mais cette anomalie se reproduit dans le vers suivant, qui se termine par *stêlên akámaton*, - - | - u u | x. La lenteur avec laquelle il écrit-en-se-lisant explique sans doute cette erreur de versification: elle met l'automatisme de la composition orale hors jeu<sup>31</sup>. Désormais, seule la réflexion théorique sur la versification peut assurer la justesse métrique.

Le lecteur mis en scène par notre épigramme est le distributeur du *kléos* de Mnésithéos. De vive voix, il nommera le défunt. Il distribuera le *kléos* aux passants, qui n'auront pas, eux, à lire l'inscription, mais qui pourront l'entendre du lecteur. Ils seront les « auditeurs » du texte, pas ses lecteurs (malgré les dictionnaires qui, comme je l'ai fait remarquer, traduisent *akoúontes* et *akroatai* par « lecteurs »). La lecture est assurée par un individu qui, vraisemblablement à la différence de la plupart des passants, sait lire. Faute de statistiques sur le taux d'alphabétisation des Grecs du V<sup>e</sup> siècle, on ne peut qu'émettre des hypothèses à ce propos, mais on a l'impression que la distinction entre lecteur et auditeurs dans notre épigramme correspond à une situation de *semi-literacy*, c'est-à-dire à une diffusion inégale de la faculté de lire et d'écrire.

Une épisode survenue pendant le siège de Potidée en 479 — et donc grosso modo contemporaine de la stèle de Mnésithéos — semble indiquer un degré de

<sup>30</sup> Dans l'*Iliade*, l'hexamètre se termine par *akámaton pûr* sept fois.

<sup>31</sup> Voir A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960, pp. 126-127. Si l'auteur de notre épigramme l'avait composée oralement d'abord pour la transcrire ensuite, l'erreur ne se serait pas produite, ce qui ne veut pas dire qu'il écrit directement sur la pierre: on peut penser qu'il écrit son épigramme sur une *déltos*, dont le texte est ensuite reproduit sur la pierre, par lui-même ou par autrui.

*literacy* comparable (ni Potidée ni Erétrie n'est Athènes)<sup>32</sup>. L'épisode est racontée par Hérodote<sup>33</sup>. C'est Artabaze qui fait le siège de Potidée: dans la ville, il a un collaborateur en Timoxénos, traître aux autres Grecs. Artabaze et Timoxénos communiquent en s'envoyant des messages écrits cachés dans des flèches. Un jour, la flèche destinée à Timoxénos touche un citoyen de Potidée dans le bras. La foule accourt; « et lorsque la flèche fut retirée, dit Hérodote, on s'aperçut de la feuille écrite, qu'on porta tout de suite aux stratèges (...); ceux-ci en firent la lecture et apprirent l'identité du traître ». Il est vrai que le comportement des gens qui trouvent le message écrit a pu être déterminé par leur respect pour les stratèges; mais il est tout de même plus naturel d'assumer qu'ils donnent la feuille écrite aux chefs parce que ceux-ci sont les seuls capables de lire<sup>34</sup>.

Capable de lire, le lecteur deviendra l'instrument de la renommée posthume de Mnésithéos, de son *kléos*. Au début de cet exposé, j'ai invoqué la *scriptio continua* comme fondatrice, au niveau technique, de la lecture à haute voix. Il est temps de souligner le caractère partiel et insuffisant d'une telle explication et de poser le problème non pas au niveau technique mais au niveau culturel. « Tout ce que nous entendons est un *kléos* », dit Homère dans l'*Iliade*, et le verbe qu'il emploie pour dire « entendre » est *akoúein*<sup>35</sup>. Le *kléos* est acoustique, autrement il n'est pas *kléos*<sup>36</sup>. Dans la culture grecque, qui est comme obsédée par le *kléos*, ceci est un fait capital, informant d'avance la façon dont les Grecs ont pensé la lecture de la stèle funéraire, cette machine à produire du *kléos*. Et on comprend ainsi pourquoi la lecture silencieuse ne saurait pas contribuer au *kléos* du défunt. Il n'y a pas de *kléos* dans le silence.

<sup>32</sup> Pour le degré de *literacy* à Athènes au V<sup>e</sup> siècle, cf. A. Burns, « Athenian Literacy in the Fifth Century », dans *Journal of the History of Ideas* 42, 1981, pp. 371-387; cf. aussi O. Longo, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Naples 1981, pp. 119-120.

<sup>33</sup> Hérodote, VIII, 128. Je dois cette référence à Joseph Russo (« The Persistence of Oral Culture in Classical Greece », texte dactylographié).

<sup>34</sup> Ainsi que le fait remarquer Russo.

<sup>35</sup> *Iliade*, 2, 486.

<sup>36</sup> Cette sonorité constitutive du mot est confirmée par l'étymologie. Dans les langues germaniques, nous trouvons les mots suivants apparentés à *kléos*: islandais *hljóð*, suédois *ljud*, allemand *Laut*, tous signifiant « son » (E. Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, 3<sup>e</sup> éd., I, Lund 1980, p. 581). En anglais, l'adjectif *loud* est un autre parent significatif du mot grec.

LA JEUNE FILLE ET LA MORT:  
QUELQUES STELES A EPIGRAMME \*

GENEVÈVE HOFFMANN

L'historien en quête d'information sur un personnage social peut-il trouver quelque intérêt à l'étude des stèles funéraires? C'est au cours d'une recherche sur les jeunes filles athéniennes à l'époque classique que j'ai été conduite à me poser cette question. Confrontée à des images de pierre que ma formation ne m'avait pas préparée à analyser, mais encouragée par des données littéraires qui développent le thème de la *mors immatura*<sup>1</sup>, j'estimais impossible d'exclure les stèles de ma documentation et d'une réflexion globale sur le rapport de la jeune fille à la mort,

Abréviations supplémentaires:

- Clairmont, 1970 = C. W. Clairmont, *Gravestone and Epigram, Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*, Mainz 1970.  
Clairmont, 1986 = « Some reflections on the earliest classical Attic Gravestones », dans *Boreas* 9, 1986, pp. 27-50.  
Couilloud, 1974 = M. Th. Couilloud, *Monuments Funéraires de Rhénée*, Paris 1974.  
Daux, 1972 = G. Daux, « Stèles funéraires et épigrammes », dans *BCH* 96, 1972, pp. 503-566.  
Jankelevitch, 1985 = W. Jankelevitch, *La Mort*, Paris 1985 (1977).  
Johansen, 1951 = K. F. Johansen, *The Attic Grave Reliefs of the Classical Period. An Essay of Interpretation*, Copenhagen 1951.  
North, 1956 = H. North, *Sôphrosynè. Self-knowledge and Self-restraint in Greek Literature*, New York 1966.  
Picard, 1939 = Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque - La Sculpture - T. II - Période Classique - Ve siècle*, Paris 1939.  
Woysch-Méautis, 1982 = D. Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.*, Lausanne 1982.

\* Je remercie C. W. Clairmont pour ses conseils et l'envoi de ses articles les plus récents.

<sup>1</sup> Du rapt de Korè au sacrifice des « vierges » tragiques.



tel qu'il est représenté par le corps social. Toutefois, manquaient les instruments idéologiques<sup>2</sup>.

A première lecture, les épigrammes permettent d'instaurer une proximité secourable par des accents d'une grande sobriété, mais ces formules versifiées, dotées d'un vocabulaire parfois archaïsant, sont un genre littéraire tout à fait original dans lequel on ne saurait lire un écho, même très affaibli, du verbe théâtral. De plus, elles sont rarement une description de la figure sculptée<sup>3</sup>, elles proposeraient plutôt un commentaire d'une forme si elliptique que son message paraît distinct de celui de la stèle.

Se pose, en fait, la question de la définition des stèles à épigramme, du vocabulaire figuratif et des règles propres à ce discours iconographique. Vaste sujet qui a fait l'objet de différentes approches<sup>4</sup> et il n'est dans mon propos ni de reprendre les thèses en présence ni d'apporter des conclusions définitives. Je tenterai de dégager un axe de recherche limité et précis en fonction des questions suivantes: au-delà des catégories bien connues de classe d'âge, de sexe, le mariage est-il pour un sujet féminin un critère pertinent de reconnaissance sociale? Par-delà la mort qui fait du vivant un fondamentalement autre<sup>5</sup>, mais tout de même identifiable au fronton du *mnèma* qu'est la stèle, la défunte idéalisée est-elle située dans la lumière d'une présence sociale? Plus précisément, s'inscrit-elle dans la mémoire en tant que *parthenos* ou *gunè*?

Pour répondre à cette question, j'ai retenu quatre stèles à épigramme qui ne sont remarquables ni par leur esthétique ni par leur exemplarité supposée. Les stèles d'Aristylla, de Mnèsagora (et de Nicocharès), de Pausimachè et d'Eukolinè ont en commun de présenter des êtres jeunes, pleurés par leurs parents. Ces œuvres sont attribuées à des artisans athéniens, mais comme la « Mädchenstele » est de la Thessalie aux Cyclades<sup>6</sup> la figure la plus banale, si j'ose dire, de la production grecque, cette analyse ne peut prétendre au constat d'une originalité proprement athénienne, même si pour la cohérence de l'enquête il s'imposait de choisir des documents d'une seule cité. Des conclusions proposées, on dégagera

<sup>2</sup> Sur cette problématique: P. Schmitt-Pantel et F. Thelamon, 'Image et Histoire, Illustration', in *Image et Céramique Grecque*, « Actes du Colloque de Rouen, 25-26 nov. 1982 », sous la direction de F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen n. 96, 1983, pp. 9-20.

<sup>3</sup> Un exemple de commentaire descriptif: l'épigramme d'Ampharète, W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften* I, Berlin 1955, 1600; Clairmont, 1970, nr. 23. Le plus souvent, le niveau de relation entre la scène et l'épigramme pose des problèmes d'interprétation, ex: C.W. Clairmont, « It ain't necessarily so... », in *Horos* 5, 1987, pp. 53-57.

<sup>4</sup> Johansen, 1951. Pour Ch. Picard, 1939, p. 842 ss., les gestes et les objets ont tous une dimension religieuse à comprendre dans le contexte des mystères d'Eleusis. Pour M-Th. Couilloud, 1974, p. 291; au contraire, « toutes ces images sont empruntées à la vie de ce monde et ne revêtent pas de signification mystique ».

<sup>5</sup> J.-P. Vernant, « La Catégorie Psychologique du Double », in *Mythe et Pensée chez les Grecs*<sup>2</sup>, Paris 1971 (1965), pp. 65-78.

<sup>6</sup> Clairmont, 1986, p. 37.

une approche culturelle grecque dont Athènes n'est en l'occurrence qu'un exemple privilégié.

La stèle d'Aristylla (fig. 5.1), exposée au Musée National d'Athènes, datée de 430-420, est de forme rectangulaire couronnée d'un fronton dorique à embryon d'acrotères. Deux personnages face à face: l'un assis, l'autre debout un oiseau à la main. Une poignée de mains marque leur échange. Le sens de la *dexiôsis*, qui fonde avec le regard l'immédiateté de l'instant, a été très discuté: volonté de retenir la défunte? adieu à la survivante? réunion peut-être dans l'au-delà ou simplement signe d'une alliance éternelle que même la mort ne saurait rompre?<sup>7</sup>

Qui est la défunte? Autre sujet de débat: K. F. Johansen voit en la personne assise Rhodilla, la mère d'Aristylla, mais G. Daux réfute cette interprétation sans justifier pour autant sa critique<sup>8</sup>. Il se fonde implicitement sur une loi générale qui voudrait que la personne assise soit toujours la disparue. D. Woysch-Méautis, reprenant l'analyse du relief, défend la lecture de la stèle présentée par C. W. Clairmont et confirme l'hypothèse qui était déjà celle de K. F. Johansen, en relevant que ce sont toujours les défunte qui tiennent un oiseau à la main et non un membre de la famille<sup>9</sup>. Autre loi générale, autre déduction que des contre-exemples pourraient tout autant infirmer!

L'idée d'un bricolage de la stèle a été défendue. Elle se fonde sur la facture de l'oiseau, si maladroitement qu'on a supposé un rajout, et sur la lecture d'une épitaphe antérieure, inscrite sur l'architrave. Cette dernière est très suspecte: des observations attentives et répétées n'ont décelé aucune trace<sup>10</sup>. Toutefois, la possibilité d'un remploi des stèles est bien attestée et permet de poser la question générale de la correspondance entre l'épitaphe et l'image. Il est clair que, dans certains cas, la stèle n'a pas besoin de l'épigramme qui, elle-même, se prête à une lecture à haute voix sans lien avec la figuration.

Dans l'exemple choisi, l'épitaphe, tout en étant d'une rare sobriété, précise sur certains points l'image:

« Ici repose Aristylla,  
enfant d'Aristôn et de Rhodilla,  
au moins étais tu modeste, ô fille! »<sup>11</sup>

La formule est démonstrative, désigne le tombeau et signale l'insertion de la stèle dans l'espace, borne entre deux mondes. C'est « ici », *ἐνθάδε*, premier

<sup>7</sup> E. de Ridder, « La Poignée de Mains sur les Bas-Reliefs funéraires attiques », in *RA* 30, 1897, p. 384.

<sup>8</sup> Stèle exposée à Athènes au *Musée National*, 766; pour la datation de cette stèle, Clairmont 1986, p. 37. La position de F. K. Johansen était déjà celle de Picard, 1938, p. 842 note 3; Daux, 1972, p. 536 note 55.

<sup>9</sup> Woysch-Méautis, 1982, p. 40.

<sup>10</sup> Pour Johansen, 1951, pp. 36-37, note 3, il n'y a aucune trace d'inscription.

<sup>11</sup> W. Peek, *GV*, 327; Clairmont, 1970, nr. 27.

mot de l'épithaphe d'Aristylla, que repose la défunte. Le passant ne peut ignorer que c'est en ce lieu que la morte a quitté les siens pour le monde d'Hadès, rupture traduite par les lécythes à fond blanc. Le disparu y est représenté, assis ou adossé à la stèle dans l'attente résignée et mélancolique d'Hermès ou du nocher Charon.

Les noms de la défunte et de ses parents sont indiqués, mais le père est exclu de la représentation sculptée. La qualité mise en avant, la *sôphrosunè*, n'ajoute aucune dimension à l'échange contracté par les deux personnages. Cependant, par le choix de la deuxième personne le processus d'énonciation affirme une familiarité et une solidarité avec la défunte<sup>12</sup>, déjà exprimée par la poignée de mains. Le nom, Aristylla, dote la stèle d'une identité. Ce corps sculpté pouvait être ceint de bandelettes, lavé, oint d'huiles parfumées<sup>13</sup>, mais aucune trace d'inscription au-dessus des figures sculptées ne permet de distinguer la fille de la mère, comme si cette précision n'avait pas paru nécessaire à la reconnaissance de la défunte.

La stèle de Mnèsagora et de Nicocharès (fig. 5.2) pose la question de la datation, à vrai dire mal assurée pour l'ensemble des documents, sauf si l'épigramme établit une concordance entre le décès et un événement historique comme dans le cas des morts au combat<sup>14</sup>. Pour le *mnèma* du frère et de la soeur, les spécialistes retiennent une fourchette approximative de cinquante ans, entre 440 et 390<sup>15</sup>.

Un enfant nu, un genou à terre, élève les mains vers un oiseau, tenu prisonnier par une jeune femme debout, une jambe légèrement pliée. Les deux personnages se détachent sur une stèle quadrangulaire, surmontée d'une épithaphe ainsi rédigée:

« Voici le mémorial de Mnèsagora et de Nicocharès;  
mais eux, on ne peut pas les montrer; l'arrêt de la divinité les a enlevés,  
laissant tous deux un grand deuil à leurs chers père et mère,  
car ils ont péri et sont entrés dans la maison d'Hadès »<sup>16</sup>.

C'est bien le *mnèma* de Mnèsagora et de Nicocharès qui « repose » en ce lieu, formule tout à fait inhabituelle. La stèle se substitue-t-elle aux corps des disparus ou plus simplement à ceux que l'on ne peut plus voir? Serions-nous en présence d'un cénotaphe? Certains l'ont pensé<sup>17</sup>. Un point reste indubitable: l'épigramme souligne la fonction du mémorial qui est d'attirer l'attention des passants

<sup>12</sup> E. Benveniste, « De la Subjectivité dans le Langage », in *Problèmes de Linguistique Générale*, 1, Paris 1966, pp. 258-266; Jankelevitch, 1985, pp. 25-35.

<sup>13</sup> Plutarque, *Aristide*, 21.

<sup>14</sup> Ex: Monument de Dexiléôs tombé à Corinthe en 394, Athènes, Musée du Céramique.

<sup>15</sup> Athènes, *Musée National*, 3845; Daux, 1972, p. 524.

<sup>16</sup> W. Peek, *GV*, 95; la lecture de l'épigramme de Mnèsagora et de Nicocharès fut établie par Van Leeuwen, in *Mnemosyne* 1894, p. 296, mais seulement enregistrée en 1940 dans *IG II<sup>2</sup>* 12147, Daux 1972, p. 528 note 42.

<sup>17</sup> Sur ce point, Clairmont 1970, p. 89.

sur la flagrance du délit de mort. Mnèsagora et Nicocharès, « l'arrêt de la destinée » les a spoliés de la part de vie qui leur était due, mais même disparus, ils ne sont pas dans un au-delà redoutable et mystérieux, comparable à ce pays des Kimmériens que l'on ne peut atteindre qu'après avoir franchi les courants profonds de l'Océan (*Od.*, XI, 13-15). Non, ils sont accueillis dans la proximité familière d'une maison, celle d'Hadès dont ils ont franchi le seuil.

L'oiseau permet d'exprimer un échange entre les deux figures sculptées, mais si l'on suit les conclusions de D. Woysch-Méautis, il serait un simple animal familier des jeux de l'enfance, un motif profane d'une grande banalité auquel il ne faut accorder une dimension ni poétique ni religieuse<sup>18</sup>. Toutefois, l'épisode représenté n'a pas par lui-même un caractère anecdotique, il situe plutôt les deux enfants dans la fragilité d'un instant fugitif, opposé à la continuité sans rupture de la mort.

Il est évident que la stèle est une image qui fonctionne pour elle-même et ne confronte pas le passant à la vision de sa propre fin. Elle requiert son attention comme témoin d'une injustice irréparable et le sollicite comme dépositaire du message délivré. Cette distance est accentuée dans le cas présent par l'épigramme qui emploie la troisième personne pour parler des défunts<sup>19</sup>. Il s'agit bien pour les parents de se situer par un récit narratif et un ton descriptif, le plus neutre possible, à la place des passants pour mieux leur faire épouser leur deuil.

Pausimachè est une figure solitaire, pleurée par ses *progonoi* dans les termes suivants:

« Mourir est le destin de tous ceux qui vivent; mais toi,  
Pausimachè, tu as laissé un deuil qui fait pitié à ceux qui te précèdent,  
ta mère Phainippè et ton père Pausanias;  
et aux passants ce monument à voir de ton mérite et de ta modestie ».

La singularité de la défunte s'impose par opposition à une formule gnomique<sup>20</sup>, qui traduit le paradoxe immuable de la mort, vécue comme un achèvement inéluctable de l'humain et pourtant inconcevable quand il s'agit d'un être cher. C'est dans cette tension entre la généralité incontestable et le sentiment d'exception que se fondent le deuil pitoyable des parents et la pérennité du souvenir.

Sur la stèle (fig. 6.1, 3), Pausimachè ne sait pas que son destin est promis à l'anonymat de la mort. D'une main elle tient un oiseau prisonnier, de l'autre un miroir dans lequel elle se contemple. A priori, le miroir ne permet pas d'introduire une réflexion sur un rapport spécifique de la jeune fille à la mort. Accessoire de toilette, il est un instrument de la coquetterie et sur les vases, il souligne la beauté ou

<sup>18</sup> Colombe ou passereau, Woysch-Méautis 1982, p. 44.

<sup>19</sup> Jankelevitch, 1985, pp. 25-29.

<sup>20</sup> Peek, *GV*, 1654; J. Labarbe, « Aspects gnomiques de l'épigramme grecque », in *Entretiens Hardt*, t. XIV, Genève 1964, pp. 351-386.



simplement suspendu, signale la connotation féminine de l'*oikia*. En vérité, il est emblématique de la féminité. La présence du miroir sur la stèle impose donc une analyse de la conception de la beauté féminine, rayonnement et vie du visage, appréciée par le regard des autres et de la femme elle-même dans l'éclat d'une apparence. Sur ce point, je me permets de renvoyer aux recherches de F. Frontisi, développées dans sa thèse: *Prosôpon* qui étudie la polysémie du miroir, de l'univers domestique au monde des Erinyes où il permet une médiation avec les Enfers<sup>21</sup>. Il est toutefois probable que le miroir fonctionne différemment sur les stèles, contribuant à accentuer l'ambiguïté de la pierre dressée, à la caractériser comme imagerie funéraire. L'association du miroir et de la mort est étroite dans bien des civilisations et si elle était justifiée dans le cas présent, il faudrait ajouter à une réflexion sur la beauté féminine et la fragilité de la jeunesse une analyse qui rendrait compte de cette connotation. Le miroir propose, en effet, un reflet et une ombre (*skia*). En faisant entrer Pausimachè dans le domaine des apparences et des illusions, il l'introduit par un jeu d'ombre et de lumière dans l'ambiguïté d'un temps liminal: encore perceptible à la lumière du jour, la défunte est déjà guettée par les ombres d'Hadès. Le miroir conforte son isolement, l'échange se réduit à un face à face, Pausimachè se dédouble et dans ce jeu d'elle-même avec son visage reflété en ses pupilles, *korè* dans la *korè*, elle interdit à tout autre de se voir en ses yeux.

La stèle d'Eukolinè (fig. 6.2), exposée au Musée du Céramique et non au National comme les trois autres, date de 380. Se détachant sous un fronton à palmette, la défunte est véritablement encadrée par l'épigramme, inscrite soigneusement sur les deux bords de la stèle, le nom et le patronyme de la défunte couronnant la représentation. Dans ce cas précis, se marque une volonté d'appropriation qui semble interdire toute interrogation sur la possibilité d'un remploi, d'autant plus qu'il y a un jeu de mots sur le nom d'Eukolinè. A la rigueur, pourrait être modifié le patronyme, mais il est pourtant une certitude: l'épigramme, ainsi rédigée, a bien été conçue pour une stèle présentant une jeune fille du nom d'Eukolinè:

« Eukolinè, fille d'Antiphanès.  
Celle-ci avait le nom parlant de l'*eukolia*,  
elle repose ici en gardant sous la terre le lot de cette vie  
pour lequel elle était née »<sup>22</sup>.

A cette épigramme encadrant une stèle qu'elle ne décrit pas répond une figure isolée qui ne cerne pas les caractères distinctifs de la défunte. Comme sur les pierres précédentes, est exposée une projection idéalisée de la jeunesse: Eukolinè,

<sup>21</sup> Thèse d'Etat inédite. Je remercie F. Frontisi de m'avoir communiqué sa thèse et F. Lissarrague de m'avoir informée de ses recherches en cours sur le miroir et la féminité.

<sup>22</sup> Athènes, Musée du Céramique, *Deltion Chronika*, 18, 1963, 29; Clairmont, 1970, nr. 14; Daux, 1972, p. 525.

debout, animée, attentive, n'est pas immobilisée dans l'absolu des gisants, mais propose aux spectateurs la stature élancée d'une jeune pousse (*ernos*), d'un rejet (*thalos*) qui faisait honneur à son père. Sa taille, son allure disent la sveltesse et la souplesse de la vie, ses vêtements concourant à une représentation tectonique du corps<sup>23</sup>.

« Eukolinè avait le nom parlant de l'*eukolia* » affirme l'épigramme. Est-ce une référence à Hécate, la déesse présentée par Hésiode comme courotrophe, bienveillante pour tous ceux qui la sollicitent?<sup>24</sup> On connaît l'importance de cette divinité dans la religion familiale: Aristophane cite des *hekataia* aux portes des maisons<sup>25</sup>, mais faut-il pour autant doter ce vers d'une vertu propitiatoire? Reconnaissons-le, l'allusion est bien implicite. En fait, la référence religieuse est exceptionnelle dans l'épigramme, limitée à quelques épouses dont on loue la piété<sup>26</sup> et sans doute ne faut-il voir dans cette formule qu'un artifice littéraire, les jeux de mots sur les noms de femmes étant d'une grande banalité dans la comédie<sup>27</sup>. Dans le cas présent, « le nom parlant de l'*eukolia* » permet de magnifier la défunte et de flatter le client.

Ces quatre exemples permettent de dégager quelques propositions nécessaires à l'élaboration d'une approche synthétique.

L'épigramme ne cherche pas à situer la défunte dans l'*oikia*, à la présenter comme non-mariée ou comme épouse. Des études antérieures ont montré que des défuntes, pleurées en tant que filles, se sont révélées des épouses d'après la lecture iconographique, sans que le mari et les enfants soient cités par l'épigramme<sup>28</sup>.

Quant aux qualités qui assurent à Aristylla et à Pausimachè un renom dont les parents sont les garants, ce sont la *sôphrosunè* et l'*aretè*. On peut s'étonner que des êtres jeunes soient loués dans des termes qu'on retrouve dans les épigrammes d'adultes, hommes et femmes<sup>29</sup>. C'est que la jeunesse n'accorde aucune vertu spécifique, contrairement au premier âge de la vie qui dote les *paides aôroi* d'un éloge original<sup>30</sup>.

L'*aretè*, mérite reconnu par le groupe, est cette qualité dont le sens est fonction de la place de la personne dans la société et des valeurs en cours. L'*aretè* d'une jeune fille ne peut pas être confondue, c'est évident, avec celle d'un héros

<sup>23</sup> Y. Morizot, « A propos de la représentation sculptée des vêtements dans l'art grec », in *REA*, LXXVI, 1974, pp. 117-132.

<sup>24</sup> *Théogonie*, vv. 418-420.

<sup>25</sup> Aristophane, *Lysistrata*, 64, 700.

<sup>26</sup> Ex W. Peek, *GV 79*: sur cette épigramme, C.W. Clairmont, « *GV 79*: Clairmont, GaE 11 », in *Horos* 4, 1986, pp. 155-156.

<sup>27</sup> Des jeux de mots déjà à l'oeuvre pour Pandora, Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, vv. 79-82.

<sup>28</sup> M.-Th. Couilloud, 1974, p. 258, relève: « L'absence de *gunè* et du nom de l'époux ne signifie pas nécessairement que la femme est morte célibataire ».

<sup>29</sup> R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Albana 1942.

<sup>30</sup> A.-M. Verhillac, *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ*, t. 1, Athènes 1978.

homérique. Elle s'entend dans l'accomplissement des qualités propres à son âge et à son sexe. C'est à Euripide que l'on doit une des définitions de l'*aretè* féminine dans *Iphigénie à Aulis*: « une éducation soignée contribue grandement à la vertu (*aretè*); car la retenue est sagesse, et elle porte en elle, insigne, la grâce d'user de la raison pour discerner le devoir; l'opinion (*doxa*) confère alors à notre vie une gloire inaltérable (*kleos*). Il est grand d'être en quête de la vertu. Pour les femmes, celle-ci concerne Cypris et reste secrète »<sup>31</sup>.

La *sôphrosunè* se doit également de marquer la discrétion par la réserve, la pondération, le silence et la docilité de la jeune fille. Cette qualité fut attribuée aux épouses avant de l'être aux non-mariées<sup>32</sup>. C'est précisément dans *Les Suppliantes* d'Eschyle qu'on relève le premier emploi des leçons de modestie données par un père à ses filles (v. 992; v. 1013).

*Aretè-sôphrosunè*: valeurs essentielles de la société aristocratique athénienne avant de s'imposer comme références de l'Athènes clisthénienne, valeurs maîtresses d'un univers civique dont H. North a étudié l'efficace<sup>33</sup>. Faut-il pour autant lire une épitaphe privée dans les termes de l'éloge public? Sans nier une inflexion de sens qui n'autorise aucune confusion entre les morts privés et les hoplites loués par la cité, entre les jeunes et les adultes, entre les mérites des jeunes filles et des épouses, il me semble que ces deux notions: *aretè* et *sôphrosunè* ont été privilégiées pour grandir la défunte et lui assurer, par-delà la mort, une reconnaissance sociale, une *doxa*, lui permettant d'approcher, plutôt que de s'approprier, ce *kleos* dont la lecture passe, de l'époque archaïque à l'époque classique, par la médiation du politique.

Il est bien des mérites, bien des formes de maîtrise de soi. Il est un seul renom, une seule gloire et les parents fondent la survie de la mémoire sur des valeurs dont la reconnaissance est publique, dont la référence est homérique.

Quant à l'iconographie, si elle ne permet la lecture immédiate ni d'une symbolique religieuse ni d'un statut social explicite, il est bien évident qu'elle présente une projection idéalisée de la vie<sup>34</sup> et en ce sens, les jeunes femmes sont distinguées des épouses par une sveltesse qu'on ne saurait confondre avec la plénitude sereine des maternités accomplies. La mort permet une sublimation du vivant, mais on ne peut en rester à ce seul constat, car la stèle est un signe social, certes épuré et ambigu. A travers elle, se manifeste un message dont les travaux de J. Svenbro permettent une approche novatrice et significative<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Euripide, texte établi et traduit par F. Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983, vv. 565-572.

<sup>32</sup> North, 1966, p. 21.

<sup>33</sup> North, 1966.

<sup>34</sup> A.-M. Verhillac relève à juste titre: « ce que nous pouvons saisir dans tous ces textes, c'est la conception que les Grecs se faisaient généralement de la femme idéale », « L'Image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques », in *La Femme dans le Monde Méditerranéen*, Lyon, Travaux de la Maison d'Orient nr. 10, 1985, pp. 85-112. Ce jugement pourrait également s'appliquer aux stèles.

<sup>35</sup> Je remercie J. Svenbro de m'avoir communiqué un chapitre de son ouvrage à paraître

En effet, si le sujet pleuré est une fille, s'impose une relation particulière entre deux hommes: le père de la défunte et le passant. *Mnèma*, dérivé du verbe *mnaomai* qui signifie « demander et mariage, se souvenir », induit une analogie entre la stèle-*mnèma* et « la fille demandée en mariage ». Le passant, requis comme témoin, deviendrait également le gendre potentiel du père de la défunte et par le regard, la lecture à haute voix, aurait la responsabilité d'assurer le dit commémoratif, la postérité symbolique des parents<sup>36</sup>.

Il faut donc que sur la stèle s'inscrivent les signes évidents du statut de la fille, présentée comme non-mariée.

L'absence de voile serait-elle un de ces signes? Caractéristique des quatre figures présentées, elle ne prend sens que si on lui accorde une valeur autre que l'élégance du port de tête. Dans l'iconographie des épouses, on a surestimé la portée du voile comme signe de l'*apokalypsis* et il est bien évident que toutes les épouses ne sont pas présentées dans ce moment du rituel du mariage<sup>37</sup>, mais la présence du voile ne signifie-t-elle pas l'intégration d'une femme à une *oikia*, capable d'assurer la survie de la mémoire? Son absence ne serait-elle pas un critère pour distinguer une jeune fille d'une épouse?

Second indice social: l'isolement et la stature de la *korè*? Sur deux monuments, le personnage est debout, seul, ce qui contraste avec les stèles de femmes pleurées par leur époux. La *gunè* est, en effet, de préférence incluse dans un groupe, comme si la mort venait l'arracher aux siens, à ses activités. La *korè* serait donc une figure plutôt solitaire, prête à franchir un seuil, ce qui permettrait de la rapprocher d'un modèle tragique présentant la *parthenos* comme une figure liminale.

En conclusion, je voudrais dégager quelques directions de recherche susceptibles d'enrichir une étude ultérieure.

L'épitaphe permet de relever un écart: la défunte est singularisée par son nom, mais les mérites qui lui sont accordés ne sont en rien personnalisés. Ils ne sont même pas caractéristiques de la jeunesse. En définitive, le seul éloge qui vaut appartient à la sphère de l'éloge public.

Le sculpteur intègre la disparue dans une série sans toutefois chercher une lecture explicite des statuts sociaux. La stèle reste un signe épuré. Comme il importe, cependant, de signaler au passant, agent potentiel du renom et donc d'une victoire sur l'oubli, si la fille est morte sans postérité, certains éléments me paraissent des indicateurs non négligeables pour dégager l'approche d'une typologie.

aux Editions La Découverte, *Phrasikleia. Anthropologie de la Lecture en Grèce Ancienne*, Paris 1988.

<sup>36</sup> E. Benveniste, « Formes et sens de *μνάομαι* », in *Mélanges A. Debrunner*, Berlin 1954, p. 17.

<sup>37</sup> J. Toutain, « Le Rite nuptial de l'*Anakalypterion* », in *REA*, 42, 1940, pp. 345-353; J.-M. Dentzer, « Reliefs au banquet dans l'Asie Mineure au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. », in *RA*, 1969, p. 219 note 1.



Ces signes seraient à percevoir dans le cas qui nous intéresse sous une forme négative. La *korè* serait plutôt représentée non voilée, non assise et non entourée par les siens. Le ciseau de l'artisan chercherait donc à présenter la jeune fille par opposition à l'épouse, à la mère de famille. Il travaillerait la pierre par référence implicite à un modèle scial qui accorderait à la *gunè* une totale reconnaissance quand elle est mère<sup>38</sup>.

En définitive, on refusera toute présentation partielle des stèles. L'étude du *corpus* des monuments funéraires s'avère indispensable pour accorder à l'historien quelque légitimité dans l'exploitation de ces sources. Elle pourrait très probablement cerner une lecture funéraire d'un personnage social au fronton de la pierre en mettant en évidence non pas de lois générales, mais un ordre iconographique préférentiel avec lequel les documents entretiendraient des rapports de plus ou moins grande proximité, ordre auquel on pourrait alors assigner une portée et une spécificité dans l'ensemble des discours.

<sup>38</sup> P. Chantraine, « Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en Grec », in *REG* 59-60, 1946-47, pp. 219-250.

## ASPETTI E PROBLEMI DEL MONUMENTO FUNERARIO ATTICO ARCAICO

ANNA MARIA D'ONOFRIO

Una prima distinzione, nell'ambito degli *mnemata* funerari attici arcaici, riguarda da un lato la serie delle sculture vere e proprie (le statue, in primo luogo dei *kouroi*, e le stele)<sup>1</sup>, dall'altro gli elementi decorativi connessi con le « built-tombs ». Questi ultimi includono anche piccole sculture a tutto tondo in pietra o in marmo e fregi decorati a rilievo, oltre alla ben nota serie dei *pinakes* di terracotta dipinta. Si tratta di due categorie di monumenti assai differenti tra loro: gli uni, non immediatamente connessi con la tomba vera e propria, presentano un modello astratto della figura del defunto, gli altri — che arricchiscono la struttura della tomba sottolineandone l'aspetto di *mnema* — sembrano invece caratterizzati da un repertorio di immagini raffiguranti il cerimoniale funerario per il morto, del quale la tomba rappresenta il punto culminante<sup>2</sup>. Vorrei soffermarmi in particolare sul primo gruppo di monumenti (statue e stele), per la possibilità che essi offrono di indagare il sistema di valori che la *polis* arcaica ha elaborato e nella cui affermazione si compie la piena realizzazione dell'individuo.

Un'estensione della nozione di *kolossos* delineata da J. P. Vernant<sup>3</sup> a tutta la produzione scultorea di destinazione funeraria — il cui artefice principale è stato J.

<sup>1</sup> Il presente lavoro si fonda su un aggiornamento del corpus dei monumenti funerari in oggetto e sulla revisione dei dati complessivamente disponibili nell'ambito della tesi di dottorato « *Kouroi* e stele: iconologia e ideologia del monumento funerario arcaico in Attica », da me svolta sotto la direzione della prof. Ida Baldassarre e discussa nel giugno '87.

<sup>2</sup> Cfr. J. Pike Brooklyn, *Attic Black-Figure Funerary Plaques*, The University of Iowa (PhD Thesis), 1981; cfr. F. Cordano, « Morte e pianto rituale », in *ArchCl* 1980, pp. 186-197.

<sup>3</sup> J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, ed. it. Torino 1978<sup>2</sup>, pp. 343-358: Vernant distingue chiaramente la funzione del *kolossos*, in cui « il segno plastico non è separabile dal rito; non assume tutti i suoi significati se non attraverso le procedure rituali di cui è oggetto » dal *mnema* « ... un segno destinato a richiamare il ricordo di un defunto alla memoria dei vivi » (p. 357), pur ipotizzando una derivazione di quest'ultimo dal *kolossos*. Per un'ulteriore articolazione del problema cfr., dello stesso autore, « Double, substitut, reflet et image de soi », in *Atti del Convegno su Antropologia e mondo antico. La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Università degli Studi di Siena, 12-14 dicembre 1988 (in corso di stampa).

Ducat<sup>4</sup> — ha confinato la ricca testimonianza figurativa del periodo arcaico in una sfera magico-simbolica, inutilizzabile nella dimensione funeraria della *polis* nei suoi aspetti più tradizionali e rappresentativi<sup>5</sup>. Contrariamente a questa tendenza, vorrei dimostrare che la statua — così prossima all'essere vivente e suscettibile di ispirare emozioni come nessun'altra forma di arte figurata<sup>6</sup> — sembra esplicare un ruolo di *antidoro*: piuttosto che di *kolossos*, restituendo al defunto, attraverso un linguaggio figurativo e poetico pienamente decodificabile e storicizzabile, la sua identità sociale e favorendone il radicamento nella memoria del gruppo.

### Il contesto

Il monumento funerario vede progressivamente accrescere la sua importanza come forma di comunicazione sociale: nel VII secolo infatti la stele, non decorata e priva di iscrizione, era posta a coronamento del tumulo, riproducendo l'immagine omerica del *sema*<sup>7</sup> (fig. 7.1): al contrario nel VI si coglie, insieme alla trasformazione del monumento stesso in funzione dell'immagine e dell'iscrizione, una sua nuova collocazione distinta dalla sepoltura e dal tumulo, soggetta ad un orientamento definito dalla strada adiacente e non più indifferenziato, come in passato. È interessante osservare infatti che, anche quando il contesto non è documentato, le iscrizioni sottolineano la posizione del monumento «lungo la strada»<sup>8</sup> e spesso contengono l'esortazione al passante ad ammirare e compiangere il defunto, nonché la lode della «bellezza» del monumento: tale collocazione risulta dunque strettamente connessa all'aspetto sempre più complesso e ricco di significati del monumento arcaico, e ne rappresenta la novità — non solo formale — rispetto al *sema* omerico, da cui eredita, trasformandolo, il valore di segno.

<sup>4</sup> J. Ducat, 'Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *kouros* et *kolossos*', in *BCH* C, 1976, pp. 239-254 (in part. pp. 241-242). L'attribuzione di una funzione di *kolossos* ai *semata* funerari sia aniconici che antropomorfici è stata pienamente accolta da S.C. Humphreys (cfr. 'Death and Time', p. 269 s., in S.C. Humphreys, H. King (edd.), *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of Death*, London 1981).

<sup>5</sup> Cfr. A.M. D'Onofrio, 1982, pp. 135-138.

<sup>6</sup> Un esame dettagliato delle fonti è stato proposto recentemente da A. Schnapp in un seminario sulla funzione dell'immagine nella Grecia arcaica presso il Dipartimento di Studi del Mondo Classico, I.U.O.; cfr. l'introduzione dell'A. a *La duplicité du chasseur, comportement juvénile et pratique cynégétique en Grèce ancienne* (thèse de doctorat), Paris 1987, in corso di stampa.

<sup>7</sup> Cfr. Richter, *AGA*, p. 9 e nr. 10; Kurtz e Boardman, 1971, p. 80 s., fig. 10.

<sup>8</sup> Cfr. Humphreys, 1980, p. 103 s. Insostenibile mi sembra l'interpretazione di F. Bourriot, *Recherches sur la nature du genos. Étude d'histoire sociale athénienne - Périodes archaïques et classiques*, Paris 1976, p. 923, n. 172, secondo il quale: «...l'indication près de la route peut paraître bien inutile, elle n'est pourtant pas exceptionnelle... S'il faut interpréter cette indication comme une précision que le tombeau se trouve dans un terrain public, l'accotement de la route, il est difficile d'y retrouver le tombeau que le *genos* élevait sur sa terre, dont parle Glotz...».

L'esempio più chiaro di questa nuova concezione del monumento funerario è costituito dalla base di Vourva, firmata da *Phaidimos* e coronata da una statua di *kore*; essa fu rinvenuta lungo il bordo di un grande tumulo<sup>9</sup> (fig. 7.2), connesso con una sepoltura ad incinerazione ( $\Delta$ ); il tumulo oblitera le tre *built-tombs* più antiche (A, B,  $\Gamma$ ) e un canale per le offerte connesso con una di queste (A; canale  $\Theta$ ), il quale conteneva ceramica databile intorno all'inizio del VI<sup>10</sup>. La base era posta in corrispondenza di un altro canale per le offerte (I), ricco di ceramica: il vaso più antico, uno skyphos attribuibile al P. di Berlino A 34, è databile al 630-20, mentre il resto del materiale è riferibile al periodo 580-70, ed è costituito principalmente da vasi di *Sophilos*, della fase più tarda<sup>11</sup>. La statua, come anche il canale I, non fu in origine obliterata dal tumulo<sup>12</sup> e la sua cronologia, già posta per motivi paleografici al primo quarto del VI, andrà confermata dal confronto con il materiale più recente rinvenuto nel canale in questione<sup>13</sup>: ma soprattutto appare evidente la sua collocazione nell'area riservata alle offerte, al punto che resta incerto a quale sepoltura essa si riferisca<sup>14</sup>.

Una simile distanza tra la statua e la tomba sembra osservabile nel caso dei *kouroi* di Phoinikia: i due esemplari New York MMA 32.11.1 ed Atene MN 3851<sup>15</sup> provengono da uno stesso tumulo assai danneggiato, all'interno del quale si trovava un numero imprecisato di sepolture, sia ad inumazione che ad incinerazione; secondo Mastrokostas, la base di *Kroisos* era posta tra una tomba a cista

<sup>9</sup> V. Stais, 1890<sup>2</sup>, p. 318 ss.

<sup>10</sup> Cfr. Stais, 1890<sup>1</sup>, p. 11, nr. 33 (Iekane), p. 12, nr. 37 (oinochoe); *Idem*, 1890<sup>2</sup>, p. 325, figg. A-B. La Iekane, che non risulta attribuita dal Beazley, sembra databile entro il primo quarto del VI, e l'oinochoe con piede ad echino dovrebbe rientrare nella classe «ring-collar» (cfr. ad es. Beazley, *ABV*, p. 418 ss.).

<sup>11</sup> Stais, 1890<sup>1</sup>, pp. 10-12 e *Idem*, 1890<sup>2</sup>, pp. 322-329, tavv. X-XII. Vasi di *Sophilos*: loutrophoros-amphora Atene, MN 991 (cfr. G. Bakir, 1981, cat. A 14); Iekanidai Atene, MN 997-999 (cfr. Bakir, 1981, cat. A 26-28); krateriskos Atene, MN 995 (cfr. Bakir, 1981, cat. A 30). Altri vasi: skyphos-krater Atene, MN 993, del P. di Berlino A 34 (cfr. Beazley, *ABV*, p. 1); skyphos Atene, MN 996 (cfr. B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn 1971, nr. 86 e p. 60, con datazione all'inizio del secondo quarto del VI).

<sup>12</sup> Stais, 1890<sup>2</sup>, p. 322: il materiale vascolare rinvenuto in questo canale era infatti molto deteriorato, a differenza di quello conservato nel canale H, che invece era certamente ricoperto dal tumulo.

<sup>13</sup> Cfr. M. Guarducci in Richter *AGA* p. 157. Per una datazione più bassa (c. 550-40), cfr. Hansen, *CEG*, 18. Essa deriva sostanzialmente dalla proposta di F. Eichler, in *ÖJb*, XVI, 1923, p. 97, il quale aveva datato la *kore* intorno al 550, per motivi stilistici: sull'inaffidabilità del criterio utilizzato cfr. P.E. Arias, Introduzione all'ed. it. di H. Payne, G.M. Young, *La scultura arcaica in marmo dell'Acropoli*, Roma 1981, pp. 64-66.

<sup>14</sup> Stais, 1890<sup>1</sup>, pp. 106, 111-112: lo studioso ipotizza un legame con la tomba H, che taglia il tumulo, per il fatto che essa conteneva un bracciale d'argento e una fibula che la connotano come femminile. Tuttavia non si può escludere, in base ai dati disponibili, che qualcuna delle altre tombe, prive di corredo, fosse ugualmente femminile, né che la statua sia stata posta contemporaneamente alla creazione del tumulo, dal momento che ne resta al margine, in uso insieme al canale.

<sup>15</sup> Cfr. Richter, *Kouroi*, rispettivamente nr. 1 e 136.



ed una ad inumazione ed in prossimità del bordo del tumulo, lungo la strada antica identificata dalle tracce delle ruote dei carri<sup>16</sup>. Vicino alla base fu rinvenuto, stando alle testimonianze raccolte, il *kouros* di New York e, ad una distanza imprecisata, quello attribuito appunto alla base di *Kroisos*; inoltre le testimonianze concordano nell'affermare l'esistenza, purtroppo non verificabile, di una terza statua<sup>17</sup>: si rinnoverebbe così, all'interno di uno stesso gruppo familiare, la scelta del *kouros* come monumento funerario, e considerando la rarità di queste statue tale concentrazione appare significativa.

Una situazione nuova si osserva nella necropoli di Merenda, dove il *kouros* Atene MN 4890, con la sua base iscritta di forma cilindrica, era posto al di sopra di una costruzione trapezoidale di pietre grezze, poco distante dalla fossa in cui la statua, danneggiata, era stata sotterrata con una vicenda analoga a quella della *kore* Atene MN 4889<sup>18</sup> (fig. 8). Tale struttura era adiacente ad una tomba ad incinerazione che conteneva un corredo composto da quattro lekythoi a figure nere, purtroppo inedite. In questo caso il rapporto del monumento con la sepoltura al quale si riferisce è senza dubbio più evidente: tuttavia anche qui si evita la sovrapposizione del monumento alla tomba vera e propria; inoltre l'incidenza del numero di esemplari rinvenuti in quest'area e la segnalazione di frammenti « signes announceurs d'autres statues encore cachées »<sup>19</sup> suggeriscono, come nel caso di Phoinikia, l'ipotesi di una probabile concentrazione del tipo in un'area determinata della necropoli.

Per le stele, è significativo il caso di quelle di *Lyseas* e di *Aristion* (fig. 9.1-2), rinvenute a Velanideza « a cinquanta passi di distanza tra loro »<sup>20</sup> nell'area di un medesimo tumulo<sup>21</sup> contenente, sembra, esclusivamente tombe ad incinerazione. Mentre la tomba relativa alla stele di *Lyseas* ha restituito un corredo bruciato e frammentario di cui non si hanno ulteriori notizie, la « grande urna in frammenti » della tomba presso la quale fu trovata la stele di *Aristion* è identificabile con l'anfora a protomi equine Atene MN 903<sup>22</sup> (fig. 9.3). La cronologia dell'anfora, inquadrabile nella produzione del primo quarto del VI, non è conciliabile con

<sup>16</sup> Mastrokostas, 1974, pp. 220-225: l'A. non fornisce alcuna pianta del tumulo, né indica il numero complessivo o il rito delle sepolture; non pubblica infine i resti del corredo ceramico rinvenuti all'interno di una tomba a cista (una lekythos quasi intatta e altri frammenti) mentre i resti di un lebete sono riprodotti a p. 227, fig. 17 a-b. Mastrokostas segnala infine un altro tumulo adiacente a quello della famiglia di *Kroisos*. Per la base iscritta, cfr. Hansen, CEG, 27.

<sup>17</sup> Cfr. D. M. Robinson, in *Hesp.*, Suppl. VIII, 1949, p. 364.

<sup>18</sup> Per le circostanze del rinvenimento cfr. Mastrokostas, 1972, p. 298 ss. Le statue attendono ancora, entrambe, un'edizione definitiva.

<sup>19</sup> Mastrokostas, 1972, p. 323. Dalla stessa necropoli proviene la testa di *kore* al Museo di Brauron, inv. 1265 (cfr. Daux, in *BCH*, 1962, p. 664, fig. 28).

<sup>20</sup> Cfr. Pittakis, in *EphArch* 1838, p. 142 (103). Per le stele, cfr. Richter, *AGA*, nr. 67 e 70.

<sup>21</sup> Cfr. A. Milchhoefer in *AtbMitt*, 1887, p. 291.

<sup>22</sup> Per l'anfora cfr. M. G. Picozzi, 'Anfore attiche a protome equina', in *StMisc* 18, 1971, pp. 18-19, 62, nr. 18, tav. XV. Essa è citata da A. Conze, *Die attische Grabreliefs*, vol. I, Berlin 1893, nr. 2, insieme ad altri frammenti ceramici che non sono in grado di rintracciare.

quella della stele, datata intorno al 510; pertanto l'affermazione di Pittakis, autore dello scavo, che in essa fossero contenute le ossa « di *Aristion* e dei suoi padri »<sup>23</sup>, suggerisce che l'anfora possa essere stata riutilizzata. Oltre a tale provenienza dalla stessa area funeraria esiste un'ulteriore testimonianza del legame che unisce i personaggi ricordati nelle stele: si tratta infatti, secondo Raubitschek, dei medesimi *Lyseas* e *Aristion* che offrirono insieme, ed evidentemente poco prima di morire, una statua votiva sull'Acropoli<sup>24</sup> (fig. 9.4).

Da un altro tumulo della stessa necropoli provengono due piccole stele iscritte (fig. 10.1-2), molto simili tra loro anche se cronologicamente distanti: quella di *Philodemos* e di *Anthemion* (c. 530) e quella di *Xenophon* (c. 500). Per entrambe propongo una collocazione lungo la recinzione del tumulo, simile a quella osservata a Vari nel recinto funerario ad est del Tumulo 5<sup>25</sup>. Essa mi sembra più consona all'aspetto delle piccole lastre quadrangolari, con il retro non lavorato, che non la collocazione in cima al tumulo proposta da Stais<sup>26</sup>. Non ci sono elementi per stabilire un'adeguata attribuzione delle stele, trovate in frammenti nel riempimento del tumulo stesso, alle relative sepolture: vorrei però sottolineare la difficoltà di connettere, secondo l'ipotesi della Jeffery<sup>27</sup>, la doppia built-tomb E-Z, rinvenuta al centro del tumulo e probabilmente databile intorno al 580<sup>28</sup>, con la stele di *Philodemos* e *Anthemion*, databile invece tra il 550 e il 530, quando cioè le tombe in questione dovevano essere già ricoperte dal tumulo, legato alla inumazione H; a meno che l'iscrizione non sia stata posta in un secondo momento, proprio in seguito all'obliterazione della doppia tomba ad opera del tumulo, per conservarne la memoria.

Queste considerazioni ci spingono a non sottovalutare il valore che i singoli monumenti ricevevano nella strutturazione dello spazio funerario del gruppo anche in epoca arcaica. Significativa a questo proposito appare anche l'iscrizione della stele di *Pediarchos*<sup>29</sup>, che proclama che egli dà inizio ai *semata* — evidentemente dei membri della propria famiglia — e ben manifesta l'orgoglio della propria discendenza e la volontà di renderne evidente il valore riproducendola programmaticamente nella memoria collettiva attraverso la fondazione del nuovo spazio funerario, probabilmente in quel *pedion* al quale nome e patronimico sono collegati.

<sup>23</sup> Pittakis in *ArchEph* 1838, p. 130.

<sup>24</sup> Cfr. A. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge Ma. 1949, pp. 13-14, nr. 8: la scultura, in marmo insulare, doveva rappresentare una *kore*, posta su una colonna con capitello in marmo attico (cfr. E. Langlotz in H. Schrader, *Die archaischen Mar-morbildwerke der Akropolis*, Frankfurt am Main 1939, p. 183, nr. 297).

<sup>25</sup> Per le stele cfr. CEG, 39 e 67; per il contesto di Vari cfr. *AA* LV, 1940, col. 175-177.

<sup>26</sup> Stais, 1890<sup>3</sup>, p. 27 ss. La Jeffery (cfr. *infra*, n. 27) ipotizza che le lastre fossero applicate al *peribolos*, « or, one at least, into the outer wall of the 'house-tomb' ».

<sup>27</sup> Cfr. Jeffery, *IGAA*, p. 140 s., nr. 50: « if, as restoration indicates, it commemorated two dead people, it may perhaps have belonged to the two-roomed 'house-tomb'... »; la studiosa data la stele intorno, o poco dopo il 550. Cfr. Hansen, CEG, 39 (c. 530-20?).

<sup>28</sup> Come propone la Humphreys, 1980, p. 110.

<sup>29</sup> Cfr. Jeffery, *IGAA*, p. 136, nr. 42.

Per concludere queste riflessioni sulla provenienza dei monumenti funerari da aree sepolcrali riferibili a singoli gruppi familiari vorrei ricordare che anche la testa del *Dipylon*, reimpiegata nelle mura di Temistocle, è stata ricondotta, insieme alla stele in poros dalla Porta Sacra, all'area funeraria di un unico *genos*, quello dei *Kerykes*<sup>30</sup>.

S. C. Humphreys, in 'Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism?', tende a minimizzare quest'aspetto sociologico del monumento funerario arcaico, che la studiosa riconnette piuttosto al modello omerico di sepolture individuali o per coppie di *betairoi*<sup>31</sup>.

Un certo numero di monumenti invero raffigura una coppia di individui ed anche tra le iscrizioni non sono infrequenti quelle che commemorano due defunti, ma si tratta generalmente di fratelli o congiunti<sup>32</sup>. In alcuni casi le circostanze della morte potrebbero essere state le medesime per i due defunti, tuttavia sembra lecito esprimere il dubbio che, almeno per qualcuno di questi, il monumento possa essere stato fatto in occasione della morte più recente e che i parenti abbiano voluto sottolineare il legame attraverso un monumento che commemori entrambi.

Siamo dunque in presenza di un fenomeno che precorre quanto accadrà in epoca classica come ad esempio nel caso della stele della piccola *Eukoline*, alla quale furono aggiunti in seguito i nomi di altri membri della famiglia e che viene assunta, infine, come *sema* del tumulo stesso<sup>33</sup>.

### L'immagine

Due principali tendenze intervengono nella scelta della rappresentazione figurata: da un lato infatti le figure del *kouros* e della *kore* riproducono, attraverso l'uso di « schemata », un'immagine umana esemplare e di largo significato sociale, che una committenza tradizionalista — secondo l'acuta analisi di A. Snodgrass<sup>34</sup> —

<sup>30</sup> Testa e mano ds. del cd. *kouros* del *Dipylon*, Atene MN 3372, 3965 (Richter, *Kouroi*, nr. 6); stele in poros con decorazione incisa Atene, Museo del *Kerameikos* P 1133 (Richter, *AGA*, nr. 7). Sul probabile contesto di provenienza di entrambi i monumenti, cfr. U. Knigge, 'Der Rundbau am Eridanos', in *Kerameikos* XII, Berlin 1980, p. 63.

<sup>31</sup> Humphreys, 1980, p. 103: la studiosa fornisce un ampio e dettagliato quadro dell'evidenza disponibile per il periodo arcaico. L'importanza dell'istituzione di aree funerarie proprie di ciascuna famiglia (« kin ») emergerebbe pienamente, tuttavia, solo in epoca classica.

<sup>32</sup> Cfr. Hansen, *CEG*, 25, 26, 32, 39, 54, 56, 70.

<sup>33</sup> Cfr. D. C. Kurtz, J. Boardman, 1971, pp. 105-106, fig. 18; gli stessi autori suggeriscono un'analoga lettura del fenomeno: « On a few gravestones two figures are represented and both are named. Such monuments probably did not stand over the grave of one person or a double burial, but rather over a family plot, commemorating persons whose deaths may have been, but need not have been, separated by a number of years. In the classical period grave monuments were similarly used » (*ibidem*, p. 86).

<sup>34</sup> A. Snodgrass, 1980, p. 181 s.

richiede per tutta l'epoca arcaica: è davvero il tipo di uomo « ... valente, quadrato di mani, di piedi e di mente, fatto senza pecca », costruito secondo il medesimo modello degli dei, da cui Simonide, intorno alla fine del VI, prende le distanze<sup>35</sup>; dall'altro i rilievi delle stele manifestano dal loro primo apparire una nuova disponibilità all'introduzione di temi attuali, sia pure proposti nella consueta forma « archetipica » individuata dalla Humphreys<sup>36</sup>.

Nell'ambito delle rappresentazioni figurate si è infatti evidenziata la serie degli atleti, limitata agli anni immediatamente successivi al rinnovamento delle Panatenaiche tradizionalmente attribuito a Pisistrato, e soprattutto l'affermarsi, dopo il 540, di una nutrita serie di guerrieri, la cui articolazione peraltro deve essere oggetto di ulteriore riflessione<sup>37</sup>. Stando agli esemplari conservati, si nota che i guerrieri delle stele indossano il nuovo tipo di corazza composita, a base di cuoio, con rinforzi metallici, che essi ostentano, ad elmo sollevato e al di fuori di una concreta situazione militare. La comparsa di questa figura sulla stele si accompagna al contemporaneo rinnovamento della tecnologia militare osservato da Snodgrass dai tardi anni 40 e connesso con la nuova necessità di fronteggiare le agili truppe persiane. Fino alla metà del VI, osserva lo studioso, l'armatura e la tattica oplitica non hanno registrato cambiamenti rilevanti, mentre intorno al 530 la nuova corazza composita compare nella ceramica, dove tuttavia si affianca al tradizionale tipo a campana. Il rinnovarsi dell'equipaggiamento si accompagna ad una maggiore importanza che nella *paideia* dovettero assumere esercizi di addestramento della fanteria mobile, ai quali si connette probabilmente l'introduzione, nel 520, della nuova competizione della corsa in armi, alla quale sembra alludere la stele dell'oplitodromo<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Nel celebre encomio a *Skopas*, composto tra il 509 e il 500 a.C.: cfr. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 1984, p. 87 s.; Cerri, 1968, pp. 31-32. Cfr. inoltre J. P. Vernant, 'Corps obscur, corps éclatant', in Vernant, Malamoud (edd.), *Corps des dieux*, Paris 1986, p. 19 ss. (in part. p. 30: « ...le corps revêt la forme d'une sorte de tableau héraldique où s'inscrit et se déchiffre le statut personnel de chacun... »).

<sup>36</sup> Humphreys, 1980, p. 104: « ...Taken by itself, the archaic funeral monument detaches the individual commemorated from its background to present him as an archetypal figure of timeless human significance ».

<sup>37</sup> Atleti: cfr. Richter, *AGA*, nr. 25, 26, 31; forse a questa serie va riferita anche la stele con gorgone *AGA* nr. 27, in cui la figura impugna la lancia con la punta rivolta, appoggiandola alla spalla e tenendola fra l'indice e il medio, in posizione di *ankyle*. Guerrieri: *ibidem*, nr. 45, 46, 47, 65, 66, 67, 151; si aggiunga inoltre il fr. attualmente a New York, MMA L 1981.121 (N. Schimmel Collection), recentemente edito da E. Thomas, 'Fragment einer attischen Kriegerstele', in *AntPl* XIX, 1988, pp. 7-9.

<sup>38</sup> Cfr. Snodgrass, 1980, p. 151 ss. Per la stele Atene, MN 1959, la cui destinazione funeraria nonché l'interpretazione sono molto discusse, cfr. D. U. Schilardi, in *BSA*, 82, 1987, pp. 264-281 (che la ritiene proveniente dal *Kerameikos*); mi sembra improbabile che la figura rappresenti un morente: si tratterebbe di un unicum nell'ambito dei monumenti funerari arcaici (a parte la stele di Malibu, The J. P. Getty Museum 79.AA.1 cfr. J. Frel, *Death of a Hero*, Malibu, 1984, sulla cui autenticità si nutrono dubbi).



Questa adozione di nuove figure — come quella della madre con figlio, simmetrica del resto a quella dell'oplita<sup>39</sup> — rivela la nascita di un sistema di valori legato evidentemente al nuovo ordinamento della polis. Ad esso si ispirerà l'Atene democratica, recuperando alla nuova realtà sociale una tradizione che non è omerica tout-court, ma filtrata attraverso le trasformazioni dell'epoca arcaica. Una ulteriore novità è rappresentata dalla serie delle stele con efebi (ugualmente riconoscibile a partire dal 540 circa), rappresentati con vari attributi che esprimono la *charis* tipica dell'età e di cui la stele « di fratello e sorella » e quella dipinta dal *Kerameikos* sono gli esempi più significativi. Essa sembra distinguersi da quella più antica dei giovani con lancia, che sembrano costituire il vero « pendant » del *kouros* e che si conserva fino all'ultimo quarto del VI<sup>40</sup>. La crescente articolazione delle classi di età rappresentate sulle stele, soprattutto per quanto riguarda le figure giovanili, sembra riconducibile alla particolare attenzione che nell'età pisistratea dovette ricevere la *paideia* nel suo complesso, attenzione testimoniata anche dalle note basi con scene di palestra<sup>41</sup>.

Al di là del tipo di rappresentazione scelta per commemorare il defunto tuttavia si delinea una seconda importante differenza tra *kouroi* e *stelai*; infatti i primi non solo conoscono anche una destinazione votiva — esattamente come le più rare statue di cavalieri e quelle di personaggi seduti — ma anche nel caso del loro impiego nel contesto funerario tendono a respingere l'utilizzazione di qualunque immagine o segno accessorio che ne sottolinei la connessione con la sfera funeraria, infine il loro destino conclusivo può essere simile a quello degli oggetti sacri non più in uso, sotterrati per sottrarli ad ulteriori danni<sup>42</sup>. Al contrario le stele, almeno nel loro modello « standard », sono esclusivamente funerarie e, accanto alla raffigurazione principale — che non contiene elementi funerari — accolgono riferimenti precisi al tema della morte. Così la sfinge che per un lungo periodo ne costituisce il coronamento allude con ogni probabilità al tema del rapimento, e dunque non alla morte nel suo aspetto più concreto e distruttivo, ma ad una metafora di *athanasia*<sup>43</sup>. Se figure come la gorgone trovano anch'esse posto sulla stele<sup>44</sup> — la cui forma stessa di alto fusto con terminazione

<sup>39</sup> L'unico esemplare sul tema resta, finora, la stele di Anavyssos, cfr. Richter, *AGA*, nr. 59. Sulla « madre dell'oplita » cfr. N. Loraux, 'Le lit, la guerre', in *L'Homme*, 1981, p. 37 ss.

<sup>40</sup> Ai giovani con lancia (cfr. Richter, *AGA*, nr. 51, 76; U. Jantzen, in *AA* 78, 1963, col. 431-439; es. inedito Atene MN 1541, in *Deltion* 29, 1973-74, pp. 44-46, nr. 4) si affianca dal 540 c. la serie degli efebi (con fiore, con aryballos, con melograno: cfr. Richter, *AGA* nr. 37, 57, 58, 61; cfr. anche l'es. inedito Atene MN 1542, in *Deltion* 29, 1973-74, pp. 44-46, nr. III).

<sup>41</sup> Cfr. D'Onofrio, 1985, in part. p. 190.

<sup>42</sup> Cfr. D'Onofrio, 1982, pp. 150-152.

<sup>43</sup> Per l'iconografia del rapimento nella ceramica attica a figura nere, cfr. J.M. Moret, *Oedipe, le Sphinx, les Thebaines*, 1984, p. 3 ss.; sul tema del trasporto funebre come rovesciamento del rapimento amoroso cfr. *ibidem*, p. 24 ss.

<sup>44</sup> Essa, secondo D. Woysch-Meautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs, de l'époque archaïque a la fin du IVème siècle av. J.-C.*,

vegetale suggerisce la nota metafora della vita umana<sup>45</sup> — è proprio perché essa, pur essendo nata dalla medesima idea di *sema* da cui trae origine il *kouros*, appare aperta ad una diversa « attualizzazione », che non investe soltanto la raffigurazione principale, ma conferisce anche al monumento una particolare connotazione funeraria, legata alla sua effettiva utilizzazione.

### L'iscrizione

Le iscrizioni relative alle statue e quelle delle stele non sembrano presentare differenze nella formula della dedica, né variazioni sostanziali nel contenuto, attribuibili al loro legame con una delle serie di monumenti. Al contrario, nel loro complesso rappresentano un sistema unico che chiarisce la natura, la destinazione e spesso la motivazione della dedica di un monumento funerario. Quest'ultimo è definito infatti indifferentemente *sema* o *mnema*<sup>46</sup> — che si tratti di statua o stele — mentre l'atto della dedica è espresso dai verbi *katatithemi* ed *epitithemi*, il cui significato specifico di « deporre », confrontabile con l'uso omerico del termine, può assumere il senso traslato di « offrire » il monumento al defunto « in cambio » della sua eccellenza e di altre sue qualità esplicitate nelle dediche<sup>47</sup>.

Un esame delle virtù celebrate nelle iscrizioni funerarie di VI fornisce un interessante « identikit » etico e sociale dei destinatari dei monumenti, mentre il ricorso costante alle medesime qualità insieme all'uso di un linguaggio formulare affine a quello della coeva elegia<sup>48</sup> suggerisce di ridurre al minimo ogni interpretazione in chiave individualistica degli epigrammi stessi.

Un esempio particolarmente utile è la nota epigrafe di *Phrasikleia*, dove la fanciulla assume il nome perenne di *kore* in cambio di un matrimonio mai celebrato: la tomba si sostituisce sciaguratamente alle nozze, secondo un'immagine già proposta dall'epica come paradigma di una morte prematura<sup>49</sup>.

Lausanne 1982, p. 82, conferisce alla stele un carattere sacro, ma non è utilizzata, almeno in origine, con intento magico-apotropaico.

<sup>45</sup> Griessmair, 1966, p. 9 s.

<sup>46</sup> Sul significato specifico dei due termini cfr. M. Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris 1982, p. 85 ss.

<sup>47</sup> Cfr. D'Onofrio, 1982, p. 157 ss.

<sup>48</sup> Cfr. B. Gentili, 1967 (in part. pp. 54-56, dove si sottolinea la funzione parenetica dell'epigramma funerario arcaico). Naturalmente anche i riscontri lessicali e formulari fra le iscrizioni esametriche ed elegiache arcaiche e l'*epos* — al quale a sua volta l'elegia attinge — è molto ricco (cfr. Z. Di Tillio, 1969, pp. 45-73).

<sup>49</sup> Z. Di Tillio, 1969, p. 54, cfr. a questo proposito *Od.* 20, 307 (*καὶ κέ τοι ἀντὶ γάμοιο πατὴρ τάφον ἀμφιπονείτο*). Contro l'interpretazione di N. Kontoleon nel senso di una divinizzazione di *Phrasikleia*, cfr. G. Daux, 'Sur quelques stèles funéraires d'époque archaïque ou classique', in *ArchCl* XXV-XXVI, 1973-74, pp. 239-242. Per un'ulteriore bibliografia cfr. inoltre Hansen, *CEG*, 24.

Nell'ambito ben più vasto degli epigrammi funerari di personaggi maschili, accanto all'*arete* tradizionale<sup>50</sup>, che è prerogativa dello *agathos aner*<sup>51</sup> di tradizione epica, il « forte, coraggioso ed esperto (nella guerra) »<sup>52</sup>, e alle virtù agonali, tra le quali si può annoverare il coraggio di *Xenokles*, definito *aichmetos*<sup>53</sup>, gli epigrammi vedono affermarsi il riconoscimento della *sophrosyne*, che A. W. Adkins annovera tra le « quiet virtues » non necessarie alla definizione tradizionale dello *aner agathos*<sup>54</sup>. Per esempio, di *Xenophantos*<sup>55</sup> è detto che il padre *Kleiboulos* pose il *sema* per il morto in cambio (*anti*) della *arete* e della *sophrosyne*, e nell'iscrizione frammentaria della stele di guerriero divisa tra Boston e New York ricorre il termine *sophron* accanto a *pistos* e ad una probabile forma verbale *aristeuon*<sup>56</sup>; lo *Xenophon* di Velanideza<sup>57</sup> è definito insieme *sophron*, *euxynethos*, *xenikos*, *pistos* ed anche *ta kal'eidos*, oltre che morto prima del tempo; *sophron* è anche lo *agathos aner Archeneos*<sup>58</sup>, mentre un'allusione alla *sophrosyne* è individuata da Adrados anche nella dedica con firma di *Hippostratos*<sup>59</sup>; *Alkimachos* raddoppia le sue « quiet virtues », essendo *sophron* e *pinytos* e avendo inoltre « ogni virtù »<sup>60</sup>; anche *Anaxilas* il nassio possiede *sophrosyne* e *arete*<sup>61</sup>. Ugualmente sulla base di colonna per il monumento funerario di *Antilochos* compare il binomio *agathou kai saophronos andros*, che compare identico sul frammento di colonna dorica da Prospalta<sup>62</sup>.

La *sophrosyne* risulta considerata come una virtù fondamentale per la prima volta nella silloge teognidea<sup>63</sup>, contrapposta alla *akolasia* e alla *athastalie*. Adrados la riconnette all'affermazione del nuovo ideale di misura (*metron*), che si accompagna nell'epoca arcaica alla massima valorizzazione della *sophrosyne*, che ne rappresenta l'espressione più caratteristica; tale ideale è espresso dalle massime del-

<sup>50</sup> Cfr. Hansen, *CEG*, 20, 41, 58, 69.

<sup>51</sup> Cfr. Hansen, *CEG*, 13, 14, 16, 42, 44, 74.

<sup>52</sup> Cfr. Adrados, 1966, pp. 74-79.

<sup>53</sup> Hansen, *CEG*, 19.

<sup>54</sup> La *sophrosyne* non rientra tra le qualità dell'eroe omerico, mentre è fondamentale nell'ambito della *polis* arcaica (cfr. Adkins, 1960, p. 37). Nella Teognidea essa viene sentita minacciata, insieme agli altri valori aristocratici, dall'emergere delle nuove forze sociali (cfr. W. Donlan, 1985, in part. pp. 226-227, 243). L'era della *sophrosyne*, connessa con l'*archaia paideia*, è ricordata con rimpianto dal *Dikaios Logos* in *Aristoph. Nub.* 961 ss.

<sup>55</sup> Hansen, *CEG*, 41.

<sup>56</sup> Cfr. Hansen, *CEG*, 30; per la stele cfr. Richter *AGA*, nr. 38 (sfinge) e nr. 45 (fusto).

<sup>57</sup> Hansen, *CEG*, 67.

<sup>58</sup> Hansen, *CEG*, 16.

<sup>59</sup> Hansen, *CEG*, 31.

<sup>60</sup> Hansen, *CEG*, 69.

<sup>61</sup> Hansen, *CEG*, 58.

<sup>62</sup> Hansen, *CEG*, 34, 36.

<sup>63</sup> Sulla Teognidea come sintesi cumulativa della tradizione poetica megarese cfr. G. Nagy, 'A Poet's Vision of his City', in Figueira, Nagy, 1985, p. 24 ss. (in part. pp. 34-36). La traduzione italiana dei versi riportati nel testo è di F.M. Pontani, *Elegia greca arcaica*, Torino 1972.

fiche del *meden agan* e *metron ariston*<sup>64</sup>; incarnazione della *sophrosyne* è Apollo, divinità dalla bellezza armoniosa e disciplinata, nemico dei tiranni. La *sophrosyne* è concepita infatti come correzione e antidoto delle violenze della concezione agonale, centrata sul valore personale (*aristeia*). Questo ideale del *metron* è condiviso da Teognide, che lo raccomanda appunto a Cirno: « Non troppe smanie. Il giusto mezzo è l'ottimo. Così toccherai la virtù, meta difficile » (vv. 335-336; cfr. vv. 220, 331, ecc.).

Forse anche più cara a Teognide è la *pistis* che, come si è visto, può affiancare la *sophrosyne* anche nelle epigrafi funerarie: il tema del *pistos betairos* è quasi un'ossessione nei suoi versi: privilegio di pochi è un « animo fidato » (v. 74); il *pistos aner* « in un dissidio grave, Cirno, vale tant'oro e argento quanto pesa » (v. 77 ss.); « pochi compagni, Cirno, troverai che siano fedeli nelle gravi avversità, che sappiano, con cuore fermo e solidale, come il bene, dividere anche il male » (vv. 79-82). Infatti Teognide si lamenta: « io non trovo un compagno fedele uguale a me; che non abbia nell'anima l'inganno » (vv. 415-416)<sup>65</sup>, mentre da parte sua afferma di non avere mai tradito né amici né compagni, perché « nel cuore non ho nulla di servile » (vv. 529-530)<sup>66</sup>.

Non è dunque solo il metro preferito delle dediche, il distico elegiaco, ma il contenuto stesso della contemporanea elegia a riversarsi nelle iscrizioni funerarie, e solo all'interno di questo nuovo linguaggio si possono recuperare gli elementi omerici che avevo sottolineato in precedenza<sup>67</sup>, presenti occasionalmente come *topoi* e inoltre insiti nel tema stesso dell'offerta al defunto, del *geras thanonton* ricordato sulla base di stele di *Damasistratos*<sup>68</sup>.

Il tema stesso della gratitudine, che interviene nella motivazione dell'offerta del monumento<sup>69</sup>, è sentito come prerogativa degli *agathoi*: « gustano i buoni tutto il bene che ricevono, ne serbano memoria e gratitudine » (vv. 111-112), mentre « lo sapevo anche prima, e adesso lo so molto meglio, che non c'è gratitudine nei vili » (v. 1038 a-b).

In conclusione, la brevità dell'iscrizione funeraria è compensata dall'immediato riferimento al più ampio contesto dell'elegia: in essa, come ha chiaramente mostrato G. Cerri nella sua ricerca sulla terminologia socio-politica di Teognide

<sup>64</sup> Cfr. *supra*, n. 52. Sul tema della moderazione cfr. D.B. Levine, 'Symposium and the polis', in Figueira, Nagy, 1985, p. 180 ss.

<sup>65</sup> Cfr. v. 1164 e-h: dopo aver espresso il medesimo concetto, afferma: « mi sfrego come l'oro al piombo al paragone, trovo di che sentirmi superiore ».

<sup>66</sup> Vv. 811-813: « M'è successa la cosa più amara di tutte (solo una brutta morte è peggio, Cirno): m'hanno tradito gli amici ». Sugli aspetti sociali e istituzionali della *philia* nell'ambito della *polis*, cfr. Donlan, 1985, p. 223 ss.

<sup>67</sup> Cfr. D'Onofrio, 1982, pp. 48-50. Su epigramma ed elegia cfr. Gentili, 1967 (in part. p. 64 ss.).

<sup>68</sup> Cfr. *CEG* 40. Sul *geras thanonton*, cfr. L. Cerchiai, in *AION, ArchStAnt*, VI, 1984, 39 ss. (in part. p. 64 ss.).

<sup>69</sup> Hansen, *CEG*, 41, 57, 58.



(e in particolare sul valore dell'opposizione semantica tra *agathos-esthlos* e *kakos-deilos*)<sup>70</sup>, l'*aner agathos* — il destinatario per eccellenza dei monumenti funerari esaminati — è colui che ha ben assimilato la *gnome*, la *paideia* aristocratica: « perché un uomo possa essere considerato valente, di pregio, degno di ammirazione, non basta che sia capace di superare gli altri nell'uso delle armi o dell'astuzia e dell'eloquenza, ma è in primo luogo necessario che subordini il proprio agire, l'affermazione della propria personalità, ad un vero e proprio sistema di norme, sulla cui osservanza riposa la pace sociale. E qui è anche la limitazione classicistica della nozione di *agathos*: questo sistema di norme etiche, cioè la *paideia* aristocratica, espressione ideologica degli interessi costituiti di quella classe, è assimilabile solo attraverso la frequentazione continua di chi è già *agathos*, cioè appunto degli aristocratici ». La precettistica aristocratica culmina in Pindaro nell'affermazione di un premio eterno concesso ai « buoni » dopo la morte: essi (gli *esloi*) « ... in notti sempre uguali, in giorni uguali, godendo la luce del sole, trascorrono una vita senza fatiche e non tormentano con le loro braccia né il suolo né l'acqua del mare per un miserabile tenore di vita; ma tra coloro che sono onorati dagli dei, quanti gioirono della fedeltà ai giuramenti trascorrono una vita senza lacrime... » (*Ol.* II, 57-67).

Le iscrizioni sottolineano infine la posizione del monumento lungo la strada e ne richiamano, a volte, la bellezza<sup>71</sup>: tale aspetto è legato all'invito al compianto del defunto e all'esortazione a seguirne l'esempio e rappresenta, come si è visto, la novità più evidente rispetto al *sema* omerico.

Ancora da ricordare è infine il ricorso ad espressioni di dolore per la scomparsa del defunto, che esplicitano il concetto già contenuto nell'invito al compianto ora ricordato<sup>72</sup>. Esse si intrecciano al tema della morte immatura<sup>73</sup>, così ben illustrato da E. Griessmair: l'accostamento della vita umana alle stagioni e la corrispondenza tra l'*acme* della vita umana e la primavera e l'estate dell'anno (con tutta la loro simbologia vegetale: *thalos*, *anthos*, ecc.) fa degli *aoroi* dei morti che non hanno ancora esaurito la loro età più splendida; un concetto che non si lascia definire facilmente « more geometrico » in limiti cronologici precisi, ma in cui si mescola un sentimento variabile e contingente: l'inizio della *ora* è la pubertà, ma precoce può essere ritenuta anche la morte di un adulto da cui ci si potrebbe aspettare altre prestazioni positive<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> G. Cerri, 1968, in part. p. 16.

<sup>71</sup> Hansen, *CEG*, 18, 26, 42.

<sup>72</sup> Hansen, *CEG*, 13, 14, 27, 28, 46, 50, 51, 58, 59.

<sup>73</sup> Hansen, *CEG*, 13, 43, 45, 67, 75.

<sup>74</sup> Cfr. E. Griessmair, 1966, p. 12 ss.

### Conclusioni

In conclusione sembra utile evidenziare il fenomeno che accomuna tutti i tipi di monumento funerario esaminati: la progressiva articolazione e il rafforzamento della loro funzione di segno.

G. Nagy ha chiarito la connessione semantica tra i termini *sema* e *noos*, e il necessario ricorso alla *noesis* per l'interpretazione del segno; essa, collegata alla funzione della memoria, è minacciata, all'opposto, dalla dimenticanza (*lethe*)<sup>75</sup>. Il remo sul tumulo di Elpenore esplicita le valenze di questo *sema* omerico: secondo S.C. Humphreys, il tumulo denota infatti lo status di Elpenore, il remo il suo ruolo al momento della morte<sup>76</sup>.

Sulla base di tali premesse si chiarisce la trasformazione osservabile intorno alla fine del VII, dei *semata* funerari in Attica, connessa con la creazione di stele monumentali e di statue (nella grande maggioranza *kouroi*), che condividono, sembra, la caratteristica di non essere più poste a coronamento del tumulo, ma al margine di esso, o comunque al lato della tomba e ben visibili dalla strada adiacente. Essi si sono trasformati in veri e propri monumenti la cui iscrizione specifica, spesso insieme all'immagine, con nuova precisione la loro funzione di « reminder », connettendoli immediatamente con un determinato destinatario, che rinvia a sua volta al gruppo familiare al quale appartiene. Il *sema* diviene in tal modo un oggetto privilegiato di ostentazione, integrato nello spazio funerario di un gruppo, secondo un modello che gli esempi precedentemente illustrati di Vourva, di Phoinikia, di Merenda, di Velanideza, illustrano con particolare evidenza.

Il recupero di questi contesti era necessario al rinnovamento della riflessione sui monumenti funerari arcaici, più colpiti di quelli classici dallo stato frammentario della documentazione, e contribuisce a chiarire ulteriormente la mancanza di connessione tra le raffigurazioni delle stele e le statue e la nozione di *kolossos*, già precedentemente proposta. *Kouros* e *stèle* contribuiscono dunque in maniera diversa — l'uno con un contenuto epico-eroico programmaticamente invariabile, l'altra esprimendo il trasformarsi dell'articolazione sociale all'interno della *polis* — all'elaborazione di una retorica del discorso funerario che trova unità, al livello della parola, nella forma e nei contenuti della contemporanea elegia.

<sup>75</sup> G. Nagy, 'Sema and Noesis: Some Illustrations', in *Arethusa*, 16, 1-2, 1983, p. 35 ss.

<sup>76</sup> Humphreys, 1980, p. 102.

## Abbreviazioni supplementari:

- A. W. Adkins, 1960 = *Merit and responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford 1960.
- F. R. Adrados, 1966 = *Ilustracion y politica en la Grecia clasica*, Madrid 1966.
- G. Bakir, 1981 = *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz am Rhein, 1981.
- G. Cerri, 1968 = 'La terminologia socio-politica di Teognide: l'opposizione semantica tra *agathos/esthlos e kakos/deilos*', in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 6, 1968, pp. 7-32.
- Z. Di Tillio, 1969 = 'Confronti formulari e lessicali tra le iscrizioni esametriche ed elegiache dal VII al V sec. a.C. e l'epos arcaico. I. Iscrizioni sepolcrali', in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 7, 1969, pp. 45-73.
- W. Donlan, 1985 = 'Pistos Philos Hetairos', in Figueira, Nagy, 1985, pp. 223-244.
- A. M. D'Onofrio, 1982 = 'Korai e kouroi funerari attici', in *AION, ArchStAnt* IV, 1982, pp. 135-170.
- A. M. D'Onofrio, 1985 = 'Un « programma » figurativo tardo-arcaico. Le basi ateniesi con « Ballspielszenen » riconsiderate', in *AION, ArchStAnt*, VIII, 1986, pp. 175-193.
- T. J. Figueira, G. Nagy, 1985 = T. J. Figueira, G. Nagy (edd.), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore 1985.
- B. Gentili, 1967 = 'Epigramma ed elegia', in A. Dihle (ed.), *L'épigramme grecque*, in *Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*, XIV, 1967, pp. 39-81.
- E. Griessmair, 1966 = *Das Motiv der Mors Immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966.
- Hansen, CEG = P. A. Hansen, *Carmina Epigraphica Graeca saeculorum VIII-V a.Chr. n.*, Berlin 1983.
- S. C. Humphreys, 1980 = 'Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism?', in *JHS*, 100, pp. 96-126.
- L. H. Jeffery, IGAA = 'The Inscribed Gravestones of Archaic Attica', in *BSA* 57, 1962, pp. 115-153.
- D. Kurtz, J. Boardman, 1971 = *Greek Burial Customs*, London 1971.
- E. I. Mastrokostas, 1972 = 'ΔΥΟ ΑΡΧΑΙΚΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΕΚ ΜΥΡΡΙΝΟΥΝΤΟΣ', in *AAA* 1972, pp. 298-324.
- E. I. Mastrokostas, 1974 = 'ΕΙΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΙΝ ΕΛΛΕΙΠΟΝΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΕΠΙΤΥΜΒΙΩΝ ΑΡΧΑΙΚΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΠΑΡΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΥΣΣΟΝ. ΤΟ ΚΛΙΜΑΚΩΤΟΝ ΒΑΘΡΟΝ ΤΟΥ ΚΟΥΡΟΥ ΚΡΟΙΣΟΥ', in *AAA* 1974, pp. 215-228.
- G. M. A. Richter, *Kouroi* = *Kouroi. Archaic Greek Youths*, London 1970<sup>3</sup>.
- G. M. A. Richter, *AGA* = *The Archaic Gravestones of Attica*, London 1971<sup>2</sup>.
- V. Stais, 1890<sup>1</sup> = 'ΑΝΑΣΚΑΦΑΙ ΤΥΜΒΩΝ ΕΝ ΑΤΤΙΚΗΙ. ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ ΒΟΥΡΒΑΙ', in *Deltion* 1890, pp. 105-112.
- V. Stais, 1890<sup>2</sup> = 'Ο ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ ΒΟΥΡΒΑΙ', in *AthMitt* 1890, pp. 318-329.
- V. Stais, 1890<sup>3</sup> = 'ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ ΒΕΛΑΝΙΔΕΖΑΙ', in *Deltion* 1890, pp. 16-28.
- A. Snodgrass, 1980 = *Archaic Greece. The Age of Experiment*, London 1980.

## LA STELE AVANT LA LETTRE

FRANÇOIS LISSARRAGUE

« *Epitaphe* (n.): inscription sur une tombe, montrant que les vertus acquises grâce à la mort ont un effet rétroactif ».

Ambrose Bierce<sup>1</sup>

Les brèves remarques avancées ici à propos de la représentation des stèles funéraires et du rôle des inscriptions sur les lécythes à fond blanc sont liées à une enquête plus large sur le rapport entre écriture et dessin dans la céramique attique archaïque et classique<sup>2</sup>. La lettre et l'image relèvent en effet l'une et l'autre du domaine graphique et les deux activités, écrire et dessiner, sont en grec désignées du même mot: graphein. Le rapport est étroit entre ces deux types de signes, et il semble que les artisans grecs, loin de les distinguer aussi radicalement que nous l'imposent nos habitudes picturales modernes<sup>3</sup>, aient exploité de façons variées, quasi expérimentales, la proximité étroite qui les lie.

Dans cette perspective il paraissait intéressant d'examiner la façon dont les céramistes ont représenté les monuments porteurs d'inscriptions, et en particulier les stèles funéraires. Mais avant d'aborder ce point il convient d'observer de ma-

## Abréviations supplémentaires:

- Shapiro, 1987 = « Kalos-inscriptions with patronymic », dans *ZPE* 68, 1987, pp. 107-118.
- Stähler, 1967 = K. Stähler, *Grab und Psyche des Patroklos*, Munster 1967.
- Wehgartner, 1985 = I. Wehgartner, *Ein Grabbild des Achilleusmalers*, 129 BWPr, Berlin 1985.

<sup>1</sup> *Le dictionnaire du Diable*, trad. fr. J. Papy, Paris 1955.

<sup>2</sup> Cf. F. Lissarrague, « Paroles d'images », in *Ecritures II*, A. M. Christin ed., Paris 1985, pp. 71-93; id., « Graphein: scrivere e disegnare », *Grafica* n. 3, giugno 1987, pp. 10-19, ainsi que *Un flot d'images*, Paris 1987, pp. 119-133.

<sup>3</sup> Sur ce problème voir M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969, et plus récemment C. Frontisi, « Paul Klee: la poésie des signes », in *Les Abstractions I*, Colloque de Saint-Etienne, 1986, pp. 131-142.



nière plus générale comment les peintres placent les inscriptions qu'ils utilisent dans l'image.

### La place des mots

L'usage le plus courant, dans la céramique attique du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, est d'écrire dans le champ de l'image. Les nombreuses inscriptions que l'on peut observer sont le plus souvent sans rapport direct avec la représentation: signature d'artiste, acclamations de type *kalos* ou même simulacre de lettres sans signification<sup>4</sup>. Parfois le mot inscrit apporte un supplément d'information sur la représentation elle-même: paroles prononcées par l'une des figures, nom d'un personnage, plus rarement nom d'objet qui prend ainsi stature de personnage.

Mais il arrive aussi, surtout en figures rouges, que le peintre au lieu d'écrire dans le champ, utilise la surface d'un objet, ou même d'un corps, pour écrire. Dès lors naît un effet graphique ambigu, qui amène le spectateur à se demander si l'image représente un objet inscrit ou bien un objet sur lequel, en image, est venue se placer une inscription. L'écrit et l'image doivent-ils être lus comme un tout homogène, ou en deux temps; quelle relation faut-il établir entre l'objet représenté et les lettres qui figurent dessus?

Ici encore, l'éventail des possibilités est large; sans les explorer toutes on peut en évoquer quelques unes. On trouve beaucoup d'acclamations de la série *kalos* aussi bien sur des objets fixes, construits: borne<sup>5</sup>, bassin, que sur des objets mobiles, comme des boucliers ou des vases<sup>6</sup>. Ces inscriptions, *kalos* seul ou accompagné d'un nom propre, ne doivent pas nécessairement être prises pour des inscriptions qui figuraient sur les objets représentés. On sait que l'habitude d'écrire ainsi « un tel est beau » a dû être répandue<sup>7</sup>, mais la comparaison avec les

<sup>4</sup> On trouvera un recueil des inscriptions *kalos* suivies d'un nom propre dans les appendices de Beazley, *ABV*, pp. 664-678, *ARV<sup>2</sup>*, pp. 1559-1616.

<sup>5</sup> Sur ce point voir J.M. Moret, « Un ancêtre du phylactère: le pilier inscrit des vases italiotes », *RA* 1979, pp. 3-34 et 235-258. Cette étude fondamentale contient beaucoup plus que ce qu'annonce son titre. Comme tous les travaux de J.M. Moret, cet article a guidé ma réflexion. Pour des inscriptions sur bornes, Moret, p. 6, n. 13; Ferrare T 475 (*ARV<sup>2</sup>*, 274/44). Bassin: Louvre G 14; *ARV<sup>2</sup>* 85/1 - La Haye 1712; *ARV<sup>2</sup>* 154/14 - Berlin 2320; *ARV<sup>2</sup>* 157/84 - Berlin 4560; *ARV<sup>2</sup>* 246 - Paris BN 839; *ARV<sup>2</sup>* 367/97 - Ex Hamilton; *ARV<sup>2</sup>* 500/21 - Rome Villa Giulia 50422; *ARV<sup>2</sup>* 560/156 - Bologne 261; *ARV<sup>2</sup>* 1089/28 - Milan HA C316; *CVA<sup>2</sup>*, pl. 2 (2273). Sur cet aspect du bassin voir J.L. Durand et F. Lissarrague, « Un lieu d'image? l'espace du louterion », in *Arts et Légendes d'espaces*, Ch. Jacob et F. Lestringant éd., Paris 1981, pp. 125-148.

<sup>6</sup> Les exemples sont nombreux. Boucliers, e.g.: Londres B134; *ABV* 322/1 - Londres E7; *ARV<sup>2</sup>* 149/16 - Berlin 3257; *ARV<sup>2</sup>* 239/17. Vase, e.g.: Louvre G30; *ARV<sup>2</sup>* 120/1 où le mot se lit aussi sur une bandelette; pour ce détail voir Moret, o.c., p. 253, n. 211.

<sup>7</sup> Cf. Aristophane, *Acharniens*, 142-144 ainsi que les textes publiés par Y. Garlan et O. Masson, « Les inscriptions pédéastiques de Kalami (Thasos) », *BCH* 1982, pp. 3-22.

inscriptions dans le champ, où l'on retrouve les mêmes noms, laisse penser que le peintre écrit sur une zone à fond rouge du vase plus qu'il ne représente un objet inscrit. Ainsi sur un lécythe à figures rouges d'Athènes<sup>8</sup> voit-on les plis du vêtement d'une femme porter chacun une lettre du nom Doris, nom qui sur un autre lécythe du même peintre se lit dans un cartouche réservé dans le champ<sup>9</sup>.

Quelques exemples d'une nature un peu différente confirmeront cette remarque. On connaît des images où un objet est comme étiqueté de son nom: ainsi sur le vase François le siège de Priam, l'autel où Pélée accueille les dieux, la fontaine où se rend Troilos sont nommés *Θακος*, *βωμιος*, *κρενη*<sup>10</sup>. Parfois le nom d'un personnage est ainsi placé sur un objet dont on peut dire qu'il le caractérise: c'est le cas de la jarre où Eurysthée (fig. 11.1), terrifié par le sanglier que rapporte Héraclès, va se cacher afin d'échapper au monstre<sup>11</sup>: on y lit le nom du roi de Tirynthe. Le peintre a utilisé le cartouche que forme le bord du vase pour y placer bien en évidence le nom du roi. Les inscriptions ainsi placées ont un rapport direct avec l'objet figuré, et l'on pourrait dire qu'elles le qualifient<sup>12</sup>, mais elles ne peuvent être prises pour des inscriptions effectivement lisibles sur leur référent, en dehors de l'image qui les représente.

Inversement, certaines images représentent effectivement des objets inscrits, dont on sait que la réalité athénienne n'était pas avare: bornes, stèles officielles, dédicaces. En ces cas les solutions adoptées par les peintres varient à nouveau. Ainsi sur un vase fragmentaire de Londres<sup>13</sup> (fig. 11.2) une femme se tient près d'une base où est posé un trépied votif. Sur les degrés de cette base on peut lire l'inscription *ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ ΕΝΙΚΑ ΦΥΛΗ* qui évoque une consécration par la tribu victorieuse lors d'un concours. Le peintre semble avoir sinon reproduit le texte d'une dédicace, du moins évoqué le contenu d'une inscription de ce style; mais on notera qu'au degré inférieur de cette même base se lit l'inscription *ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ* qui reprend le formulaire déjà vu des acclamations pédéastiques. Ainsi la même image porte deux formules dont l'une est en rapport direct avec le trépied représenté, l'autre non. Mais il y a plus; sur une autre image, légèrement postérieure<sup>14</sup>, figure de la même façon un trépied sur une base, encadrée par deux victoires. Le thème est donc analogue; sur les marches on voit une série de lettres,

<sup>8</sup> Athènes 1633 CC 1189; *ARV<sup>2</sup>* 452/4. Cf. les n. 2, 3 et 5 de la liste de Beazley.

<sup>9</sup> Syracuse 22666; *ARV<sup>2</sup>* 452/1; ce procédé a valu à ce peintre le nom de « Cartellino Painter ».

<sup>10</sup> Florence 4209; *ABV* 76/1; pour ces inscriptions voir M. Cristofani in G. Maetzke, *Vaso François*, *BdA*, Serie speciale 1, 1981, figg. 232, 209, 222.

<sup>11</sup> Londres E44; *ARV<sup>2</sup>* 318/44.

<sup>12</sup> C'est aussi le cas de certains autels où se lit le nom du dieu au génitif: Athènes Acr. 1220; Graef-Langlotz I 136, pl. 67 (Athenaias) - Berlin F2280; *ARV<sup>2</sup>* 19/1 (Dios).

<sup>13</sup> Londres E298; *ARV<sup>2</sup>* 1581/20. On remarquera la différence de graphie entre les deux inscriptions que porte cette base: elles ne se situent pas au même plan.

<sup>14</sup> Chous à figures rouges, Londres 1910.6-15.2; *JHS* 41, 1921, pl. 5; H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971, pl. 3,1.

mais elles sont informes et ne donnent aucun sens précis. Ici le peintre a représenté effectivement l'inscription sur la pierre, sans prendre la peine d'en permettre la lecture.

On pourra bien sûr conclure à la maladresse des artisans qui ont ainsi plusieurs fois mis des lettres sur diverses images, sans se soucier de les rendre lisibles. Mais on peut aussi y voir la marque d'une certaine économie de moyens à un moment, dans l'histoire de la figuration, où les signes écrits sont très proches du dessin et peuvent ne fonctionner que comme de simples indices de la lecture, connotant l'écrit sans en délivrer le contenu.

### Images de la stèle

Qu'en est-il, en pareil contexte, des représentations de stèle funéraires? Elles sont fort nombreuses, en particulier dans la série des lécythes à fond blanc; toutefois peu d'entre elles sont accompagnées d'inscriptions. Les exemples sont rares et variés; il semble que dans ce domaine aussi toutes les possibilités logiques aient été explorées par les peintres, avant de se stabiliser dans le troisième quart du V<sup>e</sup> siècle.

On ne connaît à ce jour qu'une seule image, malheureusement fragmentaire, qui puisse être mise en rapport avec le démosion séma. Il s'agit d'un loutrophore à fond blanc<sup>15</sup> où sont représentées, semble-t-il, plusieurs stèles inscrites; on lit sur l'une d'entre elles EN BYZAN qui évoque les batailles ἐν Βυζαντίῳ commémorées par certains obituaires attiques. Bien que fragmentaire, cette représentation paraît homogène: l'image tente de donner à lire l'inscription portée par le monument public. Le cas est exceptionnel.

Deux lécythes présentent une solution radicalement opposée<sup>16</sup>. On y voit des femmes auprès d'une stèle sur laquelle sont disposées quelques lignes formées de petits batonnets verticaux (fig. 12.2): écriture fictive qui ne transcrit aucune parole, mais fonctionne comme un simple signe graphique. Ces signes — qui ont valu à cet artiste le nom de peintre des inscriptions — n'ont pas de sens linguistique, mais leur rôle figural est essentiel; il rappelle que la stèle marque le lieu où repose une personne précise, identifiable et nommable, que les vivants viennent honorer.

Pourtant aucune image dans la série des lécythes funéraires ne donne le nom du défunt. Et plutôt que de recourir à une écriture fictive, comme le fait le Peintre des Inscriptions, les artisans du milieu du V<sup>e</sup> siècle ont préféré s'abstenir, ne rien écrire sur la stèle, laissant à chacun, lorsqu'il dépose au tombeau l'un de ces lécythes à fond blanc qui sont avant tout des offrandes funéraires, le soin de nommer son mort.

<sup>15</sup> Amsterdam 2455; Ch. Clairmont, *Patrios Nomos*, Oxford 1983, p. 62 et pl. 3 c. Cf. également la loutrophore Athènes 450; ABL 229/59; sur le tymbos figure une inscription dont la restitution est discutée (Kaibel, *Epigrammata* n° 1134).

<sup>16</sup> Madrid 19497; ARV<sup>2</sup> 748/1 - Athènes 1959; ARV<sup>2</sup> 748/3.

Parfois, très rarement, le mot kalos seul apparaît dans le champ, à côté de la stèle<sup>17</sup> (fig. 12.1), ou bien, de manière unique, sur un lécythe de Chicago<sup>18</sup> (fig. 11.3), trois stèles se dressent côte à côte, en l'absence de toute figure humaine, et l'on peut lire verticalement entre les stèles, trois noms, dont deux encore complets: Diphilos, Aristipos (sic). Peut-être faut-il en ce cas croire que le peintre a suivi une commande spécifique en nommant ces trois personnages; encore notera-t-on que les noms ne figurent pas sur les stèles<sup>19</sup>.

En fait la solution graphique qui nous paraît la plus évidente — inscrire le nom du défunt sur la stèle — est en réalité la plus rare: les stèles figurées sont muettes. Une seule série fait exception: la représentation des tombes de héros épiques. Sur une hydrie de Boston<sup>20</sup> où figure Achille s'appêtant à traîner le corps d'Hector autour des remparts de Troie, on voit à gauche le tombeau d'où surgit l'eidolon de Patrocle (fig. 13.1). Sur la partie supérieure du tumulus se lit l'inscription ΠΑΤΡΟΚΛΩ (Πατροκλου), au génitif, désignant le tombeau du héros<sup>21</sup>. Le défunt est bien désigné; encore n'est-il pas sûr que l'inscription doive être comprise comme figurant effectivement sur le tymbos; si l'on compare en effet avec une autre hydrie à Londres<sup>22</sup> on constate que le même nom, au nominatif, ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ, se lit à côté du tymbos et que l'inscription fait alors partie non de la tombe mais de l'image.

D'autres exemples sont moins ambigus. Une péliké fragmentaire d'Exeter<sup>23</sup> représente la rencontre d'Oreste et d'Electre au tombeau de leur père. La stèle se dresse au centre de l'image, ceinte de bandelettes, s'élevant au dessus d'une base à trois degrés où sont déposées des offrandes; sur la seconde marche on lit le nom ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΟΣ, au génitif. Un skyphos de Copenhague<sup>24</sup> (fig. 12.3) attribué au peintre de Pénélope met en scène de la même façon la tombe du roi de Mycènes. Sur une face Oreste et Pylade se tiennent immobiles; au revers deux femmes portent des offrandes; Electre à gauche s'appêt à nouer une bandelette autour de la stèle où l'on lit ΑΓΑΜΕΜ (l'étroitesse de la pierre n'a pas permis au peintre d'écrire en entier le nom du défunt).

Ces tombes nommément désignées en image sont non seulement le lieu où se célèbre la mémoire des héros épiques — Patrocle, Agamemnon — mais aussi

<sup>17</sup> Athènes 17294; ARV<sup>2</sup> 750. Comparez Athènes 17277; CVA 2, pl. 21 (95) 4.

<sup>18</sup> Chicago Université; ARV<sup>2</sup> 1575 (Diphilos III); AJA 12, 1908, p. 428.

<sup>19</sup> Seules exceptions, dont je ne connais pas de photographie: Boston 09.69; ARV<sup>2</sup> 1230/31 (Phaidimos kalos) - Paris, commerce; ARV<sup>2</sup> 1582/27 (Leagros kalos).

<sup>20</sup> Boston 63.473; *Paralipomena* 164/31 bis. K. Friis Johansen, *The Iliad in early greek art*, Copenhague 1967, fig. 55. Stähler, 1967, nr. 15, fig. 12.

<sup>21</sup> Pour cette équivalence Ω=OY voir P. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, Gütersloh 1894, § 88-89; comparer avec l'inscription ΑΣΟΠΟΔΟΡΩ ΗΕΛΕΚΥΘΟΣ sur l'aryballe d'Athènes 15375; ARV<sup>2</sup> 447/274; Haspels ABL, p. 127.

<sup>22</sup> Londres 99.7-21.3; ABV 330/2; Stähler, 1964, fig. 10.

<sup>23</sup> Exeter, Université; attribué par B. Shefton au Peintre d'Iéna; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, Londres 1972, fig. 50.

<sup>24</sup> Copenhague; ARV<sup>2</sup> 1301/5.



le point de départ d'une action dramatique: mutilation du corps d'Hector, rencontre d'Oreste et d'Electre. La tombe n'est ni un simple point de repère, ni un décor pittoresque; en nommant le défunt, le peintre met graphiquement en évidence le motif qui fait agir Achille ou Electre dans l'exercice de leur vengeance. La stèle inscrite fonctionne comme un personnage présent dans l'image. L'inscription n'a pas uniquement pour rôle de désigner une sépulture; le nom du défunt ainsi nommé prend au centre de l'image la place du corps absent, présentifié par la stèle.

On comprend mieux dès lors pourquoi ce qui s'applique aux héros épiques ne peut être étendu au commun des mortels. Alors que les stèles de pierre qui se dressent au Céramique sont faites pour que la voix des vivants redise le nom des morts<sup>25</sup>, les stèles en image n'évoquent personne; les peintres les ont faites aussi anonymes que possible afin d'en laisser ouvert l'usage.

#### L'écriture du peintre d'Achille

De tous les peintres qui ont contribué au développement des lécythes à fond blanc et de leur répertoire funéraire, il en est un qui semble avoir prêté une attention particulière à l'utilisation de l'écriture dans l'image: c'est le peintre d'Achille<sup>26</sup>.

Beazley lui a attribué 212 vases dont 95 lécythes à fond blanc. La majorité d'entre eux a pour sujet des femmes — « mistress and maid » le plus souvent — pour lesquels je renvoie à l'analyse de D. C. Kurtz ici même. Ces lécythes ont une iconographie essentiellement féminine: scènes musicales, scènes domestiques ou préparatifs de visite à la tombe; en tout près de 60 lécythes. Les scènes à la stèle sont beaucoup plus rares: 18 exemplaires seulement; dans 15 cas on y voit au moins une femme portant des offrandes<sup>27</sup>.

Si l'on étudie dans cette série l'emploi de l'écriture et la place des inscriptions, la tendance déjà observée est nettement confirmée: aucune inscriptions ne se rencontre dans les scènes à la stèle<sup>28</sup>. En revanche le peintre d'Achille écrit assez souvent sur les autres lécythes ainsi que sur certains vases à figures rouges. Commençons par ces derniers: on rencontre quelques inscriptions qui donnent le nom d'un personnage dont l'image à elle seule n'aurait pas révélé l'identité; ainsi Achille sur l'amphore du Vatican qui a valu son nom au peintre, ou Euphorbe et Oedipe

<sup>25</sup> Voir J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988.

<sup>26</sup> ARV<sup>2</sup> 986-1001 et en dernier lieu Wehgartner, 1985.

<sup>27</sup> Dans la liste de Beazley les scènes à la stèle sont les suivantes, nr. 160, 164, 165, 168-171, 177, 185, 187, 188, 191-193, 200, 205, 206, 212 (seuls les nr. 171, 191 et 193 ne représentent que des personnages masculins). Cf. aussi les lécythes à figures rouges avec stèles, nr. 96-98. Ajouter le lécythe de Berlin 1983.1 publié par Wehgartner, 1985.

<sup>28</sup> Cf. la remarque de Beazley, *Attic White Lekythoi*, Oxford 1938, p. 12 note 2.

sur celle du Cabinet des Médailles<sup>29</sup>. Dans quelques cas l'inscription donne un nom précédé ou suivi de kalos: Meletos, Kleinias, Lichas, Alkaios, Axiopeithès, Egeleos<sup>30</sup>. Par deux fois en figures rouges ce nom est suivi d'un patronyme: Kleinias fils de Pedieus, Euaion fils d'Aischylos<sup>31</sup>. Il s'agit là d'un formulaire exceptionnel, qui paraît avoir été privilégié par le peintre d'Achille, en particulier sur ses lécythes à fond blanc<sup>32</sup>.

Si l'on passe en effet des figures rouges à cette classe de vases, les proportions changent radicalement. Sur les 88 lécythes complets qu'on lui attribue, 38 portent une inscription de type kalos, dont 24 sont suivies d'un patronyme. Jamais ces inscriptions ne sont associées à une stèle; il semble que le peintre d'Achille ait systématiquement évité toute confusion entre l'acclamation adressée au beau jeune homme et la représentation de l'hommage au défunt. Toute hypothèse sur la valeur funéraire de ces acclamations peut donc être écartée<sup>33</sup>; les vases dont la provenance est connue montrent que le même nom apparaît en des lieux très divers, et n'est pas lié à une sépulture spécifique. Ainsi par exemple les lécythes où se lit le nom d'Achiopeithès ont été trouvés l'un à Suessula, un autre à Gela, un troisième en Grèce, tandis que la nécropole de Spina a livré une amphore à figures rouges où figure le même nom<sup>34</sup>. La dispersion des inscriptions et leur multiplicité indique qu'elles sont l'écho d'une certaine forme de notoriété dans la société attique du moment.

Ce qui frappe le plus dans ces inscriptions, c'est leur caractère calligraphique (figg. a-d). La formule avec patronyme donne de l'ampleur à l'écriture qui est souvent traitée en style stoichedon<sup>35</sup>; disposées sur trois lignes, les lettres sont également réglées verticalement, à l'aplomb les unes des autres; à tel point qu'en cinq occurrences la dernière lettre de la troisième ligne est renvoyée à la fin de la seconde, afin de remplir un vide et de former un rectangle parfait<sup>36</sup> (fig. b). La lisibilité du texte passe alors après son effet visuel; l'inscription est plus un

Δ Ρ Ο Μ Ι Π Ρ Ο Σ  
Κ Α Λ Ο Σ  
Δ Ρ Ο Μ Ο Κ Λ Ε Ι Δ Ο

Fig. a - Lécythe Berlin 2443

Δ Ι Θ Ι Λ Ο Σ  
Κ Α Λ Ο Σ Ο  
Μ Ε Λ Α Ν Ο Ρ

Fig. b - Lécythe Bruxelles A8

<sup>29</sup> Vatican, ARV<sup>2</sup> 987/1; Cabinet des Médailles 372, ARV<sup>2</sup> 987/4; cf. aussi ARV<sup>2</sup> 992/64, 995/117.

<sup>30</sup> En tout 8 exemples, pour 115 vases: ARV<sup>2</sup> 988/11 à 15, 20; 991/53, 61.

<sup>31</sup> ARV<sup>2</sup> 993/80; 1677/77 bis.

<sup>32</sup> Shapiro, 1987, a récemment réuni et étudié les 37 exemples connus dont 24 sont attribués au peintre d'Achille.

<sup>33</sup> Voir par ex. S. Ferri, *RendLinc*, Ser. VI, XIII, 1938, pp. 1-87.

<sup>34</sup> ARV<sup>2</sup> 998/157; 997/156 et 155; 9.../53.

<sup>35</sup> Cf. R. P. Austin, *The Stoichedon Style in Greek Inscriptions*, Londres 1938.

<sup>36</sup> ARV<sup>2</sup> 996/120, 121; 997/129, 134, 135. La même disposition se retrouve sur l'oenoché ARV<sup>2</sup> 1677/77 bis, qui représente des athlètes.

spectacle à regarder qu'un texte à lire. En d'autres cas les lignes sont ajustées selon leur axe médian, de manière à obtenir une composition symétrique<sup>37</sup> (figg. c-d). L'écriture prend ici un caractère monumental, proche des usages publics de la démocratie athénienne.

A Λ Κ Ι Μ Δ Η Ι  
 Κ Α Λ Ο Σ  
 Α Ι Ε Ψ Υ Α Ι Δ Ο

Fig. c - Lécythe Oxford 266

Α Ξ Ι Ο Ρ Ε Ι Φ Η Ξ  
 Κ Α Λ Ο Σ  
 Α Λ Κ Ι Μ Α Ϊ Ο

Fig. d - Lécythe Munich, Schoen

Outre le soin apporté par le peintre à l'ordonnancement des lettres on remarquera la place privilégiée qu'il réserve sur le vase à l'inscription. Elle figure toujours à la partie supérieure, entre les deux personnages qui le décorent, à hauteur des visages (figg. 13.2, 14.2). Loin d'être reléguée en marge ou en bas de l'image, en oblique ou à la verticale, elle s'étale horizontalement au centre même de la représentation et se détache très clairement sur le fond blanc du vase. De ce point de vue, il y a homologie entre la position qu'occupe la stèle (fig. 14.1), dans les scènes proprement funéraires, et celle de l'inscription, dans les scènes entre femmes (fig. 14.2). Aussi est-on tenté de faire l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'un hasard et que le peintre d'Achille exploite avec une grande maîtrise ces possibilités graphiques.

Visuellement placée au centre de la composition, la pierre funéraire ne porte aucune inscription, tandis que l'inscription, de style lapidaire, se détache sur le champ de l'image. La stèle sert à marquer le lieu où le groupe familial vient honorer le défunt; l'inscription célèbre la beauté de jeunes gens bien connus de tous à Athènes. Dans les deux cas il s'agit d'évoquer un membre de la société attique, soit un vivant renommé, soit un défunt anonyme. Le premier usage renvoie au domaine public, le second à une sphère plus privée, d'ordre familial. Mais le peintre d'Achille se sert des possibilités plastiques offertes par le répertoire des lécythes à fond blanc pour mettre en parallèle ces deux plans: la beauté des vivants et l'absence des morts. Ni le beau jeune homme, ni le défunt ne sont directement représentés sur le vase, mais commémorés par la stèle ou par l'écriture, mis en évidence sous les yeux du spectateur, grâce au pouvoir évocateur de l'image. En cela le peintre d'Achille est exceptionnel et une telle expérience graphique ne se prolongera pas au delà de lui<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Ainsi sur les nr. 148, 150, 153, 155, 156, 195 de la liste de Beazley.

<sup>38</sup> Aux générations suivantes les peintres multiplieront dans la série des lécythes à fond blanc les images spécifiquement funéraires et même infernales. Parallèlement les inscriptions acclamatoires disparaissent presque complètement du répertoire après 440. Cf. Shapiro, 1987, p. 117, n. 37.

\* \* \*

Les images sur vase ne sont pas la simple reproduction des stèles sculptées du Céramique. Le code figuratif auquel elles obéissent est distinct de celui de la sculpture, et exploite ses propres virtualités. Dans ce travail pictural, le peintre d'Achille tient une place particulière; il donne à l'écriture une valeur plastique qui ne paraît pas insignifiante. Attentif à la place des mots dans l'image, il leur confère une valeur évocatrice exceptionnelle, ce qui semble confirmer, du point de vue de la signification, le jugement esthétique que porte sur lui Beazley<sup>39</sup>: « He is the great master of the white lekythos... His best white lekythoi ... are among the masterpieces of ancient drawing »<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> ARV<sup>2</sup>, p. 986.

<sup>40</sup> Cette recherche a fait l'objet d'un exposé à Tours, lors du Colloque Eidos en juin 1986. Je remercie M. Costantini de son invitation ainsi que P. Fabbri et Ch. Sourvinou-Inwood de leur remarques; merci enfin à N. Loraux de m'avoir éclairé sur l'usage des patronymes.



TOMBA E STELE  
NELLE LEKYTHOI A FONDO BIANCO

IDA BALDASSARRE

Il problema della rappresentazione di monumenti funerari nelle scene di visita al sepolcro sulle lekythoi a fondo bianco è stato più volte affrontato<sup>1</sup>. Ma la coincidenza cronologica di queste rappresentazioni con una documentata assenza, o meglio, scomparsa, per circa cinquanta anni, di semata funerari in pietra nella documentazione archeologica, ha portato ad un uso strumentale di queste figurazioni, finalizzate ad un discorso tipologico e, in definitiva, antiquario: scardinato così il solo monumento raffigurato dalla strutturazione complessiva della immagine — la visita al sepolcro — e ricondotto ad una possibile riproduzione del reale, ci sembra che siano state messe in ombra anche le sue valenze più significative, avvalorando inoltre l'ipotesi che le lekythoi stesse costituissero un sostituto del monumento funerario e non, come esse sono, una offerta fune- raria<sup>2</sup>. Il problema si complica ulteriormente con la ricomparsa, nell'ultimo quarto

<sup>1</sup> Il problema è stato affrontato in lavori d'insieme sulle stele funerarie attiche e sulle pratiche funerarie di età classica, oltre che nelle pubblicazioni, generali o specifiche, sulle lekythoi a fondo bianco. Si danno qui i riferimenti principali, rinviando alle bibliografie specifiche citate nei lavori elencati: E. Buschor, « Attische Lekythen der Parthenonzeit », in *Münch Jahrb* 1925, p. 167 ss.; K. F. Johansen, *The Attic Grave-reliefs of the classical Period*, Copenhagen 1951, p. 53 ss.; J. Thimme, « Die Stele der Hegeso als Zeugnis der attischen Grabkultes », in *AntK* 1964, p. 16 ss.; F. Felten, *Thanatos und Kleophonmalers*, München 1971, p. 53 ss.; D. Kurtz - J. Boardmann, *Greek Burial Customs*, London 1972, p. 103 ss.; Kurtz, *AWL*; Stupperich, 1977, pp. 85-86, con la bibl. citata nelle note; Humphrey, 1980, specialmente pp. 110-112; Nakayama, 1982; Clairmont, 1983, p. 74 ss.; B. Schmalz, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt 1983; R. Garland, *The greek Way of Death*, Cambridge 1985, p. 104 ss.; Kurtz *Vases*

<sup>2</sup> Quando la provenienza è verificabile, esse sono state trovate per lo più nei o intorno ai sepolcri: cfr. C. G. Boulter, « Graves in Lenormant Street Athens », in *Hesperia* 1963, p. 113 ss.; B. Schlörb Vierneisel - U. Knigge, « Eridanos Nekropole », in *AM* 1966, p. 5 ss.; F. Felten, « Weissgrundige Lekythen aus der Athener Kerameikos », in *AM* 1976, p. 77 ss.; U. Knigge, *Der Südhügel. Kerameikos IX*, 1976, pp. 11-15; 38-42; 170-183; 193-194. Solo per le cosiddette « Hüge Lekythoi » tarde (fine V sec.) e monumentali, si può proporre una funzione di sema: cfr. Kurtz, *AWL*, p. 68 ss.

del V sec. a.C., di stele funerarie di marmo figurate, con schemi iconografici particolari, che creano quindi una serie parallela alle figurazioni delle lekythoi più tarde, prima che questa produzione scompaia alla fine circa del V sec. a.C.<sup>3</sup>.

I termini della discussione sono noti e, semplificando al massimo le soluzioni proposte, esse si possono così sintetizzare: una prima soluzione abolisce il problema, definendo i monumenti raffigurati « elementi di fantasia » o comunque inutilizzabili per recuperarne la realtà<sup>4</sup>; una seconda, sulla base di una serie tipologica monumentale ricavata dalle immagini delle lekythoi, cerca un riscontro nella realtà archeologica disponibile, indipendentemente da ambiti cronologici e geografici<sup>5</sup>; una terza, con una correzione molto più pertinente dell'ambito della ricerca<sup>6</sup>, individua nei monumenti pubblici eretti dalla città ai suoi morti in guerra, l'unico punto di riferimento plausibile e, in parte, documentabile, che giustifichi l'esistenza stessa delle figurazioni sulle lekythoi, riconducendo tutte queste immagini a rappresentazioni di « demosia semata ».

Tutte queste posizioni contengono chiaramente una parte di verità, ma nell'enfasi polemica dimostrativa, e, soprattutto, nella quasi ossessiva ricerca di un riscontro realistico, che giustifichi le immagini sulla ceramica, sottovalutano sostanzialmente il discorso specifico di queste figurazioni nel loro complesso, il discorso metaforico che esse mettono in scena, producendo immagini e non riproducendo archeologicamente la realtà. Ci sembra infatti che un altro approccio possibile sia quello di cercare di individuare i meccanismi che presiedono alla elaborazione della metafora, stabilendo in qualche modo una opposizione tra verisimiglianza e metafora, tra rispecchiamento plausibile, databile entro una cornice di realtà storica, dei segni in cui si struttura l'immagine e la loro utilizzazione per una trasposizione immaginaria non del « reale » ma del « tema »; poiché l'immagine non basta per capire la virtualità che la distingue, bisogna

<sup>3</sup> Il tentativo di stabilire parallelismi tra le figurazioni delle lekythoi e delle stele è deviante e crea falsi problemi: si veda ad es. G. Davies, « The Significance of the Handshake Motif in classical funerary Art », in *AJA* 1985, p. 627 ss., soprattutto nota 16; la diversa funzione che le due classi di materiali hanno nel complesso delle pratiche funerarie antiche comporta anche un diverso messaggio; le varie ipotesi sulla mancanza di monumenti funerari in pietra sono discusse in Stupperich 1977, p. 19, nota 3 e pp. 85-87 con le relative note; cfr. anche Clairmont 1983, p. 74 e nota 4.

<sup>4</sup> B. Schmaltz, *Untersuchungen zu den Attischen Marmorlekythen*, Berlin 1970, p. 76; Id., in *AM* 1978, p. 95, nota 36; Nakayama 1982, bibl. cit. a p. 14; cfr. anche R. Stupperich, « Weissgrundige Lekythen in Münster », in *Boreas* 1979, p. 209 ss., dove si sottolinea che il problema è ancora in discussione, invitando comunque a non sopravvalutare e a non analizzare « metafisicamente » opere di artigianato corrente come le lekythoi; ma è appunto questa non « eccezionalità » a rendere più interessanti queste figurazioni: la mancanza di una committenza individuale rivela che sapere e immaginario erano strettamente legati. Di elementi di « fantasia » parla anche I. Vehgartner, « Ein Grabbild des Achilleusmalers », *129<sup>o</sup> Berliner Winckelmannsprogramm*, Berlino 1985, p. 26.

<sup>5</sup> Nakayama 1982; la tesi di una riproduzione realistica sembra adombrata anche in Kurtz *AWL*, passim, specie nelle didascalie delle figure, e in Kurtz *Vases*, pp. 327-328.

<sup>6</sup> Clairmont 1983, pp. 62 ss.; 74 ss..

tentare di cogliere la « immagine immaginaria » che l'artigiano proiettava al di là dell'opera, affinché il circolo della comprensione si chiuda<sup>7</sup>.

Lo spunto per una più giusta impostazione del problema ci viene da un recente articolo di D. Kurtz<sup>8</sup>, che esamina i « vasi per i morti », limitatamente all'Attica, e per un periodo che va dalla metà dell'VIII alla fine del V sec. a.C., selezionandoli in base alle raffigurazioni che esplicitamente mettano in scena momenti del rituale funerario. Prothesis, ekphorà, interrimento e giochi funebri costituiscono per tutto questo lungo periodo, la sequenza costante delle pratiche funerarie registrate dalle immagini<sup>9</sup>. Ma il vario intrecciarsi di questi frammenti del rituale, l'impaginazione, la scelta e la valorizzazione di alcuni di questi momenti, ci rivelano che queste registrazioni sono regolate da un codice che dà accesso ed espressione solo ad alcuni comportamenti, attraverso una selezione culturale e formale che corrisponde, in sequenza cronologica, alla varietà di risposte della integrazione sociale della morte.

All'interno di questa sequenza di vasi rituali — vasi per i morti — si collocano anche le lekythoi a fondo bianco<sup>10</sup>, che però, se da una parte continuano a registrare saltuariamente un momento noto del rituale, la prothesis<sup>11</sup>, e una particolare forma di ekphorà con Hypnos e Thanatos<sup>12</sup> (cfr. fig. 16.4-5), dall'altra

<sup>7</sup> Le immagini infatti sono sempre una costruzione intellettuale profondamente radicata nell'immaginario sociale, sono oggetto di una scrittura ed anche di una lettura, il cui codice, accettato e comprensibile, e perciò stesso, storicamente determinato, va naturalmente individuato e possibilmente ricostruito: cfr. *Methodologie iconographique. (Actes du Colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979)*, Strasbourg 1981; *Cité* 1984; J. M. Moret, *Oedype, la sphinx et les Tebains*, Rome, Inst. Suisse, 1984, p. 161 ss. (con la bibl.); C. Bérard, « Modes de formation et modes de lecture des images divines », in *EΙΔΩΛΟΠΟΙΙΑ. Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique* (Lourmarin en Provence, 2-3 septembre 1982), Roma 1985, p. 163 ss.

<sup>8</sup> Kurtz *Vases*.

<sup>9</sup> La permanenza del rituale raffigurato non esclude naturalmente significative variazioni di schemi compositivi.

<sup>10</sup> Naturalmente il discorso riguarda le lekythoi a decorazione funeraria che formano un gruppo omogeneo e in qualche modo preponderante all'interno di tutta la produzione: cfr. Kurtz *AWL*, p. XX e p. 73; Kurtz *Vases*, p. 322; il corredo funerario poteva tuttavia comprendere anche lekythoi a decorazione non funeraria: cfr. bibl. cit. alla nota 2; per l'accogliamento del tema della « visita al sepolcro » anche sulle lutrophoroi cfr. L. G. Kahil, « Loutrophore à fond blanc au Musée du Louvre », in *Gestalt und Geschichte* (Festschr. K. Scheffold *AntK*, 4<sup>o</sup> Beiheft 1967, p. 146 ss.; C. Bakalakis, « Die Lutrophoros Athen (ex Schliemann) - Berlin 3209 », in *AntK* 1971, p. 74 ss.; Clairmont 1983, p. 78 ss.

<sup>11</sup> Kurtz *Vases*, p. 324 e nota 91; nel piccolo numero di lekythoi con prothesis un particolare notevole è la diminuzione dei personaggi intorno al letto funebre. Cfr. Kurtz *AWL*, p. 36, nota 12, fig. 29, 1-2 (pitt. di Sabouroff); Kurtz *AWL*, p. 66, nota 9 (pitt. del Canneto); Kurtz *AWL*, p. 71, fig. 54,2 (pitt. del Triglifio); cfr. anche l'elenco in Brommer *MadMitt* 1969, p. 163.

<sup>12</sup> Cfr. l'elenco in Brommer *MadMitt* 1969, p. 164 ss.; Kurtz *AWL*, fig. 32,4 (pitt. di Thanatos); Kurtz *AWL*, p. 63 nota 15 (pitt. del Quadrato); Kurtz *AWL*, p. 66, nota 11 (pitt. del Triglifio). Si tratta di una iconografia tipica della ekphorà eroica; è stato già suffi-



mettono in scena una situazione nuova e senza riscontri nella tradizione<sup>13</sup>, appunto la visita al sepolcro, non più rito attinente strettamente ai funerali, ma culto, o meglio, iterazione di un culto. Solo partendo da questa prospettiva si può recuperare in maniera più corretta il valore semantico della scena nel suo complesso: all'interno di questo sistema iconografico va capito il senso della rappresentazione della stele sulle lekythoi.

La scena della visita al sepolcro si fissa in uno schema che dall'inizio (secondo quarto del V sec. a.C.), lungo tutta la produzione di lekythoi a fondo bianco e iconografia funeraria, presenterà poche variazioni<sup>14</sup>. Sin dal suo primo apparire, viene abolita la circolarità della visione attorno alla pancia del vaso e si attua una composizione convergente che dà alla scena un solo punto di vista, al centro del quale è collocata la stele, talvolta con il tymbos in secondo piano; solo raramente è rappresentato il solo tymbos<sup>15</sup> (figg. 15.1-6; 16.1). Verso la stele si dirigono personaggi prevalentemente, ma non esclusivamente, femminili<sup>16</sup> (figg. 15.3-4; 6), con offerte, bende o canestri contenenti generalmente lekythoi e bende<sup>17</sup>.

cientemente esaminato questo slittamento di significato dall'iconografia dell'eroe guerriero e dei modi mitici della sua morte a quella del morto in guerra ateniese, che attraverso quella iconografia e quella ideologia, rivendica su di sé una simile eroizzazione (N. Loraux, *L'invention d'Athènes*, Paris 1981; Id., « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité », in *La mort, les morts*, p. 27 ss. Sulle lekythoi la trasformazione metaforica è in un certo modo connotata narrativamente, come in quella del pitt. di Thanatos (cfr. Kurtz AWL, fig. 32,4): il guerriero è in armi e non in nudità eroica e la stele, ulteriormente connotata con l'elmo, dà la doppia dimensione storico-eroica della scena. Una più evidente precisazione del senso non mitico di questo tipo di rappresentazioni ci viene da alcuni esemplari in cui i due personaggi mitologici trasportano una defunta (cfr. elenco in Brommer *MadMitt* 1969, p. 164 s.; Kurtz *Vases*, p. 325): perduto il significato originario, l'immagine sembra una trasposizione in termini meno drammatici del tema del « rapimento », già presente nelle stele di età arcaica (cfr. L. Beschi, « Un nuovo tema della scultura funeraria attica », in ΣΤΗΛΗ (Festschr. N. Kontoleon), Atene 1980, p. 463 ss., specialmente p. 470 ss.; cfr. anche A. M. D'Onofrio, in questo stesso colloquio.

<sup>13</sup> La lutrophoros Louvre MNB 905, del pitt. di Saffo, della fine del VI sec. è la prima a presentare questa scena, ma la sua connessione con la rappresentazione del seppellimento sulla pancia del vaso, oltre che i gesti di disperazione delle visitatrici intorno al tymbos (e non alla stele), sembrano connetterla più intimamente alla sequenza dei funerali, piuttosto che riferirsi alla visita al sepolcro, nel senso delle lekythoi (cfr. Kurtz *Vases*, pp. 321-323; *Cité* 1984, p. 100, fig. 144a-c).

<sup>14</sup> Le variazioni riguardano il tipo di stele e il numero o l'atteggiamento dei personaggi in visita: cfr. Kurtz AWL, passim e Kurtz *Vases*, passim.

<sup>15</sup> Un piccolo gruppo di figurazioni con la rappresentazione del defunto visibile « in trasparenza » attraverso il tymbos (fig. 2,5) costituisce un problema di interpretazione: è ancora in discussione se si tratti di una prothesis o di una raffigurazione dell'interno del sepolcro; l'assenza di personaggi di contorno mi fa propendere per quest'ultima interpretazione, confermando che la « visita » è sempre indirizzata alla stele e non alle spoglie del defunto. Cfr. Nakayama p. 58 ss.; Kurtz AWL, p. 36 nota 11; p. 83 nota 4 e p. 205, fig. 23,1 (pitt. del Tymbos); CVA, Tübingen 5, p. 60, tav. 27,1 (pitt. del Tymbos).

<sup>16</sup> La visione del corpus di immagini raccolte nei vari repertori conferma questa ipotesi.

<sup>17</sup> Cfr. M. Pfanner, « Zur Schmückung griechischer Grabstelen », in *Heft Archaeol. Se-*

Sappiamo dalle fonti letterarie quale significato rivestisse l'onoranza ai morti nel V sec. a.C. Esso era un dovere civico al quale bisognava dimostrare di avere ottemperato prima della « dokimasia »; esso aveva un posto nella valutazione etica e sociale, era un nomos<sup>18</sup>. La vera novità di queste scene, quindi, in ambito funerario, è questa documentazione di un culto sempre rinnovato nel tempo, dove la cura che i vivi si prendono dei morti non va vista come episodio di devozione privata ma come ottemperanza ad un nomos e, in quanto tale, si iscrive nelle attività che qualificano e designano il cittadino. È questo aspetto che può giustificare queste figurazioni ripetitive, appunto rituali, costruite su « schemata » di immediata lettura che fissano una iconografia la quale, a questo punto, diventa comprensibile anche in mancanza di uno dei suoi elementi costitutivi, come nel caso in cui sono rappresentati solo personaggi che si avviano con cesti pieni di lekythoi (fig. 16.3-4), dove la meta del viaggio può essere taciuta e la brachilogia funziona ugualmente perché l'immaginario ne individua con sicurezza il senso.

Meta di pellegrinaggio, variamente adornata e accarezzata con venerazione, è la stele che domina la scena e organizza la composizione. Essa infatti concretizza lo spazio di questo particolare rituale, è il luogo dell'incontro tra i morti e i vivi. Spesso altri elementi si accompagnano al sema in questa definizione spaziale: si tratta di lekythoi soprattutto, « appese » sopra la stele, sul fondo bianco del vaso che a quel punto è visto quasi come una parete (fig. 15.2); essi sono segni che si integrano al sema sottolineandone il valore simbolico, ma definendone ed evidenziandone meglio la irrealtà topografica e documentaria, in senso strettamente archeologico. Il tymbos, quando è rappresentato, è sempre in secondo piano, ma è la stele la meta della visita ed è essa che dà significato pregnante a questo rito. Il tymbos è il luogo del cadavere, dove il morto è custodito dopo che sono stati eseguiti tutti i riti che lo collocano nel suo statuto<sup>19</sup>, mentre la stele è il luogo dove si costruisce la immagine socializzata del morto. Il concetto si struttura in età tardo-arcaica; è appunto dalla fine del VI sec. a.C.

*minar Univ. Bern*, 3, 1977, p. 5 ss.; E. Götte, *Frauentrachtbilder*, München 1977, p. 20 ss.; D. C. Kurtz, *Mistress and Maid*, in questo stesso colloquio.

<sup>18</sup> R. Garland, *The greek Way of Death*, London 1985, pp. 104 ss. e 166; cfr. anche H. A. Cahn, « Dokimasia », in *RA* 1973, p. 3 ss.; J. Could, « Law, Customs and Myth: Aspects of the social Position of Women in classical Athens », in *JHS* 1980, p. 38 ss. Va sottolineato a questo proposito come la produzione di lekythoi a fondo bianco e iconografia funeraria sia essenzialmente attica e soprattutto ateniese, cfr. Kurtz AWL, p. 136 ss. Altrettanto interessante è l'assoluta mancanza di elementi mitologici in queste raffigurazioni funerarie contrariamente a quello che avviene sulla ceramica italiota, dove il tema della « visita al sepolcro » è metaforicamente messo in scena attraverso le figure di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone: cfr. Pontandolfo-Prisco-Mugione-Lafage, *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*, in questo stesso colloquio.

<sup>19</sup> D. Kurtz - J. Boardmann, *Greek Burial Customs*, London 1972, p. 91 ss.; B. d'Agostino - A. Schnapp, « Les morts entre l'objet et l'image », in *La mort, les morts*, p. 17 ss.



che la stele, come ha dimostrato da ultimo la D'Onofrio<sup>20</sup>, pur caricandosi di tutti i segni funerari che la legavano alla morte, ha assunto su di sé il compito di marcare il punto di contatto e di scambio tra i vivi e i morti, in uno spazio socializzato nel quale il discorso della parola e della immagine poteva essere pronunciato e recepito. È questa, mi sembra, la metafora che è messa in scena sulle lekythoi, è questa valenza del segno « stele » che viene recuperata e inserita nel discorso « visita al sepolcro », indipendentemente da un puntuale riscontro nella realtà archeologica delle necropoli contemporanee. Ma la stele arcaica è figurata e, attraverso una calcolata selezione di segni, affida alle figure il compito della riproduzione della ideologia della polis aristocratica, presentandole come paradigmatiche di un'etica di ascendenza eroica, rivissuta nella più articolata vita cittadina<sup>21</sup>. L'interruzione di questo tipo di rappresentazioni figurate tra Clistene e la guerra del Peloponneso pone comunque dei problemi. Secondo N. Loraux<sup>22</sup> questo buco nelle rappresentazioni funerarie che separa la scultura arcaica dalle innumerevoli stele di periodo tardo-classico, dipenderebbe da una interdizione civica che pesa sulla figurazione dell'individuo nella morte e da una prevalenza del dire sul vedere, della parola che crea l'ideologia.

Ma si può obiettare che anche le figurazioni arcaiche non mettono in scena il morto e inoltre, se è vero che la parola, nella Atene classica costruisce l'ideologia della città, è vero anche che è la produzione figurativa che la sostanzia di immagini altrettanto creative<sup>23</sup>, anche se quel particolare sistema verbale che è la comunicazione per immagini è, per noi, di meno immediata decifrabilità<sup>24</sup>.

Quando il monumento funerario rappresentato sulle lekythoi è connotato in maniera più specifica — e questo già nel suo primo apparire, nel secondo quarto del V sec. — mette in scena le armi del morto, elmi e pugnali<sup>25</sup> (figg. 16.4; 17.1), più direttamente legati al concetto eroizzante della morte per la patria<sup>26</sup>, ma

<sup>20</sup> A. M. D'Onofrio, *Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico*, in questo stesso colloquio.

<sup>21</sup> Cfr. da ultimo A. M. D'Onofrio, « Un programma figurativo tardo-arcaico: le basi ateniesi con 'Ballspielszenen' riconsiderate », in *AIONArchStAnt*, VIII, 1986, p. 175 ss.

<sup>22</sup> Loraux, in *La mort, les morts*, p. 38.

<sup>23</sup> Cfr. Ch. Dugas, « Decoration et imagerie dans la céramique grecque », in *Recueil Ch. Dugas*, Paris 1960, p. 35 ss.; J. P. Vernant, « Naissance d'images », in Id., *Religion, Histoire, Raisons*, Paris 1977, p. 105 ss.; F. Lissarague - A. Schnapp, « Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers? », in *Le temp de la réflexion*, 1981, p. 275 ss.; P. Schmitt Pantel - F. Thelamon, « Image et histoire: illustration ou document », in *Image et céramique grecque* (Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982), Rouen 1983, p. 9 ss.; L. Beschi, « Il fregio del Partenone: una proposta di lettura », in *RendAccLinc*, ser. VIII, vol. XXXIX, 1984, p. 2 ss.; *Images et Société en Grèce ancienne* (Actes du colloque int. Lausanne, 8-11 février 1984), Lausanne 1987.

<sup>24</sup> Cfr. bibl. a nota 7.

<sup>25</sup> Kurtz *AWL*, p. 209, fig. 29,3 del pitt. di Atene 2020.

<sup>26</sup> Per questa ragione Clairmont 1983, p. 74 ss., fa discendere direttamente queste figurazioni dal Demosion Sema.

anche altri modesti attributi di uso quotidiano: cassette per gioielli e arpe<sup>27</sup> (fig. 17.2), halteres<sup>28</sup> (fig. 17.3), uno sgabello sotto il quale è un cesto per la lana da filare<sup>29</sup> (fig. 17.5), scene di caccia alla lepre o di battaglia<sup>30</sup> (fig. 17.6): segni distintivi, cioè, di classi di età o di sesso; oppure, caso più interessante perché siamo nel secondo quarto del V sec., una donna seduta intenta a filare<sup>31</sup> (fig. 18.1) o con una corona in mano<sup>32</sup>, che si presentano come l'inserimento nel campo semantico della stele di figurazioni usate anche in altri ambiti<sup>33</sup>, e che raffigurano in modi più distesi, il ruolo della defunta cui più allusivamente rimandavano altre figurazioni. In questo senso mi pare vada interpretata anche la scena di una lekythos del pittore del Tymbos<sup>34</sup> (fig. 18.2-3), dove una donna con un telaio in mano è seduta presso la sua stele, come in uno slegato discorso paratattico, ma il significato complessivo è quello di una stele figurata. La stessa funzione acquista la stele quando fa da sfondo ad azioni di caccia o battaglia, funzione evidenziata in particolare nella lekythos del pittore di Thanatos<sup>35</sup> (fig. 17.6), ed esaminata più in dettaglio da A. Schnapp in questo stesso colloquio<sup>36</sup>: la figura del morto e in particolare la sua giovane età, è evocata attraverso l'attività caratteristica riservata agli adolescenti nella organizzazione della città, e la stele davanti alla quale la caccia sembra svolgersi si riconferma come un elemento del discorso figurato sulla morte, l'unico possibile e accettato<sup>37</sup>.

Questa tendenza della iconografia ha fatto spesso parlare di « vita privata » e qui mi pare che ci sia subito da sgomberare il campo da una falsificazione

<sup>27</sup> Kurtz *AWL*, p. 208, fig. 28,2 del pitt. di Sabouroff; la lira, piuttosto che un'offerta, sembra significativa dell'importanza della musica nelle cerimonie e nei rituali funerari: cfr. da ultimo L. Hoffmann-Erbrecht, « Die Musik im Grabkult der klassischen antike », in *AINITMA* (Festschr. H. Rahn), Heidelberg 1987, p. 15 ss.

<sup>28</sup> Kurtz *AWL*, p. 207, fig. 26,2, del pitt. di Vouini.

<sup>29</sup> Kurtz *AWL*, pp. 211-212, figg. 33,1 del pitt. di Thanatos; 33,2-3 del pitt. di Achille; per l'interpretazione del cesto sotto la sedia cfr. J. D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, London 1938, p. 19 ss., che ipotizza una statua femminile seduta, sulla stele, di cui la sola sedia col cesto sarebbe un simbolo e, inoltre, il commento di Kurtz *AWL*, p. 212, che « non ritiene necessaria un'interpretazione simbolica »; per un elenco di queste raffigurazioni cfr. anche Clairmont 1983, p. 65, nota 25.

<sup>30</sup> Kurtz *AWL*, p. 211, fig. 32,3, del pitt. di Thanatos, per la caccia alla lepre; Kurtz *AWL*, p. 221, fig. 48, 1-2, dell'officina del pitt. del Canneto, per le scene di battaglia.

<sup>31</sup> Kurtz *AWL*, p. 83, nota 4, p. 205, fig. 22, 1, del pitt. del Tymbos.

<sup>32</sup> *CVA Tübingen* 5, p. 60, tav. 26, 8-9, del pitt. del Tymbos; si confronti la donna raffigurata nello stesso atteggiamento, ma in ambito non funerario, sulla lekythos a fondo bianco di Tübingen, *CVA* 5, p. 58, tav. 25, 4-5, del pitt. di Aischines.

<sup>33</sup> Si veda, tra gli altri, l'esempio citato da Kurtz *AWL*, p. 208, fig. 28, 1a-b, del pitt. di Sabouroff; ancora, in questo stesso colloquio, D. C. Kurtz, *Mistress and Maid*; la Kurtz parla a questo proposito di « conflation » di due temi.

<sup>34</sup> Kurtz *AWL*, p. 83, nota 4 e p. 205, fig. 22, 2.

<sup>35</sup> Cfr. nota 30.

<sup>36</sup> A. Schnapp, *La chasse et la mort*.

<sup>37</sup> Cfr. P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir; l'origine de l'éphébie athénienne*, Paris 1981 e la bibl. citata da A. Schnapp, in questo stesso colloquio.



modernista, in quanto il concetto di vita privata si connette con una borghesia avanzata ed essa è fatta dall'insieme delle relazioni sociali ed economiche di un gruppo che si sforza di mantenere la sua autonomia di fronte allo stato. Niente di tutto ciò è presente in queste figurazioni, dove le allusioni a oggetti o attività di vita quotidiana servono piuttosto a definire e rappresentare i ruoli attivi all'interno della polis. È di nuovo la polis che è in gioco; ma il concetto di polis solo per una astrazione che noi stessi deduciamo dal discorso retorico del IV sec.<sup>38</sup>, può essere visto come una realtà immutabile, e invece essa vive storicamente, passando dal momento aristocratico a quello democratico, con una complessa trasformazione che recupera il discorso ideologico arcaico, adattandolo a livello comunitario<sup>39</sup>. È chiaro che queste constatazioni non sono nuove, ma quello che qui interessa è vedere come si sostanzia nelle immagini, in queste immagini funerarie, questa trasformazione, attraverso quali slittamenti di senso e allusioni la polis democratica integri nel suo universo politico tutte le manifestazioni cittadine che, a loro volta, portano all'interno di un programma politico in qualche modo totalizzante, un vissuto concreto, allo stesso tempo determinato e determinante dell'ideologia complessiva della polis.

La stele arcaica era soprattutto paradigmatica della gerarchia che sostanzialmente la vita della città aristocratica; l'eliminazione della gerarchia non è necessariamente una caduta nel privato, bensì il tentativo di promuovere a paradigma tutta la città. È la città tutta, non ancora discorso astratto, ma articolata e concreta, che si rappresenta; e non è tanto l'autorappresentazione la novità, quanto i soggetti nuovi attivi in questa autorappresentazione, come avviene appunto nella visita al sepolcro, che sottolinea l'intima adesione ad un nomos, piuttosto che proporre, per exempla, dei modelli. Il valore dello mnema-sema è ancora operante ma il desiderio di memoria si è integrato nei valori sociali.

Il rito che viene rappresentato nel campo metaforico delle lekythoi ripropone la stele come luogo del recupero sociale della morte, ma nel rappresentarla in un nesso figurativo inscindibile con la visita, con questo abbeverarsi continuo al passato anche più recente, anche non eroico, recupera tutti i suoi valori entro la fitta rete di una memoria vincente, che fonda la vita e l'autocoscienza della comunità.

Le lekythoi funerarie con le loro raffigurazioni quindi non sono in alcun modo il « regno privato delle piangenti »<sup>40</sup>, né si può vedere in esse un segno della spoliticizzazione della città, l'illustrazione di un atteggiamento che focalizza gli aspetti universali della esistenza umana<sup>41</sup> perché anzi, questi aspetti, ben lungi dall'essere astrattamente universali, si definiscono storicamente all'interno

<sup>38</sup> Loraux, *Invention d'Athènes*.

<sup>39</sup> Cfr. da ultimo J. Bazant, « Les vases athéniens et les réformes démocratiques », in *Image et Société en Grèce ancienne* (Actes colloque intern. Lausanne, 8-11 février 1984), Lausanne 1987, p. 33 ss.

<sup>40</sup> Clairmont 1983, p. 74.

<sup>41</sup> J. Bazant, *art. cit.* alla nota 40, p. 38.

della polis democratica, prima di diventare comune patrimonio di civiltà e non di umanità.

Non mi sembra inoltre contraddire questa interpretazione il particolare, tuttora in discussione<sup>42</sup> della presenza del morto accanto alla stele, in numerose scene di visita al sepolcro sulle lekythoi (cfr. fig. 18.4-6). Quello che di nuovo mi sembra vada soprattutto sottolineato è che questa materializzazione — di cui ritengo giusta la interpretazione di Siebert<sup>43</sup> come « immagine della memoria » — avvenga presso la stele e soprattutto si riveli come una memoria che conserva il senso di una ineliminabile assenza, di una negazione totale, in quanto queste figure sono caratterizzate da una impossibilità di comunicazione con i personaggi viventi, resa evidente dal non incrociarsi degli sguardi. Mi sembra che l'aspetto chiuso e distante che caratterizza queste figure vada interpretato come uno schema iconografico funzionale a questo concetto di estraneità e inaccessibilità del morto in quanto tale, e non, come proponeva Schefold<sup>44</sup>, sinonimo di una permanente comunione tra i vivi e i morti in quella che egli chiama « Das Diesseitige im Griechischen Jenseitsglauben ».

#### Abbreviazioni supplementari:

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| Brommer <i>MadMitt</i> 1969       | = F. Brommer, « Eine Lekythos in Madrid », in <i>MadMitt</i> 1969, p. 156 ss.   |
| <i>Cité</i> 1984                  | = AA.VV., <i>La cité des images. Religion et société en Grèce antique</i> , Lausanne 1984.  |
| Clairmont 1983                    | = Ch. W. Clairmont, <i>Patrios Nomos</i> , BAR, Int. Ser. 161, 1983.  |
| <i>CVA Tübingen</i> 5             | = J. Burow, <i>CVA, Tübingen</i> 5, München 1986.   |
| Humphrey 1980                     | = S. Humphrey, « Family Tombs and Tomb Cult in ancient Athens: Tradition or Traditionalism », in <i>JHS</i> 1980, p. 96 ss.   |
| Kurtz <i>AWL</i>                  | = D. C. Kurtz, <i>Athenian white Lekythoi</i> , Oxford 1975.  |
| Kurtz <i>Vases</i>                | = D. C. Kurtz, « Vases for the Dead. An attic Selection, 750-400 B.C. », in <i>Ancient greek and related Pottery</i> (Symposium Amsterdam 1984), Amsterdam 1985, p. 314 ss. |
| <i>La mort, les morts</i>         | = J. P. Vernant - G. Gnoli (edd.), <i>La mort, les morts dans les sociétés anciennes</i> , Cambridge 1982.  |
| Loraux <i>Invention d'Athènes</i> | = N. Loraux, <i>L'invention d'Athènes</i> , Paris 1981.   |
| Nakayama 1982                     | = N. Nakayama, <i>Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler</i> , Freiburg 1982.   |
| Stupperich 1977                   | = R. Stupperich, <i>Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen</i> , Münster 1977.  |

<sup>42</sup> J. Bazant, « Entre la croyance et l'expérience: la mort sur les lecythes à fond blanc », in *Iconographie classique et identités régionales*, BCH, suppl. XIV, 1986, p. 37 ss.

<sup>43</sup> J. Siebert, « Eidola: Le problème de la figurabilité dans l'art. grec », in *Methodologie iconographique*, Strasbourg 1981, p. 67; Id., Risposta a Bazant, in *Iconographie classique*, cit. sopra, p. 43.

<sup>44</sup> K. Schefold, *Wort und Bild, Studien zur Gegenwart der Antike*, Basel 1975, p. 95 ss.; cfr. anche I. Vehgartner, « Ein Grabbild des Achilleusmalers », 129 *BWP*, 1985, p. 35.

## LE MARIAGE ET LA MORT SUR LES LOUTROPHORES

ROSE-MARIE MOESCH

Hesych. s.v. λουτροφόρος.

ἐπεὶ ἔπειπον εἰς τοὺς γάμους λουτροφόρους καὶ τοῖς ἀγάμοις ἀποθανοῦσι τὸ αὐτὸ ἐποίουν.

Le présent travail fait partie d'une recherche plus large sur les coutumes relatives au mariage et aux funérailles<sup>1</sup>. Les sources littéraires nous laissent entrevoir différents rapports entre les rites de ces deux événements; une certaine ambiguïté apparaît même quelquefois entre le mariage et la mort, celle-ci reprenant elle-même la symbolique du mariage<sup>2</sup>.

Or dans l'imagerie la conjonction de ces deux événements semble à peine saisissable (p. ex. par la couronne de mariage que portent les morts). L'utilisation de la loutrophore pour le mariage aussi bien que pour les funérailles rapproche ces deux événements à tel point que, dans l'imagerie, les traits de ces deux fêtes semblent se superposer et qu'il devient difficile de définir les traits caractéristiques de chacun afin d'en trouver le point d'ancrage.

Ce problème se manifeste notamment sur un relief funéraire du milieu du IV<sup>e</sup> s. av. J.C.<sup>3</sup> (fig. 20.2). Une loutrophore-amphore y est représentée, fonction-

<sup>1</sup> Certaines questions exposées devraient encore être traitées à fond. Je remercie surtout C. Bérard pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail et l'institut d'archéologie et d'histoire ancienne de Lausanne pour m'avoir offert d'utiliser sa photothèque; je remercie également M. Schmidt pour sa critique constructive et A.-F. Jaccottet-Muller pour la traduction.

<sup>2</sup> Soph. Antigone, 816; Peek, 1960, nr. 30 (l'épigramme de Phrasiklé); J. Thimme, « Die Stele der Hegeso als Zeugnis des attischen Grabkultes », *AntK* 7, 1964, p. 21; par contre: D.C. Kurtz et J. Boardman, *Thanatos*, p. 186, sont d'avis que l'idée de mariage dans la mort est davantage attestée chez les historiens de la culture classique et les anthropologues de la fin du XIX<sup>e</sup> s. et du début du XX<sup>e</sup> s. que chez les auteurs classiques eux-mêmes; également H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin 1979, p. 105 surtout n. 854 et p. 106 n. 856; ce dernier soutient que l'idée d'un mariage avec le dieu des enfers n'apparaît qu'à partir de l'époque hellénistique. D'autres opinions sont notées chez Burkert, 1977, p. 304 n. 29.

<sup>3</sup> Athènes, Mus. nat. 896; Conze, 2, 1900, nr. 904 pl. 178.



nant elle-même comme support d'une image où l'on voit trois femmes autour d'une loutrophore-hydrie. Cette représentation a donné lieu à différentes interprétations<sup>4</sup>. Entre autres P. Wolters postule la même signification des deux formes<sup>5</sup> non seulement pour la sculpture mais également pour la céramique attique qui est chronologiquement bien antérieure. Cette interprétation est restée la plus communément acceptée. Toutefois, G. Kokula, dans son travail sur les loutrophores en marbre<sup>6</sup>, a essayé de démontrer que les deux formes de loutrophores se réfèrent au sexe<sup>7</sup>, la loutrophore-amphore<sup>8</sup> étant l'apanage de l'homme, la loutrophore-hydrie<sup>9</sup> l'apanage de la femme. R. Ginouvès hésite quant à lui à postuler une analogie des deux formes ainsi qu'une utilisation possible tant pour le mariage que pour les funérailles: « Comment admettre qu'un type de récipient qui aurait été d'abord uniquement funéraire aurait pu être adopté, même avec un changement du décor, dans la cérémonie joyeuse du mariage? » ... « la liaison semble se faire dans un sens, et non dans l'autre »<sup>10</sup>.

Le but de ce travail est donc d'examiner la représentation de loutrophores sur des vases attiques à figures rouges, afin de chercher d'éventuelles règles dans l'emploi des LH et des LA; il ne sera donc traité qu'un seul aspect du problème concernant la différence des deux formes de loutrophores<sup>11</sup>. Pour l'identification du terme de loutrophore<sup>12</sup> avec la forme du vase je me réfère à A. Milchhöfer<sup>13</sup>, dont l'opinion est en général acceptée<sup>14</sup>. Pour cette recherche d'ailleurs, qui est centrée sur l'imagerie attique à figures rouges, l'incertitude de la dénomination des loutrophores ne semble pas décisive.

<sup>4</sup> E. Buschor y voit la représentation du bain nuptial pour une fille décédée célibataire, mais ne se prononce pas sur l'aspect des deux formes de loutrophores (*Die Musen des Jenseits*, Munich 1944, p. 69); on pourrait y voir aussi « le vase sur le vase »; on suppose dans ce cas une même signification pour les deux formes de vase, voir C. Bron et F. Lissarrague, « Le vase à voir », dans *Cité*, p. 10.

<sup>5</sup> *AthMitt* 16, 1891, p. 391 n. 1.

<sup>6</sup> Kokula, p. 120 sqq. H 36, surtout p. 136; voir également Scheibler, 1983, p. 38 et J. Boardman (Colloque en avril '88 à Capri) qui suit cette opinion et suppose pour les loutrophores en premier lieu une signification funéraire.

<sup>7</sup> Cette thèse ne me semble pas satisfaisante, du moins pas pour le matériel du V<sup>e</sup> s. av. J.C. Il reste trop de contradictions, comme on le verra dans ce travail; d'ailleurs C. Dehl, 1981, a déjà critiqué cette thèse.

<sup>8</sup> Dorénavant abrégée LA.

<sup>9</sup> Dorénavant abrégée LH.

<sup>10</sup> *Balaneutikè*, p. 260.

<sup>11</sup> Dans les textes antiques aucune différence n'est faite entre les deux formes de loutrophores. Dans la recherche, on parle également de loutrophores miniatures sans que la taille en soit précisée.

<sup>12</sup> Les textes décisifs antiques sont: Démosthène, contre Léocharès, 18; Pollux, *Onomasticon* 8, 66.

<sup>13</sup> *AthMitt* 5, 1880, p. 176 sq.

<sup>14</sup> Une critique détaillée en est donnée dans *Thanatos*, p. 185 sq.

La présente recherche est limitée par divers facteurs:

— Il sera surtout traité dans ce travail des vases attiques à figures rouges du V<sup>e</sup> s. av. J.C.; un changement possible de la signification des loutrophores pendant leur développement dès l'époque géométrique (la LA en tout cas semble avoir eu une signification plus large) ne saurait être inclus dans ce travail<sup>15</sup>.

— Un certain nombre de vases avec représentations de loutrophores sont cités chez J.D. Beazley dans *ARV*<sup>2</sup>, sans qu'il soit possible d'en obtenir une photographie ou une description précise<sup>16</sup>.

— Pour la plupart des loutrophores trouvées dans le sanctuaire de la Nymphé à Athènes aucune description détaillée n'a pu être obtenue<sup>17</sup>.

— Il n'est pas possible de traiter des loutrophores comportant des représentations mythologiques<sup>18</sup>.

— L'utilisation des loutrophores en général a déjà été traitée dans différents articles; il n'est donc point nécessaire de reprendre cette discussion<sup>19</sup>.

#### LA LOUTROPHORE-AMPHORE DE KARLSRUHE

En partant de mes observations sur ce vase<sup>20</sup> (fig. 19), j'ai été amenée à lui donner dans ce travail une place centrale: il jouera en quelque sorte le rôle de

<sup>15</sup> Athènes, Mus. de l'Acrop. vases à figures noires: 1957 - Aa 189, voir M.S. Brouskari, thésis voir W. Zschietzschmann, *AthMitt* 53, 1928, pp. 17-36.

<sup>16</sup> Athènes, Mus. de l'Acrop. vases à figures noires: 1957, Aa 189, voir M.S. Brouskari, *The Acropolis Museum*, Athènes 1974, p. 93; Aa 190 et Aa 14, voir E. Karydi, « Schwarzfigurige Loutrophoren im Kerameikos », *AthMitt* 78, 1963, p. 91 sqq. Vases à figures rouges: loutrophore (*ARV*<sup>2</sup> 1127,19); Hydrie (*ARV*<sup>2</sup> 1147,59); deux loutrophores mentionnées chez A. Furtwängler, *Slg. Sabouroff*, Berlin 1, 1883-1887, texte concernant pl. 58-59, p. 2 n. 2; « Ein zweites Exemplar » ressemble selon A. Furtwängler à la LA Athènes, Mus. nat. 1453 (= *MonInst* X, pl. 34,1) et « Eine dritte Loutrophoros (aus Sunion, im athenischen Kunsthandel von mir 1879 gesehen) zeigt im Halse einerseits die Trägerin des Gefäßes, andererseits den Flötenspieler ». Je me demande si la dernière loutrophore n'est pas identique avec le frg. de la LA de Sarajevo, Mus. nat. 418, voir supra n. 28.

<sup>17</sup> Leur publication par M. Kyrkou-Tsonis est en préparation. Mais Mme Kyrkou-Tsonis m'a attesté récemment qu'on ne trouve pas de LA représentées sur des LH.

<sup>18</sup> *Balaneutikè*, p. 260; la thèse selon laquelle les scènes mythologiques sur les loutrophores refléteraient les mystères éleusiniens semble très difficile à vérifier. D'une part le problème est très compliqué et les interprétations du matériel très controversées, d'autre part mon travail traitera d'un aspect des représentations qui, à mon avis, ne touche qu'à peine le domaine éleusiniens. (Pour la problématique: Ch. Picard interprète dans *RHR* 100, 1929, p. 68 n. 3 et 4 les scènes de la LA d'Athènes, Mus. nat. 1453 (*ARV*<sup>2</sup> 1127,18) et d'une loutrophore à figures noires d'Eleusis, Mus. 1215 comme mystères éleusiniens. Pour ce qui est de la dernière loutrophore, K. Lehnstaedt, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*, Munich 1970, p. 114, K19 et Deubner, 1959, p. 74 et pl. 5,2 suivent l'avis de Ch. Picard.

<sup>19</sup> A. Furtwängler, *Slg. Sabouroff*, Berlin 1. 1883-1887, texte concernant pl. 58-59, p. 2; *Thanatos*, p. 185 sq.; J. Thimme, « Die Stele der Hegeso als Zeugnis des attischen Grabkultes », *AntK* 7, 1964, p. 22 n. 37.

<sup>20</sup> Bad. Landesmus. 69/78, *ARV*<sup>2</sup> 1102,2, *Paralipomena* 451, Beazley, *Addenda* 161; il existe



« vérificateur ». L'image de ce vase est particulière, surtout par les différents éléments architecturaux qui y sont juxtaposés. Cependant quelques détails dans la construction des monuments ne pourront être résolus définitivement<sup>21</sup>.

Nous voyons à droite de l'image une fontaine: elle est vue de côté, indiquée par le goulot, le bassin ou le socle pour mettre les récipients, et par la colonne avec un chapiteau ionique. A gauche du goulot on remarque un plan carré montré en oblique. Devant celui-ci se trouve sur un socle bas un édifice sans décor sur lequel un feu est allumé: c'est un autel; et enfin, un herme d'Hermès, dont l'identification ne pose aucun problème. Une procession de femmes, précédées d'un flûtiste couronné, passe. Ce dernier est suivi de la porteuse de loutrophore (des rameaux feuillus sont visibles dans la loutrophore). On voit ensuite une porteuse de flambeau qui prend une petite fille par la main; puis vient une femme qui semble porter des crotales, ainsi qu'une deuxième femme avec un flambeau qui donne la main à la femme suivante. Le cortège se termine avec la représentation d'une femme aux mains voilées. Toutes les femmes portent le manteau sur le chiton. Seule la dernière n'a pas la tête couronnée.

Ce vase venant d'être restauré, une partie du monument figuré à droite peut être identifié, grâce au goulot, comme une fontaine. C. Weiss a présenté et interprété ce document au congrès de Copenhague en automne 1987. Selon mes informations<sup>22</sup>, elle interprète cette scène comme un cortège dans le cadre du mariage. Des femmes viennent chercher de l'eau pour le bain nuptial, à la fontaine qui est le point de départ du cortège, et arrivent devant la porte de la maison (indiquée par le plan carré montré en oblique). Devant cette porte il y a un autel et un herme d'Hermès.

Comme ce vase a une position singulière surtout par la représentation des éléments architecturaux, j'aimerais ajouter certaines observations.

Ce schème que j'appellerai dans la suite « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » est connu dès la moitié du VI<sup>e</sup> s. av. J.C.<sup>23</sup>.

Je suppose que ce peintre a dû se soumettre, comme chaque peintre, à la tradition et aux coutumes contemporaines concernant les moyens iconographiques à disposition pour représenter un certain schème; si l'on n'a pas tenu suffisamment compte de ce fait, l'image nous devient incompréhensible, comme elle l'aurait été pour des Grecs du V<sup>e</sup> s. av. J.C.

différentes interprétations: K. Schefold, « Statuen auf Vasenbildern », *JDI* 52, 1937, p. 55 sqq. et figg. 14-17; J. Thimme, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 7, 1970, p. 124 sq., fig. 8, ces deux auteurs voient dans le personnage du flûtiste le mari; H. Goldman, « The Origin of the Greek Herm », *AJA* 46, 1942, p. 64 sq. et fig. 9; P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn 1965, p. 99 n. 467; C. Bron et F. Lissarrague, « Le vase à voir », dans *Cité*, p. 12 et fig. 12.

<sup>21</sup> Il ne m'a pas été encore possible d'obtenir une photographie du vase après sa restauration; en travaillant avec des photocopies, qui montrent l'état avant la retouche, il n'est souvent presque pas possible de distinguer s'il s'agit d'un trait peint ou d'une fracture du vase. Le vase sera publié dans les actes du congrès de Copenhague et dans le prochain CVA de Karlsruhe.

<sup>22</sup> Je ne possède que des informations orales des participants au congrès.

Je connais en tout quatre LA qui portent ce schème, dont l'une est antérieure de plus d'une génération. Après avoir étudié un grand nombre de loutrophores du V<sup>e</sup> siècle sans découvrir de changement dans la distribution des schèmes, je me permets donc de négliger l'échelle historique dans mes comparaisons<sup>24</sup>, tout au moins pour le matériel du V<sup>e</sup> siècle. C'est sur la base de ces réflexions que seront, dans la suite de ce travail, interprétées les différentes images.

Pour revenir à l'image de cette LA, on remarque que l'action présentée se déroule dans le temps et dans l'espace, indiqué par la fontaine et la porte. Le peintre se permet de travailler avec ce moyen, couramment appliqué à cette époque.

Si l'on regarde les éléments architecturaux, on voit que la représentation de la porte est particulière<sup>25</sup>. En général l'encadrement de la porte est lui aussi représenté, et la vue du spectateur est amenée du dehors vers le dedans, donnant ainsi l'impression que la porte est entrouverte. Les traits et les points qui marquent le plan carré sur notre image sont distribués régulièrement, alors que dans la plupart des cas le bord de la porte est marqué en haut et en bas par un trait avec des points (ce n'est ici le cas que du bord d'en haut).

L'autel à côté de la porte a lui aussi une forme particulière, car les autels sont en général représentés avec des volutes<sup>26</sup>.

Il faut donc se demander, si ces traits particuliers appartiennent au style propre à ce peintre qui dessine ainsi une porte ou un autel, ou si le peintre choisit ici ces moyens pour montrer un plan carré particulier qui ne doit pas être compris comme une porte, comme il dessine un autel d'une signification particulière.

<sup>23</sup> Athènes, Mus. de l'Acropole Aa14, loutrophore à figures noires avec le même schème, voir E. Karydi, « Schwarzfigurige Lutrophoren im Kerameikos », *AtMitt* 78, 1963, p. 91.

<sup>24</sup> De toute façon le choix entre le point de vue historique ou structuraliste sous lequel on analyse un matériel reste difficile; d'une part on peut supposer faussement un développement, d'autre part le négliger. Ni l'une ni l'autre méthode n'est une garantie que le résultat rendra justice au matériel analysé.

<sup>25</sup> Il faudra avant tout étudier l'oeuvre du peintre lui-même et de son atelier. Dans ce travail je me suis contentée d'examiner quelques exemples de la représentation de la porte dans l'oeuvre de quelques peintres: je ne tiens compte que des images sur lesquelles la porte est représentée en entier: a) porte fermée avec encadrement, où le bord de la porte est marqué en haut ou en bas: coupe, voir O.M. von Stackelberg, *Die Gräber der Griechen*, Berlin 1837, pl. XLII; b) porte fermée avec encadrement, où le bord de la porte est marqué en haut et en bas: Bol, Bonn, Akad. Kunstmus. 994; pyxide, Paris, Louvre L 55, le même, pl. XXXII; pyxide, Londres, British Mus. E 774; lébès g. miniature, New York, Metr. Mus. 15.25 a et b (ARV<sup>2</sup> 1225,2); LA, Philadelphia, Mus. de l'Univ. 30.4.1 (ARV<sup>2</sup> 990,45); c) porte entrouverte avec encadrement où le bord de la porte est marqué en haut et en bas: hydrie, Bâle, coll. privée, voir *Cité*, p. 86 fig. 124; pyxide, Paris, Louvre CA 587 (ARV<sup>2</sup> 1094,104); pyxide, Londres, British Mus. 1920.12-21.1 (ARV<sup>2</sup> 1282,1); épinetron Athènes, Mus. nat. 1629 (ARV<sup>2</sup> 1250-51,34 et 1688); lébès g. miniature, Berlin (Ouest), Staatl. Mus. F 2406 (ARV<sup>2</sup> 1225,1).

<sup>26</sup> Pour la typologie des autels voir C.G. Yavis, *Greek Altars*, Saint Louis, Missouri 1949. L'autel n'est pas un signe pertinent dans l'image du cortège nuptial; il y a des représentations de mariage sans autel devant la porte: coupe, voir O.M. von Stackelberg, *Die Gräber der Griechen*, Berlin 1837, pl. XLII; Bol, Bonn, Akad. Kunstmus. 994; pyxide, Londres, British Mus. 1920.12-21.1 (ARV<sup>2</sup> 1282,1); pyxide, Paris, Louvre L 55.



SCHÈME « CORTÈGE DE FEMMES AVEC PORTEUSE DE LOU-TROPHORE » SUR D'AUTRES VASES

Le même schème se retrouve sur la LA d'Athènes<sup>27</sup> (fig. 20.3) du peintre des Baigneuses (Washing Painter).

Comme sur celle de Karlsruhe, le cortège est précédé d'un flûtiste. Une porteuse de flambeau se tourne vers les autres. La porteuse de loutrophore remplie de rameaux feuillus suit le flûtiste. Devant la LA vole un être ailé, certainement un petit démon. Suit une femme aux mains voilées avec, sur le devant de sa tête, une couronne. Vient ensuite une deuxième porteuse de flambeau qui a également la main droite voilée. Le geste de la dernière femme reste incertain. Les femmes sont toutes vêtues du chiton et du manteau; seules la porteuse de loutrophore et la dernière femme ont la tête ornée. Sur l'autre côté du vase on voit la représentation habituelle de deux femmes dont l'une tient un coffret.

Deux autres vases, malheureusement incomplets, et qui ont une iconographie semblable, se trouvent au musée de Sarajevo. La même scène semble être représentée en abrégé.

Sur le premier fragment du col d'une LA<sup>28</sup>, d'environ 450, on remarque le flûtiste suivi de la porteuse de loutrophore avec manteau et chiton et avec un saccos sur la tête. La LA figurée porte des traces de peinture. De l'autre côté se trouve une femme, flambeaux en mains, qui se tient à côté d'un autel.

Sur les fragments d'une LA<sup>29</sup>, autour de 480, nous voyons de chaque côté deux femmes en manteau et chiton. Sur un côté la première porte une LA, la deuxième lève la main gauche; les deux portent des taenies dans les cheveux. Sur l'autre face, on voit deux femmes dont l'action n'est pas définie.

*Les traits communs aux vases décrits et excursus sur les LH*

Le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » reste le même. La loutrophore portée est toujours une LA et le support de ce schème est lui aussi toujours une LA.

Ce cadre limité pour la représentation de la LA est étonnant par rapport à la représentation des LH que l'on trouve en grand nombre représentées dans le cadre du mariage sur toute sorte de supports.

Dans la recherche on a attribué la LH à la femme sans chercher d'autres significations de cette même forme. La distribution de la LH dans l'imagerie nous suggère pourtant que la forme de la LH a soit une signification neutre soit une signification nuptiale, faute de quoi il ne serait pas possible de la retrouver dans

<sup>27</sup> Athènes, Mus. nat. 1453, ARV<sup>2</sup> 1127,18, *Paralipomena* 453; Deubner, 1959, p. 120 et pl. 19.

<sup>28</sup> Frg. d'une LA, Sarajevo, Mus. nat. 418, CVA Yougoslavie Fasc. 4, pl. 31.

<sup>29</sup> Frg. d'une LA, Sarajevo, Mus. nat. 419 et 422, CVA Yougoslavie Fasc. 4, pl. 29.

le cadre nuptial; ce n'est que par l'image de la prothésis de la femme (on y reviendra plus tard) que ce type de loutrophore prend place dans le cadre funéraire.

Si l'on suppose les mêmes significations pour la forme de la LA on devrait donc la trouver représentée aussi fréquemment dans les mêmes circonstances.

En revenant sur le schème décrit il faut souligner quelques détails: sur les différents vases le nombre des participants change. Sur deux vases on trouve une indication de lieu; une fois c'est l'autel<sup>30</sup> seul, l'autre fois<sup>31</sup> c'est la fontaine en tant que point de départ, et, comme point d'arrivée, l'herme, l'autel et la porte de la maison.

Pourtant les interprétations de ce schème sont assez controversées surtout en ce qui concerne la LA d'Athènes du peintre des Baigneuses<sup>32</sup>. Ainsi jusqu'à présent toutes les interprétations concernant le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » prétendent que la protagoniste de la scène est une des femmes représentées; la LA aurait donc la même utilisation que la LH et serait attribuée à la femme. L'absence de l'homme, si l'on excepte le flûtiste, a empêché jusqu'à présent l'interprétation d'une destination de la LA à l'homme.

L'UTILISATION DES LA FIGURÉES SUR DES LA DANS DES CONTEXTES DIVERS

Pour le premier groupe de récipients avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore », on a vu dans quel contexte particulier la LA était utilisée. J'aimerais donc présenter deux exemples<sup>33</sup> montrant d'autres contextes, où sont utilisées les LA. Je décrirai d'abord une LA datant d'environ 420 de l'Ashmolean Museum<sup>34</sup> (fig. 20.1, 21.1).

Le jeune homme tient la jeune mariée par la main. A gauche du couple on aperçoit un coffret, à droite une Niké avec un flambeau et une plémochoé à la main. Entre les jeunes mariés se trouve un Eros, il porte du côté de la femme une LH, du côté de l'homme une LA.

<sup>30</sup> Voir supra n. 28.

<sup>31</sup> Voir supra n. 20.

<sup>32</sup> Voir supra n. 27; Voici parmi d'autres quelques interprétations de la scène: Deubner, 1959, p. 120 et pl. 19, femmes cherchant de l'eau pour le bain nuptial de la Basilinna aux Anthestéries; E. Buschor, *Griech. Vasen*, Munich 1969, p. 224 sq., fig. 233, rentrée de la jeune mariée dans la maison du fiancé; *Balaneutikè*, p. 270 n. 5 sqq., R. Ginouvès critique les autres interprétations et donne une nouvelle théorie, *op. cit.*, p. 270 sq. surtout n. 10: rentrée de la jeune mariée sans compagnie d'un homme, se basant sur le texte de Hésiode, Bouclier, 274; Ch. Picard, *RHR* 100, 1929, p. 68 n. 3, mystères éleusiniens avec la représentation de Bacchos.

<sup>33</sup> Jusqu'à présent je ne connais que ces deux exemples — à part le schème, « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » — où la LA est représentée sur une LA.

<sup>34</sup> Frg. d'une LA Oxford, 1966.888; Ashmolean Museum, *Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts*, Londres 1967, pl. XLVII nr. 326.

Cette scène est unique, parce que dans le schème « cortège nuptial », où le jeune couple est représenté, jamais on ne porte une LA, mais toujours une LH (il ne faut pas confondre ce schème avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore », qui est souvent interprété lui-aussi comme cortège nuptial). Si l'on veut échapper à ce fait accompli en cherchant une signification dans la différenciation du sexe comme le fait G. Kokula<sup>35</sup>, on se trouve justement en contradiction avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore », parce que dans ce schème-ci, on ne trouve que des femmes avec la LA, l'homme étant absent.

Le prochain exemple appartient au domaine funéraire.

Il s'agit de la LA du peintre de Kléophradès de Paris<sup>36</sup>.

De chaque côté du col sont situées deux femmes dont la première porte une LA. La suivante s'arrache les cheveux. Sur la frise principale on voit la prothésis d'un homme imberbe et sans couronne dans les cheveux. Autour de lui sont rassemblées des personnes en deuil. Sur la prédelle on voit une frise de cavaliers. Sans aucun doute cette LA comme support ainsi que la LA représentée sont destinées au jeune homme mort. Les deux frises en bas et en haut se réfèrent à la scène principale. Sur le col on voit les préparations des funérailles, alors que la frise des cavaliers fait allusion au statut social du jeune homme.

Comparons la représentation du col avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore », il faut relever comme différence que sur la LA dont je viens de parler les femmes sont présentées en pleureuses avec les cheveux courts et les gestes de deuil.

#### DES LH ET DES LA EN TANT QUE MONUMENTS FUNÉRAIRES

##### *Sur des reliefs funéraires*

Comme il a été dit au début du travail, ce matériel a été traité par G. Kokula dans sa thèse<sup>37</sup>, dont C. Dehl a publié une critique<sup>38</sup>. Un de ces reliefs funéraires d'Athènes<sup>39</sup> du milieu du IV<sup>e</sup> siècle avec une LH sur une LA sert de base à P. Wolters<sup>40</sup> pour postuler l'identité d'emploi et de signification des deux formes de loutrophores.

La conclusion des recherches faites jusqu'à présent est la suivante: dans la sculpture, au moins au début, la LA seule avait la fonction de monument funé-

<sup>35</sup> Kokula, surtout p. 136.

<sup>36</sup> Louvre CA 453, ARV<sup>2</sup> 184,22 et 1632, *Paralipomena* 340, Beazley, *Addenda* 93; P. E. Arias et M. Hirmer, *Greek Vase Painting*, Londres 1962, fig. 126 et 127.

<sup>37</sup> Voir supra n. 1.

<sup>38</sup> Dehl, 1981.

<sup>39</sup> Voir supra n. 3.

<sup>40</sup> *AthMitt* 16, 1891, p. 391 n. 1.

raire. Pour revenir au travail de C. Dehl, on peut préciser que la forme de la LH sur les reliefs funéraires ne se trouve qu'au début du IV<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Quelques fois, pendant le IV<sup>e</sup> siècle, on trouve également la LA pour la femme décédée<sup>42</sup>.

Pour l'homme décédé on ne trouve que la LA, même au IV<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. Il me paraît évident qu'il faille mettre le groupe des Battle-Loutrophoroi dans ce contexte<sup>44</sup>. Ces vases, comme l'indique leur décor, ont été faits pour l'homme et plus précisément pour l'homme mort. Leur forme est toujours celle de la LA, tout au moins dans le cas des vases qui m'étaient accessibles et dans la mesure où leur état permettait une identification.

##### *Sur des vases divers*

Dans la céramique, il y a peu d'exemples<sup>45</sup> de représentation d'une LA ou LH. Il n'est donc pas possible d'en déduire une règle sur leur champ d'emploi.

##### *Résumé des observations*

— Sur les monuments funéraires sculptés, le champs d'emploi des LA est plus large que celui des LH (au début on ne trouve que la LA comme monument funéraire et elle peut être utilisée également pour la femme<sup>46</sup>).

— Sur des vases divers des LA et des LH ne sont que rarement représentées comme monument funéraire.

— Sur la LA on trouve la prothésis de l'homme<sup>47</sup> ou une scène funéraire

<sup>41</sup> Dehl, 1981, p. 176.

<sup>42</sup> Dehl, 1981, p. 176 n. 49; on sait que la loutrophore était utilisée également pour la femme mariée, voir supra n. 19; et C. Dehl, 1981, p. 175 n. 43. Mais il n'est pas possible d'attribuer l'une ou l'autre forme aux femmes mariées ou célibataires.

<sup>43</sup> Rel. fun. d'Agathonikos; Conze, 3, 1906, nr. 1349 pl. 282; C. Dehl considère ce relief funéraire comme une exception (voir Dehl, 1981, p. 176 n. 49: l'exemple d'une LH offerte à un homme mort). Ce rel. fun. comporte quelques points obscurs: c'est un vase à une seule anse qu'y est représenté sans que des traces d'effacement ne puissent être repérées de façon certaine. Il n'est pas non plus vraisemblable que nous ayons affaire à un vase à trois anses. On voit en effet des traces d'une frise centrée sur la panse du vase, ce qui nous mène à penser que ce vase est représenté de face et non « de profil »; voir P. Wolters, « Grabstein mit Loutrophoros », *AthMitt* 18, 1893, p. 67.

<sup>44</sup> J. D. Beazley, « Battle-Loutrophoros », *The Museum Journal Univ. of Pennsylvania* 23, 1932, pp. 5-22; Kurtz, 1984, p. 321 n. 78; Kokula, p. 148.

<sup>45</sup> Lécythe à fond blanc, Londres, British Mus. D 71, voir A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi*, New York 1914, p. 174 et pl. XXVIII fig. 2; LA à figures noires de Pikrodaphni, Athènes, Mus. nat. 450, CVA Grèce Fasc. 1, pl. 8 et 9; lécythe à fond blanc d'Anavysos du peintre de la phiale trouvé dans un sarcophage, Athènes, Mus. nat. 19355 (ARV<sup>2</sup> 1022, 139 bis); voir *AJA* 65, 1961, p. 300 et pl. 98 fig. 3.

<sup>46</sup> Par ex. le rel. fun., Athènes, Mus. nat. 792; Conze, 1, 1893, nr. 59, pl. 27.

<sup>47</sup> Sur une seule LA de Paris, Louvre S 1672 (ARV<sup>2</sup> 581,8), le sexe du défunt ne peut être identifié, parce que la partie du vase, où se trouve le visage est abîmée; mais le mort



dans un contexte plus large p. ex. l'indication du cimetière par la représentation d'un ou de plusieurs reliefs funéraires<sup>48</sup>).

— Sur la LH, on ne trouve que la prothésis de la femme sans aucun relief funéraire.

Ces observations nous familiarisent de nouveau avec la théorie d'une différence de signification entre les deux formes de loutrophores, si l'on ne prétend pas que cette distribution des deux formes de loutrophores est accidentelle.

#### L'UTILISATION DES LA ET DES LH FIGURÉES SUR D'AUTRES SUPPORTS QUE DES LA DANS DES CONTEXTES DIVERS

Les préparatifs du mariage sont représentés très en détail sur une pyxide du Metr. Mus. de la fin du V<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>.

A gauche, on voit un Eros, qui verse de l'eau d'une hydrie sur une femme accroupie; au fond on remarque un miroir et un lécythe. Dans la scène suivante, un Eros avec un coffret à la main se tourne vers une femme. Celle-ci est en train de s'habiller; ses cheveux tombent librement en boucles. Dans les mains elle porte une taenie ou une ceinture et retient, avec les dents, un bout de son vêtement. Puis on voit deux femmes en train de décorer une LH; à l'arrière plan se trouve une chaise (klismos) couverte d'un manteau. A droite une femme se coiffe, tournée vers le spectateur. Derrière elle, apparaît une deuxième chaise (diphros). La scène représentée tout à droite se déroule à l'intérieur, signalé par les colonnes doriques portant un entablement. La femme assise à gauche a un Eros sur ses genoux. Elle est vêtue d'un manteau et d'un chiton et porte un bandeau dans les cheveux ainsi que des boucles d'oreilles. A côté d'elle est assise une deuxième femme, la main droite appuyée sur la chaise; dans la main gauche elle tient un sceptre, tandis que sa tête est couronnée d'un diadème. Elle se tourne vers sa voisine. La troisième regarde les deux autres, en s'appuyant contre une colonne; sa tête est couverte et elle porte un manteau.

Pour ma recherche il n'est pas nécessaire de savoir s'il s'agit ici d'Aphrodite ou de Peithô. Il n'importe pas non plus de savoir s'il faut lire la représentation comme une « bande dessinée » avec une même protagoniste. Ce qui m'importe est le fait que l'eau du bain est versée d'une hydrie et que la loutrophore en question est une LH.

semble être couronné de laurier. Le même décor de la tête se trouve chez le défunt sur la LA (ARV<sup>2</sup> 1102,1). D'habitude de telles couronnes sont bien connues pour l'homme. La femme morte porte en général la stéphanè. Mais l'iconographie du couronnement des morts ne suit pas des règles fixes et ce cas reste donc contestable. De plus le contexte ne nous permet pas de préciser l'identité du (de la) défunt(e). Pour le couronnement des morts voir Blech, 1982, p. 81 sqq.

<sup>48</sup> Voir supra n. 108.

<sup>49</sup> Pyxide, New York, Metr. Mus. 1972.118.148; D.v. Bothmer, *Ancient Art from New York Private Collections*, New York 1961, nr. 243 et pl. 91-92.

Une autre scène de bain, cette fois pour un jeune homme, est représentée sur une hydrie du peintre de Léningrad<sup>50</sup>. Je me base sur la description de R. Ginouvès<sup>51</sup>.

« Au centre de la scène, un jeune homme nu, couronné de feuillages, et accroupi à droite devant une cuvette, touche la terre de sa main gauche, en appuyant la droite sur sa hanche. Derrière lui, une femme soulève une « plémochoé »; une assistante porte deux torches allumées, une autre une seule torche ». En face du jeune homme, une femme touche de la main gauche le coude de son bras droit levé: derrière elle, une cruche à panse ronde est posée sur un support bas; une femme tend une patère vers le jeune homme, en se dirigeant vers une hydrie posée sur un support biconique, et dont le col est orné d'une bandelette.

Les interprétations de cette scène sont très diverses<sup>52</sup>:

- bain nuptial pour un jeune homme;
- rapports avec le culte éleusinien;
- purification de Thésée.

La scène est unique, raison pour laquelle on trouve autant d'interprétations différentes<sup>53</sup>. Pour notre travail, seul le vase dans la cuvette est important. On l'interprète ou bien comme une LH, et la scène représente alors le bain nuptial d'un jeune homme, où bien on y voit quelqu'autre récipient, et plusieurs hypothèses peuvent alors être envisagées. Si l'on accepte la première interprétation, on aurait donc un exemple d'utilisation de la LH pour l'homme<sup>54</sup>.

Un autre exemple d'utilisation de la LH pour le mariage est représenté sur une lékanis<sup>55</sup> du début du IV<sup>e</sup> siècle.

Une femme assise, à moitié nue, tient un coffret et une plémochoé, à côté d'elle il y a un bouclier (?). Un Eros avec une bandelette dans la main vole vers elle. Cet Eros est entouré d'une loutrophore-hydrie et d'un lébès g. à pied bas. De l'autre côté est assis un homme nu. De part et d'autre on voit des femmes qui portent des coffrets et des taenies.

Cette scène est interprétée comme faisant partie des Epaulia, l'épisode, dans la cérémonie du mariage, au cours duquel les jeunes mariés reçoivent les cadeaux<sup>56</sup>. Ainsi les deux personnages assis ont été identifiés comme un couple.

<sup>50</sup> Varsovie, Mus. nat. 142290, ARV<sup>2</sup> 571, 76, *Paralipomena* 390; CVA Pologne Fasc. 1, pl. 32, 3a.

<sup>51</sup> *Balanoutikè*, p. 275.

<sup>52</sup> Op. cit. (supra n. précédente) p. 276 et notes avec commentaire critique des interprétations.

<sup>53</sup> Dernièrement cette hydrie était publiée par H. Metzger, *AntK* 30, 1987, pl. 15, 1 et 2.

<sup>54</sup> Pour le bain nuptial du jeune homme je ne connais qu'un texte très tardif de Nonnos, *Dionysiaques* 3, 87 dans lequel le vase utilisé est appelé « kalpis ».

<sup>55</sup> Londres, British Mus. F 138 (ARV<sup>2</sup> 1498,2); voir *Hesperia* Suppl. X, pl. 34.

<sup>56</sup> L. Deubner, « Epaulia », *JdI* 15, 1900, pp. 144-154.

Sur le couvercle d'une pyxide de la 1ère moitié du IV<sup>e</sup> siècle trouvée dans une tombe à Erétrie<sup>57</sup> (fig. 21.2), on retrouve l'épisode des Epaulia.

Une femme est assise entre un lébès g. et une LA. Une deuxième femme lui tend un miroir et un coffret. Derrière cette femme, un Eros semble s'affairer autour du lébès g. De l'autre côté un deuxième Eros se penche pour soulever le manteau de la femme. De chaque côté de ce groupe, on voit un homme nu. L'un est assis, tenant d'une main un sceptre; ses cheveux tombent en boucles sur ses épaules. L'autre est coiffé du pétase, tient son manteau sur le bras droit et est chaussé de bottines. Il s'appuie sur un bâton et a les jambes croisées. La scène comporte encore deux femmes: l'une, debout, tient à la main un grand éventail, l'autre est assise sur un klismos. Entre elles un Eros, debout sur un coffret, tient un voile à la main.

Plusieurs détails des deux représentations se prêtent à une comparaison:

- une femme assise, avec auprès d'elle une loutrophore et un lébès g.;
- la présence d'hommes, d'Eros et de porteuses de cadeaux;
- la nudité des figures, qui renvoie l'image sur une autre sphère que celle

de la vie quotidienne.

Il reste à noter une différence qui n'est pas sans conséquences pour la suite du travail. Sur la lékanis de Londres<sup>58</sup>, la loutrophore est du type LH, tandis que sur la pyxide d'Erétrie c'est une LA. Quand on examine la céramique attique à figures rouges, on constate que cet exemple est le seul où l'on voit une LA sur un autre support qu'une LA. C'est pour cette raison que j'ai comparé la forme de cette LA avec d'autres représentations de LA et j'ai constaté des différences évidentes: le diamètre de l'embouchure est très petit par rapport aux anses — en général il surpasse les anses. Le bord de l'embouchure ressemble à celui d'une amphore. Le corps du vase est trapu, alors qu'à cette époque les loutrophores ont le corps plus allongé. Le pied est concave et décoré, tandis que pour les loutrophores déjà examinées la base est à deux degrés — le second en échine — toujours sans décor. Ce n'est pas seulement la loutrophore qui a une forme atypique; la pyxide a elle aussi un statut spécial de par sa forme, comme le décrit S. R. Roberts<sup>59</sup>, et en plus de par sa position chronologique (elle est datée du deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle). Elle ne se trouve qu'à l'époque où la LH a déjà pris sa place comme monument funéraire dans les cimetières comme la LA et où peut-être les règles tacites, de mise depuis environ un siècle, commencent à se relâcher.

Bien que ce soit le seul exemple dans mon corpus, il faut s'interroger sur la signification d'une telle remarque. Selon mes observations j'envisage pour les LA une signification funéraire, alors que sur la pyxide d'Erétrie la LA se trouve dans le cadre nuptial et sur un support qui n'a pas de signification funéraire non plus.

<sup>57</sup> Athènes, Mus. nat. 1630; Deltion 1892, p. 86 nr. 17, voir A. Furtwängler et K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Serie III, Munich 1910, p. 154 fig. 75.

<sup>58</sup> Voir supra n. 55.

<sup>59</sup> *The Attic Pyxis*, Chicago 1978, p. 162 sq.

#### RELECTURE DU MATÉRIEL PRÉSENTÉ EN CONSIDÉRANT LA THÈSE POSTULÉE DE LA DIFFÉRENCE D'EMPLOI DES DEUX FORMES DE LOUTROPHORES

J'en reviens donc au relief funéraire d'Athènes<sup>60</sup>. J'ai déjà cité P. Wolters<sup>61</sup> qui à partir de cette même représentation postule une signification analogue pour les deux types de loutrophores. On verrait donc représenté un monument funéraire sur un monument funéraire, comme le dit G. Kokula<sup>62</sup>; inversement on pourrait dire qu'on voit ici un récipient nuptial représenté sur un récipient nuptial. Cela ne serait qu'une conclusion conséquente si l'on postule comme P. Wolters l'identité de ces deux types de loutrophores.

Mais la représentation reçoit une tout autre signification, si l'on postule que la LH (étant plutôt l'apanage de la femme) prend avant tout une signification nuptiale tandis que la signification principalement funéraire des LA se met en évidence et que la deuxième signification de la LA comme l'apanage de l'homme est repoussée. On aura ici le monument funéraire, la LA, portant la représentation du monument nuptial, la LH, qui nous renvoie à la sphère du mariage.

#### Résumé des observations décisives concernant l'imagerie

Si l'on examine d'autres exemples, on peut faire la même hypothèse.

Dans le domaine du mariage, on trouve surtout la LH et le lébès g. La LH est figurée sur le lébès g.<sup>63</sup>, et les deux vases ensemble sur d'autres supports dans des scènes de mariage<sup>64</sup>. La LA se trouve représentée d'une part sur la pyxide d'Erétrie<sup>65</sup>, et d'autre part sur une LA de l'Ashmolean Museum<sup>66</sup> avec le schème « cortège nuptial »; à ma connaissance elle ne se trouve jamais ni sur une LH ni sur un lébès g. Comme support la LA peut porter le schème « cortège nuptial »<sup>67</sup>.

Dans le domaine funéraire on remarque que pour la LA le champ d'emploi est plus large que pour la LH. On y trouve des scènes de prothésis de l'homme et des scènes plus générales où figure la représentation de reliefs funéraires, tandis qu'on ne trouve pas le schème de l'ekphora. A ma connaissance il n'y a que très

<sup>60</sup> Voir supra n. 3.

<sup>61</sup> Voir supra n. 5.

<sup>62</sup> Kokula, p. 136.

<sup>63</sup> Athènes, Kerameikos, *Paralipomena* 454, 3 bis et 3 ter (= AJA 77, 1973, pl. 86 figg. 10 et 9); Athènes, Mus. nat. 14790; Frg. (peut-être d'un lébès g.) Londres, British Mus. 1931.1-14.3 (ARV<sup>2</sup> 1127, 9); Munich, Staatl. Antikenslg. 7578 (ARV<sup>2</sup> 1126, 3); New York, Metrop. Mus. 07.286.35 (ARV<sup>2</sup> 1126, 1); je ne connais seulement par description un lébès g. représenté sur une loutrophore, Athènes, Mus. de l'Acrop. (ARV<sup>2</sup> 1127, 19) voir supra n. 16.

<sup>64</sup> Lékanis, Londres, British Mus. F 138 et pyxide E 774; épinetron, Athènes, Mus. nat. 1629.

<sup>65</sup> Voir supra n. 57.

<sup>66</sup> Voir supra n. 34.

<sup>67</sup> P. ex. Oxford, Mus. Ashmolean 1966.888; Amsterdam, Scheuerleer 3495; Athènes, Mus. nat. 1249; Berlin (Ouest), Staatl. Mus. F 2372, F 2373.



peu de scènes funéraires représentées de façon certaine sur des lébétés g.<sup>68</sup>. Sur la LH ne se trouvent que des représentations de la prothésis de la femme<sup>69</sup>.

#### Cas particuliers

La LA figurée dans une scène nuptiale sur la LA de l'Ashmolean Museum<sup>70</sup> et sur la pyxide d'Erétrie<sup>71</sup>.

En effet à première vue le spectateur est amené à supposer la même signification pour les deux formes de loutrophores, parce que les représentations de la mort et du mariage sont possibles sur les deux types de loutrophore comme supports. D'autre part comme on l'a déjà vu, la distribution de la représentation des deux types laisse soupçonner une différence de signification.

Or si l'on prétend que la LA a une signification funéraire, tandis que la LH a une signification nuptiale, on n'arrive à maîtriser cette contradiction supposée qu'en prétendant que par la réunion du support funéraire (ou nuptial) avec l'image nuptiale (ou funéraire), l'ambiguïté entre mort et mariage serait représentée. Les rites ressortissant du mariage étant exécutés aux funérailles (et non l'inverse), la liaison se faisait donc dans un sens, et non dans l'autre, et l'ambiguïté relevée plus haut se résout dans la connotation nuptiale apportée aux funérailles.

L'ambiguïté joue donc à travers la forme et l'image de chaque vase. Ainsi on a le même schème sur les vases que celui qu'on trouve sur le relief funéraire du IV<sup>e</sup> siècle<sup>72</sup>: le support funéraire avec l'image nuptiale. C'est la raison pour laquelle on trouve des LH sur des LA<sup>73</sup>, mais aucune LA sur des LH ni sur des lébétés g.

<sup>68</sup> Lébétés g. à figures rouges: Frg. avec des pleureuses, Londres, British Mus. 1931.1-14.5, voir Kurtz, 1984, p. 321, n. 74; Deux frg. (lébès g.?) à Oxford, Ashmolean Mus. 1921.867, CVA Grande Bretagne Fasc. 3 pl. 50 nr. 33 et 34. Lébétés g. à figures noires: Frg. d'un (lébès g.?) et d'un pied d'un lébès g., voir R. Lullies, « Attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos », *JDI* 61-62, 1946-47, p. 74 nr. 78-79 et pl. 23. Je connais donc seulement deux frg. appartenant assurément à un lébès g. avec un décor funéraire. Trouvailles de lébétés g. sans décor fun. dans des cimetières: B. Schlörb-Vierneisel, « Eridanos-Nekropole », *AthMitt* 81, 1966, p. 73 nr. 1-3 et pl. 48; K. Vierneisel, « Kerameikos-Grabung », *Deltion* 18 B, 1963, p. 27 et pl. 23; C. DUGAS, *Les vases attiques à figures rouges* (Délôs, Fasc. XXI), Paris 1952, p. 31 nr. 12 et p. 44 sq. nr. 91-95. Lébès g. comme mon. fun., voir A. Brückner, « Athenische Hochzeitsgeschenke », *AthMitt* 32, 1907, 100 (malheureusement cette citation n'est pas correcte). Diverses opinions sur la signification des lébétés g.: D.M. Robinson, *AJA* 40, 1936, p. 507 n. 1; *Thanatos*, 1985, p. 184; T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres 1972, p. 108; Scheibler, 1983, 32 (je la remercie de sa lettre). Dans ces circonstances je pense que le fait de trouver des lébétés g. dans des tombes ne signifie pas d'office que le vase a une fonction funéraire.

<sup>69</sup> Kokula, p. 148.

<sup>70</sup> Voir supra n. 34.

<sup>71</sup> Voir supra n. 57.

<sup>72</sup> Voir supra n. 3.

<sup>73</sup> Voir supra n. 34 et rel. fun. Athènes, Mus. nat. 896; voir également supra n. 3 et 5.

Selon la thèse postulée, la signification des images avec ou sans loutrophores figurées sur des loutrophores comme supports se lira de la manière suivante:

- les LH avec représentations nuptiales ont une signification nuptiale;
  - les scènes nuptiales sur d'autres supports portant des représentations de LH ont une signification nuptiale;
  - les LH avec prothésis de la femme ont une signification ambiguë, ce qui exclut le domaine purement nuptial;
  - les LA avec prothésis de l'homme<sup>74</sup> ou avec des scènes de cimetière ont une signification funéraire<sup>75</sup>;
  - les LA avec le schème « cortège nuptial » ont une signification ambiguë donc funéraire;
  - les scènes nuptiales avec LA sur d'autres supports ne se trouvent qu'une seule fois (sur la pyxide d'Erétrie)<sup>76</sup>. Soit on y voit une ambiguïté entre mort et mariage, soit la forme atypique de la LA, comme la pyxide elle-même, qui a un statut particulier, sont l'expression de la personnalité du peintre et/ou de la position chronologique du vase (1<sup>ère</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle);
  - les LA avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » sont à exclure du cadre nuptial sur la base des observations exposées (voir dans le chapitre: l'utilisation des LA figurées sur des LA dans des contextes divers).
- Il nous reste à examiner les LA avec leurs différents schèmes à la lumière de ce qui vient d'être postulé.

#### Schème « cortège nuptial » sur des LA

Nous partirons d'une LA de Londres<sup>77</sup> et d'une LH du peintre de Sabouroff de Copenhague<sup>78</sup>. La représentation du couple est presque identique sur les deux vases. J'ai également comparé le reste de la scène, mais sans trouver de différences considérables (tout au moins dans la recherche faite jusqu'à présent). A première vue il semble qu'il n'y ait pas autant d'objets apportés dans le schème « cortège nuptial » sur les LA que dans ce même schème sur d'autres supports; le lébès g. notamment manque sur la LA.

<sup>74</sup> LA, Paris, Louvre S 1672 (ARV<sup>2</sup> 581, 8); le rel. fun. d'Agathonikos reste une exception selon Dehl, 1981, p. 176 n. 49.

<sup>75</sup> Dans ce cas on n'aurait pas d'ambiguïté entre le support et l'image, c'est-à-dire entre mort et mariage. Il faut donc se rendre compte que la loutrophore dans son développement a de toute façon une position particulière de par son utilisation tant funéraire que nuptiale; c'est par cette particularité que peut se manifester dans la céramique à figures rouges cet enjeu entre LA et LH.

<sup>76</sup> Athènes, Mus. nat. 1630.

<sup>77</sup> British Mus. 1923.1-18.1 (ARV<sup>2</sup> 1103, 1).

<sup>78</sup> Copenhague, Mus. nat. 9080, *Paralipomena* 423, CVA Danemark Fasc. 8 pl. 341, 2 a-c; c'est à ma connaissance la seule LH avec le schème « cortège nuptial ».

La seule différence se manifeste dans la forme, la LA étant sans fond et ne pouvant donc être utilisée pour aller chercher de l'eau, comme l'a déjà noté G. Kokula dans sa thèse<sup>79</sup>.

Je crois donc que ce détail<sup>80</sup> avait une fonction concernant les différents rites du mariage et des funérailles<sup>81</sup>. Par conséquent, j'interprète cette LA comme un monument funéraire pour un homme ou une femme décédés. La représentation du rite nuptial, comme on le trouve sur le relief funéraire d'Athènes<sup>82</sup> du milieu du IV<sup>e</sup> siècle ayant une connotation funéraire, l'ambiguïté entre mariage et mort se manifeste par la réunion d'une scène nuptiale et d'un support funéraire.

La LA d'Oxford appartient à mon avis à ce même groupe. Ce vase d'ailleurs, avec cette composition exceptionnelle — LA et LH, représentées sur une LA — est fabriqué à l'époque où la signification de la LA est évidente, parce qu'elle est répandue comme monument funéraire dans les cimetières.

Un Eros se place sur le bras de la femme, il se tourne vers elle et lui présente la LH; dans l'autre main il tient la LA.

Il faut admettre qu'il est très surprenant de voir un Eros avec la LA. Mais cette LA dans l'image — par sa forme qui redouble la signification du support et met en question la signification nuptiale de l'image — a également une signification ambiguë selon l'image supposée qu'elle porte elle-même. On est ainsi moins étonné de la présence d'un Eros avec une LA.

#### *Schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » sur des LA*

Observations générales concernant ce schème:

— Je ne connais ce schème que sur des LA<sup>83</sup>; il n'y a pas de scènes comparables sur d'autres supports.

— On ne trouve la LA qu'une seule fois (sur la pyxide d'Erétrie)<sup>84</sup> dans le cadre nuptial, sur un autre support qu'une LA.

<sup>79</sup> Kokula, p. 240 n. 104.

<sup>80</sup> Cette recherche est à ses débuts: LA, Athènes, Mus. nat. 1249 n'a pas de trou! (Selon les renseignements reçus par Mme O. Tzachou-Alexandri). Des LA sans fond: Berlin (Ouest), Staatl. Mus. F 2372, F 2373; Berlin (Est), Staatl. Mus. F 3999, F 2374; Karlsruhe, Bad. Landesmus. 69/78; Londres, British Mus. 1923.1-18.1; Paris, Louvre CA 453.

<sup>81</sup> Les opinions sont controversées: *Thanatos*, 1985, p. 185; A. Milchhöfer, « Gemalte Grabstelen », *AthMitt* 5, 1880, p. 177; P. Wolters, « Rotfigurige Lutrophoros », *AthMitt* 16, 1891, p. 387 sq.; Concernant les loutrophores miniatures voir: L.G. Kahil, « Loutrophore à fond blanc au Musée du Louvre » dans *AntK*, Beih. 4, 1967, p. 146 n. 3.

<sup>82</sup> Voir supra n. 3.

<sup>83</sup> Voir dans le chapitre: *Schème « Cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » sur d'autres vases*; de plus il existe une loutrophore à figures noires (Athènes, Mus. de l'Acrop. Aa 14) citée chez: E. Karydi, *AthMitt* 78, 1963, p. 91; ce schème est donc ancien et a été sans cesse repris.

<sup>84</sup> Athènes, Mus. nat. 1630.

— Sur toutes les LH connues avec représentations nuptiales on ne trouve jamais sur le col la scène avec des femmes allant chercher de l'eau, ni avec une LA, ni même avec une LH, comme on pourrait le supposer<sup>85</sup>.

Aussi je ne crois pas que la différence entre les deux formes soit insignifiante<sup>86</sup>. Bien que je n'arrive pas à interpréter ce schème de façon satisfaisante, je crois, d'après mes observations, que les interprétations habituelles<sup>87</sup> comme « action de chercher de l'eau pour le bain nuptial » et « cortège nuptial » ne rendent pas justice à ce schème.

Comparons encore une fois le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » (p. ex. sur la LA du peintre des Baigneuses d'Athènes<sup>88</sup>) avec la LA d'Oxford<sup>89</sup>.

L'interprétation contradictoire des deux images apparaît si l'on tient compte de la présence et de l'absence de l'homme. La forme du vase de la LA d'Oxford est funéraire, l'image est en elle-même ambiguë, puisque la LA dans l'image, de par sa forme, indique une autre sphère que celle du mariage. Par conséquent le couple représenté ici n'est pas le couple sur le plan rituel du mariage et la LA portée n'est pas celle que l'on porte dans le cortège nuptial. Dans ce cas précis la LA représentée, ainsi que le support, sont par leur forme, et seulement par celle-ci, signes de mort. L'homme à qui est destinée la LA<sup>90</sup> est décédé. Le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore »<sup>91</sup> ne se prête pas à l'intégration parmi les scènes de mariage pour les raisons indiquées (voir dans chapitre: L'utilisation des LA figurées sur des LA dans des contextes divers). Mais si l'on prétend qu'ici aussi la LA est destinée à quelque défunt(e) absent(e), la contradiction supposée entre ces deux images est écartée.

Les observations faites jusqu'à présent empêchent d'attribuer ce schème au cadre du mariage en général. D'ailleurs l'interprétation de ce schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » comme cas spécial d'un « cortège nuptial » (certains y voient la rentrée de la jeune femme, qui se marie avec un

<sup>85</sup> Par conséquent on interprète plutôt les scènes représentées sur les deux LA de Sarajevo (voir supra n. 28 et 29) comme funéraires.

<sup>86</sup> Kokula, p. 240 n. 105.

<sup>87</sup> *Balaneutikè*, p. 276 et notes avec commentaire critique des interprétations; C. Bron et F. Lissarrague, « Le vase à voir », dans *Cité*, p. 12 et fig. 12.

<sup>88</sup> Athènes, Mus. nat. 1453.

<sup>89</sup> Oxford, Ashmolean Mus. 1966.888.

<sup>90</sup> Représentée à côté de lui. Le peintre joue ici à mon avis sur la double signification de la LA (comme apanage de l'homme et monument funéraire). Je crois que si la LA n'avait au V<sup>e</sup> s. pour signification que d'être réservée à l'homme, on la trouverait représentée dans le schème « cortège nuptial » tout de même sur d'autres supports (plutôt liées à la femme) comme p. ex. sur la pyxide, le lébès g. et la LH.

<sup>91</sup> P. ex. LA, Athènes, Mus. nat. 1453.



veuf)<sup>92</sup> est désavouée par des textes antiques<sup>93</sup>, qui disent non seulement que le mari, étant veuf, ne peut amener lui-même sa femme à la maison, mais se prononcent aussi sur la fonction du Nymphagogos ou des amis qui devaient amener la jeune mariée à la place du veuf<sup>94</sup>.

Pour revenir à notre thèse de la LA destinée à un(e) défunt(e), il faut se rappeler les différents traits, ressortissant originellement du mariage, qui apparaissent lors des funérailles:

- la couronne de mariage pour les morts<sup>95</sup>;
- l'utilisation de la loutrophore;
- les chants nuptiaux connus par des textes antiques<sup>96</sup> et encore en usage aujourd'hui<sup>97</sup>;
- la compagnie des amis, hommes et femmes, apportant des couronnes, des essences et un recensement écrit de la fortune etc.<sup>98</sup>.

Il ne serait donc pas impossible d'avoir d'autres scènes qui montrent une coutume qu'on exécutait pour les défunts célibataires. Dans quelles circonstances, par exemple, portait-on une loutrophore à la tombe? Serait-il possible de voir dans ce schème le transfert de la LA à la tombe<sup>99</sup>?

Si l'on reprend une nouvelle fois la LA du peintre de Kléophradès<sup>100</sup>, on voit les femmes avec une LA pour le défunt; elles le pleurent et ont les cheveux coupés. L'homme n'est pas représenté comme un jeune mari, car la couronne manque; l'aspect du deuil est souligné dans cette image. Pourquoi, en évoquant l'aspect du mariage, des femmes n'auraient-elles pas pu transporter cette LA sur la tombe en symbolisant le cortège nuptial<sup>101</sup>?

<sup>92</sup> *Balaneutikè*, p. 270, surtout n. 10. Je n'arrive pas à suivre l'argumentation de R. Ginouvès qui, se basant sur Hésiode, Bouclier, 273-285, prétend que la fiancée ne doit pas forcément être accompagnée par des hommes. Ce texte dit que les hommes et les femmes sont formés en groupe séparé, mais il dit aussi que la fiancée, sur un char, est accompagnée par un groupe d'hommes et ne se trouve pas dans le groupe des femmes.

<sup>93</sup> Pollux, 3, 41 et de Hésiode, Bouclier, 273-285.

<sup>94</sup> Voir sources litt.: Hypéride. pour Lykophron 4 sq.; Hesych s.v. Nymphagogos; F.F. Fink, *Hochzeitsszenen auf attisch schwarz- und rotfig. Vasen*, Vienne 1974, p. 13; par contre *Balaneutikè*, p. 270 sq. n. 10.

<sup>95</sup> Couronne en cire imitant la couronne nuptiale pour le défunt, voir Blech, 1982, p. 82 n. 5 et 6.

<sup>96</sup> P. ex. Peek, 1960, nr. 442.

<sup>97</sup> Danforth, 1982, p. 74.

<sup>98</sup> Artemidorus, *Onirocriticon* 2, 49.

<sup>99</sup> Voir *Thanatos*, 1985, p. 174; selon leur opinion les femmes ne pouvaient se rendre à la tombe que dans des circonstances très précises.

<sup>100</sup> Paris, Louvre CA 453.

<sup>101</sup> Voir O. Schrader, *Totenhochzeit*, Jena 1904, 15, qui voit une différence des rites funéraires chez les Slaves et chez les Grecs. Les Slaves exécutent la représentation symbolique du mariage complet, tandis que les Grecs n'exécutent que des actions particulières et symboliques du mariage; A. Furtwängler, *Slg. Sabouroff*, Berlin 1, 1883-1887 texte concernant pl. 58-59 p. 2 n. 3, se réfère à Hesych s.v. loutrophoros: je m'en tiens à cette opinion.

*Proposition de lecture du schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » sur la LA de Karlsruhe<sup>102</sup>*

Les interprétations qui vont suivre devraient être comprises comme des tentatives de montrer des cadre possibles pour le déroulement de cette scène. Je vais examiner si l'iconographie de cette image permet une interprétation funéraire.

Si l'on veut interpréter ce schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore » comme un transfert de la loutrophore à la tombe, il faut tenir compte des quatre monuments: de la fontaine, de l'autel, de l'herme d'Hermès et du relief funéraire figuré comme plan carré, montré en oblique et interprété jusqu'à présent comme porte de la maison. Si l'on prétend que cette image montre un espace, le point de départ du cortège serait donc la fontaine, le point d'arrivée le relief funéraire avec l'autel.

Ni la fontaine<sup>103</sup> ni l'herme d'Hermès<sup>104</sup>, à ma connaissance, n'empêchent une telle interprétation funéraire.

L'iconographie du relief funéraire supposé, avec l'autel, pose plus de problèmes. Seule une LA de Paris<sup>105</sup> offre un point de comparaison.

Au milieu de l'image apparaît un monument comparable qui ressemble également à l'édifice figuré sur un lécythe à fond blanc de New York<sup>106</sup>. Les éléments architecturaux sont deux socles de différentes dimensions, l'un derrière l'autre.

Pour le lécythe, l'interprétation des deux monuments situés l'un derrière l'autre comme des reliefs funéraires montrés « en perspective » a été trouvée

<sup>102</sup> Voir supra n. 20.

<sup>103</sup> Les coutumes suivantes laissent supposer des fontaines dans l'environnement des cimetières: les loutra et choai pour les défunts, voir Blech, 1982, p. 87 n. 21; dans le cadre de certaines fêtes les rel. fun. étaient lavés, voir Burkert, 1977, p. 298 n. 35. Pour la représentation du bâtiment de la fontaine il faut tenir compte des aspects suivants: la fontaine représentée est d'ordre ionique et à l'époque du peintre des Baigneuses il y avait certainement un grand nombre de fontaines d'ordre ionique; mais selon les textes antiques la fontaine réservée au mariage était l'Enneakrounos et cette fontaine paraît avoir été d'ordre dorique, si l'on suit l'exposé de R. Tölle-Kastenbein, « Kallirrhoe und Enneakrunos », *JDI* 101, 1986, p. 71; l'ordre ionique est attesté p. ex. pour la fontaine du Dipylon, voir F. Glaser, *Antike Brunnenbauten in Griechenland*, Vienne 1983, p. 64; Selon d'autres informations il existe également à Athènes des fontaines avec un herme d'Hermès, voir L. Curtius, *Die antike Herme*, Leipzig 1903, p. 21 sqq.; mais à mon avis l'iconographie du vase ne permet pas une identification de la fontaine.

<sup>104</sup> Les tombes étaient sous la protection d'Hermès, voir Burkert, 1977, p. 247 n. 27. Puisque sur ce vase un espace est représenté, l'herme d'Hermès peut indiquer un croisement ou la sortie de la ville p. ex. vers le céramique. Une discussion critique sur les hermes d'Hermès sur les cimetières donne R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Münster 1977, p. 72 n. 3.

<sup>105</sup> Louvre CA 2504; le vase n'est pas publié.

<sup>106</sup> Lécythe à fond blanc, *Metz. Mus.* 07.1; D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford 1975, pl. 52.2.

depuis longtemps<sup>107</sup>. Je me demande si l'on peut interpréter les monuments sur la LA du Louvre de la même façon, ou s'il ne faut pas envisager d'autres interprétations; il y a en effet quelques exemples de représentations de reliefs funéraires, où ceux-ci sont représentés côte à côte et non en perspective<sup>108</sup>. Est-ce donc possible de reconnaître dans ces deux édifices un relief funéraire avec un autel (compris comme lieu de sacrifices funéraires) ou faut-il voir plutôt l'ensemble d'un monument funéraire<sup>109</sup>? Le socle le plus haut avec un décor de traits et de points entre difficilement dans la typologie des portes.

Les femmes — on a ici de nouveau une LA où l'homme est absent — seraient en train de décorer ce monument funéraire comme on le voit sur d'autres vases<sup>110</sup>; néanmoins il reste difficile d'interpréter les deux êtres volants.

Si l'on en revient à la LA de Karlsruhe<sup>111</sup>, on peut se demander si le peintre, en présentant ce plan carré montré en oblique et l'autel de cette forme atypique, a voulu soulever le caractère spécial de la construction; peut-être l'autel était-il construit en briques et n'était-il pas destiné à durer.

D'autres détails de cette image doivent être soulevés si l'on renvoie ce schème au cadre funéraire:

La femme avec des crotales renvoie à la joueuse de crotales dans le cortège nuptial sur un vase de Kertsch<sup>112</sup>; les femmes portant les cheveux longs et non pas coupés (comme les deux pleureuses avec la LA, sur la LA du peintre de Kléophradès)<sup>113</sup>, s'accordent mieux à un schème de mariage.

<sup>107</sup> Op. cit. (supra n. précédente) p. 61.

<sup>108</sup> Frg. év. d'une loutrophore à figures noires, Amsterdam, Allard Pierson Museum, ex Scheuerleer, Den Haag, de la coll. Paul Arndt; voir R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Münster 1977, p. 98 n. 1a; LA, Athènes, Mus. nat. 1700 du peintre de Cléophon, voir *op. cit.* p. 98 n. 2; ce qui étonne dans ces images qui représenteraient la perspective de deux stèles, c'est que l'on a dans ces images un socle haut avec un socle plus bas mais plus large, sans qu'il y ait de variations; je me demande donc si cette unité, socle haut et socle bas, n'a pas d'autre signification.

<sup>109</sup> Les Loutra et Choai sont bien connus comme rites funéraires, mais il n'y a pas d'indices (en tout cas pour Athènes) attestant des sacrifices effectués à la tombe sur un autel. Pour des sacrifices à la tombe mais sans autel voir *Thanatos*, 1985, p. 86. Selon Burkert, 1977, p. 307 n. 4, les morts ont droit à un foyer à même le sol (« eschara ») ou à une fosse (« bothros »), mais en aucune manière à un autel en élévation; voir également Scheibler, 1983, p. 32. Par contre des autels fun. sont connus pour la période classique à Tanagra, voir E. Pfuhl, « Tanagraische Grabaltäre », *AthMitt* 28, 1903, pp. 331-337; ce travail est discuté dans l'article sur les trapezai de G. I. Despinis, « Epitymbioi Trapezai », *ArchEph* 1963, pp. 46-68. Sur l'iconographie des autels funéraires, voir D. U. Schilardi dans H. A. G. Brijder, éd. *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1984, p. 266 et n. 22.

<sup>110</sup> Voir J. Thimme, « Die Stele der Hegeso als Zeugin des attischen Grabkultes », *AntK* 7, 1964, p. 18 n. 17.

<sup>111</sup> Voir supra n. 20.

<sup>112</sup> Frg. d'un lébès g., Leningrad, Hermitage KAB. 81a, voir K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Berlin et Leipzig, 1934, nr. 284 et pl. 50.

<sup>113</sup> Paris, Louvre CA 453.

A cause de ces détails, on envisage donc plutôt le cadre nuptial pour cette scène; mais pourquoi ne serait-il pas possible de comprendre cette image comme le transfert de la LA à la tombe, en formation de cortège nuptial; ces deux aspects, deuil et exécution des rites de mariage, sont liés dans la cérémonie funéraire concernant les célibataires. Comme nous savons, on y chantait entre autres des chants nuptiaux<sup>114</sup>; on aurait donc pu y utiliser les crotales<sup>115</sup>.

Pour revenir à l'interprétation habituelle, qui voit dans ce plan carré montré en oblique la porte de la maison, on ne doit pas forcément interpréter ce schème dans le cadre du mariage. Au lieu de voir célébrer dans la maison un mariage, c'est une prothésis qui pourrait y avoir lieu; les femmes arriveraient avec la LA comme sur la LA du peintre de Kléophradès<sup>116</sup>. Il est en tout cas attesté pour la Grèce moderne qu'à côté de la porte de la maison de deuil on place par terre un plateau en métal avec du charbon brûlant, et qu'en rentrant des funérailles chacun touche de sa main ce plateau<sup>117</sup> avant d'entrer dans la maison.

#### LIEUX DE TROUVAILLES DES LA

Il existe différents lieux de trouvailles des LA<sup>118</sup>. Selon certains textes antiques les fiancées allaient donner leur loutrophore comme cadeau votif à la Nymphé et offraient des sacrifices<sup>119</sup> (je n'ai jusqu'à présent pas connaissance de sacrifices offerts par des hommes)<sup>120</sup>. Il serait très important pour ce travail de connaître les résultats des trouvailles faites au sud de l'acropole d'Athènes où se trouvait le sanctuaire de la Nymphé. A part quelques publications sur cette fouille<sup>121</sup>, la documentation étendue n'est pas encore disponible<sup>122</sup>. Ainsi je ne peux me référer qu'au renseignement fourni par le livre de G. Kokula<sup>123</sup>, qui écrit que 80% des loutrophores trouvées étaient des LH.

<sup>114</sup> Voir supra n. 96.

<sup>115</sup> Chez Euripide, Troyennes, 1184, on trouve le terme « komos » employé pour décrire un cortège funéraire, alors que la notion de « komos » nous ne semble pas convenir à ce cadre, vu que ce terme est expressément employé pour désigner des cortèges joyeux avec accompagnement musical (notamment de crotales). Dans ce passage d'Euripide, l'expression est employée dans le cadre des funérailles d'Hékabe, une femme âgée, et non pour les funérailles d'un(e) célibataire.

<sup>116</sup> Voir supra n. 36.

<sup>117</sup> Danforth, 1982, p. 42.

<sup>118</sup> P. ex. *Balaneutikè*, p. 275 avec notes.

<sup>119</sup> *RE* XVII, 2, p. 1549, Nymphai.

<sup>120</sup> C'est un argument, me semble-t-il, capital pour démontrer qu'au moins au V<sup>e</sup> s. la LA n'avait pas pour seule signification d'être réservée à l'homme.

<sup>121</sup> Plusieurs articles entre autres de J. Miliadis dans *BCH* 80, 1956, surtout p. 234; *BCH* 82, 1958, surtout p. 660; *Ergon* 1957, surtout p. 11 et *Praktika* 1957, p. 23 sqq.

<sup>122</sup> Voir supra n. 17.

<sup>123</sup> Kokula, p. 148 n. 102.



Pour l'interprétation suivante je pars de la thèse postulée que l'ambiguïté entre mort et mariage est révélée par la forme du vase aussi bien que par l'image qu'il porte.

Sans entrer dans les détails iconographiques, faute de matériel à comparer, je me demande quelles explications on pourrait trouver pour l'existence des LA dans ce sanctuaire<sup>124</sup>, si l'on postule leur signification ambiguë<sup>125</sup>. Or, de même qu'on offrait pour les femmes mortes en couches leurs habits à la déesse de Brauron<sup>126</sup>, on pourrait supposer que la loutrophore est apportée à la Nymphé par des femmes à la place de la défunte. Les Nymphes elles-mêmes ne sont d'ailleurs pas uniquement liées au mariage mais sont également les compagnes des âmes. Elles ont, elles aussi, un caractère ambigu.

#### Addenda

Récemment Mme Kyrkou-Tsonis d'Athènes m'a averti que les loutrophores suivantes au Mus. de l'Acrop. sont des LH: 1957-Aa 189; Aa 190; Aa 14; ARV<sup>2</sup> 1127, 19; ces informations amènent quelques modifications, voir n. 16; n. 23; n. 83; n. 124.

Sur la LH de Houston, Mus. of Fine Arts 37.10 (ARV<sup>2</sup> 554, 79) sont deux fois représentées des LH et non pas LH et LA comme le prétend C. Weiss dans *Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1988, p. 654.

<sup>124</sup> Il peut sembler étonnant de voir une LA transportée pour quelqu'un d'autre (mort). On pourrait penser trouver à ce moment-là beaucoup de LH avec le schème « cortège de femmes avec porteuse de loutrophore », où la loutrophore portée dans l'image serait une LH; c'est-à-dire l'image qui montrerait la jeune femme dans son activité; des activités comme le cortège nuptial sont souvent représentées, alors que le bain nuptial n'est représenté de façon certaine qu'une seule fois sur la pyxide de New York, Metrop. Mus. 1972.118.148; or, je me demande si une action de compensation ne pouvait pas être représentée sur les LA avec le schème « cortège de femme avec porteuse de loutrophore ».

<sup>125</sup> Je ne pense pas qu'on trouve dans ce sanctuaire de la Nymphé des LA avec des images funéraires, vases qui auraient dans ce cas une signification purement funéraire. Ce qui m'a aussi affirmé récemment Mme Kyrkou-Tsonis! (Bien entendu il existe un fragment d'une LA à figures noires au Mus. de l'Acrop. à Athènes, qui semble purement funéraire, voir B. Graef et E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin 1, 2, 1911, nr. 1147 a-b et pl. 66); il serait donc très important de connaître des LA trouvées dans ce sanctuaire et celles provenant des cimetières, pour pouvoir ainsi comparer les schèmes.

<sup>126</sup> Eur. Iph. Taur. 1464-7, voir Burkert, 1977, p. 121 n. 32. Cet exemple montre la coutume de faire une offrande à une divinité à la place d'un défunt; c'est le même genre de coutume que je suppose pour les LA offertes à la Nymphé, voir supra n. 124.

#### Abréviations supplémentaires:

- Balaneutikè* = R. Ginouvès, *Balaneutikè*, Paris 1962.  
 Blech, 1982 = M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York 1982.  
 Burkert, 1977 = W. Burkert, *Griechische Religion*, Stuttgart 1977.  
 Cité = La cité des images. Religion et société en Grèce antique, éd. par l'Institut d'Archéologie et d'Histoire ancienne, Lausanne, et le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Paris 1984 (éd. allemande, Mayence 1986, et italienne, Modène 1986).  
 Conze = A. Conze, *Die Attischen Grabreliefs*, Berlin, 1, 1893; 2, 1900; 3, 1906.  
 Danforth, 1982 = L. M. Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton 1982.  
 Dehl, 1981 = C. Dehl, « Eine Gruppe früher Lutrophorenstelen aus dem Kerameikos », dans *AthMitt* 96, 1981, pp. 163-178.  
 Deubner, 1959 = L. Deubner, *Attische Feste*, Hildesheim 1959.  
 Kokula = G. Kokula, *Marmorlutrophoren*, Cologne 1974.  
 Kurtz, 1984 = D. C. Kurtz, « Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C. », dans H. A. G. Brijder, éd., *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1984.  
 Peek, 1960 = W. Peek, *Griechische Grabgedichte*, Berlin 1960.  
 Scheibler, 1983 = I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst*, München 1983.  
*Thanatos* = D. C. Kurtz - J. Boardman, *Thanatos*, Mayence 1985.

## MISTRESS AND MAID

DONNA C. KURTZ

I have chosen one theme from 5th c. Athenian vase-painting. It is best known from one type of vase, and this type of vase is best known from one artist. He is the Achilles Painter and the theme is mistress and maid (fig. 22)<sup>1</sup>. On white lekythoi the scene is generally thought to be funerary, but I shall show you the red-figure tradition from which it is derived and hope to persuade you that the iconography is not funerary.

The image is familiar to anyone who has been introduced to Greek art. Just as the Parthenon's decoration epitomizes the classical ideal in Greek sculpture, the picture brings to mind the best in Greek vase-painting. The neutral ground and subtle polychromy may reflect the techniques of lost free painting but the clear outlines of the patterns and figures belong to the ceramic tradition of Athens where the vase was made around 440.

The tall, slender oil flask, which stands just under 35 cm. high, is a handsome example of a common lekythos<sup>2</sup>. The cylindrical body, gently sloping shoulder, and elongated neck are characteristic of finer 5th c. examples, and from about 470 these are most often covered with a white slip and decorated

### Supplementary abbreviations:

- |                        |   |
|------------------------|---|
| Arias, Hirmer, Shefton | = P. E. Arias, M. Hirmer and B. Shefton, <i>A History of Greek Vase Painting</i> , London 1963. |
| Boardman 1985          | = J. Boardman, <i>Greek Sculpture, the Classical Period</i> , London 1985.                      |
| Grab <sup>2</sup>      | = E. Buschor, <i>Grab eines attischen Mädchens</i> , Munich 1941.                               |
| BAdd <sup>2</sup>      | = T. H. Carpenter, <i>Beazley Addenda</i> , Oxford 1989.  |
| GBC                    | = D. C. Kurtz and J. Boardman, <i>Greek Burial Customs</i> , London 1971.                       |
| AWL                    | = D. C. Kurtz, <i>Athenian White Lekythoi</i> , Oxford 1975.                                    |

<sup>1</sup> Achilles Painter ARV<sup>2</sup>, 986-1001, 1676-7, and 1708. *Paralipomena*, 437-9. BAdd<sup>2</sup>, 311-3. Boston, Museum of Fine Arts, 13.187. ARV<sup>2</sup>, 995.157, fig. 00.

<sup>2</sup> See AWL.



with figures drawn in outline. The function of this type of oil flask can be determined from scenes on the lekythoi themselves and on vases of other shapes. The lekythos is most often seen in the company of women. Like women the footed oil flask stayed at home, whereas the round bottomed aryballos, the man's oil flask, travelled about freely.

Before the early 5th c. Athenian vase-painters do not commonly depict mortal women outside the company of men, except at the prothesis, or at other funerary ceremonies in which the role of women was established by tradition. The tradition is confirmed by scenes on vases from as early as the 9th c. The earliest known depiction of women at home, with children, mourning the loss of a family member, is on a mid-6th c. clay funerary plaque painted by Exekias<sup>3</sup>.

Early in the 5th c. scenes of women become popular on vases. Women are shown inside the home just as men as shown outside it. They usually appear on shapes used by women just as men usually appear on shapes used by men. But there are no firm rules, and the so called mistress and maid can even invade the tondo of the male-dominated red-figure cup. This cup was decorated by the Sabouroff Painter, to whom we shall return<sup>4</sup>.

Some of the shapes used by women have narrow decorative fields, such as the alabastron and lekythos. Others have broader fields, such as the hydria, pyxis, epinetron and lebes gamikos. On slender vases there is barely room for two figures but on the broader the group can be extended. On this mid-5th c. lebes gamikos<sup>5</sup> by the Sabouroff Painter three women gather at home. One sits on a klismos, beside a wool basket and a chest supporting a lekythos. One of the standing women holds an alabastron and the other gestures meaningfully. The three appear to be contemporaries and, judging from their dress, social equals. Beazley called them mistress and maids.

These terms need to be clarified. In English the primary meaning of maid is young, unmarried female, a maiden. This picture is on a wedding vase and the seated woman may be married, or about to be married, and the standing as yet unmarried, or matrons, but this is far from clear and probably incorrect. The secondary meaning of maid implies service to another, and can be qualified by house-maid, lady's-maid, nurse-maid, etc. Mistress, in turn, implies authority over the household. In this picture only the pose of the seated female is distinctive; she is not demonstrably older or socially superior to those who accompany her.

Many cylindrical 5th c. lekythoi have only one figure and this is usually a female, often seated or standing beside a chair, stool or wool basket. This tra-

<sup>3</sup> Berlin (W.), Antikenmuseum, 1811. *ABV*, 1:6.22. *BAdd*<sup>2</sup>, 41.

<sup>4</sup> Rome, Museo Nazionale di Villa Giulia, 15708. *ARV*<sup>2</sup>, 839.35, *Paralipomena* 423. *EAA* vi, 1060. Sabouroff Painter: *ARV*<sup>2</sup>, 837-51, 1672, 1703, and 1708. *Paralipomena*, 423-4. *BAdd*<sup>2</sup>, 295-7.

<sup>5</sup> Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 1380. *ARV*<sup>2</sup>, 841.74. *CVA*, 1, pls. 12.9 and 14.2.

dition of feminine iconography continues through the century. The Pan Painter gives us a grand example in the first quarter of the century<sup>6</sup>, the Painter of Athens 1826 a modest example from early in the second quarter<sup>7</sup>. The Bowdoin Painter's vase was made around 450<sup>8</sup>, and the Klugmann Painter's in the second half of the century<sup>9</sup>. These lekythoi are rarely illustrated because their iconography is repetitive. The Achilles Painter's debt to the tradition is confirmed by this vase (fig. 24.1) on which he draws a single female<sup>10</sup>.

In these scenes the woman is mature and presumably the lady of the house, dutifully occupied in domesticity. Rather like Penelope, she stays at home, waiting for the man to return. It is little wonder that Athenian women, who were largely confined to their homes, found the companionship of animals and other females vitally important<sup>11</sup>.

When there are two females we often assume they are mistress and maid. This fine, but poorly preserved red-figure lekythos was found not long ago in Athens and assigned to the Achilles Painter<sup>12</sup>. The incompletely preserved woman wore a himation over her chiton. She sits on a klismos; the lower part of the leg of the chair can be seen beside her left foot. Her companion wears a peplos and holds a chest. Her gesture might suggest attendance but her posture is worthy of a Parthenonian goddess and two of the three inscriptions on the vase confirm that the two women are social equals. One is called Chrysothemis, the other Eurydice or Eurynome — the name is incompletely preserved.

Mistress and maid are, therefore, terms which we should use with care because they can have social implications which details of iconography cannot substantiate. In his early publications Beazley avoided them. Instead he described women and girls. In the second edition of *ARV*, where the terms are used, they are often qualified, and the so called maid can be a large or small figure who is dressed and coiffed like her mistress or very differently. In some contexts she appears to be a companion, in others an attendant.

If she consistently wore her hair in one style or adopted one costume we could be more certain of her identity, but so far as we can determine there was little more than a general trend for mature women to have long hair and wear a himation over their chiton and for younger females to have short hair and to be clad less heavily.

<sup>6</sup> Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (ex New York, Schimmel).

<sup>7</sup> Painter of Athens 1826: *ARV*<sup>2</sup>, 745-7, and 1688. *Paralipomena*, 413. *BAdd*<sup>2</sup>, 284. Cf. *ARV*<sup>2</sup>, 745-6, nos. 5-6, and p. 747, no. 27.

<sup>8</sup> Bowdoin Painter: *ARV*<sup>2</sup>, 677-89, 1625-8, and 1706. *Paralipomena*, 405-7. *BAdd*<sup>2</sup>, 279-80. Cf. *ARV*<sup>2</sup>, 687 nos. 210-12.

<sup>9</sup> Basle Market. *ARV*<sup>2</sup>, 1200.41. *Auktion* 16, 1956, pl. 36.149. Klugmann Painter: *ARV*<sup>2</sup>, 1198-1200, and 1686. *Paralipomena*, 462. *BAdd*<sup>2</sup>, 343.

<sup>10</sup> St. Louis, Washington University, WU 3275. *ARV*<sup>2</sup>, 997.145, and p. 1677.

<sup>11</sup> G. Arrigoni, *Le Donne in Grecia*, Milan 1985.

<sup>12</sup> Athens, Kerameikos Museum, KAM 36. *AK* 16, 1973, pp. 71-75 and pl. 12 (Dontas).

This fashion is well illustrated by the mid-5th c. relief from Eleusis on which the long haired Demeter wears a himation over her chiton and the short haired Kore wears only a chiton<sup>13</sup>. But it is often contradicted in contemporary vase-painting. This little girl must be a maid, scurrying along with her mistress' chest<sup>14</sup>. Her hair is short and she does not wear a himation. But who is this little girl?<sup>15</sup> Her hair style and dress are exactly like those of the woman she accompanies.

The colour of the garments on these vases is not a criterion because the painters of both lekythoi like to contrast light and dark. Both come from a tradition in which heavy coloration was prized. We are left with the impression that art governed the choice of details more often than social convention. There are some unquestionable representations of servants on white lekythoi<sup>16</sup>, but they are rare, and the artists have gone to considerable trouble to distinguish physical traits.

Let us now return to the vase with which we began (fig. 22). On the central axis of the composition, between the two women, there is a three line inscription in praise of Axiopieithes son of Alkimachos. A mirror and jug hang over the seated woman's head and a sakkos behind the standing woman's back.

In 1939 Ernst Buschor published a lovely little book entitled *Grab eines attisches Mädchens*. He illustrated this vase, which was found in Italy, and others of similar type by the painter, some of which were actually found in the maiden's grave. In these pictures he saw Herrin and Dienerin, together in death as they had been in life. The beauty of the quiet scene recalls the best of the classical grave-reliefs, such as that of Hegeso which was erected in the Kerameikos around 400<sup>17</sup>. Hegeso rests her sandaled feet on a stool. She is larger and more matronly than the other female who is dressed differently, with long tight sleeves which reach her wrists. The Achilles Painter's lekythos was made 30 or 40 years earlier and although the compositions are broadly similar details of iconography do not correspond.

In a recent doctoral thesis submitted to the University of Oxford Constantine Dallas<sup>18</sup> keyed into a computer the age, sex, pose, gestures and costume of figures on classical Athenian grave-reliefs. Although his statistical analysis was thoroughly modern his inconclusive results were reassuringly traditional. He found that there were no hard and fast rules governing the selection of details, only

<sup>13</sup> Athens, National Archaeological Museum, 126. Boardman, 1985, fig. 144.

<sup>14</sup> Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 1019. ARV<sup>2</sup>, 652.3, and p. 1663. Arias, Hirmer, Shefton, pl. xxxvii.

<sup>15</sup> Basle Market. ARV<sup>2</sup>, 744. Münzb. Basel i Okt. 1935, pl. 41,119.

<sup>16</sup> Berlin (West), Antikenmuseum, inv. 3291. ARV<sup>2</sup>, 1227.9. BAdd<sup>2</sup>, 350. AM 97, 1982, pl. 24.2.

<sup>17</sup> Athens, National Archaeological Museum, 3624, Boardman 1985, fig. 151.

<sup>18</sup> *A Statistical Analysis of Figures on Classical Athenian Grave Reliefs*, Oxford 1987.

general trends which sculptors, like vase-painters, observed when it suited their purpose.

The temptation to compare scenes on some classical white lekythoi with those on some gravestones is, however, almost irresistible. It arises from compositional similarities and is fuelled by the known use of many white lekythoi in Athenian funerary practices from at least as early as the 470's. At that time, for reasons beyond the scope of this paper<sup>19</sup>, the production of the shape in white-ground increases hugely and its decoration becomes predominantly funereal. This does not, however, mean that all lekythoi were made for the dead. The production in red-figure continues and the iconography remains largely unchanged.

The technique and shape of the Boston lekythos, of which we now see a detail, suggest that its iconography could be funerary, but in his 1938 lecture *Attic White Lekythoi* Beazley said that he could find nothing sepulchral in it, and we have now seen that there is a tradition of feminine iconography, well established in red-figure and known in white-ground from early in the 5th c.

Beazley considered the Achilles Painter to be the master of the white lekythos. Since the artist is best known for this type of scene we need to know more about him and his contemporaries so that we can evaluate the significance of the scene more accurately<sup>20</sup>. More than 200 of his vases have been preserved; half are red-figure and half white-ground. The shapes of the former are varied but the white-ground are all cylindrical lekythoi. The earliest were made around 460, the latest not long after 440. All but a few of the very latest use lustrous golden paint for the outlines of the patterns and figures. 76% of them have feminine scenes such as this. On 7% a male is substituted for one of the females, in the same environment, and on the remaining 17% a tombstone is introduced, usually between two persons of the same sex, who are often female and look as if they have been lifted from the domestic scene without change. The lekythoi with tombstones are mature to late works by the painter and their iconography has been influenced by the fashion, already well established among other lekythos painters, for iconography appropriate to the funerary function of the vase.

The conservatism of the Achilles Painter's iconography generally is apparent when we compare the statistics for his vases with those for his contemporary, and occasional collaborator, the Sabouroff Painter<sup>21</sup>, whose red-figure cup and lebes gamikos we have already seen. More than 300 of the Sabouroff Painter's vases have been preserved. Half of them are white lekythoi but only a few of the very earliest retain lustrous paint for the outlines; the rest have matte black or red outlines, as do almost all later white lekythoi. Virtually all of the Sa-

<sup>19</sup> See *GBC*, 100-5, *AWL*, xix-xxi.

<sup>20</sup> The following numbers and percentages are based on Beazley's lists in *ARV<sup>2</sup>* which are taken to be representative of the work of the Achilles and Sabouroff Painters.

<sup>21</sup> See above note 4.



bouroff Painter's white lekythoi have unquestionably funerary subjects. When his women come to the grave they often mourn openly with the same expansive gestures which the painter used in the prothesis.

Today the Achilles Painter's elegant draughtsmanship is highly regarded, as it no doubt was in antiquity. The beauty of his quiet compositions, devoid of emotion, bring to our mind the classical ideal. We tend to assume that he created the mistress-maid scene and that it was common on white lekythoi, but we have now established that it was, in fact, common to red-figure shapes used by women and had been applied to a selection of white-ground shapes for some time. The Achilles Painter took it up during the years when the function and iconography of the white lekythos were becoming highly specialized. While he was perfecting this picture his colleagues in the Kerameikos, following the lead of the Sabouroff Painter, were painting scenes of death, entirely appropriate to a vase for the dead.

The Achilles Painter is, then, among the last, not the first, to paint the so-called mistress and maid on white lekythoi. Like his master, the Berlin Painter<sup>22</sup>, he tends to be a conservative perfectionist who cares more deeply about design than content. His desire for beauty in ordered forms was so strong that he equalized the stature and costume of the figures; he froze them into a still, symmetrical composition which he framed with objects of household use, carefully positioned in the background. He then ordered the letters of the inscriptions. The lines are horizontal; the letters are uniform; and the inscription is prominent<sup>23</sup>. There is something formal, official, and old-fashioned about them, and by now so is the scene they accompany.

These kalos inscriptions are not peculiar to the painter's white lekythoi. The best example of his passion for ordered letters is, in fact, red-figure. On this chous in Basle<sup>24</sup>, Euaion, son of Aischylos, is called kalos, Aischylos' name interferred with the Achilles Painter's design because it was too long so he moved the final sigma upwards to equalize the length of the three lines<sup>25</sup>.

The squared off inscription takes up space and for this reason the Achilles Painter places it above small or seated figures. On this lekythos (fig. 24.2)<sup>26</sup> it fills the area around the girl's head. The lower portion of the chest which she carries was originally picked out in a colour which has now faded without a trace. Many details on these white vases — like the wreaths which the women

<sup>22</sup> ARV<sup>2</sup>, 196-214, 1633-5, and 1700-1. *Paralipomena*, 341-6. *BAdd<sup>2</sup>*, 190-97.

<sup>23</sup> The kalos inscriptions have recently been studied by Alan Shapiro, "Kalos Inscriptions with Patronymic" *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 68, 1987, pp. 107-118.

<sup>24</sup> Basle, Antikenmuseum, BS 485, ARV<sup>2</sup>, 992.77 bis, and p. 1677. *BAdd<sup>2</sup>*, 312, *AK* 26, 1983, pl. 23.3-4.

<sup>25</sup> The squared off form of these inscriptions occurs on an earlier white lekythos, which Beazley associated with the Timokrates Painter but left unassigned: Bonn, University, 64. ARV<sup>2</sup>, 1582. *JHS* 16, 1896, pl. iv.

<sup>26</sup> Boston, Museum of Fine Arts, 13.201. ARV<sup>2</sup>, 997.156. *BAdd<sup>2</sup>*, 313.

on the Boston lekythos (fig. 22) once held — have vanished and this can make it even more difficult for us to interpret their iconography.

The girl's hairstyle is the same as the woman's; her bearing is as aristocratic but she does not wear a himitation. Here (fig. 23)<sup>27</sup> an enlarged version of the same figure accompanies a woman. Notice that the hairstyles and dress of the two women are exactly the same. They hold objects known to have been used at the grave but they are still at home where a sakkos hangs on the wall.

Although inconsistencies in details make it difficult for us to identify the figures or to distinguish mistress from maid, the feminine iconography of 5th c. lekythoi generally, regardless of the size of the vase or the technique of its decoration, confirms that the vase was used largely by women. The overwhelming predominance of women on classical white lekythoi with funerary iconography confirms their critical role in the tendance of the dead and the family grave<sup>28</sup>. Together these scenes depict women doing what society required — looking after the living at home and the dead at the grave.

The Achilles Painter stands between the two traditions. His very earliest white lekythoi perpetuate the domestic scene. Here (fig. 24.3)<sup>29</sup> the patterns are still black, not golden brown, the letters of the inscription are uneven and untidy, the exposed flesh of the figures is painted white and they engage in meaningful action, The nurse-maid hands over the wriggling baby to its mother who extends her hands to receive him.

The direct inspiration for this early lekythos by the Achilles Painter can be found in the work of older artists such as the Timokrates Painter<sup>30</sup>. He still uses red-figure for the florals on the shoulder of this vase, black for the patterns and some details in the picture, and white for the exposed flesh of the figures — mother, nursemaid and little baby riding piggy-back on her shoulders. A jug and mirror hang on the wall in disarray and the uneven letters of a kalos inscription, which cannot be seen in the slide, float freely through the field. The Achilles Painter will simplify the composition. He will dispense with the column and soon also with the pet bird; he will set the household items in neat rows and order the letters of the inscription. For sometime he will retain the second white and red paint for details on black. When he comes to rely on pure outline with only the subtlest of polychromy, as on the Boston lekythos, he has brought the medium to technical perfection.

The Timokrates Painter is less well known than the artist with whom Beaz-

<sup>27</sup> New York, Metropolitan Museum of Art 06.1171. ARV<sup>2</sup>, 999.179. G.M.A. Richter and L. F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, pls. 115-116.

<sup>28</sup> *GBC*, 142-61.

<sup>29</sup> Berlin (West), Antikenmuseum, F 2443. ARV<sup>2</sup>, 995.118. *BAdd<sup>2</sup>*, 312.

<sup>30</sup> Athens, National Archaeological Museum, 12777. ARV<sup>2</sup>, 743. *BAdd<sup>2</sup>*, 284. *EAA* vii, 860. Timokrates Painter: ARV<sup>2</sup>, 43-4. *BAdd<sup>2</sup>*, 284.

ley closely associated him. That artist is the Pistozenos Painter<sup>31</sup>, the master of white cup. His draughtsmanship has the clarity of the Achillean but his figures have a vital strength which the Achillean lack. The Pistozenos Painter probably decorated white lekythoi too, judging from the red-figured examples known from his workshop<sup>32</sup>. These have scenes very like those on white lekythoi by the Timokrates Painter: the woman and child and the woman and girl, or the mistress and maid.

The Timokrates Painter is important because he can help us to understand the iconography of the Achilles Painter's white lekythoi. The two artists painted many of the same subjects. In addition to the so called mistress and maid, they both painted leave-takings and women making music, like the muses on Mount Helikon. In the work of the Timokrates Painter we can observe the transition from women at home to women at the grave. We can even observe them setting off for the grave with baskets full of offerings<sup>33</sup>.

At home the Timokrates Painter's women fill the baskets<sup>34</sup>. This one rests on a stool. The taller woman has long hair and wears a himation, the shorter has long unbound hair and does not wear a himation. You might have noticed on the preceding vase that both women were the same size, wore their hair in the same style but were dressed differently.

Although we cannot be certain of the identity of these figures we can, I think, be certain that they are alive. Women appear with baskets of similar offerings on contemporary red-figure vases of other shapes and I think no one could seriously doubt that these women are mourners. Sometimes they bring offerings to the tomb itself, just as they do on white lekythoi<sup>35</sup>.

The earliest known white lekythos with this type of scene is black-figure and dates to the 470's<sup>36</sup>. On this fully outline lekythos, from the same workshop<sup>37</sup>, a basket full of offerings has been placed to the right of the tomb, on a stool brought from home. On the left a woman holds another basket. The offerings are the same as those seen on the Achilles Painter's lekythoi — sashes, wreaths and oil flasks. Notice that one of the lekythoi lies on the ground, overturned and broken. This indicates that vases were brought to the grave on more than one occasion<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> ARV<sup>2</sup>, 859-65, 1672-3, and 1703. *Paralipomena*, 425-7. *BAdd<sup>2</sup>*, 298-9.

<sup>32</sup> Cf. Oxford, Ashmolean Museum, 320. ARV<sup>3</sup>, 864.13. *CVA*, 2, pl. 3810. Reggio, Museo Nazionale, 5235. ARV<sup>2</sup>, 864.13 bis. *NSc* 1917, 129, fig. 34.

<sup>33</sup> Madison, Elvehjem Art Museum, EAC 70.2. *AWL*, pl. 25.3.

<sup>34</sup> Athens, National Archaeological Museum, 1929. ARV<sup>2</sup>, 743.5 *BAdd<sup>2</sup>*, 284. *AWL*, pl. 25.2.

<sup>35</sup> Cf. Athens, National Archaeological Museum, 17283. ARV<sup>2</sup>, 1134.17. *CVA* 1, pl. 28.

<sup>36</sup> Athens, National Archaeological Museum, 12801. *ABL*, 266.2. *AWL*, pl. 18.1.

<sup>37</sup> Athens, National Archaeological Museum, 1982. ARV<sup>2</sup>, 751.1. *BAdd<sup>2</sup>*, 285. *AWL*, pl. 18.2.

<sup>38</sup> *GBC*, 148.

The tradition of preparing baskets of offerings for the grave can be documented in vase-painting from about 500, when this black-figure bail-amphora was decorated by the Sappho Painter<sup>39</sup>. A woman leans forward to lift a large flat basket. She, and the small female behind her, wear a himation over a chiton. The Sappho Painter has also left us one of the earliest scenes of women mourning at the grave, on the neck of this loutrophoros<sup>40</sup>. The grave itself is covered by a mound and marked by a vase. The mourning gestures are taken over from the prothesis which the Sappho Painter reproduced on clay plaques<sup>41</sup>. Again there are small females who are dressed exactly like the large females. They are unquestionably children of the family because the relationship between some of the figures is made clear through inscriptions painted on the plaque. Family groups can be found in scenes depicting funerary rites as early as the Geometric period and there is every reason to believe that the loss of a member of the family was shared by all, young and old. When we see this little girl at the grave, on a modest white lekythos in the Getty Museum<sup>42</sup>, we are probably not wrong to think that she is related to the dead to whom she brings offerings. She cannot be a maid servant because the figure on the other side of the grave is a boy. They must be brother and sister.

The lekythos is by the little known Painter of Athens 1826<sup>43</sup>, a contemporary of the Timokrates Painter who imitated his scenes in a modest childlike style which remind us of the commonness of the still popular mistress and maid. This little vase<sup>44</sup> is contemporary with the early work of the Achilles Painter.

In 440, when he painted this vase, Athenians had seen many a white lekythos with tombs and offerings for the dead. What did the picture mean to them? Of course we shall never know. They must have admired and prized the large handsomely fashioned and beautifully painted vases but I doubt if they worried very much about iconography. If they had surely they would not have buried numerous lekythoi with totally different and incompatible themes in one grave. If they did give the matter thought they may have found the Achilles Painter's scene old fashioned but the sheer number of his vases with the scene that have been preserved confirms that its image was considered appropriate. I think this is because it idealized women in contemporary society and highlighted the only two roles in which they held superiority over men — the care of the living at home and the dead in the grave.

<sup>39</sup> Brunswick (Maine), Bowdoin College (ex Lausanne, Gillet). *Paralipomena*, 247. *GBC*, pls. 37-8.

<sup>40</sup> Athens, National Archaeological Museum, 450. *ABL*, 259.59. *GBC*, pl. 36.

<sup>41</sup> Cf. Paris, Musée du Louvre, MNB 905. *ABL*, 229.55. *GBC*, pl. 33.

<sup>42</sup> Malibu, The J. Paul Getty Museum, S.86.AE.253. ARV<sup>2</sup>, 746.5 bis and p. 1668.

<sup>43</sup> See above, note 7.

<sup>44</sup> London Market (Christie's).



LA CHASSE ET LA MORT:  
L'IMAGE DU CHASSEUR SUR LES STÈLES ET SUR LES VASES

ALAIN SCHNAPP

Le lien qui unit en Grèce le chasseur à son chien constitue depuis Homère un *topos* des valeurs juvéniles (Mainoldi 1984). Il est attesté non seulement par la tradition littéraire et les épitaphes de l'*Anthologie Palatine* mais aussi par de nombreux témoignages iconographiques. Pour les érudits du XIX<sup>ème</sup> siècle cependant, le chien n'incarnait pas seulement les valeurs de la chasse, il symbolisait, par ses relations avec Hécate, le monde infernal auquel les jeunes gens étaient inévitablement promis. C'était la position d'E. Rohde 1925 mais aussi bien celle de C. Picard 1935 ou plus récemment de K. Schefold 1959. Une synthèse récente due à D. Woysch-Méautis 1982 a contribué de façon décisive à la connaissance de ce thème en procurant un catalogue complet des reliefs funéraires à décor animalier. En s'appuyant sur ce travail il est désormais possible d'engager une analyse comparée des figurations céramiques et des diverses représentations d'homme au chien et d'homme au gibier sur les reliefs. Je ne m'en tiendrai cependant pas seulement aux monuments considérés par la tradition archéologique comme « funéraires ». Sans entrer dans une discussion sur les genres figuratifs dans la sculpture grecque, il suffit de rappeler, qu'au moins sur les vases, les thèmes explicitement funéraires ne sont pas limités aux seuls lécythes et que les images des lécythes ne sont pas toutes, tant s'en faut, funéraires. Au demeurant, qui voudrait, à la façon de Bachofen, privilégier une lecture eschatologique de l'iconographie grecque devrait tenir compte de la variété des motifs qui apparaissent dans la peinture sur vase. Les chiens et les chasseurs figurés sur les vases grecs n'ont en général pas de caractère spécifiquement funéraire. Exercice collectif, jeu, passe-temps, la chasse est liée au monde juvénile, à la recherche d'une distinction qui place les jeunes gens sous l'oeil attentif de la cité. Chasse au lièvre, aux cervidés, au sanglier, des centaines d'images témoignent du rôle décisif de la chasse dans l'univers des cités. Pourquoi les thèmes cynégétiques si fréquents sur les vases sont-ils absents des reliefs?

Une stèle de Symé au Musée d'Istanbul (1) constitue le seul témoignage archaïque attesté sur un relief mais s'agit-il bien d'une chasse? Depuis cette

interprétation classique de Joubin<sup>1</sup>, de nombreux auteurs ont mis en doute le fait. En pied vêtu d'un himation, un jeune homme est figuré de profil; dans un cartouche au-dessous, un sanglier fait front, courbé en avant, dans la position classique de l'imagerie archaïque. Les archéologues ont discuté à perte de vue sur l'interprétation de cette image. Le sanglier s'oppose-t-il à un chasseur? A un autre animal? Symbolise-t-il le gibier ou le chasseur? Certes la posture du sanglier est un trait archaïque, commun sur de nombreuses hydries de la fin du VI<sup>ème</sup> siècle: le voici dans une position identique sur une hydrie de Londres (2); outre le contexte cynégétique évident des cavaliers qui le traquent, l'animal est transpercé par deux javelots. Aucune comparaison typologique ne permet, en définitive, d'éclaircir la signification de la stèle d'Istamboul. Au moins pour l'époque archaïque, rien ne nous autorise à établir une relation entre la décoration des stèles et la peinture sur vase.

Pour tenter de saisir les rapports des reliefs et de la peinture sur vase il faut nous tourner vers une série particulière de documents auxquels B. Sismondo-Ridgway (1971) a dédié une importante étude. Il s'agit des « stèles de l'homme au chien » qui apparaissent dans le monde grec à la fin du VI<sup>ème</sup> siècle. Elles figurent un homme en général drapé dans un chiton ou un himation et accompagné d'un chien. La documentation est abondante puisque D. Woysch-Méautis a pu établir pour les VI<sup>ème</sup> et V<sup>ème</sup> siècles un catalogue de 22 numéros<sup>2</sup>. Considérons dans cet ensemble trois des reliefs les plus connus, la stèle de Deinès au musée de Sofia (3), la stèle d'Alxénor à Athènes (4), et la stèle dite Borgia de Naples (5). Comme B. Ridgway l'a souligné, ces trois stèles qui présentent de fortes ressemblances sont toutes d'origines différentes<sup>3</sup>. Les personnages sont tous barbus, drapés dans un himation ou une chlamyde, appuyés sur une canne, ils tendent une gâterie au chien qui les accompagne ou paraissent vouloir le caresser. Indéniablement on a voulu rendre la complicité, la familiarité qui unit le chien à son maître. Une dimension psychologique étrangement absente des reliefs attiques: « sur les monuments (attiques) le défunt est figuré de façon isolée, souvent avec des attributs inanimés, dans une attitude de réserve qui, sans le caractériser comme un mort, semble souligner son détachement de la vie »<sup>4</sup>. Une volonté d'abstraction qui caractériserait la tradition attique sans laisser place aux animaux familiers ni aux membres de la proche famille si nombreux dans la sculpture funéraire ionienne. Les réflexions de B. Sismondo-Ridgway sont stimulantes mais on doit sans doute les nuancer en considérant les représentations d'homme ou chien dans la peinture attique<sup>5</sup>. Chez les peintres attiques, le chien est associé, comme on l'a déjà noté,

<sup>1</sup> Joubin, 1884; voir le commentaire de Woysch-Méautis, 1982, pp. 78-79.

<sup>2</sup> Woysch-Méautis, 1982, pp. 124-126.

<sup>3</sup> Style ionien pour la stèle de Deinès, naxien pour la stèle d'Alxénor, d'Asie mineure pour la stèle Borgia.

<sup>4</sup> Ridgway, 1971, pp. 67-68.

<sup>5</sup> Cette voie avait été suggérée par Thompson, 1949, et Bastet, 1966, le dossier a été repris par Woysch-Méautis, 1982, pp. 56-57.

à diverses activités sociales: scènes de départ, scènes de cour érotique, scènes de chasse et plus particulièrement retours. Mais il s'agit toujours de scènes collectives, l'animal n'est pas isolé avec son maître dans une relation particulière, proche de l'atmosphère des stèles ioniennes. Pour les imagiers des vases à figures noires l'homme seul avec son chien ne peut être qu'un chasseur et il porte clairement son trophée, comme sur la coupe du British Museum (6).

Dans la peinture à figure rouge du V<sup>ème</sup> siècle le motif de l'homme au chien solitaire n'est pas rare, mais le jeune homme porte le plus souvent ses javelots à la main, comme pour suggérer que la chasse n'est jamais très loin<sup>6</sup>. L'image la plus typique de cette série est sans doute le lécythe de Boston dû au peintre de Pan (7). Le chasseur est tendu, un pied en avant, le javelot presque ajusté en position de tir, il tient à la main droite un second javelot et surtout, une autre arme qui dénote indubitablement la chasse: la massue ou lagobolon. Il est vêtu, comme le note Beazley<sup>7</sup>, à la façon ordinaire d'un voyageur, d'un cavalier ou d'un chasseur: chiton court, chamyde, chaussures, grand chapeau; le chien l'accompagne, la patte avant dressée. Le thème est fort proche de celui des reliefs mais il est traité différemment: sur les reliefs, le sculpteur cherche avant-tout à rendre la relation de l'homme et du chien, le contact de l'animal et de l'homme. Sur les vases à figures rouges, rien de tel, le chien est là, avec d'autres attributs explicites de la chasse, il s'intègre dans une image qui, d'une certaine manière évoque la tension, l'excitation de la chasse, peut-être même un chasseur particulier. Le personnage du vase de Boston ressemble trait pour trait à un jeune homme figuré sur un tesson de l'Acropole et qui n'est autre que Képhalos, le compagnon d'Eos<sup>8</sup>. Les imagiers attiques des vases à figures rouges sont donc, comme le suggérait B. Sismondo-Ridgway pour les reliefs, plus attentifs à une mise en scène où les attributs, l'atmosphère comptent plus que les relations avec l'animal. S'il fallait trouver un écho des stèles de l'homme au chien il apparaîtrait sans doute sur une coupe de Gnathia du British Museum (8). Le chasseur est assis javelot à la main, il tient sa tête de la main droite et derrière lui un chien relève le museau. Image mélancolique qui s'oppose à la figuration des chasseurs aux aguets du peintre de Pan... Faut-il donc entendre que les maîtres des reliefs n'aient jamais accordé leur attention aux images de chasseurs si classiques dans la peinture des vases? Une plaque du musée de Berlin témoigne du contraire (9). Un chasseur nu, chlamyde jetée sur les épaules, semble dénouer la laisse d'un chien qui se retourne vers lui, il tient à main gauche un lagobolon et un lièvre: sens de l'observation, goût du concret d'un artiste ionien? J'en douterais, car l'image a, dans la peinture grecque, d'autres précédents. Il suffit de se reporter à l'olpé

<sup>6</sup> Lécythe Syracuse 15 498, peintre de Pan, vers 470; ARV<sup>2</sup> 557, 118; PanM, pl. 24.3; Lécythe Syracuse 21 964, peintre d'Achille, 450-425, ARV<sup>2</sup>, 1002, 13; Amphore de Capoue 7560, peintre du lécythe de Yale, ARV<sup>2</sup>, 657, 10.

<sup>7</sup> PanM, p. 7.

<sup>8</sup> Athènes Acropole, fr. de Skyphos 469a (E. 30), peintre de Pan, ARV<sup>2</sup>, 559, 144; PanM, pl. 24, 2.



Chigi (10) pour y retrouver à l'intérieur d'une *partie de chasse* un chasseur embusqué, son gibier sur l'épaule et qui semble dénouer la laisse d'un chien. Image distante de plus d'un siècle du relief de Berlin mais qui trouve son prolongement sur un lécythe, attique cette fois, de la fin du VI<sup>ème</sup> siècle (11). Voici deux personnages, vêtus comme le chasseur du peintre de Pan, qui portent javelots et lagobolon à la main et qui tous deux retiennent un chien par une courte laisse. Le premier chien à gauche, nez à terre, semble prendre la piste, le second s'élanche alors qu'un lièvre est embusqué au pied d'un arbre... Scène de genre? En tout cas, l'une des images les plus animées et détaillées de la chasse grecque. De l'olpé Chigi au relief de Berlin, un même traitement de l'image, une même observation des détails sont à l'oeuvre; bien plus, dans les deux cas, le chasseur en action, tendu par la traque, est déjà un chasseur victorieux; une chasse a déjà eu lieu et une autre commence. La présence du chien associé au lagobolon et bien souvent au gibier, témoigne de la volonté des imagiers et des sculpteurs de représenter le chasseur. Mais comme R. Stüpperich l'a montré, le chien peut aussi être associé à une autre facette de l'activité du jeune homme: celle de palestrate<sup>9</sup>. Sur les stèles des V<sup>ème</sup> et IV<sup>ème</sup> siècles le jeune homme tient le plus souvent un aryballe et un strigile à la main, il est accompagné de son chien auquel il semble le plus souvent tendre une friandise et un morceau de viande: ainsi le relief de Rethymnon (12), la stèle d'Aristion à Chalcis (13) et la stèle de Prikon à Athènes (14). Le motif est courant dans la peinture à figures rouges mais, à ma connaissance, c'est toujours un lièvre que le jeune homme offre au chien. Sur une coupe de la fin du V<sup>ème</sup> siècle à Léningrad (15), un homme barbu appuyé sur sa canne exhibe un lièvre, derrière lui un chien lève la tête; dans le champ sont suspendus un paquetage et un strigile. Le palestrate au lièvre est sans conteste un thème courant des imagiers du V<sup>ème</sup> siècle. Sur une coupe d'Onesimos à Kassel (16) un jeune homme à demi dénudé offre un lièvre et dans le champ sont suspendus aryballe, strigile, sac à disques; à terre repose une pioche pour ameublir la cendrée. Chien et lièvre paraissent donc interchangeable, chacun d'entre eux révèle chez le jeune homme une distinction, une élégance sociale qui le classent dans la catégorie des *Kaloi*. Au même répertoire appartient sans aucun doute un chous (17) vendu à Bâle. Un jeune homme nu présente à un chien un lièvre qu'il brandit à bout de bras. Dans la peinture à figures rouges l'homme au lièvre est plus fréquent que l'homme au chien et nous savons, grâce au livre de D. Woysch-Méautis, que, même s'il est plus rare, il est bien attesté sur les stèles funéraires. Mais les lièvres brandis ou tenus par les jeunes gens sur les stèles sont rarement des trophées de chasse. Plutôt, comme j'ai tenté de le suggérer (Schnapp 1984) sur les vases à figures rouges, s'agit-il d'un animal apprivoisé, tenu vivant par les jeunes gens. Sur une stèle de Larissa (18) le lièvre est blotti dans les bras du jeune homme comme sur la coupe de Makron à Munich (19). Dans sa main le jeune homme tient un fruit, une balle ou un astragale, comme c'est

<sup>9</sup> Stüpperich, 1977, pp. 116-117. Voir le catalogue dressé par Woysch-Méautis, pp. 124-128.

souvent le cas dans la peinture à figures rouges. Nous voilà loin de la chasse mais très proches des cours d'amour des peintres de la fin du VI<sup>ème</sup> siècle et du début du V<sup>ème</sup>. Sur une stèle de Larissa (20), le lièvre est porté dans la main du jeune homme exactement à la façon des dons amoureux du cratère de Yale (21). Entre la palestre et la chasse les sculpteurs des reliefs mettent en scène les comportements sociaux des jeunes gens. Le lièvre est alors bien plus le symbole de la séduction qu'un attribut de chasse. On le retrouve même en compagnie de personnages féminins, commodément installé sur l'avant-bras d'une jeune femme (22). Mise en scène des imagiers et des sculpteurs qui voient dans le lièvre plus un symbole de juvénilité et de séduction qu'un animal de chasse. Sur une stèle d'Athènes un jeune homme à moitié nu fait face, il lève la main comme s'il voulait caresser un lièvre vivant, figuré de façon très réaliste au sommet d'un pilier (23). Tout un travail de suggestion et de métaphore qui trouve son écho sur un lécythe du Metropolitan Museum (24). Le lièvre vivant ou mort, chassé ou apprivoisé prêt à prendre sa course ou lové dans les bras des éphèbes, voire juché sur un pilier: quel autre animal dira avec plus de plasticité la légèreté inaltérable de la vie, le passage du familier au tragique, d'Eros à Thanatos? Sur une stèle de Brauron (25) le jeune homme est un entre deux personnages, à ses pieds un chien, à main gauche il tient un lièvre, à main droite un aryballe et un strigile. D. Woysch-Méautis a vu dans cet animal un lièvre mort. Cela me paraît discutable si on compare sa position à celle figurée sur de nombreux vases à figures rouges. Pour ma part, j'y vois bien la contradiction du lièvre qui symbolise au coeur de l'image les trois activités des jeunes gens: la chasse (le chien), la palestre (l'aryballe) et l'érotique parce que l'érotique est une façon de donner un sens, de styliser et d'exalter ce mode de vie que les stèles cherchent à rendre. Le lièvre et l'affût, le lièvre et la course, le lièvre et l'amour, rien qui échappe au pouvoir de cet étrange animal. Sur le relief d'Euthésion à Bâle (26, fig. 25.1) le chasseur pose, appuyé sur son lagobolon en brandissant le lièvre qu'un chien guette... Encore une fois mort ou vivant? Il est bien vivant dans sa cage le lièvre de la coupe de Gotha (27) vers lequel s'élanche un chien face aux amants enlacés... Derrière la figure légère d'Eros, voici celle plus sombre de Thanatos: le lièvre que l'éraсте offre en cadeau sur un vase d'Athènes (28, fig. 25.4) n'est pas destiné à un éromène mais à un tombeau. Certes la chasse n'est jamais très loin mais désormais elle a pour cadre non plus les bois ou les champs ouverts, elle se déroule au pied du monument funéraire. Les chasseurs ne poursuivent plus la piste du lièvre: « *en dehors des lieux cultivés et vers l'intérieur, partout où les chiens empaument, du côté des endroits montagneux, incultes, prairies, vallons, fossés, ruisseaux, terrains pierreux, forestiers* »<sup>10</sup>, mais au bord des tombeaux, là-même où un jour seront commémorées leurs funérailles. Sur une série de lécythes (29: fig. 25.2; 30, 31, 32) les jeunes gens dénudés s'exhibent en pleine action, à la poursuite de lièvres que traquent parfois pour eux, des chiens. Mais la scène cynégétique est dominée par le tombeau, orné de ban-

<sup>10</sup> Xénophon, *Cynégétique* V, 15, traduction Delebecque.



delettes dont les lièvres escaladent les degrés. La chasse n'est plus seulement prétexte à l'exaltation du chasseur, au rappel de ses exploits, elle apparaît comme le prolongement dans l'au-delà de la vie des jeunes gens. La tombe s'anime du spectacle des éphèbes aux corps impeccables qui poursuivent indéfiniment une proie qui leur échappe, le temps de la chasse se confond avec le temps de la mort et nous savons précisément qu'il suffit d'une erreur, d'une faute, d'une pulsion incontrôlée pour qu'en Grèce les chasseurs basculent dans le monde des morts (Borgeaud 1979). Vases et reliefs racontent donc la chasse mais d'une façon différente. Sur les lécythes à fond blanc la mort est en quelque sorte détournée, captée, cynégétisée, sur les reliefs elle est présente mais sous une forme abstraite. C'est d'elle que parlent les objets, les personnages, les animaux, sa présence sourd du spectacle composé parce qu'il est le souvenir de quelque chose qui a été et qui n'est plus.

#### *Le chasseur à cheval*

L'homme et le chien constituent un couple iconographique qui n'a pas son pareil dans la représentation grecque du monde juvénile. Le trio chien, cheval, homme, est plus rare et cela tient bien entendu au caractère très particulier de la chasse à cheval qui n'est vraiment courante que sur les hydries et les amphores de la fin du VI<sup>ème</sup> siècle<sup>11</sup>. Pourtant le retour du chasseur à cheval apparaît distinctement sur une amphore autrefois vendue à Munich (33) et sur une assiette de musée du Céramique (34, fig. 25.3). Sur la première apparaissent trois personnages vêtus du chiton. Le premier ouvre la marche, le second mène un cheval, le troisième suit, un bâton sur l'épaule auquel est attaché un lièvre. Cavalier et chasseur, cela suffit-il pour identifier un chasseur à cheval? Sans doute si nous rapprochons cette image d'un autre trio accompagné cette fois d'un chien (34). Là encore, un personnage à pied ouvre la route. Il se retourne vers un cavalier drapé dans un himation qui tient deux javelots; entre les pattes du cheval apparaît un chien. Le troisième personnage suit à pied le cortège un bâton sur l'épaule auquel sont suspendus deux animaux (un lièvre et un renard?). Faut-il classer ces images dans la catégorie des scènes dites de genre ou y reconnaître le motif du retour de chasse à cheval? Deux reliefs votifs du IV<sup>ème</sup> siècle apportent, me semble-t-il, une réponse sans équivoque à l'interprétation de ce type d'image. Sur le relief de Rome (35, fig. 26.2) un cavalier vêtu d'une chlamyde, pétase rejeté en arrière, galope; sous ses pieds s'élance un chien et derrière lui court un chasseur, lagobolon sur l'épaule, un lièvre suspendu à son arme. Une image presque identique à celle du relief de Vérone (36, fig. 26.1) dont le cadre complet donne quelques détails complémentaires: deux chiens sont lancés à l'avant du cheval et un troisième personnage salue les arrivants. Entre les deux vases du début du V<sup>ème</sup>

<sup>11</sup> Schnapp, 1987, chap. VII.

siècle et les deux reliefs du IV<sup>ème</sup> siècle on perçoit une même continuité de motif. Il ne s'agit pas du retour de chasse collectif des jeunes gens qui rentrent chargés de gibier, si caractéristique de la peinture à figures noires. Les imagiers construisent un autre scénario, suggèrent un autre type de chasse. Au centre, le cavalier accompagné du ou des chiens. Celui-là ne porte pas de gibier, il laisse ce soin au serviteur qui court derrière lui en s'agrippant comme il le peut au cheval. Ce trait caractéristique des deux reliefs souligne encore plus clairement la relation de dépendance entre le cavalier et le porteur de gibier. L'image ne décline pas les aventures collectives des jeunes gens courageux qui affrontent sangliers et cerfs. Elle se contente de mettre en valeur les occupations paisibles du maître qui revient de la chasse au lièvre. Voilà un type de chasse, une iconographie bien différente des programmes archaïques dont nous suivons l'histoire aussi bien sur les amphores de la fin du VI<sup>ème</sup> siècle que dans la tradition des chasses collectives chères à Platon et à Xénophon<sup>12</sup>. Le chasseur en majesté qui revient des gagnages, c'est un peu Xénophon à Scillonte, le maître dans sa famille avec ses domestiques et ses obligés<sup>13</sup>. Le retour de chasse n'est pas l'étape intermédiaire entre la capture du gibier et les jeux athlétiques et érotiques des éphèbes mais l'affirmation de la valeur personnelle, individuelle, d'un personnage qui est le chasseur par excellence parce qu'il est le propriétaire du domaine, le maître.

Des vases aux reliefs votifs, rien cependant ne témoigne d'une intention funéraire explicite dans les documents que nous venons de citer. Il faut pourtant ajouter à cet ensemble un document (37) examiné naguère par G. Bakalakis (1972). Il s'agit d'une loutrophore dont la panse est décorée d'une exceptionnelle « visite au tombeau ». De gauche à droite s'avancent un jeune chasseur au pétase, qui porte un lièvre au bout d'un lagobolon, et un cavalier juché sur une base face à une stèle funéraire. Les accueillent un jeune porteur de javelots et deux femmes. L'image emprunte de nombreux traits à la tradition des lécythes funéraires mais son singulier caractère tient à la figuration très particulière du cavalier. Il est juché sur une base, coiffé d'une couronne, vêtu d'un *chitoniskos* somptueusement décoré, il tient sa lance à la main. Le jeune homme qui lui fait face est tout aussi luxueusement habillé en « voyageur » (pétase, chaussures hautes, lances). De K. Schefold à B. Schweitzer<sup>14</sup> bien des érudits se sont penchés sur la complexe composition de cette image. Le héros n'est pas ici traité comme un personnage intégré à la scène, il est statufié, séparé des diverses figures qui l'accompagnent et qui lui font face. Comme si la figuration du mort idéalisé sur son cheval n'était pas à elle seule suffisante, l'imagier souligne que ce spectacle parfait, cette vérité du personnage saisi dans la plénitude de sa distinction ne pouvait s'exprimer que dans cette opération particulière qui consiste à le statufier, à lui donner une image qui témoigne bien au-delà de l'instant, du prestige de

<sup>12</sup> Schnapp, 1987, chap. XII.

<sup>13</sup> Xénophon, *Anabase*, V, III, 7-10.

<sup>14</sup> Schefold, 1937; Schweitzer, 1941.



celui qui est représenté. Pour parler face au tombeau le langage de la mort quoi de plus expressif que d'honorer la stèle... par une statue. Les divers plans se confondent, visite au tombeau, défilé funéraire, statue votive, s'entrecroisent comme pour explorer les diverses manières de parler de la mort face au mort. L'étrange juxtaposition de la loutrophore de Berlin est comme un résumé des diverses représentations plastiques de la mort et ce faisant l'image tire parti aussi bien de la peinture sur vase que des stèles funéraires ou votives. Le motif du cavalier et du serviteur qui porte le gibier prend alors toute sa signification. Il ne s'agit pas d'un chasseur quelconque qui accompagne le cavalier mais d'un familier, serviteur ou proche, qui suit le chasseur à cheval en position de majesté. L'homme solitaire à cheval qui revient accompagné de son serviteur a-t-il quelque chose à voir avec les cavaliers des stèles d'Asie mineure qui sont les seuls documents du IV<sup>e</sup> siècle à figurer la chasse en action? Si on compare les images que nous venons d'analyser ou sarcophage de Payana étudié par P. Demargne<sup>15</sup>, la continuité est évidente: trois chasseurs à cheval poursuivent l'un un cerf, l'autre un sanglier, le troisième un ours, un serviteur et un chien les accompagnent. Triple épreuve qui dans sa gradation révèle sans doute une allusion mythologique et de ce fait nous éloigne des stèles attiques dont le chasseur ne prétendait pas à un autre gibier que le lièvre. Le chasseur au lièvre — à pied ou à cheval — est encore d'une certaine manière un chasseur de la cité. Le chasseur de cerf, de sanglier, d'ours annonce ces redoutables maîtres des animaux que sont les dynastes orientaux. Bientôt ils feront figurer leurs chasses dans le même arroi que les chasses de Ninive. Voilà que le dynaste, accompagné de ses serviteurs et de ses *betairoi*, se livre à une gigantesque chasse collective qui vise à capturer le maximum d'animaux de toute espèce. C'est le spectacle offert par le monument des Néréides ou le sarcophage des Pleureuses de Xanthos<sup>16</sup>.

#### Images et genres

A regarder comment la cité figure ses chasseurs sur les stèles, on découvre ce qui distingue images des vases et monuments funéraires. Qu'il s'agisse de l'homme au chien, de l'homme au gibier, de l'homme à cheval, jamais le chasseur n'est figuré comme sur les stèles d'Asie mineure face à face avec le gibier. Alors que les images des vases tirent le plus grand parti de la poursuite et de la capture de l'animal, les stèles se contentent de discrètes allusions cynégétiques. Les images des vases cherchent à capter dans leur diversité les comportements des citoyens dans la cité, et la mort, comme les lécythes à fond blanc en témoignent, tient une place particulière dans ce dispositif figuratif. Certes, les stèles participent

<sup>15</sup> Demargne, 1974, pp. 69-70, pl. 34.

<sup>16</sup> Pour le Monument des Néréides voir Demargne (sous presse), pour le sarcophage des Pleureuses, Borchardt 1968.

de cette atmosphère: des associations d'objets, strigiles, aryballes, fleurs disent ici comme sur les vases la jeunesse, l'élégance, une certaine forme de bonheur. Les lièvres, les chiens, les oiseaux sont des éléments décisifs de cette composition funéraire qui est comme le paysage, l'environnement de la mort. Du mort cependant on ne rappelle pas la munificence des chasses qu'il a conduites, la foulée que rien n'arrêtait, l'ardeur à suivre les voies. Sur la stèle, le temps est suspendu, l'instant est figé après la chasse, jamais pendant. Les lécythes n'hésitent pas à dévoiler ce moment que les stèles éludent mais ils construisent un personnage au second degré, une chasse intemporelle dont le cadre est la tombe. La stèle, parce qu'elle rend possible, face aux parents et aux amis, le complexe travail d'esthétisation qui transforme deuil en mémoire, n'a nul besoin d'exhiber ce que les lécythes illustrent, elle frappe l'imagination par d'autres moyens. Les chasses funéraires des lécythes apparaissent comme une étape, une transition entre les chasses rêvées des vases et le spectacle plus intime du retour, du jeu avec les chiens, de l'appropriation. Nul besoin d'Hécate et des divinités infernales pour rappeler la figure impalpable et pourtant présente des disparus.

#### CATALOGUE DES RELIEFS ET DES VASES CITÉS

- 1) Stèle d'Istanbul inv. 507; stèle d'un jeune homme, sanglier; Woysch-Méautis, Nr. 360 pl 60.
- 2) Hydrie du British Museum B304, Londres, chasse montée au sanglier; *ABV*, 266, 4; *Add, Ibidem*; *CVA BM 6 (GB 8)*, pl 76, 1.
- 3) Stèle de Deinès, Sofia inv. 727; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 260 pl 39.
- 4) Stèle Athènes MN 39; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 261 pl 39.
- 5) Stèle dite Borgia, Naples, MN inv. 6556; Woysch-Méautis, Nr. 262 pl 39.
- 6) Coupe à figures noires Londres, British Museum B 421; *ABV*, 181, *Add, Ibidem*, *CVA BM 2 (GB 2)*, pl 2a, b. Tléson potier.
- 7) Lécythe Boston, Museum of Fine Arts 13198; Chasseur et son chien. *ARV*<sup>2</sup> 557, 113; *Para*, 387, 113; *PanM* pl 24, 1. Peintre de Pan.
- 8) Coupe Londres British Museum F 542, style de Gnathia. Chasseur et son chien; *RIA*, 1964, 5, 91 fig. 70.
- 9) Relief Berlin (Est) 1871; chasseur, chien, lièvre et lagobolon; C. Blümel, *Die archaischen Skulpturen*, Berlin 1963, Nr. 24 III.64.
- 10) Olpe protocorinthienne Rome, Villa Giulia 22679; (détail) chasse au lièvre, *CVA Villa Giulia 1, Italie 1*, pl 3, 1-3.
- 11) Lécythe Vienne Kunsthistorisches Museum, AS IV, 19; Chasse au lièvre, Haspels, *ABL*, 216, 3, peintre d'Edimbourg.
- 12) Stèle d'un jeune homme, Rethymnon; Woysch-Méautis, Nr. 267 pl 40.
- 13) Stèle d'Aristion, Chalcis, Musée 2181; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 268 pl 40.
- 14) Stèle de Prikon, Athènes MN 730; homme au chien; Woysch-Méautis, Nr. 287a pl 43.

- 15) Coupe attique à figures rouges, Léningrad 2009; homme, lièvre et chien; *ARV*<sup>2</sup>, 117, 4; *Para* 509, Peredolskaya 1967, pl III.3. Peintre d'Epidromos.
- 16) Coupe attique à figures rouges, Kassel Rhg Nr. 58; homme, lièvre, *ARV*<sup>2</sup> 328, 122; *Add* 108; *M+M* 51, 1975 p 64, Nr. 154 pl 137. Onesimos.
- 17) Chous marché Bâle; chien et lièvre, *M+M* 22, 1961, 154 pl 48.
- 18) Stèle Athènes MN 741; homme et lièvre; Woysch-Méautis, Nr. 335 pl 53.
- 19) Coupe attique à figures rouges Munich 2655; conversations érotiques, *ARV*<sup>2</sup>, 471, 196; *Add*, 120; Makron.
- 20) Stèle Larissa inv. 71187; jeune homme tenant un lièvre, Woysch-Méautis, Nr. 336 pl 53.
- 21) Cratère à colonnettes, Yale 1933-175; conversations érotiques; *ARV*<sup>2</sup> 570, 45; Koch-Harnack, Nr. 5, III.5.
- 22) Stèle d'une femme, Athènes MN 740; femme tenant un lièvre; Woysch-Méautis, Nr. 341 pl 55.
- 23) Stèle Athènes MN 794; homme, lièvre sur un pilier; Woysch-Méautis, Nr. 338 pl 53.
- 24) Lécythe à fond blanc New-York MMA, 06-1075; jeune homme, lièvre et tombeau; Kurtz 1975, pl 39, 1.
- 25) Stèle Brauron, BE 6; jeune homme, strigile, aryballe, lièvre, chien deux hommes; Woysch-Méautis, Nr. 275 pl 51.
- 26) Stèle d'Euthésion Bâle, BS 233; jeune homme, lièvre, lagobolon, chien; Woysch-Méautis, Nr. 278 pl 52 (fig. 25.1).
- 27) Coupe à figures rouges Gotha AHV 48; scène érotique, lièvre dans une cage, chien; *ARV*<sup>2</sup>, 20.
- 28) Lécythe Athènes MN 12570; jeune homme, lièvre et tombeau; *ARV*<sup>2</sup>, 753, 2. Peintre d'Utrecht 2 (fig. 25.4).
- 29) Lécythe à fond blanc, Athènes MN Δ 1973; chasse devant un tombeau; *ARV*<sup>2</sup>, 690, 2; Kurtz 1975, 121, pl 14, 2 (fig. 25.2).
- 30) Lécythe à fond blanc, Londre BM D 60; chasse devant un tombeau; *ARV*<sup>2</sup>, 1230, 37; Kurtz 1975, 211, pl 32, 4.
- 31) Lécythe à fond blanc, Bonn 1011; chasse devant un tombeau; *ARV*<sup>2</sup>, 1230, 38; Kurtz 1975 p 41 Nr. 3.
- 32) Lécythe à fond blanc; New York MMA 06.1021.127; chasse devant un tombeau; *ARV*<sup>2</sup>, 757, 90.
- 33) Hydrie à figures noires, autrefois marché Munich. Vente Helbing 1910, Nr. 810.
- 34) Assiette, Athènes Musée du Céramique 3514692; homme au gibier, cavalier; Callipolitis-Feytmans 1974, pl 46, 10 (fig. 25.3).
- 35) Relief Rome, Musée Barracco 1119; cavalier et chien, chasseur au gibier (fig. 26.2).
- 36) Relief Vérone; cavalier et chien, chasseur et gibier, personnage qui salue; H. Dütschke 1880, p. 274 (fig. 26.1).
- 37) Loutrophore Athènes-Berlin 3209; Bakalakis 1972, pp. 74-83.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bakalakis, 1972 = G. Bakalakis, « Die Lutrophoros Athen (ex. Schliemann), Berlin 3209 », *AK* 1972, pp. 74-89.
- Bastet, 1966 = F. L. Bastet, « Feldherr mit Hund auf der Augustusstatue von Prima Porta », *BABesch* 41, 1966, pp. 77-90.
- PanM* = J. D. Beazley, *Der Pan Maler*, Berlin 1931.
- Add* = L. Burn et R. Glynn, « Beazley Addenda, Additional references to ABV, *ARV*<sup>2</sup> and Paralipomena », Oxford 1982.
- Borchardt, 1968 = J. Borchardt, « Epichorische gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kiliken », *IstMitt* 18, 1968, pp. 161-211.
- Borgeaud, 1979 = P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève 1979.
- Callipolitis-Feytmans, 1974 = Callipolitis-Feytmans, *Les plats attiques à figures noires*, Paris 1974.
- Demargne, 1974 = P. Demargne, *Fouilles de Xanthos V, Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages. Les épitaphes lyciennes*, Paris 1974.
- Dütschke, 1880 = H. Dütschke, *Die antiken Marmorbildwerke in Oberitalien IV*, 1880.
- Haspels, ABL = C. H. Haspels, *Attic Black Figured Lekythoi*, Paris 1936.
- Koch-Harnack, 1983 = G. Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke, ihre Bedeutung im päderastischem Erziehungssystem Athens*, Berlin 1983.
- Kurtz, 1975 = D. C. Kurtz, *Attic White Lekythoi*, Oxford 1975.
- Mainoldi, 1984 = C. Mainoldi, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris 1984.
- Peredolskaia, 1967 = A. A. Peredolskaia, *Krasnofigurnye attischesk Vasy v. Ermitage*, Léningrad 1967.
- Picard, 1935 = C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture I, période archaïque*, Paris 1935.
- Ridgway, 1971 = B. Sisondo Ridgway, « The Man and Dog stelai », *JdI* 86, 1971, pp. 60-79.
- Rohde, 1925 = E. Rohde, *Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen 1925.
- Schefold, 1937 = K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, *JdI* 52, 1937, pp. 30-75.
- Schefold, 1959 = K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburg 1959.
- Schnapp, 1984 = A. Schnapp, « Eros en chasse », in C. Bérard et J. P. Vernant, *La cité des images*, Lausanne 1984, pp. 67-84.
- Schnapp, 1987 = A. Schnapp, *La duplicité du chasseur, comportement juvénile et pratique cynégétique en Grèce ancienne* (thèse de doctorat), Paris 1987.
- Schweitzer, 1941 = B. Schweitzer, « Krieger in der Grabkunst des fünften Jahrhunderts », *Die Antike* 17, 1941, p. 41 sq.
- Stüpperich, 1977 = R. Stüpperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im Klassischen Athen*, Münster 1977.
- Thompson, 1949 = H. A. Thompson, « An archaic gravestone from the Athenian Agora », in *Hesperia*, suppl. VIII, 1949, pp. 373-377.
- Woysch-Méautis, 1982 = D. Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*, Lausanne 1982.



## LE CADAVRE IMPOSSIBLE

CLAUDE BÉRARD

« Les martyres chrétiens emportés par les anges », étrange tableau de Domenico Morelli à Capodimonte (fig. 28.1)<sup>1</sup>, surprenante rencontre pour l'archéologue familier de l'imagerie attique des convoyeurs ailés, les anges de la mort, « les Enfants de la Nuit » pour reprendre la formule de Clémence Ramnoux<sup>2</sup>, Hypnos et Thanatos enlevant les beaux morts au champ de bataille: m'interrogent et l'intervention des anges de Dieu — quand et où? — et la corporéité des martyres. Car ce sont des cadavres, et des cadavres suppliciés, enchaînés, qui sont pris en charge, tendrement, des cadavres et non des âmes, des cadavres et non des corps ressuscités, des corps renouvelés, des corps d'énergie lumineuse qui, comme leur Seigneur, passent à travers les portes fermées.

Au revers du retable de Grünewald, succédant au cadavre abominablement supplicié, livide, aux chairs « tournantes » comme l'écrivait Huysmans<sup>3</sup>, verdissantes, surgit, flottant en apesanteur, le nouveau corps du Christ, encore stigmatisé mais auréolé de lumières rayonnantes qui « commencent d'effacer ses contours; déjà le modelé du visage ondoie, les traits s'effument et les cheveux se disséminent,

### Abréviations supplémentaires:

- Bažant (1986) = J. Bažant, 'Entre la croyance et l'expérience', dans *Iconographie Classique et identités régionales* (BCH, suppl. 14, 1986), pp. 37 ss.  
Mainoldi (1987) = C. Mainoldi, 'Sonno e morte in Grecia antica', dans R. Raffaelli (ed.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987, pp. 9 ss.  
Sourvinou-Inwood (1987) = C. Sourvinou Inwood, 'Images grecques de la mort...', dans *AION ArchStAnt* 9, 1987, pp. 145 ss.

<sup>1</sup> Il existe plusieurs ouvrages sur Morelli, entre autres ceux de A. Conti, Naples 1927, et V. Spinazzola, Milan 1925. Cf. M. Pittaluga dans *Kindlers Malerei Lexikon*, Zurich 1977, pp. 486-7. Sauf erreur, le tableau que je reproduis ici est une oeuvre de jeunesse datée de 1851.

<sup>2</sup> C. Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit*<sup>2</sup>, Paris 1988.

<sup>3</sup> J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar*, Paris 1988, 21 puis 30.

volant dans un halo d'or en fusion » (encore Huysmans). L'aspect horrible du corps du Crucifié n'est autre que celui souhaité par Achille pour Hector.

Plus que tout autre culture, la Grèce classique, et plus particulièrement Athènes, la cité des images, est régie par l'ordre anthropomorphique<sup>4</sup>. Non seulement hommes, héros et dieux sont le plus souvent représentés de façon identique mais encore leur enveloppe charnelle est peu soumise à l'érosion temporelle, avant l'époque hellénistique du moins. Dans un tel système de représentations idéales, normalisées par des canons<sup>5</sup> (j'ai rappelé ailleurs avec quels soins méticuleux hommes et femmes satinent leur peau, comme on entretient la patine des statues<sup>6</sup>), les cadavres, *a fortiori* les squelettes et tous les stades de décomposition intermédiaires figurés par d'autres cultures avec un réalisme jubilant et parfois difficilement supportable, n'ont pas droit d'image ni de cité. Le cadavre comme tel n'est pas une valeur. Forcés d'accepter les morts, les Grecs ne veulent pas reconnaître les cadavres dans leur spécificité: rigidité, lividité, putréfaction.

Des morts seulement donc, de jeunes et beaux morts, de beaux guerriers morts, des héros morts à la guerre, paupières closes, comme paisiblement *endormis* (point très important que souligne à juste titre Carla Mainoldi<sup>7</sup>); seules des plaies multiples laissent au pire couler un sang sémiotique, intarrissable. Ainsi le champ de bataille est-il le lieu privilégié et quasi unique où gisent les corps morts sanglants - même Actéon échappe au déchiquetage total<sup>8</sup>.

Sur le tableau de Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, le cadavre demi-nu au premier plan, exsangue, dans sa trivialité horrible, choqua fort les contemporains formés au corps classique. Julien Green écrivait par ailleurs: « Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue ». Voilà bien dénoncé ce caractère insupportable de la mort que les Grecs occultent systématiquement. Les cadavres ne sont plus humains; ils ressortissent à l'abomination totale qui distance toute figuration. Pourtant le schème utilisé par Delacroix est celui du corps néo-classique d'Hector, précisément, corps outragé, mutilé, traîné sur la terre rugueuse pour mieux le défigurer, l'écorcher, le retrancher à l'humanité, mais corps merveilleusement, surnaturellement protégé, bien que toujours saignant sous la table où Achille coupe et mange les longues tranches d'escalope (ARV<sup>2</sup> 380, 171): Hector ou l'impossible cadavre. La somptueuse mise en scène de David pour les funérailles de Patrocle (fig. 28.2) compte au moins trois cadavres: celui du Troyen égorgé que des serviteurs hissent sur le bûcher, celui de Patrocle sur le lit funèbre, celui d'Hector renversé hors de la caisse du char — celui d'Hector

<sup>4</sup> Cf. C. Bérard, 'Hommes, prêtres et dieux. L'ordre anthropomorphique dans l'imagerie grecque', dans *L'Islam: une religion*, Genève 1989, pp. 95 sqq.

<sup>5</sup> Cf. C. Bérard, 'Le corps bestial', dans *Le corps et ses fictions*, éd. par C. Reichler, Paris 1983, pp. 43 sqq. Voir pour nos jours par ex. C. Jenks, *Die Postmoderne*, Darmstadt 1987.

<sup>6</sup> C. Bérard, 'L'impossible femme athlète', dans *AION AchStAnt* 8, 1986, pp. 195 sqq.

<sup>7</sup> Mainoldi (1987), pp. 9 sqq.

<sup>8</sup> LIMC 1, *Aktaion*, n° 121.

aussi lisse et intact que les autres, un bandeau resté fixé autour de sa tête bouclée, le flanc droit reposant sur des étoffes douces et immaculées; les entraves aux chevilles nous reportent seules à la vaine tentative de profaner la forme corporelle du héros.

Dans le monde étrange et mystérieux des lécythes à fond blanc, les observateurs<sup>9</sup> cherchent en vain les corps morts sinon les cadavres — monde unique dans l'imagerie, monde qui brouille à plaisir les catégories traditionnelles et rationnelles. Dans une mise en séquence, tout commence pourtant de façon concrète et réaliste: les scènes de *prothésis*, dans leur grande majorité, présentent le corps drapé étendu sur un lit, la tête soutenue par un coussin, les yeux clos, entouré par ses parents en deuil<sup>10</sup>. Mais sur un lécythe de Lyon<sup>11</sup>, la stratégie de l'imager s'est enrichie et compliquée (fig. 27). Le défunt repose toujours sur le lit; père et mère se lamentent. Mais à l'arrière-plan, deux énormes lécythes peints se profilent, évoquant soit des vases de terre cuite, soit, plus vraisemblablement, des lécythes de marbre servant de monument funéraire. Dans un premier temps (*op. cit.*), j'ai écrit que le lieu de la déploration n'était plus la maison mais le cimetière déjà et que, par conséquent, les gestes des parents étaient des gestes d'adieu ultime, tout en tenant compte des télescopages temporels et spatiaux qui animent cette imagerie. Je préfère aujourd'hui déplacer le problème et considérer que les lécythes garnissent la chambre funéraire avant l'*ekphora*; la présence de l'oiseau familial constitue un indice dans ce sens. Il est plus facile en effet d'imaginer la présentation des lécythes dans la maison qu'une reprise de la *prothésis* devant la tombe. Cette observation permet de montrer l'importance des rituels funéraires qui démarrent dans le cadre privé de l'*oikos*, en même temps qu'elle souligne les liaisons concrètes entre *oikos* et cimetière. Ces liaisons sont encore renforcées par les *psychai* (« âmes ») qui volettent *déjà* (je souligne) et se lamentent dans le champ au-dessus du mort — on notera, sur un lécythe de Vienne, par exemple<sup>12</sup>, qu'il y a plusieurs âmes et que par conséquent elles ne sauraient être mises en relation avec *un* corps. La *prothésis* familiale est donc d'emblée baignée d'une atmosphère surnaturelle créée par le mystère de la mort. Si le mort entame son dernier voyage, l'au-delà, et son altérité radicale, est aussi venu à sa rencontre, l'accueillir, l'accompagner — le mort, pas seulement le corps! — bien avant la tombe. Le cérémonial qui entoure le lit contribue au renforcement de cette atmos-

<sup>9</sup> Ces dernières années, les recherches se sont multipliées sur ce sujet. Sans être toujours d'accord avec eux, je dois beaucoup aux articles de G. Siebert, 'Eidóla...', dans *Méthodologie iconographique* (Actes du Colloque de Strasbourg, 1981), pp. 63 sqq.; Bazant (1986), pp. 37 sqq.; Sourvinou-Inwood (1987) et enfin Mainoldi (1987). J'aimerais donner ici un éclairage un peu différent et le concentrant sur le mort examiné dans une séquence.

<sup>10</sup> Je ne cite qu'un exemple, ARV<sup>2</sup> 851, 273 (Londres D 62).

<sup>11</sup> ARV<sup>2</sup> 1385, 5 = *Athènes, la cité des images*, Lyon 1987, pp. 32-33, E 49; on connaît d'autres exemples, notamment du même peintre.

<sup>12</sup> ARV<sup>2</sup> 1372, 16 = W. Oberleitner, *Götter, Heroen, Menschen*, Vienne 1974, pl. 21 (IV 3748).



phère. A la limite, on peut permuter sans difficultés le syntagme « mort sur un lit » avec celui « mort à la tombe (stèle, tumulus) », sans que les autres personnages ni les offrandes soient modifiés<sup>13</sup>.

J'ai écrit ci-dessus qu'il était difficile de concevoir une *prothésis* devant la tombe. Ida Baldassare a attiré mon attention sur le petit lécythe, malheureusement fragmentaire, de Tubingue<sup>14</sup> qui présente le mort encore allongé sur un lit. Dans le champ, deux lignes verticales recourbées rejoignent le filet circulaire horizontal qui limite l'image dans sa partie supérieure; trois bandelettes y sont suspendues. La comparaison s'impose avec le vase de Londres (fig. 30.1)<sup>15</sup> qui propose la même scène, lit excepté. Je crois qu'il faut lire ces images en considérant que le mort reposait dans la tombe, à l'intérieur d'une sorte de caisson — tumulus représenté de manière peu réaliste. Jan Bazant commente<sup>16</sup> un lécythe de Leningrad (fig. 31.4) sur lequel on voit une silhouette debout, masquée à mi-corps par un caisson, en situant le défunt à l'intérieur de la tombe; cela est possible, encore qu'il faille expliquer ce redressement insolite. En revanche le terme de « revenant » employé par l'auteur ne me semble pas acceptable dans cette imagerie<sup>17</sup>. Par delà les ambiguïtés conceptuelles développées normalement par le mystère de la mort et plus précisément par ce qu'il y a après la mort, je suis persuadé que les rituels, les textes et les images travaillent précisément à transmettre un savoir rassurant<sup>18</sup>. Que pour les Athéniens les morts puissent se mêler accidentellement aux vivants et que par conséquent ceux-ci puissent croire aux revenants, j'en tombe d'accord; mais ces croyances n'ont rien à voir avec l'imagerie des lécythes à fond blanc. Pour conclure sur ce point, je relèverai que sur ces trois derniers vases le mort est seul à la différence des scènes de *prothésis* (cf. figs. 27vs, 30.1 et 31.4). Nous sommes donc bien en présence de deux moments successifs, localisables dans deux espaces différents.

Dans l'intervalle, que se passe-t-il? L'imagerie des lécythes à fond blanc témoigne subitement d'une extrême discrétion. Pour combler la solution de continuité, il faut recourir à d'autres ensembles, notamment aux figures noires, qui transmettent nombre de détails très réalistes et très vivants<sup>19</sup>. Les peintres de nos lécythes quant à eux portent l'accent ailleurs et se font l'écho de préoccupations plus religieuses qui ouvrent la porte à davantage de surnaturel.

<sup>13</sup> Par ex ARV<sup>2</sup> 1390, 3: femme avec corbeille; petit lécythe à fond blanc, « âme ».

<sup>14</sup> S 10 1715; cf. N. Nakayama, *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmaeler*, Fribourg en Brisgau 1982, pp. 58 et 194, pl. 4, n° GB-IV-5; J. Burow, CVA Allemagne 54, Tübingen 5, 61.

<sup>15</sup> ARV<sup>2</sup> 756, 66.

<sup>16</sup> Bazant (1986), fig. 2 et 42.

<sup>17</sup> Bazant (1986), p. 39.

<sup>18</sup> Cf. Sourvinou-Inwood (1987), pp. 151 sqq.

<sup>19</sup> Cf. *La cité des images* (Lausanne-Paris 1984), fig. 144 sqq.

C. Sourvinou-Inwood puis C. Mainoldi<sup>20</sup> ont étudié avec beaucoup de finesse les images insolites — dérivées des scènes héroïco-mythologiques sur lesquelles figurent Memnon ou Sarpédon rapatriés par Hypnos et Thanatos — qui, par extension, montrent les convoyeurs ailés en train de déposer à la tombe les corps non seulement d'hommes mais encore de femmes, voire d'enfants (fig. 31.5)<sup>21</sup>. Il faut ici revenir au tableau de D. Morelli (fig. 28.1) et plus encore à celui de J. S. Berthélemy (fig. 29.2)<sup>22</sup>: un Apollon du type Belvédère indique la direction de la Lycie à Thanatos qui tient la torche funèbre pointée vers le bas. Le corps exsangue de Sarpédon, mis en scène selon un schème de Pietà — noter la plaie ouverte mais qui ne saigne plus! — yeux clos, bouche ouverte, est soutenu par Hypnos. Le dénominateur commun entre ces deux peintures et les images des lécythes réside dans la corporéité des cadavres, si j'ose dire, dans leur matérialité. La différence en revanche se situe, plus encore qu'au niveau du statut des protagonistes (héros d'ascendance divine d'un côté, Athéniens de l'autre), sur le plan du lieu de l'action. L'imagerie mythologique choisit le départ du champ de bataille alors que l'imagerie sur fond blanc focalise sur l'arrivée à la tombe. J'avoue avoir été troublé, après bien d'autres, par ces documents. Dans un premier temps de la recherche, j'ai d'abord écrit que les anges funèbres n'apportaient pas les corps à la tombe, d'un étranger lointain, mais qu'ils l'emportaient dans un au-delà paradisiaque, transocéanique ou non. Le fragment de Berlin (fig. 31.6)<sup>23</sup> me paraissait devoir étayer cette opinion, car pourquoi choisir de couronner la stèle avec un thème que je jugeais alors secondaire par rapport au dernier voyage aérien vers un port de tout repos? C'est alors que l'article de C. Mainoldi a attiré mon attention sur le fait que la scène principale du lécythe d'Athènes (fig. 31.5) était flanquée (ce qui n'apparaît pas, hélas, dans toutes les publications) à droite par Charon dans sa barque où figure déjà un passager. Certes, on pourrait argumenter dans ce sens: le peintre oppose deux formules, l'une traditionnelle avec le passage du fleuve infernal, l'autre, plus spirituelle, avec un transfert aérien qui présenterait l'avantage de supprimer toute trace de cadavre. Pour ne pas lasser le lecteur, je n'exposerai pas ici dans le détail pourquoi cette hypothèse doit être rejetée absolument. Dans la perspective que j'ai choisie, celle de la mise en séquence, le thème *déposition* emporte l'adhésion. En effet, si je récapitule, nous assistons d'abord à la *prothésis* représentée selon les normes traditionnelles. Puis apparaissent les signes qui annoncent la tombe et l'au-delà: offrandes corbeilles, petits lécythes, lécythes monumentaux, *psychai*. Manque ici la scène d'*abreptio* de la chambre funéraire<sup>24</sup>: l'imagerie ne tient plus compte, bien sûr, de l'enchaînement réaliste

<sup>20</sup> Cf. Sourvinou-Inwood (1987); Mainoldi (1987).

<sup>21</sup> Cf. Mainoldi (1987), pl. 3 fig. 3.

<sup>22</sup> Voir le catalogue de l'exposition *Triumph und Tod des Helden*, Zurich-Milan 1988, pp. 192 sqq. et n° 17.

<sup>23</sup> Mainoldi (1987), pl. 3 fig. 4.

<sup>24</sup> Voir la pl. 2 chez E. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs* (Paris 1883)?!

des actions; le message est à chercher ailleurs, soit dans la référence exemplaire héroïco-mythologique, soit plus encore dans la mise en évidence des attentions prévenantes et rassurantes que les génies de la mort et du sommeil témoignent au défunt. Leur présence est une façon de dire et de vérifier que le corps mort échappe au statut de cadavre avec toutes les connotations négatives véhiculées par ce terme. Hypnos et Thanatos certifient que le mort reste un « beau mort »; celui-ci est entre de bonnes mains et le restera. En effet, Hermès, qui assiste à la *depositio*, garantit l'articulation avec la suite de la séquence, le passage dans la barque infernale (figs. 31.1-3 et 31.5).

Entre ces deux étapes se produit toutefois un phénomène capital dont nous avons déjà entrevu les conséquences sur le lécythe de Léningrad (fig. 31.4). Par une alchimie mystérieuse qui évacue définitivement toute corporéité et abolit toute matérialité cadavérique, le mort se réveille. Je dis le mort se réveille mais en fait il est réveillé; sans aucun doute plusieurs facteurs se conjuguent. Tant que les Enfants de la Nuit sont présents, le mort dort encore; mais Hermès surgit, Hermès psychagogue, psychopompe, qui prend la main de ce qui n'est pas seulement une âme, pas encore, mais très techniquement un *eidolon*<sup>25</sup>, une forme corporelle colorée encore douée de parole<sup>26</sup>. Le dieu des passages assure et garantit l'efficacité des rites funéraires pratiqués entre la déposition du corps et le départ de l'*eidolon*: j'ai choisi ici le lécythe de Carlsruhe (fig. 30.2-3)<sup>27</sup> car on n'y voit pas seulement une simple présentation des offrandes mais aussi une libation offerte par une femme qui verse de l'eau d'une hydrie tandis que sa compagne tend la phiale. A ce stade, le mort est dans la fosse, et le corps y restera, cadavre invisible, tandis que l'*eidolon* quittera la tombe (fig. 31.4) pour suivre Hermès et monter dans la barque du nocher infernal. Celle-ci est déjà là, elle se rapproche, elle aborde, elle attend (fig. 31.1-3)<sup>28</sup>; l'Achéron baigne fantastiquement le pied de la stèle; l'*eidolon* apparaît et s'embarque. La séquence s'achève par cette image que S. Pappaspyridi avait jadis publiée en combinant la description faite par Pausanias (10, 28, 3) de la fresque apocalyptique de Polygnote et les lécythes à fond blanc: ultime navigation de Tellis et Cleboia tenant sur ses genoux le coffret avec les *signa et memoracula* des initiés qui savent et sont sans crainte<sup>29</sup>.

Du lit de la *prothésis* à la barque de Charon, l'imagerie construit un parcours qui conduit le mort dans une autre sphère en lui montrant, de façon rassurante, apaisante, que même si la mort existe — et même si elle n'est que sommeil —

<sup>25</sup> Cratère apulien de Munich 3296: LIMC 1, *Aietes*, n° 1: *eidolon aëton*.

<sup>26</sup> M. Schmidt, 'Hermes als Seelenleiter auf einer apulischen Lutrophoros', dans *AntK* 27, 1984, pp. 34 sqq. Commentaire du dialogue entre Hermès et l'*eidolon* qui refuse de partir pour les Enfers par W. Batschelet-Massini, 41 sqq.

<sup>27</sup> ARV<sup>2</sup> 1372, 17; en couleurs dans J. Thimme, *Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloss*, Karlsruhe 1986, pl. 13.

<sup>28</sup> ARV<sup>2</sup> 1384, 18.

<sup>29</sup> C. Bérard, 'Apocalypses éleusiniennes', dans C. Kappler, *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris 1987, pp. 140 et fig. 11.

le cadavre quant à lui ne concerne pas, ne concerne plus le mort dont l'essentiel est préservé ailleurs et autrement. Dans la tombe ne reste que poussière inconsistante et informelle. Combien plus inquiétant le tableau de Pierre Subleyras (fig. 29.1)<sup>30</sup> dont les recherches esthétiques occultent les interrogations angoissées de l'homme devant l'inéluctable invisible. L'académie classique de Charon ne fait que mieux ressortir, par contraste, les ténébreuses béances qui s'ouvrent sous les plis des linceuls; la lourde barge s'enfonce lentement dans un silence de plomb, sous un ciel de cauchemar. Il faut se retourner vers l'iconographie chrétienne pour pressentir ce que sera ce corps résurrectionnel nouveau, promis à ceux qui reçoivent le sacrifice du Christ, corps de gloire, gloire de lumière.

<sup>30</sup> Cf. P. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983, fig. 245.



## SEX DIFFERENTIATION IN GRAVE VASES

JOHN BOARDMAN

This paper is devoted to a study of the archaeological evidence for the use of different vase shapes in Attic funeral rites for male and female burials. It has often been observed of the Protogeometric and Geometric period, and less often observed of the Classical period, that, at least in Attica, different shapes of vases were associated in burials with either sex, either as cremation urns or as grave markers, *semata*. I believe that it can be demonstrated that there was continuity of practice, or at least that the same basic vase types, or use-related forms, were employed throughout this long period of some five hundred years, although the purpose of the differentiation in the beginning was not quite the same as that assumed by both scholars and antiquity at the end of that sequence.

In the Protogeometric period, into the Early Geometric, male cremations are in neck-handled amphorae and female in belly, or shoulder-handled amphorae<sup>1</sup>. The sex of the burials is shown sometimes by study of the incompletely burnt remains, sometimes by the distinctive grave offerings. The two vase shapes are broadly similar and differ only in the position of their handles, though the female, belly and shoulder-handled amphorae tend to have more flaring mouths (fig. 27.2

### Supplementary abbreviations:

- |                        |   |
|------------------------|---|
| Ahlberg, 1971          | = G. Ahlberg, <i>Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art</i> , Lund-Göteborg 1971. |
| Coldstream, 1977       | = J.N. Coldstream, <i>Geometric Greece</i> , London 1977.                               |
| Kokula, 1984           | = G. Kokula, <i>Marmorlutrophoren</i> , <i>AthMitt</i> , Beiheft 10, 1984.              |
| Kurtz - Boardman, 1971 | = D.C. Kurtz - J. Boardman, <i>Greek Burial Customs</i> , 1971.                         |
| Oeconomus, 1921        | = G.P. Oeconomus, <i>De profusionum receptaculis sepulchralibus</i> , 1921.             |

<sup>1</sup> J.N. Coldstream, 1977 part 1; D.C. Kurtz and J. Boardman, 1971, chapters 3, 4, for general discussion of Geometric rites and references. In the Protogeometric period the distinction in shape is not always observed, but is generally true; for exceptions see E. Smithson, *Hesperia* 30, 1961, p. 151 and C.-G. Styrenius, *Submycenaean Studies*, Lund 1967, p. 99.

a-c). Possibly the difference was determined by considerations of ritual, in which case we shall need to discover what this might have been. At any rate, it will depend partly if not wholly on the use of the vases and I shall have to return to this problem. First we may consider, and dismiss, a different explanation. It might have been that the shapes themselves were deemed male and female. This is not such a strange proposition as it may sound, since the Greeks, as we do today, anthropomorphised their pottery, speaking as we do of the lips, necks, bellies, feet of vases, though they referred to what we call handles as ears, which is even more anthropomorphic<sup>2</sup>. Moreover, they occasionally made the point more explicit by the decoration, with eyes on vase necks or lips, hands at handles, etc. But I cannot see anything in the forms of the two shapes of amphora which might support the view that shape alone determined their appropriateness for either sex.

We should therefore, perhaps, turn to the vases' normal use, since we have every reason to believe that they were not manufactured solely for the grave. The neck-handled amphora was traditionally a storage and carriage vase and we associate it especially with wine or oil from what is known about its use in later centuries. The 'female' amphora is a different matter since it does not long survive in just this form — hardly really beyond the eighth century. In the early period the handles may be vertical loops on the shoulder of the vase, or horizontal, on the belly, and it is the latter type that is reserved for the later, larger vases<sup>3</sup> and is the more significant for us. The horizontal handles are clearly for lifting, and I would suggest that the shape is essentially the same as that we call the hydria, which also has the horizontal handles, for lifting, but which adds one vertical handle, for pouring. It too tends to the flaring mouth which is characteristic of the belly-handled amphora of early Attica. The hydria proper, with its third handle, was already known in Protogeometric (fig. 27.2 d), its body as that of the belly-handled amphora, but it was a rare shape<sup>4</sup>. The hydria is a water jar; and so, I would suggest, was the belly-handled amphora.

Is, then, the essential difference between the two shapes, and the reason for their choice as funeral urns, the fact that one is a wine vase, for men, the other a water vase, for women? The equation — wine:water::man:woman — is of a type which, I believe, many might find easily acceptable, and it may even be correct. If it is correct it suggests that the different shapes were chosen for burials because of their different usage in a social context and not in a religious one. It is, however, possible that, although determined by their social associations with

<sup>2</sup> W. Froehner, *Anatomie des vases antiques*, 1876.

<sup>3</sup> An exception is an unpublished amphora on loan to the Basel Antikenmuseum, a large grave-marker with shoulder-handles and a prothesis scene on the body.

<sup>4</sup> See V.R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford 1952, pp. 43-45 for the hydria, and pp. 30, 36, for the fortunes of the belly-handled amphora which survives into the succeeding Geometric period only in its monumental form as a grave-marker. Also, *idem*, *The Greek Dark Ages*, 1972, pp. 148-151.

the different sexes, they had also a specific function in burial rites. This can hardly have anything to do with washing the body, since only one is, probably, primarily a water jar. We learn, however, from Homer, of extinguishing the embers of Patroklos' funeral pyre with wine (*Iliad* 23, 237-8). Is it possible that this was a general Greek custom in the Geometric period, in mainland Greece as well as Homer's Anatolian Greece, and that water was used for a woman's pyre? This makes a certain sense, but it will appear unlikely in the light of the immediately following history of the shapes in a burial context. I believe, at any rate, that the act described in an exaggerated heroic form by Homer may have been basically a matter of making a first libation to the newly incinerated dead. It is possible also to have reservations about the interpretation of burials in Cyprus, Eretria and Ischia which are alleged to demonstrate the Homeric practice<sup>5</sup>. Unburnt jugs and bowls accompanying the cremations seem to attest libation rather than fire control.

With the Geometric period in Attica burials come to be marked by clay vases set over the cremations or inhumations. Craters, broad open bowls, are the common grave marker, invariably associated with neck-handled amphorae as urns, and so for male burials. In the eighth century these vases reach monumental proportions and many of them are decorated with scenes of burial, the *prothesis* or the *ekphora*, in which the sex of the dead person depicted can be defined. These pictures are our main evidence for this period, since there is little or no evidence about the sex of the burials which they marked and the best of the vases are from old and hasty excavations. It has long been clear, however, and confirmed by Ahlberg's detailed study, that belly-handled amphorae carry scenes of dead women, while broad craters carry scenes of dead men, and the male scenes appear also on smaller neck-handled amphorae. So we have the same differentiation of amphora types but in addition the use of the crater for men. The crater, of course, is essentially a wine-mixing vase, and if we are right about the maleness of the amphora in the preceding period through its associations with wine, then we need have no difficulty in seeing the same criterion operating in the choice of a crater to mark male burials in the Geometric period. It does, however, make it distinctly less likely that the use of the vases was for dousing the pyre, since the crater matches the neck-handled amphora only in its function of containing wine for drinking, a social function, and its use could hardly have been inspired by any special use of the amphora as a container for wine to douse the funeral flames; nor does the crater have anything obvious to do with bathing. So we are left with a differentiation based on a very obvious social use, whatever the funerary connotation. I offer a few statistics about the evidence for the shapes in the Geometric period, based on representations of *prothesis* and *ekphora*. Male scenes appear on 18 craters and 17 neck-handled amphorae; female scenes appear on 4

<sup>5</sup> Coldstream, 1977, pp. 196-197, 226, 349 refers,



belly-handled amphorae<sup>6</sup>. The relative shortage of female scenes is notable, and recurs later.

With the Geometric period the belly-handled amphora undergoes a significant change. It becomes tall and slender, not bellying and broad like the Protogeometric vases or like later hydriai. If it were not for the fact that the sex difference is round the wrong way we might more readily try to apply anthropomorphic principles to the choice now, with the tall slim vases and the broad open ones to represent male and female, lingam and yoni, but we cannot and need not. However, this monumental elongated shape for the water vases, with tall slender neck, is echoed also in the general proportions of many male neck-handled amphorae which seem also, from the snakes along their handles, to be grave vases. Moreover, from the same workshops we now find exactly similar vases, also with the snake handles, but now in the developed hydria form with the vertical handle added. There are many examples of both shapes in the early Protoattic series of the latest eighth, earliest seventh century<sup>7</sup>. The impractical proportions are inspired partly, it may be, by their use as markers (certainly true for the female vases), partly for their strictly non-secular function which is now made explicit by their funerary decoration. For proof of this, and to take us away from Athens for a moment, we may turn to one of the very few Late Geometric *prothesis* scenes on a non-Attic vase. The *prothesis* of a woman is shown on a Late Geometric vase from Boeotia<sup>8</sup>; it has the new tall proportions, and it is a real hydria, with the vertical handle added (though now missing). The only other non-Attic *prothesis* of this period appears in Samos, the *prothesis* of a man, shown on a kantharos, which is of course a wine cup<sup>9</sup>. The only other Attic shape of any possible significance here, and sometimes decorated with a *prothesis*, is the pitcher, which is surely a water vase, but it seems to carry *prothesis* scenes indifferently of men or women, and so may indeed relate either to the washing ritual or to the well-known thirstiness of the dead and the need for liquid offerings, but it seems not to have been used

<sup>6</sup> The figures are from the lists in Ahlberg, 1971, pp. 39, 311. The distinction between male and female is not altogether easy and depends on more than presence or absence of dress on the corpse. I follow Ahlberg in her analysis of criteria for distinguishing the sex intended. The amphora in Basel (above, n. 3) is puzzling; the corpse is naked, with male mourners at one side, women at the other. I. Morris, in *Burial and ancient society*, Cambridge 1987, pp. 151-152 takes it that "few graves were so distinguished [by elaborate vases] in late Geometric", but this is based on excavation evidence and takes no account of the many large Attic LG vases in collections, virtually all of which must have been grave markers. He is, at any rate, properly cautious in making the point which does not much affect his impressive main argument.

<sup>7</sup> E.g., BSA 35, 1934-35, pls. 38, 43-45, 47. For a hydria by the Anlatos Painter with the *prothesis* of a woman on its neck see A. Galbally, *The Collections of the National Gallery of Victoria* (Melbourne), 1987, p. 74, fig. 3.7.

<sup>8</sup> Paris A 575 (CA 639); Ahlberg, 1971, pp. 216-218, fig. 52; A. Ruckert, *Frühe Keramik Böotiens*, 1976, pl. 15, Hy5.

<sup>9</sup> Ahlberg, 1971, pp. 214-215, fig. 51.

as a grave-marker<sup>10</sup>. In some respects the hydria is a conflation of the belly-handled amphora and the pitcher, combining the two horizontal handles with the one vertical.

In the seventh century we lack adequate evidence from Attic cemeteries to determine sex differentiation in vase shapes, and scenes of *prothesis*, which proved so useful in the eighth century, are almost entirely lacking. As we come into the sixth century, however, we pick up again the tall-necked funeral vases, identified by their decoration, in both amphora and hydria form, and I see no reason to doubt that the difference still denotes sex differentiation. These are well represented in early black figure from the Attic cemeteries at Vari and elsewhere<sup>11</sup>.

The suspected differentiation of sex in the black figure vases is proved when we reach the end of the sixth century, because then the vases, which have become even more elongated and impractical in their proportions, begin again to have *prothesis* scenes upon them, as well as other burial scenes in which the vases themselves are shown carried or serving as grave markers. In archaeological terms they have a new name too — *loutrophoroi* — the significance of which we shall consider later; for present purposes they may be regarded simply as continuing a tradition which can be traced back to Protogeometric funeral urns.

Black figure *loutrophoroi* with *prothesis* scenes upon them are made for less than one generation, at about the turn of the sixth and fifth century. I know of only one with the *prothesis* of a woman, on a *loutrophoros-hydria*; fourteen with the *prothesis* of a man, all on *loutrophoros-amphorae*. They are followed by examples in red figure running well into the second half of the fifth century. The two female *protheseis* known to me are on *loutrophoros-hydriai*; the eight male *protheseis* on *loutrophoros-amphorae*. See Appendix for lists<sup>12</sup>.

The shape of the clay vases has become more and more elongated, less and less practical. Beazley, as so often, has a nice turn of phrase in describing them: "The shape is an old-fashioned one: the geometric potter, in the eighth or seventh century, liked to give his vase a long neck which makes it look something like a stork, or a swan, or a goose; and loutrophoroi, from religious and social conservatism, retain this long neck after it has died out elsewhere"<sup>13</sup>. The ultimate in impracticability of shape is achieved when they appear as marble grave markers, or in relief on marble grave stelai, in the later fifth century into the fourth century. Miss Kokula has recently devoted a detailed study to these monuments and deduced from the inscriptions and relief figures upon them that the amphorae are for burials of men, the hydriai for burials of women<sup>14</sup>. This completes the tale of continuity of shape differentiation over half a millennium. But it will be observed

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 39, lists one with a male *prothesis*, two with female.

<sup>11</sup> Few are published but cfr. the Sphilean, *AM* 62, 1937, pls. 60-61; *ABV* 38, 1.

<sup>12</sup> Most are listed in Kokula, 1984, pp. 116-117.

<sup>13</sup> *The Museum Journal* 23, 1932, p. 5.

<sup>14</sup> Kokula, 1984, n. 12.



that the vases themselves progress from the strictly practical pots of the Proto-geometric to the exotic ritual furniture of the Classical, and we need to enquire what else may have changed.

Various explanations have been offered by scholars for the gravemarking vases, Geometric and Classical. A common one is that they are for *spondai*, libations to be made to the dead which can be communicated directly to him through the vase set over his grave. None of the shapes involved, except perhaps the Geometric crater, is particularly suitable for such a use. Several of the Geometric and Classical grave-marking vases were found to have holes cut in their bases, either deliberately made before firing or broken into them later. This has seemed to many proof of their use for libations. But if this was in fact their primary use they surely should all have been provided with holes, and this is not the case. One of the suggestions made long ago was that they were made to help secure the vase to the ground and stop it falling or blowing over: an eminently practical and sensible precaution by eminently practical and sensible people. The holes might also have helped drain away rain water; what happened to those that had no holes we do not know; some no doubt did fall over, or were not for use as markers, but the vessels were certainly never used for libations into the grave. The need to communicate with the dead with libations was normally met by pouring onto the grave itself. In later periods more direct access was provided by pipes and tubes running from the surface into the graves, especially where there was some sort of built grave chamber, but the grave-marker was not itself used for this access to the dead<sup>15</sup>. A loutrophoros poised on a grave mound as a marker, shown on a white ground lekythos, shows how impractical it would have been as a receptacle for libations and how insecure without some fastening<sup>16</sup>. There are several small Classical cups from Athenian graves with their bottoms pierced. These too have been declared to have been made for libations to the dead<sup>17</sup>, but this is surely an absurd and unnecessary suggestion since the offering could simply have been poured. Far more probably they are another example of the cancelling or killing of a practical vessel when used in a purely ritual context.

Another and popular explanation associates the vases with the provision of water for the bathing of the dead. The hydria is certainly a water vase, but both men and women required the bathing ritual and this does not explain the differentiation in the shapes. A real hydria, of practical proportions, is sometimes seen as a grave-marker depicted on Attic white-ground lekythoi<sup>18</sup>, and this too has been associated with the funeral bath, but it is much more probably a prize

<sup>15</sup> G. P. Oeconomus, 1921.

<sup>16</sup> Athens 19355; *AJA* 65, 1961, pl. 98, fig. 3; *ARV<sup>2</sup>* 1022, 139 bis; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, the Classical Period*, 1989, fig. 257.

<sup>17</sup> Oeconomus, 1921, pp. 28-29, figs. 6-7.

<sup>18</sup> E. Diehl, *Die Hydria*, 1964, pp. 139-140; E. Buschor, *OJb* 39, 1952, pp. 12-16.

vase, indicating the interests and successes of the dead, like other marker-monuments that we see on the lekythoi — a lyre, a kantharos, or the like.

However, the bathing association does have a certain relevance for understanding the use of the *loutrophoroi* in the Classical period. The clay vases, in black and red figure, are initially decorated only with funeral scenes, and some of them with scenes of fighting, the so-called 'battle-loutrophoroi', analogous in their way to the Geometric grave-marking craters for men with the ship-fights on them. By the middle of the century, however, some *loutrophoroi* begin to carry marriage scenes, and in these scenes the vases themselves are sometimes shown, being carried in procession or standing in the room where the bride is being dressed. (These are further discussed in this volume by Miss Moesch, with consideration of the problems of shape differentiation; see pp. 117-139). There can be no doubt that these are truly *loutrophoroi*, used to carry *loutra*, water for the bridal bath from the local spring or fountain, then perhaps to be kept or warmed in another ritual shape, the *lebes gamikos*. It is notable, however, that they are regularly shown with branches or sprigs in their necks, and where, on vases, a woman is bathing, the water is being poured over her from a hydria of regular proportions, never, to my knowledge, from a *loutrophoros*. Why a vase otherwise associated only with death came to be chosen for this marriage function is not easy to explain unless its association with bathing was already current in the funeral vases. I must confess that I am somewhat puzzled by this, since the bathing association is clearly not basic to the differentiation of shapes, nor is it easy to see why different shapes were needed for either sex since in burials the bathing ritual was required for both men and women. The matter is not helped by the fact that the clay *loutrophoroi* with wedding scenes may take either the amphora or hydria form, though when an Eros is seen on a red figure *loutrophoros* (fig. 27.1) between a bride and groom and holding on the bride's side a *loutrophoros-hydria*, and on the groom's a *loutrophoros-amphora*<sup>19</sup>, we must surely accept that the sex differentiation in shapes is being observed, whatever the significance in that context, marital or funereal. Perhaps after all bathing is not the prime function. Marriage and death go hand in hand in Greek thought, as we well know from many sources, probably the two most important transitions in the life of women, though not of men for whom the transition to adulthood was of equal importance. The indecision about which vase shape to use in the wedding scenes is perhaps some indication of uncertainty about the true meaning of the differentiation of shapes in their original burial context. I hesitate to suggest that many of what we call wedding *loutrophoroi* are basically funeral vases, the wedding scenes on them corresponding to the fighting scenes on the male battle-loutrophoroi, but the thought will not altogether go away and there is something in it. Dr.

<sup>19</sup> Oxford 1966.888; *Sir John and Lady Beazley Gifts*, 1912-1966, 1967, pl. 47, 326; *LIMC* 3, pl. 646, Eros 639 c.



Kurtz reminds me that some of the wedding loutrophoroi have wavyline (snake) decoration at lip and handle, which suggests the tomb, and they all seem to have been destined for Athenian graves or sanctuaries, not for export. But this is a different problem and a late phase in this story.

In pseudo-Demosthenes (*contra Leocharem* XLIV 18) it is remarked that a *loutrophoros* marks the grave of a young man who died unmarried, and later lexicographers apply the practice also to young women<sup>20</sup>. There is some evidence that the word applies better to a figure of a water-carrier than to the familiar vase. However, Kokula's study of the figures on the marble *loutrophoroi* has led her to believe that they all were for the tombs of the unmarried, male and female, this accounting also for the fact that there are many more for men than for women, who married much younger than men. The deduction needs scrutiny since it may have been in part inspired by the accepted modern name for the vases and the texts about *loutrophoroi*; there are also some problematic examples which seem to contradict the suggestion<sup>21</sup>. The implication would have been that the bridal *loutra* which the dead, male or female, had never enjoyed, were provided for them in their memorial, and the notion that unmarried women find their bridal partner in death is a familiar one from the Classical period on.

It is, I think, impossible to conceive that the Protogeometric vases carried any of the detailed connotations which we have been discussing for the Classical ones, yet it is with the Protogeometric that the specific sex differentiation in the vase shapes started. What appears to have been at first determined by an expression of the use of the different shapes in a social context, ends with a complex of other factors and functions, involving the adoption of the shapes for wedding rites, and a possible strict narrowing of the function in funeral rites for the graves of the unmarried. How and why the changes took place remains a matter for conjecture, but the elements which contributed to make the change possible and plausible seem clear enough, as well as the archaeological evidence from which they can be deduced.

<sup>20</sup> See Kokula, 1984, 13, 146-148; Kurtz-Boardman, 1971, p. 152.

<sup>21</sup> Cfr. C. W. Clairmont, *AA* 1988, p. 56.

## APPENDIX

[Z. nos. refer to the lists in W. Zschietzschmann, *AM* 53, 1928, pp. 37-47].

## ATTIC LOUTROPHOROS-HYDRIAI SHOWING FEMALE PROTHESEIS

*Black figure*

1. Athens 12947; *CVA* I, pl. 9, 1-2; Z. nr. 47=77.

*Red figure*

2. Athens 1170; *ARV*<sup>2</sup>, 512,12; E. Simon - A. & H. Hirmer, *Die Griechischen Vasen*, 1976, pl. 174; Z. nr. 96, Beil. 16-17.
3. Paris, Louvre CA 1685; *ARV*<sup>2</sup>, 1099,46; Z. nr. 111, Beil. 18.

## ATTIC LOUTROPHOROS-AMPHORAE SHOWING MALE PROTHESEIS

*Black figure*

4. Athens 450; *ABL*, 229,59; *CVA* 1, pls. 8, 1-2; 9, 3; Z. nr. 44.
5. Athens 1153; *CVA* 1, pl. 8, 3-4; Z. nr. 46.\*
6. Berlin 1888; Z. nr. 54, Beil. 13.
7. Berlin 1889; *MdI* 3, pl. 60; Z. nr. 55.
8. Berlin 3999; A. Furtwängler, *La Collection Sabouloff*, 1883-87, pl. 52 (back); Z. nr. 56.
9. Brussels A 3576.
10. Chicago Univ.; *AJA* 47, 1943, 390, fig. 2.
11. Cleveland 27.145; *CVA* 1, pls. 15-16; Z. nr. 61.
12. The Hague 3507; *CVA* Scheurleer 1, pl. 3, 3-4; Z. nr. 63.
13. London 1928.7-16.1; *ABL*, 229,60.
14. New York 27.228; *BMMA* 23, 1928, 54-7, figs. 1-3; Z. nr. 69.
15. New York; *BMMA* 20, 1925, 300, fig. 9; Z. nr. 67.
16. Oxford 1928.574; *CVA* 3, pl. 26; Z. nr. 70, Beil. 12, 13.
17. Tübingen S/10.1481 (D29); *CVA* 3, pl. 12; Z. nr. 74.

*Red figure*

18. Athens 1452; *ARV*<sup>2</sup>, 233,2; Collignon-Couve, pl. 42; Z. nr. 95.
19. Berlin 31008; Z. nr. 99, Beil. 17.
20. Copenhagen 9195; *CVA* 8, pl. 340.
21. Lausanne, private.
22. London 1930.4-17.1.
23. Munich 2369; Pfuhl, *MuZ*, fig. 766; Z. nr. 106.
24. Munich, Schoen; Z. nr. 116, Beil. 18.
25. Paris, Louvre CA 453; *ARV*<sup>2</sup>, 184,22; Simon-Hirmer, *op. cit.*, pls. 130-1; Z. nr. 109.

## SEMATA E NAISKOI NELLA CERAMICA ITALIOTA

A. PONTRANDOLFO - G. PRISCO - E. MUGIONE - F. LAFAGE

Pochi temi della ceramica italiota a figure rosse sono stati oggetto di interesse, a partire dall'800, quanto quello delle raffigurazioni di scene funerarie. In tali studi l'attenzione si focalizzava essenzialmente o sulla tipologia dei monumenti come documento di una realtà archeologica perduta, o sulla ricerca di modelli da cui tali rappresentazioni sarebbero derivate, o ancora sui possibili significati, anche escatologici, che le scene con monumenti funerari potevano assumere<sup>1</sup>. La raccolta più completa di questo materiale si deve di recente al Lohmann che, nella sua classificazione, organizzata per grandi ambiti di produzione, secondo la sistemazione del Trendall, si sofferma essenzialmente sui monumenti con statue e sui *naiskoi*<sup>2</sup>.

Nel nostro lavoro invece abbiamo preso in esame tutte le categorie di monumenti raffigurati sulla ceramica italiota, avviandone una sistemazione tipologica e cercando di individuare i segni che concorrono a definirne valenze e gerarchie<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Alcuni degli interventi relativi ai diversi approcci sono, nel tempo: F. Vanacore, 'Vasi con heroon dell'Italia meridionale', in *Atti Reale Accad. Archeol. Napoli* 24, 1906, pp. 175-196; Pagenstecher, 1912; P.L. Ciceri, 'Le figure rappresentate intorno alle tombe nella pittura vascolare italiota', in *RendLinc*, s. V, XXII 1913, pp. 109-136; V. Macchioro, 'Intorno al contenuto oltremontano della ceramografia italiota', in *Neapolis I* 1913, p. 30 ss.; *idem*, 'Orphica. Quesiti di ermeneutica vascolare', in *RivIGI* 1-2, 1918, p. 43 ss.; G. Patroni, in *RendLinc* XXI 1912, p. 549 ss.; XXVI 1917, p. 146 ss.; XXVII 1918, pp. 333-335; C. Albizzati, 'Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci', in *AttiPontAcc* XIV 1919, pp. 149-220; P. Wuilleumier, 'Questions de céramique italiote', in *RA* II 1929, pp. 185-210 e I 1931, pp. 234-25; Klumbach, *Grabkunst*; M. Schmidt, 'Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota', in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 105-137; Carter, 1975; GGV; Smith, *Funerary symbolism*; Pensa, *Rappresentazioni*.

<sup>2</sup> *Grabmäler*.

<sup>3</sup> L'approccio semiotico è stato condotto su un *corpus* costituito da 1500 immagini, raccolte essenzialmente sulla base delle pubblicazioni del Trendall (*LCS* e *Suppl.*; *RVAp* e *Suppl.*; *Paestum*) e del Lohmann (*Grabmäler*). L'analisi grammaticale dei segni denotanti i monumenti ha permesso di individuare un sistema che andrà verificato ampliando lo stesso tipo di analisi a tutti i segni costitutivi delle scene, soprattutto di quelle più complesse con stele e *naiskoi*.



Nell'interpretazione inoltre abbiamo cercato di tener conto anche dei rapporti tra le varie scene di uno stesso vaso e, per quanto possibile, delle cronologie, dei luoghi di rinvenimento e di ambiti di produzione omogenei nell'uso di schemi figurativi<sup>4</sup>.

Le prime rappresentazioni di monumenti funebri sulla ceramica italiota si collocano intorno agli ultimi decenni del V sec. a.C., momento in cui i ceramisti elaborano due distinti modelli: uno più originale e, per alcuni aspetti, innovativo, l'altro più dipendente dagli schemi della ceramica attica.

Il primo è esemplificato dall'anfora del Pittore di Gravina<sup>5</sup> (fig. 33.1) dove il monumento è costituito da una base a due gradini, che sostiene una struttura con tetto piano decorato da *kyma* ionico. Al di sopra di questa, si staglia una figura maschile nuda con mantello e bandoliera da cui pende una spada, con la mano destra appoggiata su di uno scudo, mentre con la sinistra regge un elmo. Una donna, alla sua sinistra, è raffigurata nell'atto di posargli una corona sul capo. Intorno si dispongono altre figure che recano bende, corone e cassette. L'insieme farebbe pensare alla celebrazione di un culto eroico, se non ci fossero alcuni segni figurativi che chiaramente connotano come tomba la struttura su cui poggia la « statua ». Infatti sono rappresentati, a vernice nera, al centro un'anfora e, da un lato e dall'altro, una *kylix* appesa. Inoltre, sul primo gradino della base, raffigurate sempre a vernice nera, sono disposte in fila una serie di melagrane. Se queste ultime fanno pensare agli oggetti deposti come offerte alla tomba, secondo gli schemi già noti dalla ceramica attica, l'anfora e le *kylikes* appese sembrano indicare piuttosto gli oggetti deposti all'interno della sepoltura<sup>6</sup>. A sostegno di questa lettura concorrono altri documenti, di qualche decennio più tardi, che riproducono sostanzialmente lo stesso schema, come l'anfora di Amsterdam<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Sull'importanza, nel linguaggio delle immagini, del rapporto tra scene complementari di uno stesso vaso cfr. F. Lissarrague, 'Naples 127929: histoire d'un vase', in *Archeologia e Antropologia*, 'Quaderni DialAr', Roma 1987, pp. 89-100. Sulla necessità di introdurre le categorie spazio e tempo nella lettura di un sistema di immagini cfr. *La città delle immagini*, Modena 1986; E. Mugione, 'La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C.', in *DialAr* s. III, 6, 1988, 1, pp. 111-132.

<sup>5</sup> Taranto, Museo Nazionale, da Gravina (RVAp 2/3, p. 33, tav. 8, 4; *Grabmäler*, A721). Per le notizie sul contesto del rinvenimento cfr. F.G. Lo Porto, in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 348-349, tavv. 60-63.

<sup>6</sup> Sull'uso di sospendere parte degli oggetti del corredo a chiodi infissi alle pareti interne delle tombe, cfr. F.G. Lo Porto, 'Tomba messapica di Ugento', in *AttiMGrecia* XI-XII 1970-71, p. 99 ss.; A. Greco Pontrandolfo, 'Su alcune tombe pestane: proposte di una lettura', in *MélRome* 89, 1977, pp. 50-51. La decorazione a *kyma* ionico sul monumento-sarcofago dell'anfora di Gravina, inoltre, in modo realistico sembra riecheggiare la decorazione pittorica dei sarcofagi tarantini di V sec. a.C., per cui cfr. F.G. Lo Porto, 'Tombe di atleti tarantini', in *AttiMGrecia* n.s. VIII 1967, p. 31 ss.

<sup>7</sup> Amsterdam, Allard Pierson Museum 3478 (RVAp 9/160, tav. 80,1; *Grabmäler*, A17). Altre immagini con la rappresentazione di oggetti appesi o deposti all'interno della sepoltura sono ad esempio quella sull'*hydria* di New York, Fletcher Fund 56.171.65 (RVAp 8/114, tav. 65,2; *Grabmäler*, A533), sull'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (RVAp

(fig. 33.2), dove, in maniera ancora più chiara, della struttura quadrangolare, con le due anfore all'interno, sempre rese in nero, è rappresentata la sola metà superiore. Questa emerge direttamente dal fregio che limita la scena figurata e che quest'ultimo stia ad indicare il suolo, è reso evidente dal fatto che vi insistono direttamente i personaggi ai lati del monumento<sup>8</sup>.

Pertanto ci sembra di poter affermare che, intorno alla fine del V sec. a.C., viene creato un sistema di segni che sta ad indicare, in maniera del tutto originale rispetto alla tradizione attica, non solo il luogo della sepoltura, ma soprattutto l'interno della tomba<sup>9</sup>.

Nella scena che decora l'anfora del Pittore di Gravina, come si è detto, sulla tomba insiste una figura maschile nuda, in armi, che nella letteratura archeologica è stata assimilata ad altre raffigurazioni interpretate come statue<sup>10</sup>. Che si tratti di un non vivente è indubbio: infatti poggia sul coperchio della tomba, è frontale ed il suo sguardo, fisso nel vuoto, non incontra quello degli altri personaggi che gli stanno intorno. Ma è altrettanto chiaro che l'immaginario figurativo, con l'associazione in verticale tomba-*'statua eroica'*, mette in scena il concetto della bella morte come segno di status. Quest'immagine parla al maschile<sup>11</sup> (figg. 34.1; 36.1) e

8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1), quella sull'*hydria* di Berlino, Staatlichen Museen F. 3170 (RVAp 8/110; *Grabmäler*, A121, tavv. 1-2), sull'*hydria* di Monaco, Antikensammlungen 3266 (LCS p. 120, 602; *Stud. Robinson* II, p. 116, tav. 38 B), sull'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2856 (81843) (LCS, p. 120, 601; *Grabmäler*, L25), sulla *pelike* di Parigi, Louvre K544 (LCS, p. 120, 599; *Stud. Robinson* II, tav. 40; *Grabmäler*, L35).

<sup>8</sup> Secondo il Lohmann, *Grabmäler*, p. 28 ss., non è certo che tali rappresentazioni abbiano un intento realistico.

<sup>9</sup> Sulle *lekythoi* attiche a fondo bianco spesso sono raffigurati oggetti deposti sul basamento, accanto ad esso, davanti o alla sommità della stele, indifferentemente campiti in nero o a silhouette: cfr. Kurtz, *Lekythoi*, ad esempio tavv. 18,3; 19,1; 23,3; 28,2; 29,4; 33,2. Sulla ceramica italiota, invece, è evidente la volontà di marcare l'opposizione tra interno ed esterno della tomba anche attraverso il gioco cromatico degli oggetti: campiti in nero e disegnati in corrispondenza del basamento, indicano l'interno; resi a silhouette e disegnati davanti, accanto o al di sopra del basamento indicano l'esterno. Cfr. le *hydriai* di Napoli 81843, 82295, e di New York citate alla n. 7 per l'opposizione tra interno ed esterno resa su di uno stesso vaso attraverso il gioco cromatico degli oggetti; per gli oggetti deposti all'esterno, in corrispondenza del basamento, cfr. il cratere a volute Bari, Museo archeologico, 1394, da Ceglie (RVAp, 8/101, tav. 65,1). Indifferente, invece, è l'uso della campitura in nero o del risparmio per gli oggetti deposti davanti, accanto o sopra la stele: cfr. ad esempio il cratere a volute di Vienna, Kunsthistorisches Museum, 94 (RVAp, 27/5, tav. 320,3).

<sup>10</sup> Cfr. *Grabmäler*, pp. 25-51, cui si rimanda per la bibliografia e per la discussione sull'argomento.

<sup>11</sup> I segni che compongono queste scene sono fortemente connotanti nelle rappresentazioni più antiche, come ad esempio sull'anfora del Pittore di Gravina citato alla n. 5, sull'*hydria* apula di Parigi, Louvre K22 (RVAp, 3/95, tav. 21,2; *Grabmäler*, A557, tav. 8,1), sul cratere a volute di Berlino, Staat. Museen, 1968.11 (RVAp, 18/3; *Grabmäler*, A138). Questo schema sembra affermarsi prima in ambito apulo e successivamente in quello lucano, soprattutto nell'officina del Pittore del Primato, per cui cfr. l'anfora di Monaco, Antikensammlungen 3263 (LCS, 168,944, tav. 74,1; *Grabmäler*, L13). Al Pittore del Primato si devono anche raffigurazioni di statue equestri: cfr. anfora di Schwerin, Staatliche Museen 703 (LCS, 165,919; *Suppl.* I,



sembra riproporre modelli piuttosto arcaici, estranei ad un costume civico<sup>12</sup>.

Accanto a questo schema figurativo, che tende ad esprimere il massimo della virtù eroica, se ne sviluppa, in parallelo, un altro più diffuso in tutto l'arco della produzione italiota e che affida unicamente alla stele la semplice rappresentazione della tomba e del rituale intorno ad essa. Dapprima i ceramisti sembrano ricalcare i modelli propri della ceramica attica della seconda metà del V secolo nella rappresentazione della stele sormontata dalla palmetta o dal pilastro o dalla colonna, sia con capitello dorico che con capitello ionico<sup>13</sup> (figg. 34.2, 3, 4; 35.1); a partire

27,919; CVA, tavv. 46-50), l'anfora da Roccagloriosa, Soprintendenza Archeologica di Salerno (M. Gualtieri, 'Two Lucanian Burials from Roccagloriosa', in *Crossroads of Mediterranean*, 'Papers delivered at Intern. Conference on the Archaeology of Early Italy', a cura di T. Hackens e R. Ross Halloway, Providence-Louvain 1984, pp. 301-329). In una serie parallela di immagini sono assenti le armi ed è esaltata la nudità eroica: cfr. anfora di Amsterdam cit. n. 7, cratere a volute di Parigi, Louvre K74 (RVAp 14/20, tav. 125,1; *Grabmäler*, A563, tav. 8,2). Nel corso della seconda metà del IV secolo i segni diventano meno pregnanti e sono raffigurate anche statue femminili: cfr. anfora apula di Taranto, Museo Nazionale 9235, da Ceglie del Campo (RVAp, 27/234, tav. 340,5-6; *Grabmäler*, A696), *hydria* campana di Melbourne, National Gallery of Victoria D 119/1969 (LCS Suppl. I, 73, 314a, tav. 19,2-3; *Grabmäler*, K68), *hydria* campana di New York, Metropolitan Museum 06.1021.230 (LCS, 411,342, tav. 165,3; *Grabmäler*, K113). Statue di giovanetti compaiono esclusivamente nell'officina dell'apulo Pittore dell'Iliou-persis: cfr. cratere a volute, Milano, Coll. H.A. 285, da Ruvo (RVAp, 8/10; *Grabmäler*, A382; CVA coll. H.A. (1), tav. 3,1-2; 4,1-6); cratere a volute di Leningrado, Ermitage 567 (St. 878) (RVAp, 8/12; *Grabmäler*, A285, tav. 9,1).

<sup>12</sup> Sui modelli arcaici di rituali funebri connotati in senso aristocratico cfr. AA.VV., 'Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes', Cahiers du Centre Jean Bérard II 1975; AA.VV., *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, 'Cahiers du Centre Jean Bérard' VI 1981; B. d'Agostino, 'Tombe principesche dell'orientalizzante antico da Pontecagnano', in *MonAnt*, s. misc. II-I 1977; A.M. D'Onofrio, 'Korai e Kouroi funerari attici', in *AION ArchStAnt* IV 1982, pp. 135-170. In relazione ai modelli propri delle *poleis*, ben nota è la situazione ateniese di età classica per cui cfr. in questo stesso volume il contributo di I. Baldassarre, ed in particolare, per la *loutrophoros* attica, Berlino, Staat. Museen 3209, cfr. G. Bakalakis, 'Die *loutrophoros* Athen (ex Schliemann)-Berlin 3209', in *AntK*, 1971, p. 74 ss. Per quanto riguarda la produzione italiota, allo stato attuale delle conoscenze, siamo solo in grado di collegare il vaso del pittore di Gravina e gli altri di cui conosciamo le provenienze alla committenza, ma non ad un ben preciso centro di produzione. Pertanto è possibile solo registrare che vasi con questo tipo di raffigurazioni sono stati rinvenuti in contesti di comunità indigene di tipo aristocratico o comunque società plutocratiche e mai nelle necropoli delle città greche dell'Italia Meridionale.

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio, per la stele sormontata dalla palmetta, l'anfora apula Milano, H.A. 315 (RVAp, 6/24; *Grabmäler*, A387; CVA coll. H.A. (1), tavv. 25,1-4). Questa scompare nel corso del IV secolo; solo in ambito campano, nella seconda metà dello stesso secolo, viene rappresentata la stele con coronamento a palmetta conformata a pigna: cfr. anfora di Budapest, Kunstmuseum 51.34 (LCS Suppl. I, 70,248a, tav. 18,3; *Grabmäler*, K23). Per la stele a pilastro cfr. anfora apula Milano H.A. 423 (RVAp, 5/92; *Grabmäler*, A395; CVA coll. H.A. (1), tav. 23,1-3). Per la colonna con capitello dorico cfr. anfora apula Ruvo, Museo Jatta 886 (RVAp, 9/181, tav. 81,3-4; *Grabmäler*, A652); anfora Napoli, Museo Nazionale H. 1964 (81744) (RVAp, 4/31; *Grabmäler*, A443). Per la colonna con capitello ionico cfr. *hydria* apula Bologna, Museo Civico C554 (RVAp, 6/41; *Grabmäler*, A156; CVA 3, IVD, tav. 31,2).

dal 380, con sempre maggiore frequenza, alla sommità di questi monumenti compaiono crateri ed *hydriai* (fig. 35.2).

In questo periodo, l'espressione più pregnante e più completa dell'esaltazione del monumento funebre nella ceramica italiota si concretizza nelle scene che rappresentano Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone. La più significativa è quella sul famosissimo vaso del Pittore di Sarpedonte, rinvenuto a Taranto nell'area dell'Arsenale<sup>14</sup> (fig. 36.3).

Il monumento è presentato di profilo: un largo basamento a gradini che sostiene un plinto<sup>15</sup>, su cui insiste una stele con benda dietro la quale si staglia in secondo piano, come se le fosse addossata, una figura maschile completamente armata. Tutti gli altri segni che compongono la scena — la donna dai capelli corti che reca un'*hydria* sulla testa, il giovane con calzari, petaso e due lance in atto di scendere da cavallo — contribuiscono a denotarla come l'incontro di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone. Questo vaso, notissimo nella letteratura archeologica, è stato da sempre accostato alle fonti che parlano di un culto tarantino in onore degli Agamemnonidi<sup>16</sup>. In questa sede è importante sottolineare che siamo sicuramente in presenza di un vaso prodotto a Taranto e rinvenuto nella stessa città: esso inequivocabilmente esprime i valori di un ideale civico resi nell'immaginario figurativo attraverso una scena epica. L'*heroon* assomma tutti i segni riscontrati nei due schemi descritti sopra: la stele si sovrappone alla statua, creando un ambiguo giuoco prospettico illusionistico in cui si fondono rappresentazione reale e proiezione immaginaria del superamento della morte<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Cratere a campana, Taranto, Museo Nazionale 4605 (RVAp, 7/3; *Grabmäler*, A683, tav. 7,1).

<sup>15</sup> Il plinto è decorato da lastre figurate con scene di duelli e trova stretti confronti con altre immagini in cui compaiono basamenti ornati da metope figurate alternate a triglifi. Queste immagini lasciano ipotizzare che i fregi continui rinvenuti a Taranto, pertinenti a monumenti funerari, non possano che appartenere a basamenti, come già documentato dal Klumbach, *Grabkunst*, pp. 90-91, e ripreso dal Lippolis, *Semata*, p. 208 ss. Al contrario il Carter, 1975, li ipotizza pertinenti ad architravi di *naiskoi*. Inoltre il plinto decorato con fregio dorico assume l'aspetto di un altare e sembra anticipare gli elementi fondamentali della tipologia dei monumenti sepolcrali di età repubblicana diffusi in Italia, per cui cfr. M. Torelli, 'Monumenti funerari romani con fregio dorico', in *DialAr* II, 1, 1968, pp. 32-54.

<sup>16</sup> Pseudo-Aristotele, *De mirabilibus auscult.*, 106. Cfr. inoltre Willeumier, *Tarente*, p. 528 ss.

<sup>17</sup> Quasi coevo al vaso del Pittore di Sarpedonte è il cratere a campana della collezione Abbé Mignot (cfr. F. Ruyt-T. Hackens, *Vases grecs, italiotes et étrusques de la Collection Abbé Mignot*, Louvain 1974, p. 141 ss., figg. 71-75) degli inizi del IV secolo che, al centro del lato principale, presenta una figura di profilo, panneggiata, con scudo, bastone ornato da benda ed una sorta di elemento triangolare che gli copre o sostituisce il volto. Problematica è l'esegesi di questa scena, interpretata dagli editori come Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone ed accostata a quella del cratere di Taranto. A noi preme richiamare l'attenzione sull'affinità tra le due rappresentazioni che, pur differenziandosi in alcuni segni, sembrano derivare da uno schema comune.



Il tema dell'incontro di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone, nel repertorio figurativo della ceramica attica, è attestato solo due volte e molto tardi: su di un vaso del 440 e su di un altro del 380<sup>18</sup>. Su entrambi il monumento funebre è indicato dalla semplice stele con palmetta, a cui si antepone una struttura a gradini accompagnata dall'iscrizione dipinta in orizzontale. Questo soggetto è invece molto diffuso in Italia meridionale ed è interessante sottolineare che esso è quasi esclusivo di un ambito circoscrivibile alla Lucania occidentale, a Paestum ed alla Campania meridionale, riproducendo uno schema che si ritrova inalterato fino alla fine del IV sec. a.C.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Rispettivamente: *skyphos* di Copenhagen, Nat. Mus. 597, dalla Basilicata (cfr. ARV<sup>2</sup>, 1305,5; CVA 8, tavv. 351-352) e *pelike*, Exeter Univ. (cfr. ARV<sup>2</sup> 1516,80; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1972, tav. 50).

<sup>19</sup> In ambito apulo, ancora della fine del V sec. a.C. sono: l'anfora Taranto, Museo Nazionale, da Gravina, rinvenuta in associazione con l'anfora di cui alla n. 5 (cfr. RVAp, 1/97; F.G. Lo Porto, in *Orfismo in Magna Grecia*, tav. 63); l'*hydria* Taranto, Museo Nazionale 150279, da Gravina (cfr. F.G. Lo Porto, in *La Magna Grecia nell'età romana*, p. 641 tav. 52); frammento a Basilea, Coll. Cahn 284 (cfr. RVAp, 2/14a). Alla produzione lucana sono attribuite: l'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2858 (81841) (cfr. LCS 120,600, tav. 60,3; *Grabmäler*, L26; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 99); anfora, ex Coll. Coghill, dispersa, da Anzi (cfr. LCS 122,621; *Grabmäler*, L50; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 102, b); *hydria* di Monaco, Antikensamml. 3266 (cfr. LCS 120,602; *Grabmäler*, L14; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 100a; K. Schauenburg, in *RM* 62, 1955, tav. 48,2); *pelike* di Parigi, Louvre K544 (cfr. LCS 120,599; *Grabmäler*, L35; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 100, b); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2856 (81843) (cfr. LCS 120,601; *Grabmäler*, L25); *nestoris* di Bruxelles, Musée du Cinq., R407 (cfr. LCS 123,631; *Grabmäler*, L7; CVA, 2, IVF, tav. 2,1a-c); frammento di cratere a campana Metaponto, Antiquario 29061, da Metaponto (cfr. LCS Suppl. III,60 D24; F. D'Andria, in *Metaponto I, Suppl. NSc* p. 387, n. 86, fig. 41). Alle officine campane vanno attribuite l'anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 3126 (81736) (cfr. *Paestum*, 1/76, tav. 8, d; *Grabmäler*, K78), l'*hydria* di S. Maria Capua Vetere, Antiquarium 79, da Capua (cfr. LCS, 366,20, tav. 139,1-2; *Grabmäler*, K139), l'anfora di Budapest, National Museum of Fine Arts 51.34 (cfr. LCS Suppl. I, 70,248a, tav. 18,3; *Grabmäler*, K23), l'anfora di Winterthur, Museum-Arch. Sammlung 363 (cfr. LCS, 400,271, tav. 156,2-3; *Grabmäler*, K153), l'*hydria* di Francoforte, Mus. für Vor- und Frühgeschichte X14355 (cfr. LCS, 411,343; *Grabmäler*, K42; H. Schaal, *Griechische Vasen in Frankfurt*, Frankfurt 1923, p. 76, tav. 51), l'*hydria* di Parigi, Louvre K428 (cfr. LCS, 404,298, tav. 158,2; *Grabmäler*, K122), la *lekythos* di Napoli, Museo Nazionale H.3423 (82833) (cfr. LCS, 238,88, tav. 94,3; *Grabmäler*, K79), l'*hydria* di Agrigento, Museo Civico R204 (cfr. LCS, 517,616; *Grabmäler*, K6), l'*hydria* di Londra BM 1949.9-26.1 (cfr. LCS, 416,371, tav. 167,2; *Grabmäler*, K64), l'anfora di Mississippi University, ex Robinson coll. (cfr. LCS, 416,369; *Grabmäler*, K69; CVA 3, tav. 25,1a-b), l'*hydria* di Leningrado, Ermitage 3164 (cfr. LCS, 341,815; *Grabmäler*, K54), l'*hydria* di Roma, Villa Giulia, ex coll. Gorga, 1238 (cfr. LCS Suppl. III, 125,216a; LIMC, III 711\*), l'anfora di Amburgo, Termer coll. (cfr. LCS Suppl. III, 208,495a). Alla produzione pestana appartengono l'anfora di Malibu, Paul Getty Museum 80 AE 153 (cfr. *Paestum* 1/106, tav. 14a); l'anfora di Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire HR29 (cfr. *Paestum* 2/1, tav. 15); l'anfora di Salerno, Soprintendenza, ex coll. Fienga (cfr. *Paestum* 6/164; *Grabmäler*, P4; LIMC III 712\*); *hydria* Salerno, Università, da Paestum (cfr. *Paestum* 7/250, tav. 94c); l'anfora di Würzburg, Universität-Martin von Wagner Museum H5739 (cfr. *Paestum* 8/379, tav. 118); l'*hydria* di Port Sunlight 5043 (ex Hope 265) (cfr. *Paestum* 10/1002, tav. 157; *Grabmäler*, P7); l'anfora di Berlino Staat. Museen F.3025, da

Nell'unico caso in cui compaiono le iscrizioni, su di un vaso del Pittore lucano Brooklyn-Budapest<sup>20</sup> (fig. 36.2), quella relativa ad Agamennone è dipinta in verticale, dal basso verso l'alto, sulla stele dove è collocato un elmo di profilo, mentre nello spazio campeggiano la spada e lo scudo. Sulla testa della donna seduta sul monumento, alla base della stele ed appoggiata ad essa, compare l'iscrizione *Elettra*. In assenza dell'iscrizione, sulla ceramica italiota, Elettra è sempre connotata dall'*hydria*, tenuta sulla testa, quando è stante, o, come nella maggior parte dei casi, in grembo o accanto, quando è seduta sul monumento nel tipico gesto della piangente. Lo schema donna seduta con *hydria* in grembo ricalca quello noto dai rilievi meli ma soprattutto da uno specchio da Locri al Museo di Reggio<sup>21</sup> (fig. 42.1). In quest'ultimo i segni — elmo, spada e punta di lancia — disposti accanto alla figura femminile seduta su di una modanatura che schematicamente riproduce il basamento della tomba, servono ad indicare la sepoltura dell'eroe.

La maggior parte dei vasi lucani con questo soggetto sono attribuiti al Pittore delle Coefore, che rappresenta sempre Elettra seduta su di un basamento a tre o più gradini su cui poggia una stele con capitello dorico o una colonna ionica ornate da bende e, talvolta, sormontate da un cratere (fig. 37.1-2). In questo gruppo di immagini ritroviamo il gioco tra gli oggetti rappresentati sul basamento (*lekythos*, cratere, *hydria*), realizzati nella tecnica a risparmio, e gli altri (*lekythoi* a spalla piatta, bende, *kantharoi* e melagrane) completamente verniciati in nero, rappresentati sui gradini inferiori. Questi ultimi e lo stesso monumento funebre sembrano riecheggiare le tombe dipinte sui vasi attici di V secolo e, indizio non secondario della trasmissione di uno schema più antico, è la costante presenza della *lekythos* a spalla piatta, forma non attestata nella ceramica italiota. La posizione degli oggetti dipinti in nero, a volte galleggianti sui gradini, tradisce la volontà del pittore di rappresentare in questo caso, attraverso il gioco cromatico, l'opposizione tra interno ed esterno della tomba<sup>22</sup>.

Cuma (cfr. *Paestum* 10/1003; PP, tav. XXVIII, c); l'anfora di Boston, Museum of Fine Arts 99.540, da Nola (cfr. *Paestum* 10/1004, tav. 158; *Grabmäler*, P2); il cratere a campana di Benevento, Museo Provinciale 28189, da Montesarchio (cfr. *Paestum* 12/447, tav. 204 a-b); *kylix* di Mannheim, ex Hamburg, Termer Coll. (cfr. *Paestum* 12/453, tav. 208 a); l'anfora di Paestum, Museo Nazionale, da Paestum (cfr. *Paestum* 11/7, tav. 168 c-d); *lekanis* di Paestum, Museo Nazionale 5422, da Paestum (cfr. *Paestum* 12/584, tav. 218 a); anfora di Napoli, Museo Nazionale 1779 (81733), da Paestum (cfr. *Paestum* 11/6, tav. 168a-b; *Grabmäler*, P3). Sull'iconografia di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone cfr. anche i vasi raccolti nel LIMC III, s.v. Elektra.

<sup>20</sup> Anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 1755 (82140) (cfr. LCS 115,597; *Grabmäler*, L15; Inghirami, PVF II, tavv. 137-138), che va aggiunto all'elenco dei vasi lucani di cui alla nota precedente.

<sup>21</sup> Cfr. per i primi la placca di Parigi, Louvre MNB 906, da Melo o Pireo (Jacobsthal, MR 11-12, 13-16 n° 1, tav. 1), quella di Berlino, Staat. Museen TC 8411, da Apta (Creta) (cfr. A. Furtwängler, in AA 10, 1895, p. 133, fig. 67). Per lo specchio da Locri, T. 975, ora a Reggio Calabria, Museo Nazionale 4837, cfr. P. Orsi, in NSc 10 Suppl. 1914, p. 49, fig. 63.

<sup>22</sup> Per la discussione e gli esempi relativi cfr. n. 9.



Nella produzione pestana e campana il monumento funebre è sempre indicato dalla colonna ionica, a partire già dal 380, decorata alla base con una palmetta sovraddipinta in rosso<sup>23</sup> (fig. 38.1).

Dunque, in ambito lucano occidentale e tirrenico la tomba di Agamennone non si connota in senso eroico; al contrario, nella Lucania orientale, il vaso del Pittore di Brooklyn-Budapest, rinvenuto ad Anzi, usa schemi propri del mondo apulo, dove tutte le sepolture eroiche sono sempre contraddistinte dalla presenza delle armi. Esemplificativo è il cratere del Pittore della *pelike* di Mosca<sup>24</sup> (fig. 38.2) dove, in una scena interpretata come Priamo alla tomba di Ettore, ritroviamo l'elmo alla sommità della stele e lo scudo deposto alla base. Per quanto riguarda lo schema figurativo della rappresentazione del monumento funebre, vediamo qui che si è ormai codificata la fusione tra i due primi schemi individuati: la stele si sovrappone ad un alto basamento che, anche per la presenza dell'anfora, si riallaccia alla più antica tradizione dei monumenti costituiti da tombe sormontate da statue.

Alto basamento più stele viene usato per rappresentare anche la tomba di Edipo, come specifica l'iscrizione dipinta al di sopra<sup>25</sup>. Accanto ad essa ricompaiono lo scudo e gli schinieri, mentre due anfore sono deposte sulla tomba, accanto alla stele che è sormontata da una *kylix* (fig. 38.4). L'iscrizione, incompleta, può essere integrata con quella della stele, molto più semplice, presente su di un'anfora dello stesso pittore al Museo di Napoli<sup>26</sup>; essa recita:

ΝΩΤΩΙ ΜΟΛΑΧΗΝ ΤΕ ΚΑΙ ΑΣΦΟΔΟΛΟΝ ΠΟΛΥΡΙΖΟΝ  
ΚΟΛΠΩΙ Δ ΟΙΔΠΟΔΑΝ ΛΑΙΟ ΥΙΟΝ ΕΧΩ<sup>27</sup>

Fino al 360 l'alto basamento più statua o stele, talvolta iscritta, più armi, sta ad indicare sempre la tomba dell'eroe mitico o la massima esaltazione della proiezione ideale maschile; la contemporanea presenza di immagini prive di elementi connotanti la sepoltura in senso eroico, come sull'*hydria* di New York<sup>28</sup> (fig. 39.5) dove la sola benda rituale orna la stele, lascia trasparire una committenza socialmente stratificata<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. l'elenco dei vasi pestani con Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone alla n. 19 ed in particolare l'anfora di Ginevra HR 29 del Pittore dell'Oreste di Ginevra per cui, oltre la bibl. già citata, cfr. anche *Le peintre de Darius*, pp. 264-269.

<sup>24</sup> Cfr. Bari, Museo Archeologico 1394, da Ceglie (cfr. *RVAp*, 8/101, tav. 65,1; *Grabmäler*, A40, tav. 22).

<sup>25</sup> Anfora lucana del Pittore di Brooklyn-Budapest di Parigi, Louvre CA 308 (*LCS* 110,572, tav. 56,5-6; *Grabmäler*, L33).

<sup>26</sup> Napoli, Museo Nazionale H. 2868 (81735) (cfr. *LCS* 114,592; *Grabmäler*, L27; Inghirami, *PVF* IV, tav. 315-317).

<sup>27</sup> *Ho su di me la malva e l'asfodelo dalle molte radici/dentro di me Edipo figlio di Lao*. Questa iscrizione sembra evocare l'immagine sulla lekythos attica di Parigi, Louvre CA 3758, del Pittore del *Tymbos*, per cui cfr. Kurtz, *Lekythoi*, tav. 23,3.

<sup>28</sup> Cfr. n. 7.

<sup>29</sup> Le immagini sembrano esprimere, con mezzi e linguaggio propri, le stesse valenze dei corredi delle tombe coeve che, attraverso la quantità e la qualità degli oggetti ceramici,

Inoltre, scene su vasi coevi presentano l'associazione alto basamento, con oggetti deposti all'interno e sopra di esso, e stele, a volte sormontata da un vaso, adoperata per indicare sepolture non connotate in senso eroico. Esemplificative in tal senso l'anfora del Pittore del Giudizio<sup>30</sup>, dove la stele è sormontata da un cratere a calice (fig. 38.3), ornati entrambi da bende, come pure l'alto basamento decorato a metope e triglifi, e l'*hydria* del Pittore dell'Ilioupersis<sup>31</sup>, dove nella scena ritorna in maniera ridondante questo stesso vaso, sia alla sommità della stele sia all'interno della tomba (fig. 39.2). Non siamo in grado di stabilire se il cratere e l'*hydria* servano ad indicare il sesso dei defunti o semplicemente alludano al rituale intorno alla tomba; possiamo solo sottolineare che gli oggetti, deposti alla sommità e/o accanto alla stele, concorrono a definire una gerarchia: armi, cratere o *hydria* o *kylix*, la sola benda rituale, segni evidenti di una più diffusa articolazione<sup>32</sup>.

La stessa valenza assumono, sempre nell'ambito della produzione dell'officina del Pittore dell'Ilioupersis, altri monumenti funebri, diversi da quelli sopra descritti, che a questi si affiancano.

Un gruppo è costituito da un plinto di dimensioni variabili, sorretto da uno zoccolo ampio e basso. Sul plinto poggia direttamente un *louterion* o un vaso di grandi dimensioni (fig. 39.6); il primo è rarissimo, ed in un caso è interessante l'associazione con gli oggetti metallici deposti alla base (cinturone, *kantharos*, *phiale*)<sup>33</sup> (fig. 39.4). Tra i vasi di grandi dimensioni, in genere anfore e crateri, è da

nonché la presenza o l'assenza di segni di prestigio, riflettono la precisa volontà di marcare distinzioni di classe, di sesso e di età. Per un quadro di sintesi sul rituale funerario proprio delle comunità indigene dell'Italia Meridionale nel IV sec. a.C. cfr.: A. Greco Pontrandolfo, *I Lucani*, Milano 1982; A. Bottini-P. Guzzo-C. Ampolo, *Popoli e civiltà dell'Italia antica* VIII, Roma 1986; De Juliis, 1988.

<sup>30</sup> Napoli, Museo Nazionale H. 2289 (82136) (cfr. *RVAp*, 10/40, tav. 88,3; *Grabmäler*, A486).

<sup>31</sup> Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. *RVAp*, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1).

<sup>32</sup> Non è possibile spingere oltre questo discorso attraverso la lettura delle immagini, in assenza di dati relativi non solo ai contesti, ma molto spesso anche ai luoghi di rinvenimento. Va rilevato però che nelle deposizioni reali sono proprio questi oggetti che concorrono a fissare evidenti segni di articolazione sociale: è sufficiente ricordare il caso di Paestum (cfr. A. Greco Pontrandolfo, 'Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del V e gli inizi del III sec. a.C.', in *DialAr* 1979, 2, p. 27 ss.; Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982, p. 299 ss.). Inoltre non è da sottovalutare che le immagini maggiormente connotate decorano vasi rinvenuti in contesti che sembrano essere fortemente carichi di segni di *status* (cfr. l'anfora del Pittore di Gravina di cui alla n. 5 e i contesti di Ceglie del Campo, per cui vedi la recente raccolta in G. Andreassi-F. Radina (a cura di), *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo*, Bari 1988).

<sup>33</sup> *Hydria* di Bari, Museo Archeologico 1369 (cfr. *RVAp*, 8/128; *Grabmäler*, A37, tav. 2,2). Altri vasi decorati con questo tipo di monumenti sono: *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. *RVAp*, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1); anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2253 (81734) (cfr. *RVAp*, 7/109, tav. 59,4; *Grabmäler*, A479); anfora di Londra, B.M. F336 (cfr. *RVAp*, 14/122, tav. 126,1-2; *Grabmäler*, A350); patera di Bari, Museo Archeologico 6455 (cfr. *RVAp*, 14/151, tav. 79,5-6; *Grabmäler*, A64); a questi monumenti sono assimilabili



rilevare, sull'*hydria* lucana di Napoli 81836 (fig. 39.3), la presenza di un vaso piri-forme, senza anse e con coperchio, che non corrisponde a forme ceramiche note, ma trova confronto con un esemplare di carparo stuccato, rinvenuto nelle necropoli tarantine e ritenuto un *sema*<sup>34</sup>.

Sul problema del rapporto tra scene figurate e monumenti reali torneremo più avanti, ma ci sembra importante richiamare l'attenzione sullo schema plinto+vaso che, nel ventaglio di possibilità espresso dall'immaginario figurato, è quello che maggiormente mette in scena la sepoltura. Tuttavia, in proporzione, queste sono le immagini numericamente meno attestate, così come le raffigurazioni dei tumuli, esclusive dell'ambiente apulo e, ancora una volta, della cerchia del Pittore dell'Iliopersis<sup>35</sup>. Tra queste ultime, alcune riprendono modelli attestati nella ceramica attica, dove ritroviamo la colonna su base davanti al tumulo<sup>36</sup> (fig. 39.1).

Altre lo presentano con bende e corone e con un'anfora infissa alla sommità, come sul vaso 82138 di Napoli<sup>37</sup> (fig. 40.1-2). Quest'anfora è particolarmente significativa perché alla rappresentazione del tumulo associa, sul lato principale, un monumento funebre costituito da una stele sormontata da un'*hydria* e sorretta da un plinto su gradini. Sul plinto siede un giovane nudo con bastone e corona, isolato dagli altri personaggi, che leggiamo come il 'morto vivente'. Si riproduce così, nell'immaginario figurativo dell'Italia meridionale, ma attraverso altri percorsi, uno schema simile a quello delle *lekythoi* attiche. Nella ceramica italiota, inoltre, la presenza su di uno stesso vaso di due scene funerarie non solo crea una ridondanza sul tema della morte, ma anche un gioco di opposizione marcato essenzialmente dall'elemento centrale di ciascuna raffigurazione: il semplice sepolcro da un lato, trasferito ad un livello metaforico dall'altro, attraverso la rappresentazione dell'unità figurativa tomba-'morto vivente'.

Non è possibile spingere oltre questo livello minimale di lettura, tuttavia si deve porre l'attenzione sul particolare non secondario che questo schema inizia a connotare in maniera esplicita anche le tombe femminili<sup>38</sup> (fig. 40.3). Nasce l'in-

altre immagini caratterizzate dalla presenza di un capitello ionico al di sopra del plinto: anfora di Londra B.M. F331 da Ruvo (cfr. *RVAp*, 13/5, tav. 109,2,4; *Grabmäler*, A345, tav. 51,2); *oinochoe* di Berlino, Staat. Museen F3317 (*Grabmäler*, A135).

<sup>34</sup> Cfr., per l'*hydria*, *LCS* 182,1098; *Grabmäler*, L23, tav. 54,2. Per il vaso di carparo cfr. Lippolis, *Semata*, p. 398.

<sup>35</sup> Sulle rappresentazioni di tumuli nella ceramica italiota cfr. Schauenburg, *Tymboi*, cui si rimanda per la bibliografia precedente. È da ricordare che solo due vasi di produzione campana presentano la raffigurazione di tumuli, che tuttavia si discostano dall'iconografia conosciuta in ambiente apulo: *hydria* di Roma, Musei Vaticani 17989 (cfr. *LCS*, 255, 193; Schauenburg, *Tymboi*, 1,1); anfora di Colonia, Coll. Privata (*Grabmäler*, K48; Schauenburg, *Tymboi*, tav. 57,1).

<sup>36</sup> Cfr. le due *hydriai* del *Mound Painter*: Vienna, Kunsthistorisches Museum IV 532 (cfr. *RVAp*, 8/116, tav. 66,1; *Grabmäler*, A768); Londra, B.M. F19 (cfr. *RVAp*, 8/117; *Grabmäler*, A324).

<sup>37</sup> Anfora del pittore dell'Iliopersis (cfr. V. Macchioro, in *Neapolis* 1, 1913, p. 35, tav. 5; *RVAp*, 8/26; *Grabmäler*, A461).

<sup>38</sup> Produzione apula: *hydria* di Napoli, Museo Nazionale, H. 2347 (81800) (cfr. *RVAp*,

terrogativo se queste immagini possano essere un segno dell'affermarsi di altre forme di religiosità, che privilegiano un rapporto individuale con la morte.

Il gioco di opposizione e complementarità tra i due lati di uno stesso vaso si manifesta in maniera più marcata e complessa quando, nella produzione apula, comincia ad essere rappresentato il *naiskos* che, solo in questo ambiente, conoscerà una straordinaria diffusione fino alla fine del IV sec. a.C.

La nostra attenzione si è focalizzata sulla produzione vascolare, per cercare di verificare in che modo e con quali valenze le rappresentazioni dei *naiskoi* si inseriscano in un più ampio sistema di scene figurate, che l'immaginario collettivo dell'Italia meridionale ha prodotto nel corso del IV secolo.

Le numerose immagini, che costituiscono il *corpus* relativo ai *naiskoi*<sup>39</sup>, offrono vari progressivi livelli di lettura, punto di partenza per una più complessiva sistemazione. In primo luogo, abbiamo preso in esame il monumento in quanto struttura, cercando di individuare le funzioni e le valenze che può assumere nelle scene; su questa base, successivamente, abbiamo provato a decodificare il rapporto tra il monumento, fulcro dell'immagine, ed i segni presenti al suo interno. La verifica deisistemi individuati è stata operata non solo in senso sincronico, ma anche tenendo conto delle dinamiche temporali e, per quanto possibile, spaziali, ed ancora, del rapporto esistente tra le scene complementari presenti su ciascun vaso.

La nostra indagine è ben lungi dal considerarsi esaustiva, infatti un'analisi del sistema che governa i segni all'esterno dei *naiskoi* è stata solo avviata. Pertanto

6/35; *Grabmäler*, A491, tav. 1,1); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale SA 454 (cfr. *RVAp*, 7/74, tav. 58,4; *Grabmäler*, A515); *hydria* di Berlino, Staatl. Mus. F3170 (cfr. *RVAp*, 8/110; *Grabmäler*, A121, tav. 1,2); *hydria* di Bari, coll. priv. (*RömMitt* 92, 1985, p. 45, tav. 49,3-4). Produzione lucana: *lekythos* di Parigi, Louvre K562 (cfr. *LCS*, 153,881; *Grabmäler*, L36). Produzione campana: anfora di Baranello, Museo Civico 161 (cfr. *LCS*, 382,150; *Grabmäler*, K10); *hydria* di Essen, coll. priv. (cfr. *LCS*, 386,190; *Grabmäler*, K38); *hydria* di Pasadena, Art Institut (cfr. *LCS*, 507,502; tav. 199,1; *Grabmäler*, K125); *hydria* di Brno, Moravian Museum 73SI, da Cuma (cfr. *LCS*, 480,286; *Grabmäler*, K20; V. Hochmanova, in *Acta Musei Moraviae* 35, 1950, p. 325, fig. 3). Questi vasi, lungi dall'essere esaustivi rispetto allo schema 'donna seduta su monumento funerario', sono esemplificativi degli ambiti di produzione noti.

<sup>39</sup> L'indagine è stata condotta su 900 immagini pertinenti a vasi già in gran parte raccolti in *Grabmäler*; a questi sono stati aggiunti quelli editi nelle pubblicazioni successive del Trendall. Numerosi sono gli studi dedicati ai *naiskoi*; essi si dividono essenzialmente in due grossi filoni: uno più centrato sulle raffigurazioni vascolari, l'altro più legato all'esame dei frammenti architettonici restituiti dalle necropoli tarantine. Il primo, che può essere esemplificato dall'opera più antica, quella di C. Watzinger, *De vasculis pictis tarentinis*, 1899, era finalizzato a ricostruire, partendo dalle immagini, la realtà monumentale delle necropoli tarantine. Il secondo, focalizzando l'attenzione sulla frammentaria documentazione archeologica, tenta una ricostruzione dei monumenti appoggiandosi alle immagini: cfr. ad esempio Pagenstecher, 1912. Ancorati essenzialmente alla realtà archeologica rimangono i lavori del Klumbach e del Carter per cui cfr. n. 1 e da ultima la tesi di dottorato di Lippolis, *Semata*, che focalizza l'attenzione su ogni tipo di documentazione funeraria tarantina inserendola, quando possibile, nel contesto di appartenenza. La nostra indagine, invece, si è esclusivamente concentrata sui segni che compongono le immagini della pittura vascolare, nel tentativo di decodificarne il linguaggio.



siamo ben coscienti che, allo stato attuale della ricerca, non possiamo parlare di sistemi complessivi né coglierne a fondo le connotazioni.

L'attestazione più antica di strutture assimilabili ad un *naiskos*, ma che non rientrano nella forma più diffusa soprattutto nella seconda metà del IV secolo, si ritrova, a partire dai primi decenni, sia in ambito apulo che in quello lucano. In quest'ultimo la rappresentazione di tali monumenti è circoscritta alla produzione attribuita dal Trendall alle officine dei Pittori Brooklyn-Budapest, Napoli 1959 e Primato, ed è affidata a due esili colonne con capitelli e basamenti variamente configurati che sorreggono un tettuccio triangolare<sup>40</sup> (fig. 41.1, 3, 4). Se ne ricava l'impressione di una struttura leggera che tende a delimitare ed esaltare lo spazio visibile destinato al morto. Nelle raffigurazioni usualmente tale spazio è occupato da un vaso, nella maggior parte dei casi un'anfora a figure; inoltre, sul lato principale di un'anfora rinvenuta a Policoro<sup>41</sup> (fig. 42.2), datata ai primi decenni del IV secolo, sembra essere messo in scena il momento del rituale, precedente l'esposizione fissata nelle altre immagini, incentrato intorno al vaso ed al 'monumento-edicola'. Non vanno sottovalutati altri elementi ricavabili dal contesto del rinvenimento: l'anfora, deposta nella nuda terra e protetta da uno scodellone di terracotta, fungeva da cinerario, secondo un rituale ben documentato nelle necropoli di Heraclea.

La stessa funzione delle strutture sopra descritte sembra assumere il monumento rappresentato su di un'anfora del Pittore del Primato<sup>42</sup> (fig. 42.3): un breve basamento su cui poggia un'anfora delimitata da lastre su due lati e nella parte superiore. Su quest'ultima insiste un giovane nudo a cavallo: una statua equestre. Lo schema figurativo sembra riproporre l'associazione in verticale tomba+'statua eroica' già descritta in precedenza, ma in questo caso la statua poggia su di una

<sup>40</sup> Cfr. ad esempio l'anfora di Monaco, Antikensammlungen 3262 (LCS, 114,590, tav. 59,4-5; *Grabmäler*, L12); l'anfora di Bruxelles, Musée du Cinq. R403 (RVAp, 10/28; CVA II, IV F, tav. 2,2); la *nestoris* di Portland (Oregon), Art Museum 26.292, da Anzi (LCS 154,886; *Grabmäler*, L37; K. Schauenburg, in *RömMitt* 64, 1957, p. 201, tav. 38,1); l'anfora di Torino, Museo di Antichità 4482 (LCS 155,891, tav. 71,1; *Grabmäler*, L45; CVA 2, IV G, tav. 6,6-7). In maniera più approssimata lo stesso tipo di struttura compare su due vasi della metà del IV sec. a.C., rispettivamente anfora 31 e *hydria* 70 della Collezione Guarini di Pulsano (Taranto), provenienti dal territorio di Timmari (Matera) (cfr. AA.VV., *Antichità della Collezione Guarini*, Galatina 1984, p. 52,4, tav. 54 e p. 54,8, tav. 59). Il tipo di struttura che caratterizza i monumenti raffigurati su questi vasi trova un confronto stringente con il baldacchino che sormonta la scena di *prothesis* sulla lastra ovest della tomba 47 di Paestum, loc. Andriuolo, per cui cfr. Greco Pontrandolfo-Rouvet, 1982, p. 299 ss., fig. 1. Inoltre lo stretto rapporto con il rituale funerario, ed in particolare con i riti che dovevano svolgersi intorno alla tomba al momento della sepoltura del cadavere, così come è ampiamente illustrato dalle pitture pestane, è indicato nella pittura vascolare dalla presenza del cavaliere che sembra compiere evoluzioni intorno al monumento funebre sull'anfora di Torino sopra citata.

<sup>41</sup> Fa parte della tomba 53 di via Avellino. Ringraziamo G. Pianu, che sta curando l'edizione della necropoli e S. Bianco, direttore del Museo Nazionale della Siritide, per la segnalazione e per averci fornito la documentazione relativa all'anfora.

<sup>42</sup> Cfr. Schwerin, Staatl. Mus. 703, cit. n. 11.

struttura che chiaramente non tende a rappresentare lo spazio interno della tomba, ma quello esterno ad essa corrispondente. Infatti la benda, che ricade da un lato e dall'altro della lastra orizzontale, indica che il pittore ha voluto qui rappresentare una struttura aperta, assimilabile dunque ai monumenti finora esaminati.

In ambito apulo, a partire dal secondo quarto del IV secolo, si attestano rappresentazioni in cui una struttura monumentale, costituita da un'edicola ad ante, sormontate da un frontone ornato da palmette ed acroteri, si sovrappone allo schema già noto tomba+vaso monumentale. Affiora la volontà dei ceramisti di enfatizzare sempre di più il *sema* usando segni che fissano la sua progressiva monumentalizzazione che, per certi aspetti, assume forme di sacralità (figg. 43.1-2).

Esemplificativo di questo processo può essere il confronto tra la rappresentazione sull'*hydria* di Napoli 82295 (fig. 39.2) e quella sull'anfora del Vaticano AA4<sup>43</sup> (fig. 44.5): in entrambe la tomba è indicata attraverso gli oggetti deposti al suo interno — *hydria* e bende a vernice nera — mentre lo spazio sopra di esse nel primo caso è segnato dalla stele+vaso e nel secondo dal vaso monumentale delimitato da un'edicola.

Su di un cratere a volute del Pittore dell'Ilioupersis lo stesso tipo di edicola sta ad indicare chiaramente l'*heroon* di Patroclo rappresentato come una statua, di prospetto, nudo, con la lancia e lo scudo<sup>44</sup> (fig. 43.3). Allo stesso modo, sul lato B del cratere a volute Louvre CA227<sup>45</sup>, compare un monumento-edicola assimilabile ad un *heroon* per la presenza dello scudo che si staglia al suo interno, sul fondo. Non a caso, sul lato principale di questo vaso, vi è la più antica scena mitologica — associata ad un'edicola — che rappresenta Danao supplicante davanti al re Pelasgo.

Con minore pregnanza, progressivamente nel tempo, l'edicola con armi all'interno servirà invece ad indicare semplicemente la tomba maschile e sarà sempre associata a banali scene di conversazione<sup>46</sup> (fig. 44.2; 4).

Nell'ambito delle officine apule, intorno al secondo quarto del IV sec. a.C., ed ancora una volta soprattutto nella produzione del Pittore dell'Ilioupersis, comincia ad essere rappresentato un monumento ad ante, con due colonne ioniche

<sup>43</sup> Rispettivamente per l'*hydria* Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. RVAp, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1); per l'anfora (RVAp, 8/30; *Grabmäler*, A622; R. Ginouvès, *Balaneutikè*, Paris 1962, tav. 46,145). Per altre raffigurazioni con edicola + vaso all'interno cfr. cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale H. 1991 (82346) (LCS 167,928; *Grabmäler*, L21; Schauenburg, in *RömMitt* 79, 1972, tav. 11,2); l'*hydria* di Parigi, Cabinet des Médailles 980 (RVAp, 8/169, tav. 68,1; *Grabmäler*, A583).

<sup>44</sup> Napoli, Museo Nazionale H. 3228 (82921) (cfr. RVAp, 8/9; *Grabmäler*, A501, tav. 10,2).

<sup>45</sup> Cfr. RVAp, 8/146; *Grabmäler*, A553; E. Keuls, *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam 1974, tav. 5; per la scena mitologica sul lato A cfr. tav. 4.

<sup>46</sup> Cfr. ad esempio l'anfora di Philadelphia, University of Pennsylvania, Museum L. 64.26 (RVAp, 14/104, tav. 123,1-2; *Grabmäler*, A587, tav. 56,1); l'anfora di Ruvo, Museo Jatta J417 (RVAp, 6/25; *Grabmäler*, A640, tav. 56,2); l'anfora di Malibu, Paul Getty Museum 79 AE 25,2 (RVAp, 20/69, tav. 214,1-2).



ad esse addossate sul lato anteriore, soffitto piano e tetto a doppio spiovente con acroteri, sorretto da un alto basamento decorato, nella fase iniziale, da un fregio dorico<sup>47</sup> (fig. 44.3). È questo il tipo di monumento che chiamiamo *naiskos* e che rimarrà canonico fino alla fine del secolo: solo al suo interno sono racchiuse figure maschili e femminili.

Se da un lato l'atteggiamento dei personaggi disposti intorno al monumento e gli oggetti da loro tenuti fra le mani concorrono a denotare le scene come funerarie, dall'altro la rappresentazione di figure umane all'interno di monumenti simili ad *heroa* lascia trasparire la volontà di fissare l'immagine del morto esaltandola ed isolandola nella propria individualità.

Tutti i segni presenti all'interno dei *naiskoi* contribuiscono ad individuare dei raggruppamenti più articolati rispetto alla ovvia, immediata distinzione tra figure maschili e figure femminili.

La presenza o l'assenza delle armi segna la prima macroscopica discriminante tra le figure maschili<sup>48</sup>. Tra gli armati, quelli nudi con la lancia e lo scudo sono rappresentati nella fase iniziale (fig. 44.1) e sembrano mettersi sulla scia delle statue eroiche della fine del V secolo e della statua di Patroclo; gli altri, sia in piedi che seduti, fino alla fine del secolo sono caratterizzati dall'associazione lancia+scudo o lancia+elmo; raramente le tre armi sono assommate ed ancora meno frequente è la presenza della spada (fig. 45.4). L'elmo, sia di tipo corinzio con cimiero, sia a *pilos*, sia di tipo macedone, in pochissimi casi è calzato (fig. 45.3); in genere è esibito, così come la corazza anatomica, soprattutto a partire dal 340 (fig. 45.1-2; 4-5). Da questo momento l'esibizione dell'armatura, il cui elemento visivamente dominante è costituito proprio dalla corazza anatomica, sembra parlare lo stesso linguaggio degli opulenti corredi rinvenuti nelle tombe dei centri apuli<sup>49</sup>. Nello stesso tempo

<sup>47</sup> Cfr. ad esempio il cratere a volute di Londra, B.M. F283 (RVAp, 8/7, tav. 61,1-2; Grabmäler, A338, tav. 16,1); l'anfora di Londra, mercato antiquario (RVAp Suppl. I, 18/16 d, tav. 10,3) e il cratere a volute di Napoli, coll. privata 489 (RVAp Suppl. I, 28/63 d, tav. 32,1-2).

<sup>48</sup> Sul campione di immagini che costituiscono il nostro corpus, il 55% è connotato al maschile, il 40% al femminile mentre il rimanente 5% presenta all'interno del *naiskos* oggetti o elementi vegetali. Tra le figure maschili poi, il 30% è costituito da armati, l'8% da cavalieri ed il rimanente da giovinetti.

<sup>49</sup> Per gli armati nudi con la lancia e lo scudo cfr. ad esempio l'anfora di Londra B.M. F333 (RVAp, 13/6; Grabmäler, A347); l'anfora di Milano, Coll. H.A. 246 (RVAp, 8/172; Grabmäler, A375; CVA (1) IVD, tav. 28); il cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 20054, da Monte Sannace (RVAp, 17/1; Grabmäler, A72; B.M. Scarfi, in ArchCl 11, 1959, p. 179 ss., tav. 45,1-2); il cratere a volute di Parma, Museo Nazionale C96 (RVAp, 15/64; Grabmäler, A584; CVA, IVd, tav. 3). Per gli armati con armi indossate o esibite cfr. anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2417 (82309) (RVAp, 8/28; Grabmäler, A499, tav. 23,1); il cratere a volute di Basel, mercato antiquario 1976 (RVAp, 18/328; tav. 203,1-2; Grabmäler, A788); l'anfora di Ruvo, Museo Jatta 408 (RVAp, 12/91, tav. 103,3-4; Grabmäler, A636); il cratere a volute di Basel, mercato antiquario (1974) (RVAp, 17/49, tav. 166,3-4; Grabmäler, A785); l'anfora di Roma, Museo di Villa Giulia 15690 (RVAp, 28/52; Grabmäler, A628; CVA 1, IVdr, tav. 4,4-5); il cratere a volute di Vienna, Kunsthistorisches Museum 94 (RVAp, 27/5, tav. 320,1-3; Grabmäler, A764); cratere a volute di S. Monica, coll. privata (RVAp Suppl. I,

nella produzione delle officine localizzabili nella Puglia centro-settentrionale, in particolare Canosa ed Arpi, come ad esempio quella del Pittore di Baltimora, le rappresentazioni di armati sembrano caricarsi di molteplici valenze ideologiche, alludendo sia a trofei di guerra sia a modelli regali, esaltati nella scena con i funerali di Patroclo sul famosissimo cratere del Pittore di Dario<sup>50</sup>.

Solo dalla metà del IV secolo le figure maschili sono anche connotate come cavalieri e indossano quasi sempre l'armatura completa: la corazza è del tutto simile a quella portata da Alessandro Magno e gli elmi sono quasi sempre ornati da penne<sup>51</sup> (figg. 46.1; 48.3); inoltre nelle stesse scene viene esibita la corazza di tipo anatomico, mai indossata. Queste figure sembrano esprimere segni di *status* con schemi molto simili a quelli usati per rappresentare i cavalieri sulla ceramica e sulle pitture funerarie campane<sup>52</sup>. Al contrario i cavalieri nudi, con la sola lancia, che compaiono nella ceramica apula sempre in scene associate a rappresentazioni mitologiche, sembrano alludere piuttosto a metafore di eroizzazione<sup>53</sup> (figg. 46.2; 47.1).

29/2d, tav. 39,3-4); l'anfora di Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A729 (RVAp, 23/102; Grabmäler, A170; CVA I, IV Db, tav. 2,2 a-b); l'anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2272 (82380), da Ruvo (cfr. RVAp, 23/1, tav. 267,1-2; Grabmäler, A482); cratere a volute di Basel, Antikenmuseum S23 (cfr. RVAp, 25/8; Grabmäler, A101; GGV, p. 3 ss., n. 1, tav. 1,2a-4a); cratere a volute di Bari, Coll. Loconte 3 (cfr. RVAp, 25/9, tav. 296,2; Grabmäler, A87) anfora di Milano, Coll. H.A. 221 (cfr. RVAp, 23/103; Grabmäler, A374; CVA, Coll. H.A. I, tav. 34,1.3); anfora di Roma Museo di Villa Giulia 15690 (cfr. RVAp, 28/52; Grabmäler, A628; CVA I, IV Dr, tav. 4,4.5); cratere a volute di Monaco, Antikensamml. 3298 (RVAp, 28/18, tav. 347,2-3; Grabmäler, A430). Sui ricchi corredi delle tombe apule, soprattutto in Daunia, cfr. A. Oliver, *The reconstruction of two Apulian Tombs groups* (AntK, 5 Beiheft), Bern 1968; F. Tiné Bertocchi, *Le necropoli daunie di Ascoli Satriano ed Arpi*, Genova 1985; M. Mazzei, 'Nota su di un gruppo di vasi policremi decorati con scene di combattimento, da Arpi', in *AION ArchStAnt* IX 1987, pp. 167-188; De Juliis, 1988, con ricca bibliografia.

<sup>50</sup> Napoli, Museo Nazionale, H. 3254 (81393) (cfr. RVAp, 18/39; Grabmäler, A505; M. Schmidt, *Der Dareios Maler und sein Umkreis*, Münster 1960, tavv. 10-12).

<sup>51</sup> Cfr. ad esempio, per la produzione apula, il cratere a volute di Milano Coll. H.A. 275, da Ruvo (RVAp, 17/8; Grabmäler, A380; CVA Coll. H. A. I, tavv. 15,1-2; 16,1-5); cratere a volute di Basel, Mercato Antiquario (1976) (RVAp, 17/39, tav. 165,3-4; Grabmäler, A787, tav. 37,2); cratere a volute di Leningrado, Ermitage St. 778 (581) (RVAp, 23/239, tav. 281,1-2; Grabmäler, A275); cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 6092, da Monte Sannace (B.M. Scarfi, in ArchCl 11, 1959, p. 181 ss., tav. 56); cratere a volute di Basel, Mercato Antiquario (1976) (RVAp, 28/96, tav. 362,1-2; Grabmäler, A786, tav. 13,1).

<sup>52</sup> Cfr. ad esempio l'*hydria* di Capua, Museo Campano 7, da S. Maria Capua Vetere (LCS 327,749; Grabmäler, K27; JdI 24, 1909, p. 137 ss., fig. 15); l'*hydria* di Londra, BM 1928.1. 17.65 (LCS, 409, 324; Grabmäler, K63). Per le pitture funerarie campane cfr. A. Rouveret-A. Greco Pontrandolfo, 'Pittura funeraria in Lucania e Campania: puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura', in *Ricerche di Pittura ellenistica*, 'Quaderni DialArch', Roma 1985, pp. 91-130; S. De Caro, 'Una nuova tomba dipinta da Nola' in *RivIstArch* 6-7, 1983-84, p. 71 ss.

<sup>53</sup> Cfr. ad esempio il cratere a volute di Leningrado, Ermitage 1715 (St. 420) (RVAp, 27/18; Grabmäler, A267); cratere a volute di Monaco, Antikensammlungen 3296, da Canosa (RVAp, 18/283, tav. 195; Grabmäler, A428); cratere a volute di Boston, Museum of Fine Arts 03.804 (RVAp, 17/75; Grabmäler, A167); cratere a volute di Napoli H. 2026 (82360) (RVAp, 25/200; Grabmäler, A450).



Oltre agli armati, nei *naiskoi* compaiono figure giovanili, denotate da altri segni. Le più antiche, create anch'esse nella cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, sono caratterizzate dalla presenza del *louterion*, cui il giovane, nudo, si appoggia<sup>54</sup> (fig. 44.3). In altri casi, oggetti caratterizzanti sono lo strigile e l'*aryballos*, ed in altri ancora, il giovane è accompagnato da piccoli animali: un cane, più raramente un gatto o un volatile<sup>55</sup>. Se gli ultimi due gruppi di immagini sembrano alludere piuttosto ad una distinzione di classi di età, giocando in opposizione alle rappresentazioni degli uomini in armi, problematica rimane l'interpretazione di quelle con il *louterion*, letto, ad esempio, dal Lohmann<sup>56</sup>, come oggetto distintivo degli *agamoï*.

I segni più costanti che connotano le figure femminili all'interno dei *naiskoi* sono il ventaglio e lo specchio (fig. 47.3). Quest'ultimo o campeggia nello spazio o è tenuto in mano davanti al volto, soprattutto nei casi in cui la donna è seduta, da sola o accompagnata da un'ancella, e sembra alludere allo *status* della donna sposata; invece l'associazione ventaglio-cassetta-palla gioca in opposizione all'altro sistema di oggetti<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Cfr. cratere a volute di Leningrado, Ermitage 577 (St. 352) (RVAp, 8/1, tav. 60,1-2; Grabmäler, A260); cratere a volute di Londra, BM F283 (RVAp, 8/7, tav. 61,1-2; Grabmäler, A338, tav. 16,1).

<sup>55</sup> Cfr. ad esempio il cratere a volute di Padova, coll. Casuccio 8 (RVAp, 17/54; Grabmäler, A547, tav. 17,2); l'anfora di Altenburg, Staatl. Mus. Lindenau 348 (RVAp, 20/13; Grabmäler, A10; CVA 3, tav. 94,1-4, tav. 95,4); l'anfora di Durazzo, Museo (Grabmäler, V3; K. Schauenburg, in *RömMitt* 85, 1978, 1, tav. 64,1-2); il cratere a volute di Bonn, Akademisches Kunstmuseum 100 (RVAp, 16/14, tav. 150,1-2; Grabmäler, A164, tav. 16,2); il cratere a volute di Taranto, Museo Nazionale 61497, da Ruvo (RVAp, 17/46, tav. 166,1; Grabmäler, A714, tav. 18,2); il cratere a volute di Benevento, Museo del Sannio 382 (RVAp, 17/57; Grabmäler, A118, tav. 19,1); cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale SA 9 (RVAp, 17/47, tav. 166,2; Grabmäler, A510, tav. 18,1).

<sup>56</sup> Grabmäler, pp. 54-55.

<sup>57</sup> Cfr. ad esempio per il primo gruppo l'anfora lucana di Monaco, Antikensammlungen 3262 (LCS, 114,590, tav. 59,4-5; Grabmäler, L12) ed i seguenti vasi apuli: cratere a volute di Leningrado, Ermitage 578 (St. 354) (RVAp, 23/21, tav. 269,1; Grabmäler, A262); cratere a volute di Milano, coll. H. A. 248 (RVAp, 27/10; Grabmäler, A376; CVA 1, tavv. 17,1-2 e 18,1-5); cratere a volute di Zurigo, Università L8 (RVAp, 23/7, tav. 268,1-2; Grabmäler, A781, tav. 33,1); *loutrophoros* di Monaco, Antikensammlungen 3300 (RVAp, 18/297, tav. 200; Grabmäler, A431); *loutrophoros* di Milano, coll. H. A. 257 (RVAp, 18/184a; Grabmäler, A378; CVA 1, tav. 39,1-4); cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale H. 2047 (82364), da Canosa (RVAp, 28/62, tav. 354,5-6; Grabmäler, A454). Per lo specchio come segno di status sociale e per le sue valenze funerarie: A. Pontrandolfo, 'Amore e morte allo specchio', in *Lo specchio e il doppio*, Milano 1987, p. 54 ss. Per il secondo gruppo di immagini cfr. il cratere a volute di Trieste, Museo Civico 5385 (RVAp, 23/26; Grabmäler, A742; CVA 1, IV d, tav. 12,1-5); il cratere a volute di Taranto, Museo Nazionale 9216, da Ceglie (RVAp, 23/93, tav. 273,1-2; Grabmäler, A694); il cratere a volute di Milano, coll. H. A. 306, da Ruvo (RVAp, 23/16; Grabmäler, A384; CVA 1, tavv. 19,1-2 e 20,1-4); il cratere a volute di Milano, Museo Civico 225 (RVAp, 23/9; Grabmäler, A372; CVA 1, IV d, tavv. 6,1-2 e 7,1-5); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2106 (82372) (RVAp, 8/47; Grabmäler, A459).

Fino alla metà del secolo, donne nei *naiskoi* compaiono prevalentemente su *hydriai*; quando invece sono associate ad altre scene funerarie, spesso sul lato secondario compare l'edicola con il vaso monumentale, come nel caso dell'anfora del Vaticano AA4 già menzionata (figg. 44.5; 48.4). Sembra dunque possibile ipotizzare che l'insieme edicola-vaso stia ad indicare nell'immaginario figurato la tomba femminile, e non a caso esso è anche associato alle scene che rappresentano un mito femminile per eccellenza, strettamente collegato al mondo funerario: Niobe sulla tomba dei figli<sup>58</sup>. Un esempio sono l'anfora di Bonn del Pittore di Varrese (fig. 48.1-2) e la *loutrophoros* di Malibu<sup>59</sup>, attribuita alla cerchia del Pittore di Dario, dove sul lato secondario campeggia un'edicola che racchiude un vaso monumentale, nel primo caso una *loutrophoros* e nell'altro una *lekythos*. Sul lato principale di questi due vasi, all'interno di un *naiskos*, si staglia la figura di Niobe, fissata nel momento della sua pietrificazione. Niobe, dunque, come è stato giustamente sottolineato, diventa la statua funeraria di sé stessa, realizzando pienamente l'identificazione tra la defunta e la tomba<sup>60</sup>.

I vasi che associano l'immagine con il *naiskos* ad una scena mitologica sono piuttosto rari<sup>61</sup>, si concentrano essenzialmente nella seconda metà del IV secolo e sono in gran parte stati rinvenuti tra Ruvo, Canosa ed Arpi. Sono oggetti di grandi dimensioni, di eccezionale qualità e fortemente connotati in senso escatologico: infatti i miti rappresentati ruotano tutti intorno alla rappresentazione del pericolo, della morte e del superamento di essa.

Il sistema che mette in gioco i due lati del vaso permette di iniziare ad individuare temi legati al mondo femminile e miti che parlano al maschile.

Propri del mondo femminile sono i miti di Niobe e di Andromeda, quest'ultima rappresentata nell'attimo prima di essere liberata da Perseo<sup>62</sup>. Su di una

<sup>58</sup> Su questo mito cfr. A. D. Trendall - T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, p. 58; M. Schmidt, in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 135-137; Kossatz, pp. 75-88; GGV, pp. 40-50.

<sup>59</sup> Cfr. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum 99 (RVAp, 13/3, tav. 108,2; Grabmäler, A163, tav. 53,1) e Malibu, J. Paul Getty Museum 82AE16 (RVAp Suppl. I, 20/278a, tav. 19,1-2). Il mito di Niobe è rappresentato inoltre sui seguenti vasi apuli: anfora di Taranto, Museo Nazionale 8935, da Canosa (RVAp, 13/4, tav. 109,1; Grabmäler, A693); anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 3246 (82267), da Ruvo (RVAp, 13/22; Grabmäler, A504; M. Borda, *Ceramiche apule*, 1966, fig. 35); *lekanis* di Taranto, Museo Nazionale 8928, da Canova (RVAp, 28/97, tav. 363,1; Grabmäler, A692). Questo mito compare inoltre sull'*hydria* campana di Sydney, Nicholson Museum 71.01 (LCS Suppl. II, 223,340 a, tav. 38,4; Grabmäler, K145, tav. 7,2).

<sup>60</sup> Cfr. Kossatz, p. 87. Un'interpretazione leggermente diversa è data da M. Schmidt, citata a nota 58.

<sup>61</sup> Infatti del *corpus* di immagini prese in esame solo l'8% è associato a scene mitologiche; invece il 40% dei vasi con *naiskos* presenta sul lato secondario altre scene funerarie di cui il 33% ha al centro della composizione una stele ed il 7% un altro *naiskos*. Infine, il rimanente 52% in parte si associa a scene generiche, in parte è costituito da vasi, in genere *hydriai*, decorati con una sola scena.

<sup>62</sup> Cfr. bibliografia n. 58; su Andromeda cfr. inoltre LIMC, q.v.



*loutrophoros* di Fiesole<sup>63</sup>, il mito di Andromeda è associato ad una scena funeraria con una donna nel *naiskos*; il programma decorativo di questo vaso, attraverso il gioco di complementarità ed opposizione tra le due scene, esprime la speranza della salvezza rispetto alla morte. Su di una *lekanis* al Museo di Taranto<sup>64</sup> questo concetto è espresso in maniera ancora più forte: infatti Niobe ed Andromeda, raffigurate rispettivamente sul registro inferiore e su quello superiore, perfettamente in asse, alludono metaforicamente alla morte del corpo ed alla salvezza dell'anima.

Alla purificazione attraverso la pena sembra alludere invece il mito delle Danaidi, legato anche alla sfera funeraria femminile<sup>65</sup>. Un esempio carico di segni ridondanti è un'*hydria* cinerario dalla necropoli meridionale di Heraclea: sul registro inferiore le Danaidi raffigurate nell'atto di spiare la pena, su quello superiore una scena di offerta alla tomba, costituita da un'edicola su alto basamento a due gradini, al cui interno è racchiusa un'*hydria*<sup>66</sup>.

La maggior parte dei vasi decorati con figure maschili dentro il *naiskos* presenta sul lato secondario una scena di offerta alla stele<sup>67</sup> (fig. 45.1-2). La frequente associazione di queste due immagini, in opposizione sui due lati di uno stesso vaso, lascia intuire che, nel linguaggio figurativo dei ceramisti apuli, esse servono a connotare i due monumenti in maniera differente. Sembrano così alludere alla tomba maschile le scene di offerta alla stele, a metafore della morte le immagini quasi ieratiche del defunto nel *naiskos*.

<sup>63</sup> Coll. Costantini 154 (RVAp, 27/47, tav. 329,4-5).

<sup>64</sup> Già citata alla n. 59.

<sup>65</sup> Cfr. Smith, *Funerary Symbolism*, p. 176 ss.; GGV, pp. 74-77; Pensa, *Rappresentazioni*, p. 37 ss.; LIMC, s.v. Danaides.

<sup>66</sup> Policoro, Museo Nazionale della Siritide 38462, dalla T. 1 della necropoli meridionale (pr. Iacovino); del corredo facevano inoltre parte una lekythos configurata e una *kylix* a v.n. (Il Museo Nazionale della Siritide di Policoro, a cura di S. Bianco e M. Tagliente, Bari 1985, fig. 53).

<sup>67</sup> I pochi casi in cui la stele è associata a *naiskoi* con donne non alterano il sistema fondamentale, in quanto si concentrano tutti intorno alla fine del IV sec. a.C., nell'ambito dell'officina del Pittore della Patera. Un programma decorativo che richiederebbe una lettura specifica è quello della *loutrophoros* del Pittore degli Inferi (Monaco, Antikensammlungen 3300, da Canosa: RVAp, 18/297, tav. 200; Grabmäler, A431) che mette in scena da un lato, disposte su due registri, la pazzia di Licurgo e offerte alla stele, e dall'altra una donna nel *naiskos*, intenta a fissare la propria immagine nello specchio, fondendo schemi decorativi normalmente accoppiati: *naiskos/stele*, *naiskos/scena mitologica*, *stele/scena mitologica*. Tra queste ultime, non molto frequenti, ricordiamo ad esempio: cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 877, da Ruvo, con Oreste a Delfi (RVAp, 18/337; Grabmäler, A26; Kossatz, K32, tav. 22,2); cratere a volute di Barletta, Museo Civico 659 (912), con Eracle e Ippolita (RVAp, 18/1, tav. 168; Grabmäler, A99); cratere a volute di Leningrado, Ermitage 1710 (St. 406), con la partenza di Anfiarao (RVAp, 18/21; Grabmäler, A265; A. Minervini, in Bull. Nap. n.s. 3, 1855, tav. 5); cratere a volute di Parigi, Louvre K67 (N3159) con le armi di Achille (RVAp, 28/115, tav. 365,2; Grabmäler, A559); cratere a volute di Ginevra, coll. Hellas et Rome 44, con l'arrivo di Elena e Paride a Troia (*Le peintre de Darius*, pp. 97-108, fig. p. 18); *hydria* di Ginevra, coll. privata, con Niobe (*ibidem*, pp. 150-157, fig. p. 151).

Queste ultime in numerosi casi si accompagnano ad un'ampia varietà di scene mitologiche; a questo stadio della ricerca è impossibile coglierne a pieno tutti i significati, in assenza di una lettura iconologica di ciascun mito. Possiamo soltanto registrare che essi sembrano raggrupparsi attorno a grandi denominatori comuni: alcuni rappresentano morti violente, come quella di Tersite, di Penteo, dei Niobidi, di Ippolito e quelle ad opera di Medea a Corinto<sup>68</sup> (fig. 46.2).

Al raggiungimento della casa di Ade alludono invece metaforicamente le scene relative al ciclo di Anfiarao<sup>69</sup>, mentre altre rappresentano proprio l'Oltretomba, con tutti i personaggi del regno infernale<sup>70</sup>. E, soprattutto, i grandi crateri, quali quello di Monaco e di Karlsruhe<sup>71</sup>, nella ricchezza della composizione tendono a rappresentare una visione dinamica dell'aldilà che, come ha messo in evidenza M. Schmidt, lasciano intravedere l'esistenza di « concezioni contraddittorie del modo di conseguire la felicità nell'Oltretomba: salvezza attraverso l'iniziazione oppure grazie a meriti morali e personali »<sup>72</sup>. Sulla base di queste osservazioni è presumibile che la varietà di miti legati alla morte, associati ai *naiskoi* con figure maschili, dalle rappresentazioni violente alla messa in scena dell'Ade, siano un ulteriore segno dell'esistenza di molteplici e differenziati atteggiamenti mentali di fronte alla morte ed alla vita ultraterrena.

In sintesi, l'analisi del *corpus* delle immagini con scene funerarie intorno a *semata* e *naiskoi* mostra l'esistenza di una pluralità di schemi figurativi non generici ed utilizzati casualmente, ma articolati e differenziati per cronologia e per ambiti geografici.

Nella fase iniziale della produzione italiota la rappresentazione della sepoltura è affidata prevalentemente alla stele, secondo modelli derivati dalla ceramica attica. Contemporaneamente, però, ceramisti apuli creano uno schema originale che raffigura in maniera realistica la tomba con gli oggetti all'interno a cui si sovrappone, quasi come un *eidolon*, una « statua eroica », mettendo così in scena lo stretto rapporto tra i segni del rituale e quelli connotanti lo *status* del defunto.

<sup>68</sup> Cfr. ad esempio, per Tersite, cratere a volute di Boston citato n. 53; per Penteo il cratere a volute di Basilea, mercato antiquario, Palladion (RVAp Suppl., 175,117a, tav. 35,1-2); per i Niobidi il cratere a volute di Ruvo, Museo Jatta 424 (RVAp, 27/24, tav. 324,2; Grabmäler, A645); per Ippolito il cratere a volute di Londra, B.M. F279 (RVAp, 18/17, tav. 173,1; Grabmäler A334); per Medea il cratere a volute di Monaco, Antikensammlungen 3296 (J. 810) da Canosa (RVAp, 18/283, tav. 195; Grabmäler, A428).

<sup>69</sup> Cfr. il cratere a volute di una collezione privata svizzera (RVAp, 18/41, tav. 177); cratere a volute di una collezione privata svizzera (RVAp, 25/10 a); cratere a volute di Bari, Museo archeologico 2396, forse da Ruvo (RVAp, 27/16; Grabmäler, A42; GGV, p. 62 ss., tav. 34 b-c); il cratere a volute di una collezione privata svizzera (RVAp, 27/22a, tav. 325,1); il cratere a volute di Basilea, Antikenmuseum BS 464 (RVAp, 27/23; Grabmäler, A108; GGV, p. 51 ss., tavv. 14-18). Per il ciclo di Anfiarao cfr. LIMC, s.v. Amphiarao; H. Lohmann, in *Boreas*, 9, 1986, pp. 65-82; G. Schwarz, in *ÖJb* 57, 1986, pp. 39-54.

<sup>70</sup> Cfr. Pensa, *Rappresentazioni*.

<sup>71</sup> Monaco, Antikensammlungen 3297 (J. 849), da Canosa (RVAp, 18/192, tav. 194; Grabmäler, A429); Karlsruhe, Badisches Landes Museum B4, da Ruvo (RVAp, 16/81, tav. 160,1).

<sup>72</sup> Cfr. M. Schmidt, in *Orfismo in Magna Grecia*, p. 125.



Al Pittore di Sarpedonte, verosimilmente operante a Taranto, si deve, con la rappresentazione dell'*heroon* di Agamennone, la creazione di un nuovo schema che fonde, sovrapponendo la stele ai segni del morto eroizzato, il monumento reale e la proiezione ideale della morte. In ambito lucano, invece, ed in particolare ad Heraclea, intorno ai primi decenni del IV secolo, i ceramisti elaborano un altro modello che tende a rappresentare lo spazio esterno corrispondente alla sepoltura con un vaso, molto spesso un'anfora, coperto da un'esile struttura a tettuccio triangolare.

A partire dal secondo quarto del secolo, quasi esclusivamente in ambiente apulo, e soprattutto nell'officina del Pittore dell'Ilioupersis, accanto ai due più vecchi schemi, se ne affermano altri nuovi e differenziati: alto basamento+stela sormontata da un vaso, plinto su ampio zoccolo+vaso di grandi dimensioni, edicola+vaso all'interno, *naiskos* con figure maschili o femminili. Questa varietà nel rappresentare il monumento funebre è, a nostro avviso, segno che nel linguaggio figurativo si è ormai consolidata non solo la capacità di connotare le sepolture secondo gerarchie sociali, di sesso e di età, ma anche di mettere in scena concezioni metaforiche della morte. Queste valenze si manifestano in maniera più forte attraverso il rapporto che si instaura tra le scene complementari di uno stesso vaso. Infatti, se fino alla metà del IV secolo la rappresentazione stele o monumento funerario con vaso da un lato e *naiskos* dall'altro tende a mettere in gioco la sepoltura reale e la proiezione idealizzata del defunto, a partire da questo momento, soprattutto in un'area circoscrivibile tra Ruvo, Canosa ed Arpi, i ceramisti tendono a connotare sempre più e quasi esclusivamente in senso metaforico le scene funerarie, quando le associano a miti ed a rappresentazioni dell'Oltretomba manifestamente collegate a concezioni escatologiche.

Mentre il *naiskos* sembra alludere sempre di più al superamento della morte, la stele invece continua a rappresentare, nell'immaginario figurativo, il segnacolo della tomba. Di straordinario interesse è a tal proposito una grande *lekythos*<sup>73</sup> (fig. 47.2) della metà del IV secolo, in cui è narrato il momento culminante della lotta tra i Dioscuri e gli Afaridi: vi è rappresentato Ida che, divelta dal suolo la stele della tomba del padre Afareo, si appresta a scagliarla contro Polluce. Come sappiamo dalle fonti ed in particolare da Pindaro<sup>74</sup>, Zeus lo colpirà con la folgore, per punire l'oltraggio recato ai gemelli divini e per il sacrilegio contro il *sema patròs*. Nella scena la stele prefigura così anche la morte di colui che la brandisce.

Le immagini, dunque, al di là della loro apparente ripetitività, rivelano valenze ideologiche fortemente dinamiche, determinate da una committenza differenziata ed articolata non solo al suo interno ma soprattutto per ambiti territoriali. È questo un aspetto non trascurabile anche quando si voglia affrontare il problema del rapporto tra i monumenti raffigurati sui vasi e quelli reali. Infatti è

<sup>73</sup> Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 80.162 (RVAp, I 84,281 c; M.E. Mayo, *The art of South Italy: Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, n. 50, figg. 128-132).

<sup>74</sup> Pindaro, *Nemea* X; Teocrito, XXII, 137 ss. ed in particolare v. 198; Igino, *Fabula* 80.

necessario tenere nel giusto conto che, ad una notevole quantità di immagini con rappresentazione di *semata* e *naiskoi*, si oppone l'estrema povertà e frammentarietà dei dati archeologici. I segnacoli di cui più frequentemente si ritrova traccia negli scavi delle necropoli dell'Italia meridionale sono vasi figurati, spesso crateri o anfore<sup>75</sup>: quei *semata* dunque che nelle immagini sono invece i meno rappresentati. La stessa funzione doveva probabilmente svolgere il grande cratere con l'*heroon* di Patroclo, come lascia presumere il foro artificiale sul fondo.

La tendenza, in verità non molto diffusa, alla monumentalizzazione sembra attestarsi soltanto intorno alla fine del IV sec. a.C., come documentano le poche stele dipinte rinvenute a Paestum e quella ad edicola da Metaponto<sup>76</sup>, i vasi litici da Taranto, Metaponto ed Heraclea<sup>77</sup> e, soprattutto, i frammenti architettonici da Taranto, pertinenti a monumenti funerari in alcuni casi assimilabili a *naiskoi*<sup>78</sup>.

Uno scarto cronologico viene dunque a porsi tra le immagini sulla ceramica italiota a figure rosse ed i *semata* monumentali dell'Italia meridionale, attestati proprio a partire dal momento in cui la produzione ceramica figurata volge al termine. Inoltre, i *naiskoi* sono documentati a Taranto, dove non è mai stato rinvenuto alcun vaso con questo tipo di rappresentazione, diffusa invece nei centri indigeni dell'Apulia, ed in particolare in quelli centro-settentrionali.

Ancora una volta, le immagini si rivelano regolamentate da statuti del tutto autonomi e pertanto solo all'interno del sistema che le governa, abbiamo provato ad individuarne variabili e funzioni.

#### Abbreviazioni bibliografiche:

ARV <sup>2</sup>	= J.D. Beazley, <i>Attic Red-Figure vase-painters</i> , Oxford 1963 <sup>2</sup> .
Carter, 1975	= J.C. Carter, <i>The Sculpture of Taras</i> , Philadelphia 1975.
De Juliis, 1988	= E. De Juliis, <i>Gli Japigi</i> , Milano 1988.
GGV	= M. Schmidt - A.D. Trendall - A. Cambitoglou, <i>Eine Gruppe apulischen Grabvasen in Basel</i> , Mainz 1975.
Grabmäler	= H. Lohmann, <i>Grabmäler auf unteritalischen Vasen</i> , Berlin 1977.

<sup>75</sup> Cfr. ad esempio i rinvenimenti di Gela (P. Orsi, in *NSc*, 1932, p. 137 ss., sepoltura II); di Locri (P. Orsi, in *NSc*, 1917, p. 106 ss., sepoltura 1119); di Poseidonia (A. Pontrandolfo - A. Rouveret, 'Le necropoli: materiali e pittura', in *Poseidonia-Paestum*, 'Atti Taranto', 1987, in corso di stampa).

<sup>76</sup> Cfr. per Paestum: A. Pontrandolfo, 'Le necropoli di Paestum tra la fine del IV sec. a.C. e la colonia latina', in *Le necropoli di età ellenistica in Italia Meridionale*, 'Atti del Congresso di Lavello' 1987, in corso di stampa; per Metaponto: P.C. Sestieri, in *NSc*, 1940, p. 117.

<sup>77</sup> Cfr. Lippolis, *Semata*, p. 99; AA.VV., *Archäologische Forschungen in Lukanien II*, Heidelberg 1967, tavv. 16,1.3.4; 16.2; 46.4.

<sup>78</sup> Cfr. Lippolis, *Semata*, in particolare pp. 414-420.



- Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982 = A. Greco Pontrandolfo - A. Rouveret, 'Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C.', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
- Inghirami PVF = F. Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, voll. I-IV, s.l. 1835-1837.
- Jacobsthal MR = P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*, Berlin 1931.
- Klumbach, *Grabkunst* = H. Klumbach, *Tarantiner Grabkunst*, Reutlingen 1937.
- Kossatz = A. Kossatz Deissmann, *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
- Kurtz, *Lekythoi* = D.C. Kurtz, *White Lekythoi*, Oxford 1975.
- LCS = A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
- LCS Suppl = A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily: First Supplement*, London 1970; *Second Supplement*, London 1970; *Third Supplement*, London 1970.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
- Lippolis, *Semata* = E. Lippolis, *I semata funerari tarantini di età ellenistica*, Napoli 1986 (tesi di Dottorato).
- La Magna Grecia nell'età romana* = 'Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia', Taranto 1975, Napoli 1976.
- Orfismo in Magna Grecia* = 'Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia', Taranto 1974, Napoli 1975.
- Paestum* = A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Paestum*, Hertford 1987.
- Pagenstecher, 1912 = R. Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler*, Strassburg 1912.
- Le peintre de Darius* = Ch. Hellen - A. Cambitoglou - J. Chemay, *Le peintre de Darius et son milieu*, Genève 1986.
- Pensa, *Rappresentazioni* = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977.
- RVAp = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia*, vol. I, Oxford 1978; II, 1982.
- RVAp Suppl = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the red-figured Vases of Apulia*, London 1983.
- Schauenburg, *Tymboi* = K. Schauenburg, 'Tymboi auf unteritalischen Vasen', in *RömMitt* 85, 1978.
- Smith, *Funerary Symbolism* = H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, Berkeley 1976.
- Stud. Robinson* = A.D. Trendall, 'The Coephoroi Painter', in *Studies presented to David M. Robinson II*, Saint Louis, Missouri, 1953.
- Wuilleumier, *Tarente* = P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris 1939.

ESPACE SACRÉ/ESPACE PICTURAL:  
UNE HYPOTHÈSE SUR QUELQUES PEINTURES ARCHAÏQUES  
DE TARQUINIA

AGNÈS ROUVERET

Alors qu'une interprétation courante tend à assimiler, de façon sans doute trop rapide et trop unilatérale, le décor interne des tombes archaïques étrusques avec l'architecture intérieure des maisons, une série de travaux — dont certains sont tout à fait récents —, ont mis en lumière le rôle de plusieurs éléments figurés, destinés à structurer l'espace intérieur de la tombe de manière spécifique.

Il s'agit, en premier, lieu, sur les plafonds et la partie supérieure des murs latéraux, des imitations peintes de tentures et de tapisseries que l'on peut mettre en rapport avec les baldaquins dont la documentation figurée montre qu'ils couvraient, dans certains cas, le lit de la *prothesis*<sup>1</sup>; ensuite, sur la paroi du fond,

Abréviations supplémentaires:

- Briquel, 1987 = D. Briquel, « Regards étrusques sur l'au-delà », dans *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, F. Hinard éd., Caen 1987.
- Cerchiai, 1980 = L. Cerchiai, « Alcune osservazioni a proposito della 'Tomba dei Tori': La *machaira* di Achille », dans *AION ArchStAnt* 2, 1980, pp. 25-39.
- d'Agostino, 1983 = B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », dans *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
- Jannot, 1984 = J.R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
- Moretti, 1966 = M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan 1966.
- Stopponi, 1983 = S. Stopponi, *La tomba della Scrofa Nera*, Rome 1983.
- Torelli, 1975 = M. Torelli, *Elogia Tarquiniensia*, Florence 1975.
- Weege, 1921 = F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle 1921.

<sup>1</sup> Voir pour les tombes tarquiniennes, R. Ross Holloway dans *AJA*, 1965, p. 341 sq.; S. Stopponi, « Parapetasmata etruschi », *BdA* 53, 1968, 2-3, pp. 60-62; pour Chiusi, J.R. Jannot, « Deux représentations d'édifices clusiniens », *MéiRome* 1974, p. 723 s. ainsi que Jannot 1984, p. 368 s. Comme on le sait, ces édifices temporaires se retrouvent dans les pratiques funéraires

face à la porte d'entrée et, parfois, sur les parois latérales, de la porte ou des portes feintes dont la fermeture souligne la limite entre le monde des morts et celui des vivants et qui en viennent à désigner métaphoriquement le mort sous la figure de l'absence<sup>2</sup> Enfin, dans les tympans au-dessus de la porte d'entrée et sur la paroi du fond, le *columen*, flanqué de motifs animaliers, évoquerait, d'après une hypothèse récente de F. Roncalli<sup>3</sup>, non seulement l'élément porteur de la toiture mais aussi la structure d'un autel archaïque et renverrait de ce fait allusivement à la pratique du sacrifice sanglant.

A ces éléments déjà mis en lumière, j'aimerais en ajouter un quatrième, le motif des petits arbres qui reviennent avec une grande fréquence et une grande régularité dans le décor des tombes. Ils en jalonnent les quatre côtés et se trouvent souvent représentés aux angles même de la pièce<sup>4</sup>. Ils ne paraissent pas avoir la simple valeur anecdotique qu'on leur accorde le plus souvent comme marqueurs d'un espace de plein air. Ils semblent plutôt, conformément à la tradition écrite qui souligne l'importance du bornage et de la délimitation d'espace dans les pratiques et les représentations mentales des Etrusques (comme de façon plus générale dans celles du monde romain et italique) marquer le pourtour intérieur de la tombe d'une manière qui rappelle celle dont était défini, dans la pratique religieuse romaine, l'espace consacré, « inauguré » qu'est le *templum*.

Comme on le sait en effet, le périmètre extérieur du *templum* se trouvait délimité par des arbres qui en fixaient les angles<sup>5</sup>. Le texte de Varron, LL VII,

campaniennes et lucaniennes, pour Capoue, voir J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue péromaine*, Paris 1942, p. 417; pour Paestum, voir Rouveret, *MélRome* 1975, p. 617, ainsi que Pontrandolfo-Rouveret, « Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. », dans *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge-Paris 1982, pp. 299-317. Pour des exemples de tentures réelles dans certaines tombes d'Asie Mineure voir R. S. Young dans *AJA* 61, 1957, p. 326 s. (Gordion) ainsi que L. Bellinger, « Textiles from Gordion », *Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, 46, 1-2, pp. 4-33.

<sup>2</sup> Selon l'interprétation proposée par d'Agostino, 1983, pp. 2-12, notamment p. 5 s.

<sup>3</sup> Communication à la table-ronde internationale organisée à l'Ecole Française de Rome, 19-21 novembre 1987, sur « La crise des sociétés archaïques de l'Italie antique au V<sup>e</sup> s. av. J.C. », à paraître.

<sup>4</sup> Citons comme exemples: la *Tombe du Polichinelle*, G. Becatti - F. Magi, *Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella, Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia*, Sez. I, fasc. 3-4, Rome 1956; *Tombe des Vases Peints*, Weege, 1921, p. 66; *Tombe des Bacchants*, *ibid.*, p. 41; *Tombe Cardarelli*, Moretti, 1966, pp. 99-100.

<sup>5</sup> Dans l'abondante bibliographie concernant les *templa*, on se reportera tout spécialement aux analyses d'A. Magdelain (*auguracula* de Rome, Gubbio, Cosa), « L'auguraculum de l'Arx à Rome et dans d'autres villes », *REL* 47, 1969, pp. 253-269, de M. Torelli (*auguraculum* de Bantia), « Un templum augurale d'età repubblicana a Bantia », *RendLinc* 8, 21, 1966, pp. 1-21, *id.*, « Contributi al supplemento del CIL IX », *RendLinc* 8, 24, 1969, pp. 9 e 48, de F. Coarelli (*auguracula* de Rome), *Il Foro Romano*, Rome 1983, p. 97 sq. ainsi que p. 184. Dans ces différentes études sont analysés les principaux passages faisant état d'une délimitation des *templa* à l'aide d'arbres, notamment la formule conservée par Varron, LL 7, 8 utilisée pour l'*effatio* du *templum*. Voir aussi les définitions de Festus et de Servius qui soulignent l'im-

6, apporte en outre une précision fondamentale en décrivant trois manières de définir un *templum*: *templum tribus modis dicitur ab natura, ab auspicando, a similitudine: a natura in caelo, ab auspiciis in terra, a similitudine sub terra*. Si l'on peut assez aisément reconstituer ce que sont les deux premiers *templa* et notamment grâce aux documents littéraires et archéologiques<sup>6</sup> le *templum in terra*, c'est-à-dire le *templum minus*<sup>7</sup>, l'*auguraculum* où l'augure se plaçait pour observer le vol des oiseaux, il est beaucoup plus délicat d'interpréter le *templum a similitudine* situé d'après Varron *sub terra*.

En ayant bien conscience des limites de notre hypothèse, puisque nous étendons à l'interprétation de monuments étrusques des définitions qui se réfèrent, originellement, à la réalité religieuse romaine<sup>8</sup>, nous verrions volontiers dans l'hypogée funéraire l'équivalent d'un *templum sub terra*: les arbres peints délimiteraient *a similitudine* l'espace intérieur de la tombe, de manière à la constituer en espace consacré, de même que, sur terre, certains tombeaux (et justement des tombeaux liés à un culte héroïque) se trouvaient entourés d'une rangée d'arbres. C'est ainsi que se présentait, par exemple, l'*héroôn* d'Enée à Lavinium, d'après Denys d'Halicarnasse I, 64, 4-5: ἔστι δὲ χωμάτιον οὐ μέγα καὶ περὶ αὐτὸ δένδρα στοιχηδὸν πεφυκότα θεᾶς ἄξια. Le terme *στοιχηδόν* indique bien qu'il s'agit d'une file d'arbres<sup>9</sup>.

portance des angles dans la constitution du *templum in terra*: Festus, p. 146 L, *minora templa fiunt ab auguribus cum ea loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur, ne uno amplius ostio pateant, certis uerbis definita. Itaque templum est locus ita effatus aut ita septus, ut ex una parte pateat angulosque adfixos habeat ad terram*; Servius, *Ad Aen.* IV, 20: *alii templum dicunt non solum quod potest claudi, uerum etiam quod palis aut bastis aut aliqua tali et linteis aut loris aut simili re saeptum est, quod effatum est, amplius uno exitu in eo esse non oportet, cum ibi sit cubiturus auspicans*. Pour l'art augural en général, voir la synthèse fondamentale de J. Linderski, *The Augural Law*, dans *ANRW*, II, 16, 3, pp. 2146-2312. On sait aussi que les arbres étaient classés en arbres de bon et de mauvais augure (Macrobe, *Sat.* III, 20, 2; Plinie, l'Ancien, *NH*, XVI, 108) et que leur qualité d'*infelices* dérive justement de leur consécration aux dieux infernaux; cf. aussi J. Bayet, « Le rite du fécial et le cornouiller magique », *MélRome* 52, 1935, pp. 29-76.

<sup>6</sup> Cf. note 5 et pour les documents nouveaux en pays lucanien (Lavello, Roccagloriosa) voir les Actes du IV Convegno di Acquasparta, *L'emergenza del politico nel mondo osco-lucano*, 30 mai - 1er juin 1986, à paraître.

<sup>7</sup> Voir la définition de Festus à la note 5.

<sup>8</sup> Sur le débat existant déjà dans l'Antiquité à propos de l'augurat romain, voir le dossier rassemblé par D. Briquel, *Art augural et Etrusca disciplina: le débat sur l'origine de l'augurat romain*, dans *La divination dans le monde étrusco-italique* III, suppl. *Caesarodunum*, nr. 56, 1986, pp. 68-100.

<sup>9</sup> Voir également la façon dont Virgile décrit Andromaque honorant le souvenir d'Hector près d'un « Simois menteur », *Enéide* III, vv. 302-305:

*Ante urbem in luco falsi Simeoentis ad undam  
libabat cineri Andromache manisque uocabat  
Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespate inanem  
et geminas, causam lacrimis, sacrauerat aras.*

Dans son commentaire au passage Servius note de façon extrêmement significative pour notre



Nous prendrons donc comme hypothèse de départ que les éléments du décor précédemment énumérés construisent mimétiquement autour de la ou des dépouilles déposées dans la tombe un réseau de correspondances spatiales qui définissent à elles seules une structure signifiante, en répondant à trois fonctions essentielles:

- 1) couvrir et abriter;
- 2) ceindre et jalonner;
- 3) marquer un passage (haut/bas; dedans/dehors).

Leur présence dans le tombeau enfoui sous terre se justifie dans un rapport avec le mort déposé dans la tombe par analogie avec des pratiques réelles ayant lieu lors des cérémonies funèbres. Il s'agit de définir et de fixer par l'image les limites régulant les échanges entre les morts et les vivants dans l'espace du rituel tout en posant l'irréductible frontière entre les deux mondes, si les prestations dues par les vivants au mort ont été correctement accomplies<sup>10</sup>.

L'hypothèse proposée pose d'emblée deux ensembles de questions:

1) les autres éléments précédemment énumérés (baldaquin, porte, *columnen*) s'intègrent-ils avec les petits arbres au sein d'une même structure signifiante ou bien définissent-ils plusieurs structures? Sont-elles complémentaires les unes des autres ou contradictoires?

propos: ...*lucum* (Vergilius) *numquam ponit sine religione, nam in ipsis habitant manes piorum, qui Lares uiales sunt.* Sur les *Lares uiales* voir la mise au point de Briquel, 1987, pp. 272-273. Il est clair que dans un tel culte « héroïque » de certains morts illustres, le tombeau et le bois sacré qui l'entourent revêtent un caractère qui n'est plus strictement limité à la sphère familiale et « privée ». C'est pourquoi, il ne nous paraît pas illégitime de recourir — et de plus de façon analogique — à la notion de *templum* qui participe fondamentalement à la définition de l'espace public dans la cité romaine, au moins dans la forme la mieux connue de nous, la deuxième de l'énumération varronienne, le *templum in terra*. Comme nous l'avons rappelé en commençant, nous nous attachons avant tout à l'analogie avec la dernière forme, le *templum sub terra*, pour lequel rien ne dit que le rapport avec la sphère publique soit de même nature que pour le précédent. Si l'on considère d'autre part que les tombes peintes tarquiniennes appartiennent à une élite très restreinte (2% du total des tombes réalisées à la même époque), on verra dans ces signes de « sacralisation » du monument un moyen supplémentaire de souligner le statut éminent du défunt, situé aux confins de ce que nous appellerions le « public » et le « privé ». On sait d'ailleurs, mais il est vrai par des témoignages plus tardifs, qu'une composante fondamentale (et spécifique) du statut éminent des *principes* étrusques réside dans leur rapport privilégié avec le sacré, notamment à travers les pratiques divinatoires, cf. les travaux consacrés à la divination étrusque de l'axe dirigé par Ch. Guittard de l'UA 04 1132 du CNRS publiés dans *Caesardunum*, suppl. 52, 1985; 54 et 56, 1986 et en particulier le mémoire de F.H. Massa-Pairault, *La divination en Etrurie. Le IV<sup>e</sup> s., période critique*, ibid., t. 52, pp. 56-115.

<sup>10</sup> On se référera pour ces questions aux contributions rassemblées dans le volume *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. G. Gnoli et J.P. Vernant, Cambridge-Paris 1982. En ce qui concerne le riche dossier ethnographique qui sert de référence à nos analyses, voir l'ouvrage fondamental d'E. de Martino, *Morte e pianto rituale*, Turin 1958.

2) comment les scènes centrées sur la représentation de la figure humaine qui se développent dans la peinture tarquinienne pendant la même période et qui proposent une image idéale du statut éminent du « seigneur » étrusque<sup>11</sup> s'insèrent-elles au sein de cette première structure de décor qui n'est pas, d'après notre hypothèse, destinée originellement à leur servir de cadre?

Pour commencer à répondre à ces interrogations sans prétendre arriver à des conclusions définitives, étant donné le nombre et la complexité des monuments conservés, nous examinerons successivement une série de tombes qui se répartissent entre la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.C. Elles contribuent, selon nous, à définir certaines lignes de force dans la mise en place et dans l'évolution de ce qui paraît constituer, abstraction faite des différents groupements opérés sur des bases stylistiques<sup>12</sup>, les éléments d'un système décoratif des tombes archaïques tarquiniennes, fondé dans ses premières manifestations non pas sur la combinaison de motifs centrés sur la figure humaine mais sur les rapports entre des structures spatiales, sémantiquement marquées, découpées dans la tombe.

1. Le premier exemple est apporté par la *Tombe des Taureaux* qui demeure à ce jour une des plus anciennes sépultures tarquiniennes porteuse d'un décor figuré complexe. Elle se compose de deux parties, une pièce antérieure donnant sur deux petites chambres à l'arrière<sup>13</sup>. Les arbres ne jalonnent que l'espace de la première pièce. On pourrait la considérer comme une sorte d'antichambre par rapport aux deux petites chambres du fond; malheureusement l'absence de données sur la disposition des morts et du mobilier ne permet pas de pousser plus avant l'analyse. La scène mythologique figurant l'embuscade d'Achille contre

<sup>11</sup> d'Agostino, 1983, pp. 4-5.

<sup>12</sup> Il s'agirait bien entendu, dans un second temps, de vérifier, sur la base des groupements stylistiques actuellement proposés, la façon dont ces structures générales du décor sont mises en oeuvre de manière particulière dans les différents groupes de monuments distingués. Pour les analyses stylistiques des tombes tarquiniennes on se reportera notamment aux études de G. Colonna, dans *EAA*, suppl. I, s.v. Tarquinia; M. Cristofani, « Storia dell'arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia », dans *Prospettiva* 7, 1976, p. 2 sq.; d'Agostino, 1983; M. Torelli, *L'Arte degli Etruschi*, Rome-Bari 1985, p. 119, ainsi qu'aux études citées ci-dessous pour les monuments singuliers considérés.

<sup>13</sup> M. Pallottino, *MonAnt* 38, 1937, c. 259 s. et fig. 59, remarque que ce plan indique une relative ancienneté de la tombe. On relèvera dans la très abondante bibliographie sur la *Tombe des Taureaux* les études particulièrement importantes d'A. Giuliano, « Osservazioni sulle pitture della 'Tomba dei Tori' a Tarquinia », *StEtr* 37, 1969, p. 3 s.; J.P. Oleson, « Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bull at Tarquinia », *AJA* 79, 1975, p. 189 s.; Cerchiai, 1980, p. 25 s. ainsi que la proposition nouvelle de F. Gaultier d'identification du peintre de la tombe avec un céramiste du « Groupe de la Tolfa », « Dal Gruppo della Tolfa alla Tomba dei Tori: tra ceramica e pittura parietale », dans *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, 'Atti del Convegno internazionale di studi La Lombardia per gli Etruschi, Milan, 24-25 juin 1986', éd. M. Bonghi Jovino et C. Chiaramonte Treré, Rome 1988, pp. 209-218.

Troïlos dont L. Cerchiai a clairement montré les connotations en terme de sacrifice<sup>14</sup>, se situe entre les deux portes d'accès aux chambres de l'arrière. Elle reprend en l'amplifiant le thème du *columen* aux animaux affrontés tel que l'a interprété F. Roncalli.

Je verrais dans cette scène mythologique une autre confirmation de l'hypothèse proposée pour les arbustes.

Derrière la fontaine et derrière Achille, se dresse une file de petits arbres qui loin d'être des « remplissages » servent à matérialiser le *téménos* du sanctuaire d'Apollon. S'ils n'apparaissent pas à droite derrière Troïlos, c'est justement parce que le jeune homme est encore en dehors de l'enceinte sacrée où il s'apprête à pénétrer pour trouver la mort.

D'autre part, la présence des deux groupes érotiques au-dessus des portes n'est certainement pas fortuite. Ils définissent au-dessus du passage matérialisé par les portes, un deuxième ensemble sémantique dont B. d'Agostino<sup>15</sup> a souligné les rapports qu'il entretient dans certaines tombes plus récentes, avec le *komos* et la consommation du vin. Ces motifs ne peuvent que « misurare la distanza tra il mondo dei vivi e quello in cui il morto viene relegato, riaffermando la loro incolumabile separazione » (p. 11). On pourrait donc dire que sacrifice sanglant (et à plus forte raison ce sacrifice-limite qu'est le sacrifice humain)<sup>16</sup> et *symplegma* érotique sont les deux faces contradictoires (ou plutôt complémentaires) d'un processus de passage, l'un tourné vers le mort, l'autre affirmant un processus de récupération de la part des vivants, à travers des comportements orgiaques.

Peut-on pousser encore plus avant l'hypothèse et prendre appui sur le plan de la tombe pour proposer que les petits arbres, dans la première chambre, jalonnent l'espace où se jouent encore les échanges entre les morts et les vivants, l'espace du rituel, alors que les chambres de l'arrière, sans arbres, seraient plus strictement réservées au défunt?

1.2. *La Tombe de la Chasse et de la Pêche*<sup>17</sup> pourrait corroborer cette hypothèse. Elle se compose de deux chambres. Les arbres, en nombre égal sur les parois sont chargés d'objets divers (couronnes, bandelettes, colliers, boîtes, miroirs) qui sont le plus souvent disposés de façon spéculaire de part et d'autre du tombeau et ne jalonnent que les murs de la première chambre. Entre eux, de

<sup>14</sup> Cerchiai, 1980.

<sup>15</sup> d'Agostino, 1983, p. 7 s.

<sup>16</sup> Voir notamment à propos du sacrifice humain dans le monde étrusque archaïque les contributions de M. Torelli, « Delitto religioso. Qualche indizio sulla situazione in Etruria », dans *Le délit religieux dans la cité antique*, Rome 1981, pp. 1-7 et de G. Colonna, « Apollon, les Etrusques et Lipara », *MélRome* 96, 1984, 2, p. pp. 557-578, avec bibliographie antérieure *ad loc.*

<sup>17</sup> P. Romanelli, *Le pitture della tomba della Caccia e della Pesca*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia, Tarquinii, 2, Rome 1938.

petits danseurs, de taille beaucoup plus réduite, sont emportés dans un *komos* endiablé.

Quant au motif du retour de la chasse sur le tympan situé au-dessus de la porte d'accès à la deuxième chambre, il constitue un substitut au thème du sacrifice, comme F. Roncalli l'a bien souligné. Il se trouve au-dessus du passage vers la deuxième chambre où des traces dans le sol indiquent qu'un lit funéraire était disposé, au fond de la pièce, le long de la paroi gauche. Si l'on applique à la *Tombe de la Chasse et de la Pêche* l'hypothèse de lecture posée pour celle des *Taureaux* (notons qu'en outre des affinités stylistiques lient les deux monuments), on en tirera la suggestion que par leur position dans la deuxième chambre, le banquet et le paysage marin tissent un réseau de représentations plus étroitement en rapport avec le mort, alors que la danse au milieu des arbres, dans la première pièce, marquerait avant tout le lieu des échanges entre le mort et les vivants. Nous rejoignons ainsi, par un autre biais, la lecture du couple de convives figuré au fronton de la deuxième chambre proposée par B. d'Agostino<sup>18</sup>, comme image du défunt, définissant par l'emblème hédonique du *symposium* son statut éminent de « seigneur ».

Quant à la scène marine, elle nous paraît d'une complexité extrême. L. Cerchiai<sup>19</sup> vient d'en proposer une interprétation subtile et séduisante qui repose sur la mise en évidence d'une même association sémantique entre le *symposium* et le plongeur dans la tombe étrusque et dans la tombe du Plongeur de Paestum. Cette analyse très fine invite à reprendre sur des bases élargies la thématique marine, liée à l'imaginaire de la mort, présente dans un grand nombre de tombes archaïques tarquiniennes et qui nécessiterait une étude à part.

2. Je passerai maintenant à l'examen de plusieurs tombes qui organisent le décor dans une pièce unique afin d'apporter un début de réponse aux questions posées en commençant.

2.1. Grâce à la *Tombe des Lionnes* qui se range également parmi les monuments à structure complexe les plus anciens, nous pouvons proposer que les systèmes de jalonnement de l'espace ne sont pas limités aux arbustes et qu'ils s'opposent au moins à un autre fondé sur le baldaquin.

Dans la *Tombe des Lionnes*, en effet, l'espace est toujours soigneusement délimité mais il s'agit ici de colonnes, imitant sans doute le bois peint, terminées par des chapiteaux toscans: quatre d'entre elles se logent dans les *angles* de la chambre et deux colonnes supplémentaires partagent en deux les parois latérales. Sur ces colonnes prend appui le décor du toit, une tenture épaisse à damier rouge et blanc. Ainsi l'espace qui structure le décor de la *Tombe des Lionnes* semble reproduire la tente provisoire qui abritait le lit lors de l'exposition

<sup>18</sup> d'Agostino, 1983, p. 5 s.

<sup>19</sup> *DialAr* 1987, 2, pp. 113-124.



du cadavre. Le peintre a choisi de composer la scène pour ainsi dire « de l'intérieur » en prenant comme référence le lit funéraire désormais absent et en déroulant tout autour un autre moment de la cérémonie, un autre signe ritualisé des échanges entre le mort et les vivants. C'est pourquoi, à la différence de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, le décor figuré de la *Tombe des Lionnes* est fondé sur la non-représentation du mort et sur la figuration de ses compagnons (*betairoi*?) qui participent à un « banquet » dont le contenu précis nous échappe mais qui est centré sur la consommation du vin et sur les danses.

2.2. Par contre, dans des tombes un peu plus récentes comme la *Tombe des Augures* ou la *Tombe Cardarelli* (fig. 49.1), tombes autour desquelles on peut regrouper d'autres monuments qui définissent des embryons d'« ateliers »<sup>20</sup>, on constate que le motif de la fausse porte fermée vient se combiner avec celui des arbustes pour constituer un autre ensemble de représentations, fondé également sur la non-matérialisation d'une image figurée du mort. Placés en avant de la porte, dans l'espace où se déroulent les scènes agonistiques ou les danses, les petits arbres semblent bien une fois de plus jalonner<sup>21</sup> le lieu des échanges entre les morts et les vivants qui viennent s'arrêter sur la limite-butoir de la fausse porte, tandis qu'au-dessus d'elle, le *columen* flanqué d'animaux continue à suggérer le thème du passage en terme de sacrifice.

Sans vouloir forcer à tout prix l'interprétation, on ne manquera pas d'évoquer, devant la persistance et la régularité du motif, les passages bien connus d'Arnobe (2, 62) et de Servius (*Ad Aen.* III, 168)<sup>22</sup> sur l'existence en Etrurie de certains sacrifices par l'effet desquels les âmes des hommes se transforment en dieux qu'on appelle *animales* pour rappeler leurs origines. Il s'agirait d'une sorte de déification *post mortem* par une technique sacrificielle apparemment contraignante.

Si l'on veut bien admettre que le motif des animaux affrontés au *columen* n'est pas un pur élément décoratif, particulièrement adapté à la forme de l'espace qu'ils occupent, on posera qu'il constitue, avec les autres motifs analysés, arbres y compris, un ensemble de signes qui jalonnent l'espace intérieur du tombeau,

<sup>20</sup> Cf. études citées à la note 12. On rapprochera ainsi de la *Tombe des Augures*, la *Tombe des Olympiades* et de la *Tombe Cardarelli*, les *Tombes de la Souris*, des *Bacchants*, des *Inscriptions, du Vieux, 1701, du Crâne* (Moretti, 1966, pp. 94-102; 138-141; 172-173 et Weege, 1921, pp. 41-43; 70-71; 73-75).

<sup>21</sup> Je verrais une confirmation de ce fait dans des tombes comme celle du *Maître des Olympiades*, Moretti, 1966, p. 124 s., où l'artisan n'a pas inséré les arbustes dans la représentation des courses mais les a disposés en file sous la scène figurée et tout autour de la chambre funéraire.

<sup>22</sup> On trouvera le dossier de la question dans l'étude récente de D. Briquel, 1987, p. 269 s. On ignore malheureusement la nature des animaux dont le sacrifice permettait une telle transformation, à part peut-être la chèvre, sacrifiée, selon Aulu Gelle, 5, 12, 12, à Vediovis, *ritu humano*, Briquel 1987, p. 271 et note 39.

en rapport avec une forme particulière d'« héroïsation » du mort que, faute de textes plus explicites, on ne peut pas caractériser de manière plus précise.

2.3. Comme l'a montré B. d'Agostino, c'est aussi de part et d'autre de ces fausses portes que se situent les scènes érotiques (ex. *Tombe de la Fustigation*) les *komoï* et les allusions à la consommation du vin (*Tombe des Inscriptions, Tombe Cardarelli*), images liées, comme on l'a rappelé, à la récupération des vivants en réaction à la crise du deuil.

Mais il est aussi significatif que dans une tombe comme celle des *Inscriptions*, le jalonnement des petits arbres laisse la place au défilé des cavaliers et à la file des danseurs. Il en va de même pour les protagonistes des compétitions athlétiques dans des monuments comme la *Tombe des Olympiades*. S'il s'agit toujours d'entourer et de délimiter, l'encerclement rituel repose désormais de manière préférentielle sur des motifs centrés sur la figure humaine.

2.4. De fait, si les scènes figurées que nous venons d'examiner s'insèrent dans les réseaux de découpe et de délimitation de l'espace précédemment définis, en respectant les valeurs assignées à chaque emplacement, il semble que ces scènes tendent à prendre une place de plus en plus importante dans l'économie de la représentation, si bien que le rapport entre structure décorative et réseau combinatoire des scènes figurées tend à s'inverser au profit du second et que le système général des représentations en vient à basculer. On peut situer ce phénomène au tournant du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> s.

Alors que les tombes précédentes semblaient réglées, au moins en partie, par la nécessité de fixer dans la tombe un réseau d'images perpétuant la bonne marche du rite, la syntaxe décorative qui s'affirme dans ces dernières décennies du VI<sup>e</sup> s. donne d'une certaine façon à l'image son autonomie. Les motifs représentent une scène au lieu de présenter les fragments d'un rituel. Désormais, en ce moment qui correspond aussi, à partir du tournant du VI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> s., à l'« atticisme » des scènes, c'est bien sur la composition des motifs, qui va devenir stéréotypée, en présentant des rapports constants d'une paroi à l'autre de la tombe, que la classification des tombes peintes va pouvoir s'opérer. Ajoutons qu'un autre signe de cette même évolution me paraît être l'introduction, dès le VI<sup>e</sup> s. à Tarquinia, dans certaines scènes peintes, d'un personnage (le défunt lui-même?) assistant au *spectacle* des jeux donnés en son honneur (*Tombe des Jongleurs*<sup>23</sup> et *Tombe du Singe*<sup>24</sup>, son pendant à Chiusi, du début du V<sup>e</sup> s.).

Ainsi avec le début du V<sup>e</sup> s. se marque un véritable renversement dans l'organisation du décor. L'image perd son caractère de présence immédiate; le rapport entre les différents éléments qui la composent n'est plus conditionné par

<sup>23</sup> Moretti, 1966, pp. 22-23.

<sup>24</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Clusium, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, section 1, fasc. 1, 1939.

l'existence d'un regard qui, connaissant la cérémonie, peut en unifier les parties. C'est désormais à l'intérieur de l'image même que jouent les réseaux de signification. L'image gagne en « réalisme » ce qu'elle perd en pouvoir d'évocation. Les nouvelles formes de représentation et en particulier les capacités accrues d'exprimer la troisième dimension sont le signe technique de ces changements profonds.

3. Deux tombes qui se situent dans cette période-charnière nous permettront de mieux préciser la nature des changements qui s'opèrent alors. Il s'agit de la *Tombe du Chasseur* et de la *Tombe des Biges*.

3.1. La *Tombe du Chasseur*<sup>25</sup> (fig. 49.2) est un monument de transition dans la mesure où, comme les tombes plus anciennes, elle tend à recréer autour du mort un lieu familial. La tente peinte sur les parois et sur le toit est en quelque sorte un signe double; c'est la tente de la *prothesis* qui se trouve réinterprétée en pavillon de chasse. Le peintre en suggérant par des effets de transparence le paysage situé au-delà de la fine mousseline qui couvre la partie inférieure des parois, — la campagne avec la biche paissant et la mer —, exprime dans l'espace continu d'une représentation naturaliste ce qui dans les tombes plus anciennes résultait de la juxtaposition de motifs différents<sup>26</sup>. Le renvoi aux animaux tués est non moins présent avec les biches et les volatiles suspendus morts sur les poteaux de la tente. De fait la délimitation de l'espace de la tombe par les signes du rituel funéraire reste une constante de la décoration, le motif de base est celui de la tente de la *prothesis* mais la comparaison avec la *Tombe des Lionnes* permet de saisir les progrès réalisés dans la mise en place d'une scène unitaire dont la signification est enfermée à l'intérieur de l'image.

3.2. La *Tombe des Biges* en offre un exemple encore plus patent. Dans la *Tombe des Lionnes*, la danse était représentée sur la paroi du fond avec un effet illusionniste pour celui qui pénétrait dans le tombeau et se trouvait en train d'assister au spectacle, en compagnie des convives disposés sur les parois latérales. Désormais la perspective est inversée. Le banquet se trouve sur la paroi du fond et les danses des parois latérales semblent s'offrir aux seuls regards des participants. Le spectateur qui regarde la scène saisit l'ensemble d'une représentation au lieu de jouer avec les simulacres. Et cette création d'une scène unitaire est encore plus nette dans la petite frise où, héritage de la période « ionienne », sont

<sup>25</sup> A. Tonini, « La tomba tarquiniese del Cacciatore », *StEtr* 38, 1970, p. 45 s.

<sup>26</sup> Nous avons essayé de développer ce point de vue plus en détail dans notre thèse, *Histoire et Imaginaire de la peinture ancienne* (V<sup>e</sup> s. av. J.C.-I<sup>er</sup> s. apr. J.C.), Rome 1989, p. 139 s. Comme le soulignait R. Bianchi Bandinelli (*EAA*, s.v. Pittura), les peintures funéraires étrusques constituent une documentation particulièrement significative pour qui s'attache à reconstituer les lignes d'évolution de la peinture ancienne.

figurées les compétitions sportives en présence des spectateurs qui forment désormais tout un public juché sur des estrades de bois. J. Heurgon<sup>27</sup> n'a pas manqué de rapprocher ces constructions des *fori* édifiés par Tarquin l'Ancien à l'emplacement du *Circus Maximus* (Tite-Live I, 35), afin que les *patres* et les *equites* puissent regarder les compétitions sportives des Grands Jeux. Il semble d'ailleurs que cette représentation tarquinienne où, dans l'espace central soigneusement délimité aux angles de la tombe par les estrades, se déroulent toutes les épreuves qui figuraient de manière plus ou moins complète sur les tombes plus anciennes, confère pour la première fois un certain caractère public à la figuration des jeux donnés à l'occasion des funérailles. Les différentes compétitions se fondent dans une représentation unique qui permet de reconstituer l'ordre de succession des diverses prestations.

3.3. En effet, comme on peut le constater pour d'autres scènes, la précision des motifs figurés dans les tombes du V<sup>e</sup> s., semble éclairer *a posteriori* l'iconographie moins explicite de certaines tombes plus anciennes, si du moins on accepte le postulat d'une certaine permanence du référent culturel représenté d'un siècle à l'autre<sup>28</sup>.

C'est ce qu'on peut voir de façon particulièrement nette avec la tombe plus tardive du *Lit Funèbre* où le motif de la tente-baldaquin qui organisait toute la construction spatiale de la *Tombe des Lionnes* ou de la *Tombe du Chasseur* est réélaboré dans une représentation unifiant la paroi du fond et les parois latérales. Sur la paroi du fond se dresse en effet un énorme catafalque, point focal de toute la construction. De part et d'autre se trouvent des personnages répartis selon les sexes. Au-dessus de l'ensemble se déploie une tente qui s'appuie sur des poteaux figurés désormais à l'arrière plan. La partie supérieure de la tenture se compose de l'épais tissu à carreaux rencontré maintes fois dans la même position, il est prolongé sur les côtés par un tissu plus léger, lui aussi bien attesté sur d'autres monuments, replié en feston sur la paroi du fond (mais sans doute susceptible d'être déroulé vers le bas). Le tissu à carreaux forme le décor entier du toit de la tombe de manière à transformer l'ensemble de celle-ci en un baldaquin. La *Tombe des Lionnes* avait déjà révélé l'existence de telles constructions. Sur le reste des parois, au-delà de la tente, se préparent les scènes de jeux qui vont probablement succéder à la cérémonie décrite sur la paroi du fond. La *Tombe des Biges* a déjà montré cette maîtrise remarquable (et nouvelle) dans l'évocation du déroulement temporel d'un même épisode. Maîtrise dans l'expression de l'espace et du temps vont ainsi de pair.

<sup>27</sup> J. Heurgon, « Les tribunes de spectateurs dans les peintures étrusques », *BAntFr* 1961, pp. 179-183.

<sup>28</sup> Ce postulat ne va naturellement pas de soi et peut tout aussi légitimement être refusé, par exemple, d'Agostino, 1983, p. 5.



Entre les protagonistes apparaissent non pas les petits lauriers mais des poteaux terminés par des motifs lancéolés, peut-être à l'imitation de cyprès (*meta imitata cupressus*, Ovide, *Mét.*, X, 106; Plin, XVI, 60; voir aussi les reliefs et les fresques de Chiusi)<sup>29</sup>. Ils me paraissent confirmer le découpage de l'espace précédemment reconstitué: les arbres ou les poteaux jalonnent la limite extérieure de l'aire rituelle.

3.4. Ainsi donc on peut dire en conclusion qu'à partir du début du V<sup>e</sup> s., les nouvelles techniques de représentation de l'espace vont de pair avec une nouvelle conception du décor figuré qui donne la prééminence dans la structuration du décor à la combinaison des scènes centrées sur la figure humaine.

Ce qui ne signifie pas que les marqueurs d'espace précédemment analysés disparaissent; ils demeurent au contraire bien présents dans la tombe, et même dans les monuments les plus élaborés, ils se trouvent intégrés dans la représentation figurée (baldaquin de la *Tombe du Lit Funèbre*, petits arbres qui ponctuent les scènes de danse et de banquet<sup>30</sup>, décor des petits frontons où les scènes de chasse alternent avec les animaux affrontés<sup>31</sup>).

3.5. Par rapport à toutes les potentialités du décor indiquées dans le foisonnement de l'imagerie des tombes de la fin du VI<sup>e</sup> s., on note que les scènes de banquet qui se répètent désormais avec une grande régularité sur la paroi du fond exaltent avant tout la solidarité du clan aristocratique et poursuivent sur la ligne de la non-représentation du défunt.

En effet, si du point de vue iconographique le schéma étend à une série de convives le motif du couple unique représenté, comme on l'a rappelé, d'abord au fronton de la chambre du fond de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, puis sur la frise principale de la paroi du fond de la *Tombe des Vases Peints* et de celle du *Vieux*, je crois que la scène figurée n'a pas la même signification que celle où se trouve le couple unique. Ce motif était apparu comme une image du défunt lui-même tandis que les convives des tombes du V<sup>e</sup> s. renvoient à une scène de banquet où, dans la plupart des cas, hommes et femmes sont réunis et qui correspond peut-être à un moment des cérémonies<sup>32</sup> en l'honneur du mort, moment

<sup>29</sup> Op. cit. note 1 pour les reliefs et note 24, pour les peintures.

<sup>30</sup> Ils peuvent même, dans certains cas, former à eux seuls l'essentiel du décor, comme dans la *Tombe du Gorgoneion* (vers 400 av. J.C.).

<sup>31</sup> Sur les scènes de chasse dans les tombes du V<sup>e</sup> s. on se reportera aux analyses de Stopponi, 1983. Nous avons réexaminé dans un article récent cette recrudescence de la thématique de la chasse dans les tombes tarquiniennes du V<sup>e</sup> s., en rapport avec l'évolution des pratiques guerrières dans les cités étrusques au V<sup>e</sup> s., A.M. Adam - A. Rouveret, *Les cités étrusques et la guerre au V<sup>e</sup> s. av. J.C.*, à paraître dans les actes de la table-ronde organisée à Rome du 19 au 21 novembre 1987, sur « La crise des sociétés archaïques de l'Italie antique au V<sup>e</sup> s. av. J.C. ».

<sup>32</sup> C'est la position soutenue par Jannot, 1984, p. 368 sp.; id. « Sur la représentation

que nous placerions volontiers après d'autres rites comme la déploration, les libations ou les compétitions agonistiques.

Si l'on accepte cette lecture, on doit se demander si ces banquets ne constituent pas l'évolution, dans une tonalité plus feutrée, loin des déploiements orgiaques du siècle précédent, des scènes de récupération de la part des vivants, qui sanctionnent en réalité l'irréductible séparation entre les deux mondes, celui des morts et celui des vivants.

On pourrait interpréter dans le même sens l'emblème de la frise de lierre ou de vigne qui couronne les scènes figurées dans une série de tombes que l'on peut rattacher à un même atelier atticisant (*Tombe du Triclinium*, *Tombe du Lit Funèbre*, *Tombe de la Laie Noire*<sup>33</sup> etc...) et qui va même jusqu'à recouvrir la poutre faîtière. On pourrait dire dans ce cas que, même si elles emploient un autre langage figuratif, les tombes tarquiniennes du V<sup>e</sup> s. continuent d'entourer le défunt des signes du rituel mais ils sont désormais livrés dans le spectacle d'une représentation continue.

Mais on peut se demander aussi devant la réitération presque mécanique de la même scène d'une tombe à l'autre si ce motif n'en vient pas à constituer une simple image emblématique d'un mode de vie aristocratique, révélateur de l'imaginaire social d'une cité étrusque comme Tarquinia.

4. Quoi qu'il en soit, il faudra attendre le début du IV<sup>e</sup> s. pour voir changer définitivement ce système de représentation<sup>34</sup>. Alors se matérialise à nouveau une image des convives désignant les membres de la famille, disposés sur les lits, par couples, en ordre hiérarchique par rapport à l'ancêtre, fondateur de la gloire du *nomen*<sup>35</sup>. Désormais tout rapport mimétique avec la réalité du rituel est aboli.

étrusque des morts », dans *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, op. cit., pp. 279-291.

<sup>33</sup> Voir l'étude de S. Stopponi, citée à la note 31, ouvrage qui affronte de façon neuve et très approfondie la difficile question de la production picturale tarquinienne au Ve s. et notamment envisage en détail les composantes de ce groupe de monuments.

<sup>34</sup> La nouvelle tombe des *Démons Bleus*, découverte en 1985 à Tarquinia, permet néanmoins d'affirmer que ce changement se produit dès le Ve s. et se manifeste, au niveau même de la structure décorative, par une rupture du schéma, désormais fixé, du banquet et des danses. Sur la paroi de droite, en effet, se déroule une scène d'arrivée dans l'au-delà, matérialisée par la présence de démons aux chairs bleues et noires dont la situation sur la rive du fleuve infernal, à l'arrivée de la barque de Charon, n'est pas sans évoquer celle, analogue, qu'occupe Eurynomos, le démon bleu, dévoreur de chairs, peint par Polygnote à Delphes (Pausanias, X, 28, 7). Sur la tombe, voir M. Cataldi Dini, *La Tomba dei Demoni Azzurri*, dans *Tarquinia: ricerca, scavi e prospettive*, op. cit., pp. 37-42.

<sup>35</sup> Comme l'a très clairement montré M. Torelli, 1975, à propos de la tombe de l'Ogre I. La *Tombe des Boucliers*, dont le seul relevé complet se trouve dans les *Mon. Ined.*, suppl. 1891, pl. 4-7, en offre un autre exemple très significatif. On rappellera aussi à ce propos, la démonstration par G. Colonna, « Note di lessico etrusco », *StEtr.*, 48, 1980, pp. 174-179, que le terme étrusque *hintbial* est l'équivalent du grec *eidolon*. On pourrait y voir le signe d'une

Les morts sont fixés dans un au-delà que signalent divers éléments. Ainsi dans la *Tombe de l'Ogre I*, que l'on peut encore rattacher à l'atelier « atticisant », précédemment évoqué, les figures principales se trouvent-elles au fond de niches. Or, on constate le développement de ces niches dans les tombes, dès le V<sup>e</sup> s. Et certains de ces monuments, ainsi la *Tombe de la Pucelle*<sup>36</sup>, suggèrent que ces réceptacles constituent un espace réservé au mort. Derrière les personnages se profile un épais nuage noir. En outre, sur la niche du fond où se trouve, d'après l'hypothèse de M. Torelli<sup>37</sup>, Velthur Spurinna, l'ancêtre fondateur, les arbustes, placés sur les parois latérales de la niche, décrivent, autour des images des morts, et non plus comme auparavant autour du périmètre interne de la tombe, un espace qui les isole en les héroïsant. Cet effet est redoublé et renforcé par les figures monstrueuses des Charuns qui se dressent de part et d'autre de la niche et qui matérialisent allégoriquement qu'avec le passage définitif dans l'au-delà, les destins se sont accomplis. Ajoutons qu'alors seulement les *elogia* inscrits à côté des morts commémorent le souvenir de leur nom, de leurs exploits et de leurs magistratures. C'est alors aussi — et encore de façon progressive et très partielle — que l'architecture de la tombe tend à se rapprocher de celle des maisons.

conception présente en Etrurie, au moins dans le contexte du mythe, d'une matérialisation possible du mort, sous l'enveloppe externe du vivant.

<sup>36</sup> Dans la *Tombe de la Pucelle* (Weege, 1921, p. 11 sq.) le *loculus* de la paroi du fond, vers lequel se tournent les convives du banquet qui se déroule sur les parois latérales, est aménagé comme un baldaquin. A l'extérieur, deux colonnettes supportent le toit orné d'acrotères, dans le petit fronton, se trouve une face de Gorgone, flanquée d'ailes et à l'intérieur du *loculus* deux génies ailés déploient un voile. On peut rassembler autour de la *Tombe de la Pucelle* (troisième quart du Ve s.) plusieurs monuments creusés de niches qui semblent se situer dans un arc temporel ou un peu plus ancien (t. 3697, Moretti, 1966, p. 236) ou un peu plus récent (tombes 2327, 1822, 3242, Moretti, 1966, pp. 252, 282, 294), d'après la chronologie proposée par S. Stopponi, 1983, p. 97.

<sup>37</sup> Torelli, 1975.

## LE IMMAGINI E LA SOCIETÀ IN ETRURIA ARCAICA

BRUNO D'AGOSTINO

Nella *imagérie* étrusca, come in quella attica, non si trovano rappresentazioni della città: sotto questo aspetto il mondo etrusco è del resto particolarmente elusivo: perfino nelle iscrizioni i riferimenti alla struttura politica e sociale sono infatti scarsissimi. Tuttavia, per quel che riguarda Atene, un'analisi delle immagini della ceramica attica considerate come un sistema unitario e strutturato, ha permesso di scoprire significati finora insospettiti<sup>1</sup>. Se è vero che non vengono rappresentati i luoghi e le occasioni essenziali della vita sociale, istituzionale, politica o religiosa, tuttavia la città è messa in scena attraverso una sorta di descrizione antropologica nelle sue categorie sociali e nelle sue funzioni essenziali. È una messa in scena allusiva, che costruisce l'immagine attraverso una scarsa selezione di segni iconici che evocano i luoghi e i momenti essenziali della vita sociale.

### Abbreviazioni supplementari:

- |  |  |
|--|--|
| d'Agostino, 1983                         | = B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », in <i>Prospettiva</i> 32, 1983, pp. 2-12.                                     |
| d'Agostino, <i>Military organisation</i> | = B. d'Agostino, « Military organisation and social structure in archaic Etruria », in O. Murray ed., <i>The Greek City</i> , Oxford (in corso di stampa). |
| Jannot, 1984                             | = J. R. Jannot, <i>Les reliefs archaïques de Chiusi</i> , Rome 1984.   |
| <i>La mort, les morts</i>                | = G. Gnoli - J. P. Vernant edd., <i>La mort, les morts dans les sociétés anciennes</i> , Cambridge 1982.   |
| Steingraber                              | = S. Steingraber, <i>Catalogo ragionato della pittura etrusca</i> , Milano 1985.   |
| Thuillier                                | = J. P. Thuillier, <i>Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque</i> , Rome 1985.  |
| Weege                                    | = F. Weege, <i>Etruskische Malerei</i> , Halle 1921.   |

<sup>1</sup> F. Lissarrague - A. Schnapp, « Imagérie des Grecs ou Grèce des imagiers », in *Les temps de la réflexion* 1981, pp. 275-297; AA.VV., *La cité des images. Religion et Société en Grèce antique*, Lausanne 1984 (utile anche l'ediz. italiana, Modena 1986).



Le immagini della ceramica attica non rappresentano il reale se non in una maniera mediata, ed anche in questo modo una parte del reale resta fuori dal campo delle rappresentazioni possibili. In ogni modo, se si riconoscono le regole del gioco, è possibile ricavare dalle immagini una vasta gamma di informazioni rispetto alla società che le ha prodotte.

Naturalmente, perché ciò possa accadere, è necessario disporre di un insieme di immagini ampio, omogeneo e strutturato: da questo punto di vista, il *corpus* della ceramica attica rappresenta un complesso unico, e certamente sarebbe arduo lo sforzo di lavorare allo stesso modo con la ceramica etrusca<sup>2</sup>.

Non mancano tuttavia in Etruria *corpora* di immagini che possano — entro certi limiti — prestarsi a questo scopo: penso a complessi arcaici come la pittura tombale di Tarquinia, o come i rilievi funerari chiusini<sup>3</sup>. Si tratta, in entrambi i casi, di complessi abbastanza ampi, omogenei sia dal punto di vista cronologico che da quello topografico; si tratta infine, in entrambi i casi, di immagini prodotte con una destinazione funeraria, e questa destinazione li carica di una particolare intensità semantica. È noto come nell'Occidente antico il momento della morte sia l'occasione in cui la comunità tende ad esplicitare il proprio sistema di valori: da un lato in quel momento l'immagine sociale del defunto viene fissata in maniera definitiva; dall'altro la società tende a ridefinire i propri equilibri, messi in crisi dalla perdita di un suo membro<sup>4</sup>. E dunque è presumibile che complessi di immagini legate all'ambito funerario contengano una loro descrizione della società che le ha prodotte.

Le pitture tombali e i rilievi chiusini presentano una fondamentale analogia strutturale: in entrambi i casi si tratta non di immagini isolate, ma di piccoli cicli figurativi, composti di alcune immagini che necessariamente devono possedere un referente comune. È dunque legittimo proporsi di chiarire il senso della loro correlazione, e di riconoscere eventuali sistemi<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Sul significato nella *imagérie* etrusca esiste un vivace dibattito, per il quale cfr. E. Simon, in *JdI* 88, 1973, p. 27 n. 2; I. Krauskopf, *Der Thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der Etruskischen Kunst*, Mainz a. Rh. 1974. Anche in questo campo si sono sviluppate recentemente ricerche ispirate ad un approccio « antropologico »: cfr. da ultimo L. Cerchiai, « Sulle tombe 'del Tuffatore' e 'della Caccia e della pesca'. Proposte di lettura iconologica », in *DialAr* 1987, pp. 113-123.

<sup>3</sup> Sulla pittura tombale etrusca cfr. in genere il repertorio di Steingräber. Per un primo tentativo di lettura iconologica della pittura tarquiniese cfr. L. Cerchiai, « La màchaira di Achille: alcune osservazioni a proposito della 'tomba dei Tori' », in *AION ArchStAnt* II 1980, pp. 25-39; d'Agostino, 1983. Sui rilievi chiusini cfr. la monografia di Jannot.

<sup>4</sup> Cfr., su questi problemi, *La mort, les morts*; S. C. Humphreys - H. King edd., *Mortality and Immortality; the Anthropology and Archaeology of Death*, London-New York 1982; R. Garland, *The Greek way of Death*, Duckworth 1985.

<sup>5</sup> Utili indicazioni di metodo per una lettura « contestuale » delle immagini antiche, sono contenute in A. Pontrandolfo - A. Rouveret, « Ideologia e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. », in *La mort, les morts*, pp. 299-317.

Prima ancora di poter procedere a questa indagine, di carattere semiologico, occorre domandarsi quale sia in questo caso il rapporto tra le immagini e la società che le ha prodotte.

Come è noto, sia per la pittura tombale che per i rilievi funerari etruschi, sono stati proposti diversi modelli interpretativi. L'ipotesi più diffusa, che potremmo definire « realistica », è che le immagini descrivano in maniera puntuale il cerimoniale funebre. Un esempio di questo orientamento è dato dal contributo di A. Rouveret in questo stesso volume. In questa ottica i giochi, che sono rappresentati così di frequente, sono i *ludi* funebri documentati dalla tradizione letteraria, ed è naturale il richiamo ai giochi ordinati agli Etruschi dall'oracolo delfico per espriare l'uccisione dei prigionieri focesi dopo Alalia<sup>6</sup>. Questo modello è quello che trova maggiori difficoltà nell'analisi delle immagini. Per fermarsi alle osservazioni più ovvie, come spiegare in questo caso ad esempio la presenza del defunto come vivente nelle pitture delle tombe di Tarquinia? Si potrebbe suggerire che egli è stato « reintegrato » per assistere al simposio o ai ludi in suo onore. Ma come spiegare la presenza di immagini, come quelle della caccia, che con i ludi funebri non hanno niente a che fare?

Un'altra interpretazione, che potremmo definire magico-rituale, è quella secondo la quale le immagini si riferiscono alla vita futura del defunto nell'Aldilà: un Aldilà che si vuole simile a questo mondo. Le immagini, come sostituto del reale, servono ad assicurare al defunto il godimento di quegli stessi piaceri che gli erano così cari in vita. Ma una simile visione dell'Aldilà è estranea a tutto quello che sappiamo del mondo antico, e di quello etrusco in particolare.

Una terza interpretazione, che potremmo definire « sociale », è quella che a me sembra più convincente. Le immagini sono l'esibizione di situazioni emblematiche nella vita del *dominus*, intese a caratterizzarne lo *status*, la condizione sociale.

Quest'ultima è l'interpretazione da me adottata. Ma, come vedremo, non è possibile applicarla *tout court* all'intera evidenza: questa è molto complessa e rivela l'esistenza di orientamenti diversi, che a volte coesistono addirittura all'interno di uno stesso ciclo figurativo. Sarà dunque necessario un lungo cammino per riconoscere le regole del gioco, ma questo permetterà di capire in qualche misura come è strutturato il complesso delle immagini.

In una precedente occasione<sup>7</sup> il punto di partenza è stato offerto dalla pittura tombale tarquiniese di età arcaica. I risultati allora raggiunti saranno utilizzati alla fine di quest'articolo come termine di confronto. In questa occasione il centro dell'attenzione sarà costituito invece dal *corpus* dei rilievi chiusini arcaici, recentemente raccolto da R. Jannot<sup>8</sup>. Si tratta essenzialmente di quattro diverse classi di monumenti: molto rari sono i sarcofagi, mentre più frequenti sono le urne cine-

<sup>6</sup> Hdt. I 167. Quest'orientamento è stato sostenuto di recente da Thuillier, pp. 419 ss.

<sup>7</sup> Cfr. d'Agostino, 1983.

<sup>8</sup> Jannot, 1984.



rarie; ma la maggior parte dei 270 monumenti è costituita da basi e da cippi. Purtroppo si tratta in tutti i casi di vecchi rinvenimenti: non conosciamo quindi i relativi contesti né l'eventuale pertinenza di più monumenti ad un unico sepolcro. In particolare non conosciamo la funzione delle basi, che forse potevano servire da sostegno a statue-cinerario. Dal punto di vista delle immagini, si può dire che le urne e le basi formano un *corpus* omogeneo, e presentano gli stessi cicli di scene, che sono in genere diverse sui quattro lati del monumento. Diverso è il caso dei cippi, che presentano un repertorio di immagini semplificato, che spesso si riduce a scene di danza ripetute sui quattro lati in maniera quasi identica.

Nel condurre un'analisi strutturale di questo, come di ogni altro insieme di dati, occorre trovare un punto di equilibrio tra un modo di procedere « atemporale », che considera i dati come elementi di un sistema, e l'esigenza di considerare i dati nella loro dimensione diacronica, come elementi di un processo storico. In una precedente redazione di questo contributo<sup>9</sup> l'approccio sincronico ha prevalso, nel tentativo di individuare una chiave di lettura del sistema. Ora che un possibile modello è stato ipotizzato, è necessario reintrodurre la dimensione diacronica, nel tentativo di spingere più avanti il discorso.

Il gruppo più antico di rilievi, nella classificazione proposta da Jannot, comprende i frammenti di alcuni tamburi circolari decorati sulla faccia verticale e su di una fascia adiacente della faccia superiore<sup>10</sup>. La pertinenza di questi tamburi, diversi per diametro, a un altare circolare a gradoni, è poco probabile, dato il carattere funerario delle rappresentazioni, e il luogo di rinvenimento, contiguo al tumulo di Poggio Gaiella. L'immagine prevalente in questi fregi è quella di un corteo di opliti, ma un frammento dimostra che questo corteo ha luogo in prossimità di una *kline*, sulla quale è esposto il corpo di un defunto. La scena è mutila, e non permette di comprendere quale fosse il genere del defunto. Ma il suo carattere solenne e il repertorio rappresentato in questi rilievi, fanno pensare ad un contesto eroico, e al cerimoniale funebre per un guerriero di notevole rango: s'incontrano infatti immagini di giochi, e del duello di due guerrieri sul corpo di un caduto.

Temi analoghi ricorrono su alcune urne coeve: un'urna di Palermo<sup>11</sup> di fattura piuttosto modesta, presenta al disopra di una *kline* una figura maschile e, al disotto della *kline*, l'elmo e gli schinieri (fig. 50.1). Sui lati brevi vi sono due cavalieri, che partecipano al cordoglio espresso, sulla faccia principale, da alcune lamentatrici. In un'urna del British Museum<sup>12</sup>, sulla faccia principale, è una *prothesis* femminile, ma sui due lati sono rappresentati duelli di opliti e, sulla faccia secondaria, la partenza dell'eroe sul carro salutato da una donna.

<sup>9</sup> 'Image and Society in Archaic Etruria', in *JRS* 1989, in corso di stampa.

<sup>10</sup> Jannot, 1984, pp. 7 ss., figg. 62-75.

<sup>11</sup> Jannot, 1984, A' 2, p. 15, fig. 80.

<sup>12</sup> Jannot, 1984, A' 3, pp. 15 ss., figg. 84-87.

Come si vede, nelle basi di Poggio Gaiella e nelle urne più antiche è rappresentata la *prothesis* maschile, in un'atmosfera e in un contesto iconografico di carattere eroico; in questo clima, anche la *prothesis* femminile si circonda di immagini « eroiche », per una proprietà transitiva ben nota nelle società arcaiche. Tuttavia questa tematica sembra esaurirsi rapidamente. Nella seconda metà del VI sec. incomincia a strutturarsi un sistema completamente diverso, che troverà le sue formulazioni più esplicite soltanto nella prima metà del secolo seguente.

Se si esamina sommariamente il nuovo repertorio colpisce in primo luogo la frequenza delle scene di *prothesis*. Queste sono organizzate in genere secondo uno schema stabile (fig. 50.2): il corpo è adagiato su una *kline*, con il capo verso destra; ed è probabile che — come osserva Jannot — questa direzione indichi l'interno della casa. A destra della *kline* è quasi sempre una donna, mentre per il resto partecipano alla scena personaggi sia maschili che femminili in atteggiamento di cordoglio, anche se le donne sono in genere più numerose né manca qualche bambino. La presenza promiscua di persone diverse per età, per sesso e forse anche per condizione sociale, sembra indicare la partecipazione complessiva del gruppo familiare e della comunità.

La *prothesis* è senza dubbio il soggetto più frequente in questo genere di rilievi, secondo solo al simposio. È vero che i monumenti chiusini sono spesso molto lacunosi, e che solo nel 50% delle scene di *prothesis* è possibile stabilire il genere del defunto; ciononostante, il numero delle scene ben conservate è pur sempre elevato<sup>13</sup>: sembra dunque significativo che il defunto sia sempre una donna.

Questi monumenti dove la scena di *prothesis* è ben conservata sono anche quelli che meglio consentono di conoscere il contesto delle immagini che accompagnavano questo genere di rappresentazione. Si tratta generalmente di scene che hanno con la *prothesis* una chiara affinità di significato, come la *comploratio*, che Jannot preferisce interpretare come una danza funebre (fig. 51.2), e le scene che potremmo definire di « conversazione » femminile o maschile (fig. 52.1-2). Queste ultime sono scene di significato incerto, ma sicuramente connesse con l'ambito funerario.

In genere alla *comploratio*, come del resto alla scena di cordoglio che fa da cornice alla *prothesis*, partecipano sia uomini che donne, anche se queste ultime — come si è detto — sono in genere più numerose. Sembra tuttavia di riconoscere una tendenza a garantire, nell'insieme del monumento, una partecipazione bilanciata dei due sessi. Se infatti alla *prothesis* o alla *comploratio* intervengono soprattutto o soltanto donne, la prevalenza femminile in queste scene è bilanciata dall'inserimento di scene maschili sugli altri lati del monumento. La manifestazione più chiara di questo orientamento si può osservare sulla base di Monaco<sup>14</sup>:

<sup>13</sup> I casi in cui è possibile individuare il genere, maschile o femminile, del defunto, secondo i dati di Jannot, sono 15 su 28 rappresentazioni complessive di *prothesis*. In 14 di questi il defunto è una donna. L'unica eccezione è costituita dalla già menzionata urna di Palermo A' 2.

<sup>14</sup> Jannot, 1984, D II 12, pp. 164 ss., figg. 561-563.



qui infatti sia la *prothesis* che la « conversazione » che l'accompagna hanno carattere esclusivamente femminile (figg. 52.2, 53.1). Ma l'equilibrio viene ristabilito con l'inserimento, sui due altri lati della base, di una « conversazione maschile » e di una rappresentazione di cavalieri (figg. 52.1, 53.2).

Se si prescinde dalle scene legate al rituale funerario, il repertorio delle immagini femminili si può dire inesistente: non esistono scene che si riferiscano al *mundus muliebris*, ed a questa carenza si sopperisce con immagini che saremmo portati a ritenere tipicamente maschili: in una base di Londra della prima metà del V secolo<sup>15</sup> la *prothesis* femminile è accompagnata da due rappresentazioni di simposio e da un ritorno dalla caccia. La versione maschile di questo ciclo si può forse riconoscere in un'altra base di Londra<sup>16</sup>, dove una scena di ritorno dalla caccia è associata con il simposio, e con rappresentazioni di opliti e di cavalieri.

In particolare, tra queste immagini che siamo portati a ritenere *tout court* maschili, il simposio sembra rivelare implicazioni particolarmente complesse. Mentre nella pittura arcaica di Tarquinia gioca un ruolo essenziale la rappresentazione del simposio coniugale, nei rilievi chiusini la partecipazione al simposio è prevalentemente maschile. Che vi sia, tra Chiusi e Tarquinia, una differenza nel modo di intendere il simposio<sup>17</sup>, lo si intuisce anche dalla diffidenza che a Chiusi esiste verso le scene di *komos*, che sono del tutto assenti anche nella pittura tombale e vengono sostituite — a quanto pare — da normali scene di danza. Questa tensione manca del tutto a Tarquinia, dove il simposio è perfettamente integrato nel costume sociale. Qui il consumo del vino ha, come vedremo, un ruolo centrale nella *imagérie* funeraria, e il *komos* è un soggetto accettato a tal punto, da poter essere a volte rappresentato anche in una versione di carattere familiare, così lontana dalla concezione greca<sup>18</sup>.

Ma la connotazione maschile del simposio non basta ad escludere la sua rappresentazione nei monumenti femminili. Lo stesso discorso vale, come si è visto, per altri soggetti tipicamente maschili, come la caccia. Il fenomeno si spiega alla luce di quanto è stato già osservato in merito ad un altro *corpus* di immagini di poco più recente, quello delle pitture tombali del IV secolo da Poseidonia-Paestum<sup>19</sup>. In questo caso è stato dimostrato come all'inizio esista un sistema strutturato di immagini solo per il ciclo maschile, nel quale il defunto è in genere rappresentato come guerriero. Per comporre la decorazione di una tomba femminile, ci si limita a mutuare le immagini dal ciclo maschile, sostituendo quella del guerriero con un'altra di carattere generico. Solo in un secondo momento si de-

<sup>15</sup> Jannot, 1984, D II 10, pp. 162 ss., figg. 554-557.

<sup>16</sup> Jannot, 1984, D I 7, pp. 146 ss., figg. 502-504.

<sup>17</sup> Jannot, 1984, B I 5, pp. 23 ss., figg. 105-107.

<sup>18</sup> Mi riferisco a scene come quella sulla parete sin. della tomba Cardarelli a Tarquinia, cfr. M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1970, fig. a pp. 96-97.

<sup>19</sup> Cfr. nota 5; per gli sviluppi di queste ricerche cfr. A. Rouveret-Greco Pontrandolfo, « Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura », in *DialAr* 1983, pp. 91-130.

finisce un ciclo femminile autonomo, che anche qui fa largo spazio alle scene del cerimoniale funerario. A Chiusi, anche se un ciclo femminile legato al cerimoniale funerario sembra emergere precocemente, il discorso è tuttavia analogo per quel che riguarda la mancanza di temi specifici legati al *mundus muliebris* e la sostanziale dipendenza del repertorio femminile da quello maschile.

Più difficile è stabilire i caratteri e la struttura del ciclo maschile. Dato lo stato frammentario dei monumenti, ciò sarebbe possibile solo se si individuassero immagini riservate in maniera esclusiva a questo ciclo, così come le scene legate al cerimoniale funerario sembrano proprie del ciclo femminile. Questo sembra essere in effetti il caso delle rappresentazioni di giochi atletici e di corse di carri. Anche se non dobbiamo dimenticare che queste scene sono spesso note solo da frammenti, e che quindi possiamo dire ben poco del loro contesto figurativo, tuttavia sembra significativo che soltanto una volta una scena del genere sia associata a una rappresentazione di *prothesis*. Si tratta di una base di Chiusi<sup>20</sup>, che presenta una scena di *prothesis* molto lacunosa, in cui purtroppo non è possibile individuare il genere del defunto, una scena di danza e una di simposio. Sul quarto lato si vede un cavaliere in corsa, con un uomo caduto tra le zampe del cavallo. La sola presenza della scena di *prothesis*, anche se il genere del defunto resta indeterminato, rende probabile una destinazione femminile di questa base. E tuttavia il carattere eccezionale delle scene, evidenziato tra l'altro dalla cornice architettonica in cui si svolge la *prothesis*, induce ad isolare questo monumento; il suo fregio infatti, come suppone L. Cerchiai, potrebbe avere un contenuto mitico. Una interpretazione del genere è certa almeno per un'altra base chiusina<sup>21</sup>. Normalmente comunque le scene di giochi atletici e di carri non sembrano associarsi con immagini tratte dal cerimoniale funerario, tipiche del ciclo femminile, e questo sembra confermarne l'esclusiva pertinenza al ciclo maschile.

Per lo studio dell'assetto sociale, tra i monumenti con scene di giochi, presenta un interesse particolare la base di Palermo<sup>22</sup>, che tra l'altro è uno dei pochi monumenti ben conservati con questo genere di rappresentazioni. Essa mostra infatti diversi tipi di manifestazioni atletiche e giochi che si svolgono in un luogo pubblico; dalla tribuna seguono la gara due magistrati assistiti da uno scriba, intento a registrare i risultati, e queste presenze conferiscono una particolare solennità alla circostanza<sup>23</sup>. Questa base si data intorno al 480 a.C. e, negli stessi anni, la rappresentazione di giochi pubblici fa la sua comparsa anche nella pittura tombale tarquiniese, nel fregio piccolo della tomba delle Bighe<sup>24</sup>; com'è noto, in questo fregio è rappresentata in maniera vivace la partecipazione di un

<sup>20</sup> Jannot, 1984, D I 5, pp. 142 ss., figg. 492-496.

<sup>21</sup> Si tratta della base Jannot B II 1, pp. 26 s., figg. 108-109.

<sup>22</sup> Jannot, 1984, C I 8, pp. 49 s., figg. 171-173.

<sup>23</sup> Su questi argomenti cfr. G. Colonna, 'Scriba cum rege sedens', in *Mél. J. Heurgon II*, Roma 1976, pp. 187-192; Thuillier, pp. 440 ss.

<sup>24</sup> Thuillier, pp. 622 ss., fig. 66; Steingräber, nr. 47, pp. 295 ss.

pubblico composto di gente comune, che assiste dalle tribune ai giochi, mentre alcuni spettatori più intemperanti si dedicano a giochi erotici sotto le tribune. Queste immagini mettono per la prima volta in scena un'occasione sociale che trascende l'ambito dell'*oikos* signorile e vede come protagonista la collettività.

Anche a prescindere da questi due importanti monumenti, le scene di giochi atletici e di corsa di carri dei rilievi chiusini (fig. 51.1), per le iconografie e per le convenzioni figurative adottate, ricordano da vicino tombe tarquiniesi dipinte, prima fra tutte quella delle Olimpiadi<sup>25</sup>. Questa considerazione mi sembra importante, se si vuol definire un quadro delle analogie e delle differenze tra il repertorio dei rilievi chiusini e quello della pittura tombale tarquiniese di età arcaica.

La prima impressione è quella di una notevole divergenza tra i due repertori: mentre a Chiusi le immagini legate al rituale funerario sono infatti frequenti, esse sono invece quasi del tutto assenti a Tarquinia, dove gli unici esempli sono quelli delle tombe del Morto, del Morente e del Letto Funebre<sup>26</sup>. Ma, quando l'attenzione si rivolge al repertorio maschile, questa prima impressione viene ridimensionata, e le analogie con il repertorio della pittura arcaica tarquiniese divengono evidenti. Ma, come si è visto, le rappresentazioni del cerimoniale funebre sono essenzialmente un appannaggio femminile, ed è proprio questa circostanza che spiega la loro marginalità nel repertorio tarquiniese. Per chiarire il problema occorre considerare il diverso carattere dei monumenti funebri di Chiusi e di Tarquinia. A Chiusi, le basi, le urne, i sarcofagi, erano dedicati al singolo individuo, così come accade a Poseidonia per le tombe dipinte monosome. Questa circostanza permette di cogliere i due versanti, maschile e femminile, dell'iconografia funeraria. A Tarquinia invece le tombe dipinte non sono individuali: esse sono destinate all'*oikos* e ne riflettono l'ideologia; per questo la loro è una *imagérie* decisamente maschile e, in quanto tale, taglia fuori quasi completamente il versante (femminile) del cerimoniale funebre. Una riprova di questa interpretazione si può vedere nel fatto che le tombe dipinte di Chiusi<sup>27</sup> mostrano una sostanziale convergenza di soggetti con il repertorio della pittura arcaica tarquiniese; si tratta delle stesse scene, e vale la medesima esclusione per le immagini relative al cerimoniale funebre.

Rispetto a quella femminile, l'*imagérie* che si riflette nelle tombe arcaiche dipinte, è qualcosa di profondamente diverso, e *pour cause*. Essa non ha il compito di rappresentare quanto avviene intorno al morto, o in occasione della morte; essa non ha in effetti nemmeno un vero rapporto con il singolo defunto; ha invece il compito di celebrare, attraverso il suo signore, l'*oikos*. Di un tipo sociale, come il signore dell'*oikos*, non si può mettere in scena la *prothesis*; egli è presente e assente allo stesso tempo: presente, in quanto è al centro del discorso celebrativo, che lo rievoca; assente, in quanto questo discorso viene esplicitato nella tomba,

<sup>25</sup> Steingräber, nr. 92, pp. 33 ss.

<sup>26</sup> Steingräber, nr. 82, pp. 325 ss.; nrr. 88-89, pp. 330 ss.

<sup>27</sup> Steingräber, nrr. 14-27, pp. 272 ss.

nel momento in cui la morte mette momentaneamente in crisi la continuità dell'*oikos* e impone prontamente l'esigenza di restaurarla.

Nonostante la loro apparente elusività, le immagini dei rilievi chiusini lasciano intuire le trasformazioni sociali avvenute nel corso del VI secolo. Ad una società gentilizia, dominata da modelli elitari di stampo eroico, subentra una società cittadina, e questo impone una profonda trasformazione del repertorio figurativo, e l'adesione ai nuovi ideali della vita signorile e della *tryphe* aristocratica.



## LE STELE VILLANOVIANE

LUCA CERCHIAI

Con la denominazione di 'stele villanoviane' si definisce un gruppo di monumenti funerari di età medio-orientalizzante rinvenuti a Bologna e nel territorio circostante del centro felsineo, nell'ambito dunque di un insediamento che dalla II metà dell'VIII sec. a.C. si configura come importante centro produttivo e commerciale, connesso da articolati rapporti con il mondo etrusco costiero e, suo tramite, aperto agli influssi culturali orientalizzanti veicolati mediante la rete di scambi che si sviluppa in area tirrenica ad opera di intermediari fenici ed euboico-cicladici<sup>1</sup>.

Dotate di un repertorio figurativo selezionato, le *stelai* riflettono l'elaborazione di un compiuto messaggio ideologico trasmesso in occasione del momento funebre mediante un ristretto patrimonio iconografico che è necessario esaminare sotto il profilo filologico e della committenza prima di delineare il percorso di una possibile indagine di carattere iconologico.

Dei due aspetti — certamente i più acquisiti dalla ricerca scientifica — in questa sede si darà brevemente conto solo per quanto è utile a inquadrare la lettura dei monumenti in un più concreto contesto storico.

L'analisi iconologica — a sua volta — non realizzerà un sistema compiuto ma tenterà solo di delineare un modello interpretativo di riferimento, anche mediante l'uso comparato di una documentazione molto diversificata.

\* Il presente lavoro si inserisce in un progetto di ricerca sul *Sistema delle stele funerarie arcaiche etrusche* eseguito nell'ambito del *Centro di studi sull'ideologia funeraria del mondo antico* con il contributo del CNR. Mi è gradito ringraziare per la generosa disponibilità Cristiana Morigi Govi e Giuseppe Sassatelli che mi hanno fornito preziose indicazioni per l'impostazione del lavoro e Mario Torelli che mi ha permesso di discutere i risultati della ricerca in un incontro presso l'Istituto di Archeologia dell'Università degli Studi di Perugia.

<sup>1</sup> Sulle trasformazioni dell'insediamento bolognese in concomitanza del periodo 'Villanoviano III' cfr. C. Morigi Govi - S. Tovoli, 1979; M. Martelli, 'Un aryballos cumano-pithecusano da Bologna', in *Studi Urbinati* LV 1981-82, pp. 73-78; G. Sassatelli, 'Nuovi dati sulla diffusione dell'alfabeto in Etruria Padana', in *La Romagna tra VI e IV sec. a.C. nel quadro della protostoria dell'Italia centrale*, 'Atti del convegno di Bologna 23-24 ottobre 1982', Bologna 1985, pp. 99-141.

### 1. Il contesto tombale

I contesti tombali per i quali è possibile disporre di una documentazione sistematica consentono una datazione delle *stelai* entro la I metà del VII sec. a.C.<sup>2</sup>: un particolare rilievo per precisare la pertinenza sociale del monumento funerario assume l'esame di un nucleo di sepolture rinvenute a Casalecchio di Reno, delle quali la t. 2 era sormontata da una stele funeraria<sup>3</sup>.

Le tombe di Casalecchio costituiscono un piccolo nucleo coerente organizzato intorno a tre sepolture a fossa con copertura a tumulo — due delle quali recanti un *sema* — che, per dimensioni e accuratezza della costruzione, sembrano preludere a vere e proprie camere funerarie<sup>4</sup>.

Il complesso sepolcrale è connesso a una monumentalizzazione dell'area funebre o almeno a un'organizzazione planimetrica della zona, segnalata dall'esistenza di un'area per offerte e dal rinvenimento di una strada in asse con le tombe.

Il gruppo si articola intorno alla t. 2, maschile e sormontata dalla stele figurata, intorno a cui si dispongono a scacchiera le altre due tombe monumentali pertinenti a deposizioni di sesso femminile di straordinaria ricchezza che, a loro volta, presentano l'una sovrapposta, l'altra affiancata, due tombe debolmente interrate una delle quali costituita da una deposizione infantile.

Nelle tombe maggiori, i resti incinerati dei defunti erano raccolti in un osuario depresso su uno strato di cenere insieme al resto del corredo vascolare e ai numerosi oggetti di ornamento personale; frammenti ceramici sul piano di deposizione e tra i ciottoli di copertura segnalavano l'effettuazione di cerimonie funebri sulla tomba successivamente reiterate nell'area selciata destinata a offerte mentre, all'interno del corredo, dalla suppellettile funeraria vera e propria erano distinti recipienti con resti di vivande, nella t. 1 disposti a parte su una sorta di banchina.

<sup>2</sup> Per la datazione delle stele 'protofelsinee' fondamentale appare lo studio di L. Kruta Poppi, 1977, le cui conclusioni sono sostanzialmente accolte da A. M. Bisi, 1984, e da G. Colonna, 1984, p. 53. Se è ormai lecito inquadrare il fenomeno delle *stelai* nell'orizzonte cronologico dell'Orientalizzante medio, più difficile è precisarne il limite cronologico inferiore: a tale proposito non appaiono forse del tutto conclusive le osservazioni di C. Morigi Govi - S. Tovoli, 1979, p. 8 n. 29, su un prolungamento dell'uso dei *semata* nel 'Villanoviano IV B 2' ipotizzato a partire dall'associazione della stele Melenzani con la tomba a dolio n. 6. In questo caso infatti la stele potrebbe essere stata riutilizzata come copertura del contenitore similmente a quanto si può supporre per la 'Pietra Zannoni' in base alle condizioni del rinvenimento su cui cfr. P. Ducati, 'Osservazioni su due monumenti sepolcrali felsinei', in *RendLinc* XIX 1910, pp. 264-266.

<sup>3</sup> Sulle tombe di Casalecchio cfr. L. Kruta Poppi, 'Casalecchio di Reno', in *StEtr* XLIV 1976, pp. 385-386; *Eadem*, 1977; *Eadem*, 'La tomba orientalizzante della stele di Casalecchio di Reno', in *La formazione della città in Emilia Romagna II* (catalogo della mostra di Bologna 26-9-1987/24-1-1988), Bologna 1987, pp. 97-102.

<sup>4</sup> Sulla monumentalità delle fosse come elemento di status a partire dal 'Villanoviano III', cfr. C. Morigi Govi - S. Tovoli, 1979, pp. 7-9.

L'architettura del sepolcro, il rituale espresso e la ostentata esibizione di ricchezza consentono dunque di connettere l'erezione del monumento funebre ad una aristocrazia di tipo 'principesco' le cui sepolture assumono un rilievo culturale in quanto elementi integranti del territorio della comunità, perni intorno a cui essa si radica e si consolida<sup>5</sup>.

L'esame più generale dei corredi funebri connessi alle *stelai* consente infine di ipotizzare una probabile specializzazione del repertorio figurato in rapporto al sesso del defunto: non appare così casuale l'associazione con sepolture femminili delle tre stele Grabinski, Arnoaldi e di S. Giovanni in Persiceto con i grandi coronamenti a disco decorati con motivi a rosone o di tradizione sub-geometrica<sup>6</sup>, mentre il tema dell' 'albero sacro' appare in rapporto, nell'unico caso verificabile (la stele di Casalecchio), ad una tomba maschile<sup>7</sup> secondo una connessione indirettamente confermata dall'inserzione di una lancia nel fusto dell'albero riprodotto nella I versione della stele di via Tofane.

L'immagine del carro, infine, nell'unica associazione istituibile (la II redazione della stele di via Tofane) è associata ad una sepoltura femminile<sup>8</sup> (fig. 54.1).

### 2. La forma delle stelai

Su tali premesse è possibile avviare la lettura dei monumenti figurati di cui è innanzitutto opportuno chiarire il significato della forma tradizionalmente connessa, per la giustapposizione del fusto rettangolare con il coronamento a disco, a una stilizzazione antropomorfa ovvero, enfatizzando il solo elemento circolare, a una simbologia solare.

Tali suggestioni — che hanno suscitato intorno ai *semata* complesse implicazioni escatologiche — non appaiono però facilmente accettabili, fondandosi sul postulato di tipo primitivista di un rapporto non mediato istituito dalla comunità antica con il momento della morte, risolto nell'anelito — al tempo stesso generico e inevitabile — di una prospettiva ultraterrena o di carattere cosmologico di cui

<sup>5</sup> Per un esemplare inquadramento della distribuzione topografica delle *stelai*, elementi monumentali con cui si manifesta una 'capillare occupazione' del territorio, cfr. G. Sassatelli, 1988, pp. 207-211.

<sup>6</sup> Le tombe associate alle tre *stelai* si denotavano per la presenza di elementi caratteristici del costume femminile come le fibule del tipo a 'sanguisuga', a 'navicella', ad 'arco rivestito' o le fusaiole fittili. Sulla t. 6, Meniello, associata alla stele Grabinski, cfr. L. Kruta Poppi, 1977, p. 79, fig. 7; sulla t. 83 Arnoaldi, connessa alla stele omonima, cfr. A. Zannoni, *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna 1876-84, pp. 350-351, tav. C; sulla tomba della stele di S. Giovanni in Persiceto cfr. E. Brizio, 'S. Giovanni in Persiceto. Sepolcri italici scoperti a poca distanza dall'abitato', in *NotSc* 1891, p. 82.

<sup>7</sup> Cfr. L. Kruta Poppi, 1977, pp. 71-72, fig. 4.

<sup>8</sup> Cfr. G. Bermond Montanari, 'Tomba ad incinerazione da via Tofane (Bologna)', in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma 1965, pp. 51-57.



le *stelai* potrebbero costituire un oscuro riferimento nell'abbreviato rendimento della figura umana o nel ricorso ad un esoterico linguaggio sub-geometrico<sup>9</sup>.

L'evanescenza di simili congetture è del resto evidente anche soltanto a una prima verifica formale: la presunta stilizzazione antropomorfa non sussiste ad es. nel caso delle stele caratterizzate da un ampio coronamento a disco, in cui il fusto rettangolare funge solo da breve supporto (fig. 54.3) e, d'altra parte, i monumenti non riflettono alcun tipo di connotazione anatomica, fortemente sottolineata al contrario nel cippo coevo di S. Giovanni in Persiceto (fig. 54.2).

È quindi preferibile, per tentare di precisare la funzione formale delle *stelai*, richiamarsi al peculiare modello ideologico evocato dalle sepolture incentrate sulla celebrazione di uno status di tipo principesco e così connettere la forma circolare del coronamento ai grandi scudi in lamina di bronzo 'che sovente appaiono come decorazione della camera o della fossa delle tombe principesche'.

Occorre a tale proposito ricordare la trasformazione intervenuta in Etruria nell'uso dello scudo in connessione con lo sviluppo di modelli sociali elitari al passaggio tra la I e la II età del Ferro: da elemento funzionale della panoplia a strumento di celebrazione ideologica del ruolo militare nelle cd. 'tombe di guerrieri' a 'status-symbol' infine di ampio rilievo impiegato per ambo i sessi, esibito lungo le pareti delle tombe principesche (fig. 55.3)<sup>10</sup>.

I monumenti funerari a disco — sormontanti, a quanto pare, tombe femminili particolarmente eminenti — potrebbero svolgere un'analoga funzione di distinzione sociale; essi si inserirebbero inoltre nella tradizione villanoviana di coperture tombali, circolari o rettangolari, configurate a forma di scudo conosciute soprattutto dalla necropoli di Vetulonia<sup>11</sup>.

Una simile connessione potrebbe essere confermata considerando la tecnica impiegata nella lavorazione delle *stelai* in cui il fondo viene ribassato per dare risalto agli ornati, ottenendo in tal modo un effetto corrispondente a quello realizzato negli scudi in lamina di bronzo mediante la lavorazione a stampo: esemplare appare il caso della stele Arnoaldi (fig. 55.2) dove la superficie ribassata intorno alle figure animali ne mette in rilievo le silhouettes, del resto strettamente confrontabili a quelle impresse sugli scudi della prima produzione orientalizzante<sup>12</sup>.

Si può così definire la posizione delle stele nell'orientalizzante etrusco e all'interno di una tradizione locale ben definita, ma soprattutto è possibile mediante

<sup>9</sup> Un'esemplificazione estrema di tale impostazione è ad es. costituita dalla lettura della stele Arnoaldi proposta da P. Meller Padovani, *Le stele villanoviane di Bologna*, Capo di Ponte, 1977, pp. 19-22.

<sup>10</sup> Cfr. ad es. G. Bartoloni, M. Cataldi Dini, F. Zevi, 'Aspetti dell'ideologia funeraria nella necropoli di Castel di Decima', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, p. 263.

<sup>11</sup> Cfr. A. Talocchini, 'Le armi di Vetulonia e Populonia', in *StEtr* XVI 1942, pp. 31-34, tav. VI.

<sup>12</sup> Cfr. I. Strøm, *Problems concerning the origin and early development of the etruscan orientaling style*, Odense 1971, pp. 48-52.

questa ipotesi riconoscere nei monumenti villanoviani il vivace apporto di influenze culturali orientalizzanti mediate attraverso una componente di matrice greco-orientale o cicladica.

La forma a disco dei coronamenti è infatti riconoscibile nella stele rodia di Kumisala (fig. 55.1), datata in età tardo-geometrica da M. Andronikos che le attribuisce inoltre un impiego funerario<sup>13</sup>: il confronto è ancora più convincente se si consideri la decorazione a due rosoni sovrapposti — vicina a quella delle stele Grabinsky e di S. Giovanni in Persiceto — visibile sul retro del monumento.

Occorre d'altra parte osservare che, pur non essendo richiamata in modo esplicito per la stele rodia, l'omologia formale tra scudo e monumento funerario costituisce un fenomeno ben noto nel mondo greco dello stesso periodo.

J. M. Cook ha infatti riconosciuto una breve serie di tre brocche tardo-geometriche recanti sulla spalla una scena complessa di significato probabilmente funerario: due coppie di suonatori sono seduti di fronte a una mensa sulla quale è disposto un kantharos o uno scudo sollevato; in un terzo caso, al posto della tavola, sono indicati soltanto due scudi di tipo 'beotico'<sup>14</sup> (fig. 57.3).

Si tratta di un'immagine strettamente confrontabile con lo schema del 'banchetto rituale con musicisti' presente nei sigilli del *Lyre-player group*, tra l'altro attestato a Pithecusa<sup>15</sup>: esso evocherebbe le libagioni funebri che si svolgevano sopra la tomba utilizzando una sorta di *trapeza* mobile ma anche in pietra secondo l'esempio fornito dai 'Grabschmuckes' rinvenuti nella necropoli geometrica di Thera<sup>16</sup> dove del resto è anche documentato l'uso ornamentale dello scudo in rapporto alla tomba<sup>17</sup>.

Nelle cerimonie funebri lo scudo sembra avere rappresentato il sepolcro, costituendone il segno visibile: nello stesso tempo esso appare evocare il ruolo eroico del morto sottolineato senza incertezze nelle rappresentazioni vascolari dalla scelta dello scudo 'beotico'.

L'arma è dunque *epithema* della tomba, la sua dedica — comparabile a quella effettuata nei santuari<sup>18</sup> — concorre alla formazione del processo di eroizzazione del defunto; nello stesso tempo la sua particolare funzione ornamentale trova

<sup>13</sup> M. Andronikos, 1961-62, pp. 192-194.

<sup>14</sup> J. M. Cook, 'A geometric graveside scene', in *BCH* 70, 1946, pp. 97-101, cui si aggiungano le integrazioni di J. Boardman, 'Attic geometric vase scenes, old and new', in *JHS* 86, 1966, pp. 4-5.

<sup>15</sup> Cfr. G. Buchner - J. Boardman, 'Seals from Ischia', in *JdI* 81, 1966, pp. 48-50 e G. Buchner, in *Inizi della colonizzazione greca in Occidente*, 'Atti dell'Incontro di Studi Napoli-Ischia, 23-2/2-3-1968', in *DialAr* III 1969, pp. 56-57, fig. 14a.

<sup>16</sup> M. Andronikos, 1961-62, pp. 190-191.

<sup>17</sup> Cfr. ad es. E. Pfuhl, 'Der archaische Friehehof am Stadtberge von Thera', in *AthMitt* XXVIII 1903, p. 224.

<sup>18</sup> Si ricordi ad es. il rinvenimento di scudi 'villanoviani' a Olimpia: cfr. ad es. H. V. Herrmann, 'Altitalisches und Etruskisches in Olympia', in *Grecia, Italia e Sicilia* III, pp. 271-279.



forse riscontro in ambito orientale dove lo scudo sembra ricorrere sulle pareti delle residenze regali assire<sup>19</sup>, rivelandosi dunque il più appropriato referente per le grandi tombe a camera dell'Orientalizzante etrusco.

### 3. Il carro

Il problema dell'esatta ridefinizione dell' 'immagine denotata' deve essere sollevato anche a proposito delle rappresentazioni di carro presenti nella seconda redazione della stele di via Tofane e sulla 'pietra Zannoni' (fig. 57.1).

Partendo soprattutto dalla scena scolpita in quest'ultima, in cui si è voluto riconoscere — in un campo decorativo ricco di simbolismi funerari — un demone psicopompo che reca il defunto alla sua ultima meta<sup>20</sup>, si è attribuita all'immagine una prospettiva rigidamente escatologica in base a un criterio di fittizia verosimiglianza per la quale la rappresentazione di un carro su una stele funeraria equivale necessariamente a quella di un veicolo funebre.

Si è così 'normalizzata' un'immagine antica invece quanto mai puntuale, il cui riferimento culturale originario può essere facilmente ricostruito in base alla documentazione archeologica contemporanea.

Se si affronta l'esame stilistico della scena, non è difficile riconoscere significative analogie con le coppe di tipo 'fenicio-cipriota' raffiguranti l'immagine del sovrano sul carro impegnato in azioni di caccia o di guerra<sup>21</sup>: rispetto a tale reper-

<sup>19</sup> Come scudi possono ad es. essere interpretati gli elementi circolari disposti tra geni alati nel fregio del palazzo di Sargon II a Khorsabad: cfr. A. Parrot, 1963, figg. 108, 341.

<sup>20</sup> Cfr. ad es. L. Polacco, 'Rapporti artistici di tre sculture villanoviane a Bologna', in *StEtr* XXI 1950-51, pp. 75-82.

<sup>21</sup> Al repertorio delle 'coppe fenicie' rinvia sia la figura del cavallo dalla struttura allungata con la groppa inselciata e il collo rigido distinto dalla spalla mediante una linea curva che, nell'immagine del cd. 'psicopompo', lo stilema del braccio sollevato e piegato ad angolo ovvero il dettaglio del copricapo basso e schiacciato, verosimilmente la stilizzazione del *lopbos* impostato direttamente sulla capigliatura come sulla coppa A. Rathje, 1980, B11, p. 10, figg. 18-22, rinvenuta nella Regolini Galassi. La stessa connessione può essere ulteriormente confermata estendendo l'indagine alla stele di via Tofane e in particolare considerando la figura meglio conservata del cavallo riprodotto in un'andatura molto diversificata rispetto all'animale scolpito sulla 'Pietra Zannoni': mentre quest'ultimo, più raccolto, va al passo con le zampe diritte e l'attacco dei posteriori molto divaricato, nella stele di via Tofane il passo è più rapido e naturalistico, l'articolazione del garretto è ben definita ed il posteriore destro presenta lo zoccolo inclinato all'indietro. Le due varianti, che evidentemente denotano una corsa diversamente veloce, si rivelano richiami puntuali di schemi iconografici attestati sulle 'coppe fenicie', ad es. nel registro superiore della già citata coppa della Regolini Galassi (cfr. in part. A. Rathje, 1980, fig. 21) per quanto riguarda l'andatura 'raccolta' tipo 'Pietra Zannoni' ovvero negli esemplari A. Rathje, 1980, B10, p. 10, fig. 17 dalla stessa tomba e B4, p. 9, fig. 12 della tomba Bernardini per quanto riguarda la variante a passo 'aperto' della stele di via Tofane. Un'ulteriore suggestione potrebbe infine essere fornita in quest'ultima stele dalla foggia del largo copricapo dell'auriga comparabile all'elmo appuntito indossato dai guerrieri della coppa Cesnola 4456 nota solo da un disegno riprodotto in E. Gjerstad, 1946, pl. VIII.

torio però, la stele riflette l'influenza di un modello iconografico differenziato nella figura del presunto 'psicopompo' secondo uno schema compositivo non attestato nelle coppe in metallo e frequente invece nelle sfilate dei fregi assiri dove l'immagine del guerriero che precede il carro, traendo il cavallo per le redini, ricorre abitualmente (fig. 56.1)<sup>22</sup>.

Nella scena della 'Pietra Zannoni' occorre dunque riconoscere la contaminazione del tema assiro del carro regale con stilemi propri del repertorio eclettico delle 'coppe fenicie': più che costituire la traduzione locale di schemi tratti dal patrimonio figurativo orientalizzante, il monumento sembra pertanto rivelarsi l'opera di un artigiano orientale immigrato.

Il riferimento al motivo del carro regale consente allora di proporre una lettura più motivata delle scene rappresentate sulle *stelai* che, invece di evocare un viaggio agli Inferi, sottolineano mediante un modello iconografico di derivazione orientale il ruolo eminente del defunto, ancora una volta assimilandolo alla figura del sovrano<sup>23</sup>.

Si delinea così una caratterizzazione del tutto coerente con i referenti ideologici già evocati nel caso dei grandi coronamenti a disco che imitano gli scudi in lamina di bronzo: in misura analoga i monumenti funerari con scena di carro sostituiscono, evocandone la funzione di status-symbol, un bene di ampio valore materiale e ideologico sovente tesaurizzato nelle tombe 'principesche' ovvero soltanto segnalato — come nel caso della t. 2 di Casalecchio — dalla presenza nel corredo funebre di elementi propri della bardatura e dei finimenti dell'animale.

### 4. L'albero sacro

Lo schema dell' 'albero sacro' è certamente il più caratteristico delle 'stele villanoviane' ricorrendo sugli esemplari di via Tofane, Casalecchio, Crespellano, Saletto e S. Varano e nella scultura a tutto tondo 'Malvasia Tortorelli' (fig. 56.2).

È merito di studi recenti avere correttamente impostato il problema della sua trasmissione in ambito bolognese, connettendola al più ampio fenomeno di rice-

<sup>22</sup> Per approfondire il confronto suggerito dal peculiare schema iconografico, un'importanza determinante assume il costume indossato dal cd. 'psicopompo' che riproduce con estrema esattezza l'abbigliamento proprio dei guerrieri assiri a partire dal dettaglio dell'armilla portata all'avambraccio sinistro. Dalla comparazione con i monumenti assiri, ad es. con le pitture murali del palazzo di Tell Ahmar (cfr. ad es. A. Parrot, 1963, figg. 118-119), risulta chiaro infatti che la figura reca una corazza aderente del tipo a maglie circolari o a rete indossato al di sopra di una tunica lunga fino al ginocchio e su cui si sovrappone il balteo applicato ad un'alta cintura alla vita. Si potrebbe addirittura supporre che l'ingrossamento che la figura presenta al ginocchio riproduca l'attacco di un alto gambale come ad es. in A. Parrot, 1963, fig. 115.

<sup>23</sup> Dubbi sull'interpretazione funeraria della scena di carro sono stati già sollevati da G. Colonna, p. 188 e più recentemente da G. Sassatelli, 1988, p. 208, che connette l'immagine più 'alla parata aristocratica che non al viaggio verso l'aldilà'.



zione del patrimonio orientalizzante di Etruria e così superando la radicata teoria di un contatto con il mondo orientale veicolato per via transadriatica o attraverso imprecisati itinerari interni<sup>24</sup>.

In questa occasione è sufficiente ricordare che lo schema, di origine siriana, è precocemente attestato nella ceramica TG euboico-cicladica<sup>25</sup> e altresì nelle coppe di tipo 'fenicio-cipriota'<sup>26</sup>: in tali componenti è dunque lecito individuare importanti fattori nel processo di diffusione del tema 'goat and tree' in Etruria, dove ricorre specialmente in ambito meridionale<sup>27</sup>, secondo un fenomeno di circolazione

<sup>24</sup> Per un esauriente inquadramento del motivo dell' 'albero sacro' nell'ambito del patrimonio iconografico 'protofelsineo' cfr. A.M. Bisi, 1984, da integrare con le penetranti osservazioni di G. Colonna, 1984, pp. 53-54, che ha impostato in modo nuovo il problema della sua trasmissione in ambito bolognese. Sulla formazione dell' 'Orientalizzante settentrionale' fondamentali appaiono C. Morigi Govi, 'Il tintinnabulo della « Tomba degli Ori » dell'arsenale militare di Bologna', in *ArchCl* XXIII 1971, pp. 211-235 e G. Colonna, 1980.

<sup>25</sup> Oltre al ben noto cratere da Curium del 'pittore di Cesnola' su cui da ultimo cfr. J.N. Coldstream, 'Some peculiarities of the Euboean geometric figured style', in *Grecia, Italia e Sicilia* I, pp. 247-249, si ricordi l'hydria da Calcide attribuita allo stesso pittore (ad es. in J. Boardman, *I Greci sul mare. Traffici e colonie*, ed. it. Firenze 1986, p. 84, fig. 86); i frammenti da Eretria pubblicati in G. Touchais, 'Chronique de fouilles en 1983', in *BCH* CVIII 1984, p. 815, fig. 147 e da A. Andriomenou, 'ΑΨΙΔΩΤΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΕΡΑΜΕΙΚΗ ΤΟΥ 8ου ΚΑΙ 7ου π.Χ. ΑΙ. ΕΝ ΕΡΕΤΡΙΑ', in *Grecia, Italia e Sicilia* I, pp. 229,233, Eik. 94; da Nasso in B.K. Lambrinoudakis, 'ΝΕΑ ΣΤΟΙΚΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΝΑΞΙΑΚΗΣ ΓΕΩΜΗΤΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΚΕΡΑΜΕΙΚΗΣ', in *Grecia, Italia e Sicilia* III, p. 116, Eik. 20; da Delo in F. Poulsen-Ch. Dugas, 'Vases archaïques de Delos', in *BCH* XXXV 1911, n. 45, p. 377, fig. 37, attribuito a fabbrica euboica. Ad essi si aggiunga infine la ben nota lekythos a botticella rinvenuta a Pithecusa su cui da ultimo cfr. G. Buchner, 'Pithekoussai: alcuni aspetti particolari', in *Grecia, Italia e Sicilia* I, p. 267, fig. 3.

<sup>26</sup> Cfr. ad es. gli esemplari dalla tomba P di Fortetsa in J.K. Brock, *Fortetsa. Early greek tombs near Knossos*, Cambridge 1957, n. 1559, pp. 133-134 e 200, pl. 114 e Cesnola 4554 da Curium su cui E. Gjerstad, 1946, pp. 10-11, pl. VII. Lo schema ricorre ancora in un disco di bronzo, forse un umbone di scudo, proveniente dal tempio arcaico di Atena a Mileto: cfr. G. Kleiner, *Alt-Milet*, Wiesbaden 1966, p. 18, Abb. 16, Taf. XVII.

<sup>27</sup> Lo schema è precocemente attestato nel repertorio delle botteghe tardo-geometriche di formazione euboico-cicladica attive verosimilmente a Vulci ad opera di artigiani greci, forse di origine pithecusana: cfr. ad es. un vaso a botticella conservato a New York (M.M. 1975.363) ricordato da G. Colonna, 'Parergon. A proposito del frammento geometrico del foro', in *MelRom* 92, 1980, p. 605 n. 5, ovvero l'oinochoe della collezione Pesciotti con quadrupedi rampanti e retrospicienti nella decorazione metopale del collo e della spalla pubblicata da F. Canciani, 'Tre nuovi vasi « italo-geometrici » del Museo di Villa Giulia', in *Prospettiva* 4, 1976, p. 27, figg. 3-5. Entrambi gli studiosi hanno compiutamente valorizzato i rapporti istituibili tra queste prime officine 'italo-geometriche' (su cui cfr. anche il recente inquadramento di B. d'Agostino, 'La formazione dei centri urbani', in *Civiltà degli Etruschi* (catalogo della mostra di Firenze 16-5/20-10-1985), Milano 1985, pp. 46-47, schede a pp. 75-78 n. 2.10.1/4 redatte da M. Cristofani e F. Delpino) e la produzione del 'pittore di Cesnola' a cui — come è noto — può essere attribuito il cratere rinvenuto a Pescia Romana e pubblicato da F. Canciani, 'Un biconico dipinto da Vulci', in *DialAr* VIII 1974-75, pp. 84-85, figg. 6-7. Il gruppo 'goat and tree' ricorre inoltre in ambito ceretano nella produzione ceramica di

che sembra comprendere — analogamente a quanto ipotizzato per la 'Pietra Zannoni' — anche l'arrivo di artigiani siriani immigrati come ha suggerito G. Colonna nel caso della 'Pietra Malvasia' o della stele di via Tofane<sup>28</sup>.

Il ricorrente impiego sui monumenti funerari evidenzia l'adozione cosciente e dunque il valore significativo e non puramente ornamentale dell'immagine che sembra compendiare un articolato messaggio di cui occorre chiarire la pertinenza.

Secondo l'interpretazione tradizionale, lo schema rifletterebbe un significato escatologico: gli animali, cibandosi delle foglie dell'albero sacro, trarrebbero un nutrimento immortale e così costituirebbero un'allegoria della condizione ultraterrena del morto.

Il significato sarebbe così quello di *nutrimento offerto dall'albero sacro*, postulando un rapporto simbiotico tra gli animali e l'albero che si concederebbe in una sorta di Passione: in tal modo si è però singolarmente invertito il senso di una secolare tradizione imperniata sugli effetti nocivi causati alla vegetazione dalla voracità della capra, un *topos* che può essere agevolmente seguito nella documentazione letteraria sia di origine orientale che di ambito greco-romano<sup>29</sup>.

L'immagine assume così la denotazione corretta di: *animale selvaggio che divora pianta coltivata*, una significazione ad es. esplicitata nella ceramica attica a

tradizione nesiotica della I metà del VII sec., ad es. su un'anfora (?) molto frammentaria riprodotta in M. Martelli, 'Prima di Aristonothos', in *Prospettiva* 38, 1987, p. 7, fig. 10, su un'oinochoe di bucchero dalla tomba Calabresi (cfr. ad es. F. Johansen, 1971, pl. 54 a-b), ovvero, per quanto riguarda la produzione toreutica, su una lamina sbalzata conservata a Copenhagen in F. Johansen, 1971, F 34-35, pp. 72-74, pls. XI, XXV. In Etruria settentrionale lo schema conosce una più sporadica attestazione nella produzione artigianale di lusso: oltre ai più volte citati avori della *tholos* della Montagnola (cfr. ad es. A.M. Bisi, 1984, figg. 3.1 a-b), si ricordi una fibula d'oro decorata a 'pulviscolo' dalla Costiaccia Bambagini dove gli animali rampanti e retrospicienti non sono però affrontati (cfr. ad es. T. Hackens, *Catalogue of the classical collection, Museum of Art, Rhode Island, School of Design, Providence, Rhode Island, Classical Jewellery*, Providence 1976, p. 29, n. 3 e, per la tecnica a 'pulviscolo', M. Cristofani e M. Martelli (a cura di), *L'Oro degli Etruschi*, Novara 1983, pp. 46-47 con bibl.

<sup>28</sup> G. Colonna, 1984, *cit.* a n. 24.

<sup>29</sup> R.D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud ivories*, London 1975<sup>2</sup>, p. 89, n. 5-6, ha evidenziato l'esistenza di un filone letterario tipico di cui è possibile cogliere lo svolgimento da una fonte di origine babilonese fino all'attestazione di Verg., *Georg.*, II, vv. 376-381, incentrato sul contrasto tra la capra e un albero simile alla vite: all'atto di iniziale sopraffazione compiuto dalla capra brucando le foglie, fa seguito la vendetta dell'albero di cui viene utilizzata la corteccia per conciare la pelle della bestia ed il succo dei frutti durante il sacrificio dell'animale immolato. M. Detienne, *I giardini di Adone*, ed. it. Torino 1975, pp. 63-65, ha dimostrato come mediante la stessa connessione la corrente 'politica' del pensiero pitagorico abbia giustificato il sacrificio della capra colpevole di avere distrutto la vigna di Icaro. Selvatico e dannoso, l'animale si oppone al bue da lavoro: in Eup., *Αἴγες*, fr. 1 (Meineke) il coro delle capre celebra la propria illimitata voracità verso qualunque forma vegetale: *βοσκόμεθ' ὕλης ἀπὸ παντοδαπῆς*... Nel mondo contadino romano infine Var., *R.R.*, I, 2, 17-21 e II, 3, 7-8 in un contrasto tra due personaggi dal nome parlante: Agrius e Fundanius, ricorda come specifiche clausole nei contratti di locazione di un fondo impongano all'affittuario di non allevare capre, dannose alle piante come il veleno.



figure nere dove lo schema dei capri rampanti ricorre su una kylix accompagnata dall'iscrizione *agrios*<sup>30</sup> (fig. 57.2).

Il monumento funebre trasmette quindi un messaggio di 'sauvagerie' evocato dall'atto vorace della capra, l'animale che per la sua erratica frequentazione di uno spazio agreste prossimo al mondo coltivato, meglio sembra esprimere lo scambio critico che si innesca tra l'ambiente naturale e il contesto umano organizzato.

Le complesse valenze di tale messaggio — certamente non ignote ai destinatari delle *stelai* — possono forse chiarirsi dall'esame comparato delle molteplici funzioni di cui il gruppo antico investe figure di emblematica marginalità attraverso le quali si articola il problematico rapporto con la naturalità circostante e alla cui caratterizzazione l'immaginario collettivo conferisce tratti propri dell'immagine dell'animale.

Occorre in particolare riferirsi alle figure — per più versi parallele — di Faunus e del *pharmakos* a partire dalle indagini esemplari condotte rispettivamente in rapporto alla festa dei *Lupercalia* e all'emblematica figura di Edipo tiranno da G. Dumézil e J. P. Vernant<sup>31</sup>.

Per entrambi le figure — connesse a momenti cruciali di passaggio attraversati dal gruppo sociale — si è messa in luce la contiguità con la sfera della morte e il carattere al tempo stesso fecondatorio, ma soprattutto si è evidenziata la connessione istituibile con la figura regale, « oggetto di riti » nel corso dei *Lupercalia* e di cui il *pharmakos* viene quasi a costituire — sia pure nella prospettiva rovesciata della messa a morte rituale — una figura metonimica.

Che lo schema 'goat and tree' sia connesso al tema delle radici naturali della regalità, può essere indirettamente confermato dall'esame della I redazione della stele di via Tofane dove l'albero sacro presenta nel fusto una lancia dalla lunga asta.

L'immagine riconduce all'omologia istituibile tra l'albero — simbolo di immortalità per la capacità rigeneratrice della sua natura vegetale — e chi sembra

<sup>30</sup> G. Rizza, 'Stipe votiva di un santuario di Demetra a Catania', in *BdA* XLV 1960, p. 249, fig. 7.

<sup>31</sup> Su Faunus e i *Lupercalia* cfr. G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, ed. it. Milano 1977, pp. 304-309 e la recente messa a punto di A. Fraschetti, 'Cesare e Antonio ai Lupercalia', in F. M. Sales e C. Grottanelli (a cura di), *Soprannaturale e potere nel mondo antico e nelle società tradizionali*, pp. 165-186. Sulla simmetria tra la figura regale di Edipo e il *pharmakos* cfr. J. P. Vernant, 'Ambiguità e rovesciamento', in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, ed. it. Torino 1976, pp. 89-120. La connessione tra la figura regale e la capra può essere riconosciuta inoltre a partire dalla festa delle *Nonae Caprotinae* e dal rituale del *Poplifugium* legato, secondo la leggenda eziologica riportata da Pl., *Rom.*, 27,6, alla scomparsa di Romolo dopo avere convocato il popolo nella *caprae palus*: cfr. ad es. I. E. M. Edlund, 'Must a king die? The death and disappearance of Romulus', in *ParPass* CCXIX 1984, pp. 401-408 e F. Coarelli, 'La doppia tradizione sulla morte di Romolo e gli Auguracula dell'Arx e del Quirinale', in *Gli etruschi e Roma*, 'Incontri di studio in onore di Massimo Pallottino' (Roma, 11-13 dicembre 1979), Roma 1981, pp. 173-188. Sulle *Nonae Caprotinae* cfr. G. Dumézil, *Fêtes romaines d'été e d'autunno suivie de Dix questions romaines*, Paris 1975, pp. 271-283.

partecipare della stessa radicata saldezza: la figura del guerriero — e si ricordi solo le tradizioni incentrate nel mondo greco su guerrieri primordiali nati da querce e da frassini e armati di lance dall'asta di legno<sup>32</sup> — ma anche come ha dimostrato E. Benveniste a livello del patrimonio lessicale indoeuropeo<sup>33</sup> — la lancia e lo scettro regale denotati dallo stesso nome dell'albero.

Se dunque le connessioni istituite sono accettabili, lo schema dei capri rampanti può essere assunto a simbolo del complesso rapporto che in momenti critici di comunicazione si attua tra il contesto umano e il mondo naturale: un'apertura rischiosa, i cui effetti possono essere regolati e volti a beneficio della comunità tramite l'efficacia della figura regale, in virtù del contatto privilegiato che essa detiene con il mondo naturale.

La sua assunzione sulle *stelai* pertinenti con ogni probabilità a tombe maschili sembra dunque rivelare — all'interno di una comune committenza connessa con un'aristocrazia di tipo principesco — una più specifica funzione rispetto all'immagine del carro e all'evocazione degli scudi da parata precedentemente discusse: mentre queste riflettono soprattutto l'adozione di status-symbols, come tali utilizzabili per sepolture di ambo i sessi, lo schema dell'albero sacro sembra sancire che la morte del *princeps*, celebrata collettivamente attraverso il rituale funebre e l'erezione della stele, non assume effetti negativi di sradicamento per la comunità; al contrario, reintegrata nell'universo sociale e — tramite la tomba — nello spazio fisico del gruppo, la presenza del signore scomparso rinsalda i legami di esso con il proprio territorio e salvaguardia la continuità e il ricambio dell'esercizio del potere, confermando in tal modo il vitale equilibrio che per mezzo di esso si riproduce.

#### Abbreviazioni supplementari:

- M. Andronikos, 1961-62 = 'ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΠΙΤΑΦΙΑ ΜΝΗΜΕΙΑ', in *Deltion* 17, 1961, pp. 152-210.
- A. M. Bisi, 1984 = 'L'«albero della vita» e gli animali in schema araldico sulle stele protofelsinee. Alcune considerazioni sull'orientalizzante bolognese', in *Studi in onore di Mario Zuffa* I, Rimini 1984, pp. 77-106.
- G. Colonna, 1980 = 'Rapporti artistici tra il mondo paleoveneto e il mondo etrusco', in *Este e la civiltà paleoveneta*, 'Atti dell'XI convegno di Studi Etruschi e Italici', Firenze 1980 (1976), pp. 77-106.

<sup>32</sup> M. Detienne, 'L'olivier: un mythe politico-religieux', in *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye 1973, pp. 300-301.

<sup>33</sup> E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, ed. it. Torino 1976, pp. 307-309. Sulla connessione tra scettro e lancia cfr. anche G. Siebert, 'ΣΚΗΠΤΟΥΧΟΙ', in *REA* LXXXVII 1985, p. 266.



- G. Colonna, 1984 = G. Colonna - F.W. v. Hase, 'Alle origini della statuaria etrusca: la tomba delle statue presso Ceri', in *StEtr* LII 1984, pp. 13-59.
- E. Gjerstad, 1946 = 'Decorated metal bowls from Cyprus', in *OpusArch* IV 1946, pp. 1-18.
- Grecia, Italia e Sicilia* = *Grecia, Italia e Sicilia nell'VIII e VII sec. a.C.*, 'Atti del convegno internazionale di Atene, 15-20 ottobre 1979', I-III, in *ASAtene* LIX-LXI, 1981-83.
- F. Johansen, 1971 = *Reliefs en bronze d'Etrurie*, Copenhagen 1971.
- C. Morigi Govi - S. Tovoli, 1979 = 'La tomba Melenzani 22. Osservazioni sul Villanoviano III a Bologna', in *StEtr* XLVIII 1979, pp. 3-26.
- A. Parrot, 1963 = *Gli Assiri*, ed. it. Milano 1963<sup>2</sup>.
- L. Kruta Poppi, 1977 = 'Una nuova stele protofelsinea da Casalecchio di Reno. Contributo ai problemi dell'Orientalizzante bolognese', in *StEtr* XLV 1977, pp. 63-83.
- A. Rathje, 1980 = 'Silver Relief Bowls from Italy', in *AnalectaRomana* IX 1980, pp. 7-20.
- G. Sassatelli, 1988 = 'Topografia e «sistemazione monumentale» delle necropoli felsinee', in *La formazione della città preromana in Emilia Romagna*, 'Atti del convegno di studi Bologna-Marzabotto 7-8 dicembre 1985', Bologna 1988, pp. 197-258.

## DEATH AND THE SYMPOSION

OSWYN MURRAY

This paper attempts to establish the boundary of sympotic discourse in one direction. Its aim is to test the general conception of an opposition between death and the *symposion* in the Greek world, by confronting it with a succession of apparent counter-examples from art, literature, religious belief and ritual practices. It was undertaken initially in the expectation that I could disprove, or at least modify, the general picture; I conclude it now with a challenge to others to succeed where I have failed. In conformity with the usual experience of the cultural historian I expected to find different messages in the different areas of discourse: it is not often that art, ritual and literature speak with the same voice; here too my expectation was confounded. A number of problems of course remain unsolved, and I have tried to signal these.

The methodology combines a Popperian attempt at falsification of the scientific hypothesis with an adherence to the principles of Philippe Ariès. Generalisation about the experience of death is possible because social custom and ritual unify the field of mourning; a developed theology of the afterlife also helps, but this is absent in the Greek world. In any system of representations about death there are also tensions, and therefore slow rhythms of change. But death itself is an individual experience as well as a social one, expressed in the psychology of grief and loss: the mechanisms of ritual mourning are therefore liable to individual variation more than in most areas of religious custom: we desire to be different in death even as we recognise the necessity to conform. Any universal statement in social history is likely to be false, or at least misconceived: I have therefore searched for and welcomed the exceptions to the general pattern of beliefs, for only a rule with exceptions is likely to be a meaningful generalisation. But we should of course seek to explain the exception\*.

\* The paper has grown through various stages. It began as homage to the land of Ingmar Bergman, and was discussed in 1983 in Stockholm, Gjöteborg, and Oxford. In 1984-85 I presented similar ideas to audiences in Pisa, Rome, Urbino, Naples and Catania. Finally in 1987 the paper was submitted to the gathering of experts on death in Capri. I am grateful

## I

ἔπειτα κείσεται βαθυδένδρῳ  
 ἐν χθονὶ συμποσίων τε καὶ λυρᾶν ἄμιρος  
 ἰαχᾶς τε παντερπέος αὐλῶν.

Then he will lie in the deep-rooted earth  
 and share no more in the *symposion*, the lyre,  
 and the sweet cry of flutes.

(Frag. 1009 Page)

This anonymous choral lyric fragment, surely from a *threnos* or ritual lament<sup>1</sup>, expresses better than any modern comment can hope to do the dominant Greek view of death. Death is contrasted with life, it is the absence of all that there is in life — the absence of pain and suffering for some, a release from the fears and uncertainties of this world, and therefore to be welcomed. But for most it is the absence of pleasure, and pleasure is defined from Homer onwards as the pleasures associated with the drinking group:

I say there is no sweeter thing in life than when delight (*euphrosyne*) possesses all the people, and the feasters listen to the bard sitting in order in the halls, and the tables beside them are full of bread and meat, and the wine steward carries round the wine he has drawn from the *krater*, and pours it in the cups. That is the most beautiful thing I know in my heart.

(*Odyssey* 9.5 ff.)

So speaks Odysseus in the palace of Alcinous; and lyric poets echo him throughout the archaic period, singing and performing specifically in that descendant of the Homeric feast, the aristocratic *symposion*<sup>2</sup>. It is a world of youth, of love, sexual enjoyment and music. Already old age brings a diminution of life and its pleasures, and is therefore lamented in the poetry of the *symposion*, in Mimnermus and Anacreon especially. If old age has little place in this world, death is its negation: then he will lie in the deep-rooted earth, and share no more in the *symposion*. If the poetry of death has a certain place here, it is because intimations of mortality are often most present to a man in his moments of greatest pleasure, when intensity of life recalls its fragility: 'The grave's a fine and private place, but none I think do there embrace'.

This view of death as a world where the *symposion* has no place is mirrored in the Greek view of the status of the dead, who are physically incapable of

to all these audiences for the many useful observations and corrections that have accrued, while being painfully conscious of the many faults that remain.

<sup>1</sup> See below n. 31.

<sup>2</sup> See Murray (1983); I withdraw the remarks about the relation between the *symposion* and death made on p. 263 of that article, in favour of the results of the present paper.

partaking in a *symposion*. They may continue to exist as *psychai* in some spiritual sense, but in relation to the pleasures and functions of the body they are mere *eidola*, shadows. They do not walk or dance, they flit; they do not speak or sing, they squeak or hum or are silent. They do not eat in Hades, and it is because they do not drink that they are the 'thirsty dead'<sup>3</sup>. They lack in fact the physical characteristics that could make the *symposion* a source of pleasure.

This I think we would all accept is the dominant view of the world of the dead in archaic and classical Greece: in so far as there is a general ideology of death and the after-life, it lies here. We would therefore expect a polarity between the *symposion* and death, an opposition between the highest pleasure of life and its absence in death:

οὐδεὶς ἀνθρώπων, ὃν πρῶτ' ἐπὶ γαῖα καλύψει  
 εἷς τ' ἔρεβος καταβῆι, δώματα Περσεφόνης,  
 τέρπεται οὔτε λύρης οὔτ' αὐλητῆρος ἀκούων  
 οὔτε Διωνύσου δῶρ' ἐπαειρόμενος.  
 ταῦτ' ἔσορῶν κραδίηι εὖ πείσομαι, ὄφρα τ' ἔλαφρά  
 γούνατα, καὶ κεφαλὴν ἀτρεμέως προφέρω.

Nobody, when the earth once covers him and he descends to the darkness, the abode of Persephone, can rejoice in hearing either the lyre or the flute-player, or be gladdened by the gifts of Dionysus. Knowing this, I follow my heart's desire while my limbs are yet nimble and I bear my head unshaken.

(Theognis 973-8)

There is however a conflict between this prevailing literary conception of death and the existence of a number of categories of monument or ritual practices where death and the *symposion* have seemed to be closely related. In the last generation, the discovery of the Tomba del Tuffatore at Paestum, and the more recent discoveries of the Lycian-Greek tombs of the early fifth century in Anatolia at Elmali and Karaburun, with their very different sympotic representations, seem to make it difficult to assert that there is no connection between the *symposion* and death. The whole history of burial practices in central Italy from the first signs of Greek influence onwards seems to suggest a close relationship between tomb furnishing and a lifestyle based on social differentiation through rites of commensality. In Greece itself, the long known and often studied series of monuments from fourth century Athens, which portray what is generally called a *Totenmahl* or death feast, themselves appear to offer support to the idea of the *symposion* as a central part of the iconography of death. And of course many of the rituals of burial, or

<sup>3</sup> The act of drinking by the dead is associated with the journey to the Underworld in Orphic doctrines (below p. 231), and inversely to the ascent from the Underworld in the Myth of Er in Plato *Republic* 10.621; it is also part of the ritual of necromancy (below n. 35). It seems therefore to relate to an ambiguity of status at moments of transition or contact between living and dead.



festivals such as the Genesia or the Anthesteria, have been held to support a view in which the dead and the living, or the dead in the underworld, partake in the *symposion*.

Attempts to explain this apparent contradiction in the evidence usually take one of two forms. The most extreme, and also the most common, is to assert two different conceptions of death<sup>4</sup>. One belongs to the world of literature and high culture, in which the dead have become denatured, their status as mere shadows reflecting a process whereby their real ability to harm or benefit the living has been censored out of existence by a sort of cultural superego. On such views Homer and the Homeric epic tradition are usually seen as the villain. Opposed to this literary conception of death is another conception which belongs to the real world of death, a world where the dead continue to exist alongside the living, with needs which (if they are not fulfilled) will result in danger to the living: the placation of the dead is a constant preoccupation of the living. This picture derives much support from comparative studies of death, and belongs to that admirable attempt to assert that the Greeks are both different from us in being less rational, and also like other primitive peoples.

A development of this first approach to the problem is to link the archaeological evidence to the evidence for hero-cult, and to assert that the rituals practised in relation to the dead, sacrifices, libations and so on, are part of a set of beliefs which see the dead as heroes, at least potentially. The sympotic representations can then be connected with the gods, for the heroes can be thought to partake in that other great *symposion* in the sky. It is this nexus of attitudes which has most influenced the conception of the *Totenmahl*, which is perhaps thought of more often as a feast of the heroised dead than as a ritual feast of the living with the dead<sup>5</sup>.

There is another form of explanation, which is more often practised on individual monuments than on sympotic funerary evidence as a whole. This is the claim that these monuments reflect the beliefs of a particular sect or sects, that is that they represent life in the Elysian Fields for those who can claim entry to that privileged group. Plato describes the rewards which Musaeus and his son Orpheus provide for the just from the gods:

For leading them into Hades in their account, and laying them down and providing a *symposion* of the holy, they make them pass the whole of eternity crowned with garlands and drunk, in the belief that the highest reward for virtue is an everlasting intoxication.

(*Republic* 2.363c-d)

<sup>4</sup> As explained by Rohde (1897); perhaps the most extreme versions of this approach were those of Jane Harrison (1903) and Gilbert Murray (1912). Such attitudes have gone through successive transformations since the days of the 'Cambridge School' of J.G. Frazer, F.M. Cornford, Harrison and Murray.

<sup>5</sup> See Harrison (1912) ch. viii; Snodgrass in this volume.

Such Orphic doctrines are often invoked to suggest that a particular group, Orphic, Pythagorean or related to the Eleusinian Mysteries, believed that by rituals in this world they could acquire the privilege of sympotic status in the next<sup>6</sup>.

## II

The most explicit evidence with which we are concerned is of course artistic; and much of this evidence has been analysed in depth by J.-M. Dentzer in his fundamental iconographic study, *Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.* In what follows I begin from his analysis.

As Dentzer argues, portrayals of the reclining banquet scene constitute a motif or set of motifs which have artistic continuity, but not necessarily an identical meaning or function: their meaning can only be understood in terms of context or use. The main contexts in which this motif occurs in Greece are three: firstly the genuinely sympotic, portrayals of *symposia* or related scenes on vases intended for use in the *symposion*; secondly the religious, the votive offering in a sanctuary, in the form of paintings, sculptured plaques or moulded figurines; thirdly the genuinely funerary context, whether of tomb or tombstone with banqueting scene, or tomb furniture or funerary remains recalling the banquet. The iconography itself offers two basic types of representation, the representation of the sympotic group in a frieze composition, and the representation of the single banqueter with his attendants: the iconography of these two groups is largely independent, though both are represented in most types of context.

If we concentrate our attention on funerary representations, it is at once obvious that the sympotic motif, both of the extended group and of the single banqueter, is well represented on the fringes of the Greek world, and that these representations are clearly influenced by the artistic conventions of Greek art. Etruria is one obvious area where the group *symposion* and the single *symposion* have a place in funerary art so central that we must assume they had a place in beliefs about the afterlife<sup>7</sup>. Similarly the tombs in Lycia show the single sympotic figure of the dead man with attendant and seated female figure, painted on the wall above the bier on which the dead man lies; the motif is widespread in Anatolia<sup>8</sup>. These two examples show how, even within the funerary context, the significance of such scenes may vary: Etruscan representations seem closer

<sup>6</sup> For a general bibliography and critique of these various theories in relation to the artistic evidence, see Dentzer (1982) ch. i.

<sup>7</sup> On Etruscan representations see esp. De Marinis (1961), d'Agostino (1983); Stopponi (1983).

<sup>8</sup> For the significance of the examples in Lycia and Anatolia in general, see Dentzer (1982) ch. vi and pp. 541-52.

to a social context of commensality, and may perhaps reflect a belief in the continuity of life after death; while in Lycia the single figure appears closely related to the iconography of royalty in Assyrian and Persian art, for all its Greek colouring and Greek influence: ultimately it derives from the portrayal of the seated figure of the ruler at leisure in surroundings of luxury, and serves to establish a symbolic rank rather than a specific activity in the afterlife<sup>9</sup>.

The artistic similarity of these representations to their Greek models does not of course allow us to assert that the ideas behind them are Greek: the beliefs about the afterlife of both Etruscans and Lycians are likely to have been different in important respects from Greek beliefs, and the artistic motif can be borrowed without there being any similarity in religious attitudes. One important fact is however worth noting about both groups. In both Lycia and Etruria societies existed which placed their dead in a monumental complex similar to or at least capable of representing the physical conditions of actual life. The sympotic motif clearly has far more meaning in a society which builds houses for its dead, which does not stuff them, cremated or inhumed, into holes in the ground: for some element of continuity of physical life after death is surely presupposed in such attempts to create proper living conditions for the dead.

The situation is very different in Greece. There are a number of isolated examples of 'sympotic' funerary monuments, but they are comparatively rare. There is a small group of such monuments from Cyprus<sup>10</sup>. But elsewhere the only true series of banquet reliefs is the late fifth century and fourth century series from Athens, which is the series normally designated as the *Totenmahl* reliefs; there are of course a number of reliefs from other parts of the Greek world, mostly clearly dependent on these Attic models. It is in fact on the Attic series that the notion of a specific connection between death and the *symposion* in art in the Greek world ultimately rests<sup>11</sup>.

The basic iconography of these reliefs is uniform, and they are not works of high art. The central figure is a banqueter, usually bearded and facing left on a couch (*kline*), with a woman seated either on a separate chair or on the couch to the left. But thereafter the iconography of the reliefs falls into two quite separate type groups which correspond to two quite separate functions. The smaller group is that of the single scene just described on an upright funerary *stèle*<sup>12</sup>. The relief might reasonably be held to portray a husband and wife pair (R 211), but the names on the *stelai* show that this is not necessarily so. In a couple of instances (R 212, R 416) one name is placed carefully over one of the two figures: the inscription on the first of these, *Tittbe chreste* ('good nurse')

<sup>9</sup> The relationship between social rank and funerary representation is however particularly relevant to both Etruscan and Anatolian representations; see d'Agostino (1985) and (1989).

<sup>10</sup> Dentzer (1982) pp. 157-60, 279-82; figs. 189-208.

<sup>11</sup> Dentzer (1982) ch. vii.

<sup>12</sup> Dentzer (1982) pp. 347-54; nos. R 210-7, 416; figs. 466-72, 639.

without a personal name, suggests that it is a slave nurse who is being commemorated; here the male figure, if it represents anyone, must represent the commemorator. In other cases only one person is mentioned, and that person can be a man or a woman<sup>13</sup>. In terms of a meaningful funerary symbolism this is surely remarkable: a scene depicting an essentially male activity, from which respectable women were excluded, is capable of being used for a female burial. The social range of those commemorated and the low level of artistic skill do not encourage a belief that the *symposion* is here seen as a representation of social rank: it suggests rather that this is merely one of a stock set of funerary motifs chosen with little thought of its symbolism by the commemorator. This impression is reinforced by the facts that these *stelai* are not common<sup>14</sup>, contain no overtly funerary symbolism, and are artistically derivative on a far larger group of reliefs.

The function of this main group is not (at least primarily) funerary, but votive; for their physical shape shows that they are designed to be displayed in a sanctuary, and their iconography is considerably more elaborate<sup>15</sup>. They are oblong in shape, and beside the main couple they include a number of elements not found on the funerary *stelai*. Firstly a more developed sympotic furniture, including items such as a *krater* and a slave servant (usually naked and smaller in size); and secondly a number of elements which have generally and surely rightly been interpreted as heroic or even divine. The bearded figure often wears a *polos* and often holds a *rhyton* in his right hand. More striking are two elements necessarily excluded from any well run mortal *symposion*. The first is the horse, sketched or framed on the wall, or standing by the *kline*. The second is the snake<sup>16</sup>. To the left of this composition is a group of worshippers usually in smaller scale: the groups are family groups, male, female and children. There is sometimes an animal being brought to sacrifice and an altar.

All these elements clearly designate this larger group of reliefs as different in character from the funerary *stelai*, as reliefs dedicated in a shrine; the working of the edges of the sculptures shows that they were often designed to fit together in rows or in a frame, rather than being free-standing. Many of them are anonymous, but others carry the name of a dedicator and dedicand. It is here that problems begin to arise. Firstly the dedication is not, as we might expect, to a divine or heroised couple, but to the male figure alone. Again the male figure is sometimes given different names, most of them heroic; but more often he is merely designated in the dative, *toi heroi*, 'to the hero'.

<sup>13</sup> A man only R 209, 215, 217; a woman only R 210, 212, 216.

<sup>14</sup> Dentzer (1982) p. 347 refers to 'une douzaine' of funerary *stelai*, compared to 'des centaines d'exemplaires' of votive reliefs.

<sup>15</sup> Dentzer (1982) ch. vii, esp. pp. 301-47, 355-6.

<sup>16</sup> The debate on the significance of horse and snake is well summarised in Dentzer (1982) pp. 490-501: the snake is certainly in general a heroic symbol, the horse less clearly so.



Occasionally the dedicand is a god, on two examples appropriately Dionysus<sup>17</sup>. But one particular dedication suggests this to be a secondary use of this set of motifs<sup>18</sup>. The relief bears the inscription:

Ἀριστομάχη Θεωρίς Ολυμπιόδωρος ἀνέδεσαν  
Δίῃ Ἐπιτελείῳ φιλίῳ καὶ τῇ μητρὶ τοῦ Θεοῦ φιλία  
καὶ Τύχηι Ἀγαθῇ τῇ τοῦ Θεοῦ γυναικί.

Aristomache, Theoris, Olympiodoros, dedicated this to Zeus Epiteleios Philios, and to the mother of the god Philia and to Tyche Agathe the wife of the god.

The three gods invoked are a most unusual family trio, not known elsewhere as a group. Moreover there is a problem with the iconography: there are only two divine figures, the usual male and female ones — where is the mother of Zeus? She is scarcely concealed in the naked male attendant. The three dedicators are there, one male and two female, one of the women uncomfortably squeezed out of the picture onto the framing column. The explanation of Nilsson is surely the right one: the divine trio is directly related to the human trio dedicating, who are mother, son and his wife<sup>19</sup>. And the implication is that they have chosen a singularly inappropriate iconographic motif for their dedication. In other words, the motif is one that was in a certain sense 'mass produced', available in stock. Worshippers and other details on the left of the scene would be added at a later stage to fit the family status of the dedicator; and occasionally the dedicator, from ignorance or personal whim, would use such a plaque for a god rather than a hero. The popularity of the motif led to its also being used occasionally on grave markers at the lower end of the market: the poor quality of the gravestones is significant for their derivative status. The primary representation is of a heroic banquet: the human *Totenmahl* does not exist as an artistic phenomenon.

In this demonstration, largely derived from Dentzer, there is of course an ambiguity, which is part of the wider problem of the status of heroes. Heroes are by definition mortal in origin; their worship recognises this, and often takes place at the hero's tomb. There are certain characteristics of these votive reliefs which might allow us to save the idea of a *Totenmahl* in a modified form. What sort of hero is being represented? It is a hero whose worshippers appear to be family groups, rather than (for instance) tribes or demes. Moreover the hero himself appears to be in a family relationship; for though the woman is never named, she is no *hetaira*: she is an Athenian matron, with that modest gesture of veiling her face with her left hand so often found in representations of respectable women. Is it not possible that the variety of heroes honoured, and the anonymity of so many of them is precisely because they are the heroised dead,

<sup>17</sup> R 221, 449; see Dentzer (1982) pp. 460, 505-9.

<sup>18</sup> R 228; fig. 483, discussed Dentzer (1982) pp. 503-5.

<sup>19</sup> Nilsson (1967) pp. 809-10.

the ancestors of the *gene*, or families of the living? In which case many elements of the *Totenmahl* analysis return. Yet we should note the cautionary words of Walter Burkert: 'The hero cult, in fact, is not an ancestor cult at all; its concern is with effective presence, not with the chain of blood across generations, even though founding ancestors might naturally receive divine honours'<sup>20</sup>.

I do not wish to enter the minefield of hero-worship and ancestor-worship in Greece. It is perhaps sufficient for my purpose to emphasise with Dentzer that these reliefs are not funerary reliefs in the accepted sense of the term: the *symposion* invoked is a *symposion* in the heroic world, not in the world of the ordinary dead or of ritual for the ordinary dead: the *symposion* relates not to the dead, but to those who have escaped death by becoming immortal. We know of course that many *thiasoi* and *eranoi*, 'founded for the sake of pleasure' as Aristotle says (*NE* 8.1160a19), held *symposia* for, with or in the presence of their tutelary hero: the *symposion* and the feast are an intrinsic part of hero cult. Such considerations will become important when we try to interpret the funerary art of the post-classical age; for here it does seem that the increasing tendency to heroise the ordinary dead and the spread of mystery cults combined to encourage the use of sympotic and Dionysiac artistic representations in funerary contexts<sup>21</sup>.

### III

I turn now to the two most striking examples of the *symposion* in funerary art, both of which are, as far as I know, unique. Both are undoubtedly funerary monuments, and I will argue that both illustrate in different ways the incompatibility of the motif of the *symposion* with the funerary situation.

The first is a well known funeral monument from the Kerameikos at Athens of the late fourth century, from the funerary *temenos* of Lysimachides<sup>22</sup>. It shows two couples, male and female, on *klinai*, the woman seated, the man reclining; the two men clasp hands. Already the sympotic elements are individual, unlike those in other reliefs: the clasping of hands is a funerary gesture, not a sympotic one, and the pairing of two couples is unique. But intruding into the *symposion*

<sup>20</sup> Burkert (1985) p. 204.

<sup>21</sup> Here one may note for instance the group of painted funerary *naiskoi* from Marsala, now in Palermo Museum, dated from the 3rd century B.C. to 1st century A.D., and combining Punic and Greek elements: they clearly show the dead man as reclining hero (*Markos Sembrosios Heros Agathos*), and even the dead woman as hero (...*io...* a *Heroa Agatha*: but the reclining figure is still male). For photos of some of these monuments see Amadasi Guzzo (1988) p. 452; Marconi (1969) pl. 39. For Dionysiac themes in funerary art of the Hellenistic and Roman periods see the bibliography in Gasparri (1986) p. 541, and for Roman representations of *symposia* in particular, Wrede (1977).

<sup>22</sup> Dentzer R 199, fig. 457; discussion pp. 352-3, 538-9.

in the foreground appears a boat, rowed by an old man, who (despite the fact it seems to be a trireme) must be Charon. This remarkable and singularly tasteless combination recalls some of the bizarre excesses of the nineteenth century in our own cemeteries<sup>23</sup>: it also demonstrates only too clearly the difficulty of ensuring a specific funerary connotation in a sympotic scene.

Rather different problems of interpretation occur with the Tomba del Tuffatore<sup>24</sup>. Unlike many other funerary sympotic manifestations, it is at least certain that this was never intended to be seen, since it was painted on the inside of a coffin: it represents a private response to death. It therefore invites interpretation in relation to the beliefs of the dead man or those who buried him. But such interpretations must I think start from two observations. The first concerns the iconographic tradition within which the pictures stand. This is not in any sense a funerary tradition, but rather the same tradition which is represented on drinking vessels used in the *symposia* of the living. All the various gestures of the banqueters find ready parallels on Greek pottery. When we say therefore that the atmosphere is gay, not serious, that it is concerned with homosexual love, jealousy, the song of the lyre and the flute, we mean something very specific, that the representations and gestures of the figures are identical with those found in the portrayals of *symposia* among the living. The second observation is another way of putting the first. Leaving aside the musician, who holds what some have thought to be an Orphic egg, but which is in fact a plectrum, there is no potentially funerary element in the composition. These pictures *may* have meaning for the afterlife; but if so, we can never discover this, since all the comparative evidence relates them to life on earth.

Two possible responses may follow. We may say that this is indeed an individual's private protest against death, an assertion of life in the face of death: he has chosen to paint his tomb as a miniature *andron*, where he will lie for eternity surrounded by all that was dear to him in life: the fragments of a tortoiseshell lyre found in the tomb<sup>25</sup> do indeed suggest a man who, whether as professional entertainer or as skilled amateur, was a devotee of the *symposion*. In this case the tomb reflects the same code of values as the poem with which I

<sup>23</sup> The peculiarity of the iconography is the cause of our uncertainty about the identification: see Sourvinou-Inwood (1986) p. 217 no. 57. One is tempted to connect this monument with the contemporary dedication of a banquet relief at Eleusis also by a Lysimachides (R 234): here the iconography (with four divine banqueters, one male reclining and three females seated) is equally unusual, and its interpretation has caused as many problems: see Dentzer pp. 509-11. It may be that the family of Lysimachides was given to innovation in sympotic iconography. For the psychological phenomenon of tastelessness in contemporary funerary monuments, it is enough to take a walk in the Campo Verano at Rome, or glance at the photographs of American monuments in Vermeule (1979).

<sup>24</sup> On the Tomba del Tuffatore see esp. Napoli (1970) with the critique of Dentzer pp. 244-8; d'Agostino (1982).

<sup>25</sup> Mentioned briefly in Napoli (1970) p. 67, and now on display in the museum.

began, but in a different spirit, of defiance rather than loss: it is the last gesture of an ancient Don Giovanni, who invites Death to dine with him:

Vivan le femmine,  
Viva il buon vino,  
Sostegno e gloria  
d'umanità

Alternatively, if the iconography does represent an attitude towards the place of the *symposion* in death, it still demonstrates, by its very failure to communicate within the Greek context, that such attitudes were sufficiently rare not to possess a specific iconography of their own. Once again by its very uniqueness this monument seems to me to suggest that death and the *symposion* belong in Greek culture to two opposed worlds. If we want to offer a social explanation of this monument, we will have to connect it with Etruscan or Lucanian attitudes to death, which could perhaps be held to have influenced the conception of death in a city such as Paestum; but such an attempt must await the discovery of a second Tomba del Tuffatore.

#### IV

Literature and art are products of more or less conscious attitudes to death; but, as A. D. Nock remarked, 'funerary ritual is associated in the main with the tomb and not with the afterlife as theoretically conceived, with things done and not with things held'<sup>26</sup>: there is no strict correlation between custom and belief. However Greek ritual practices are not in themselves conducive to regarding the dead as partaking in *symposia*: both cremation and burial in cist tombs offer too vivid a presentation of physical decomposition to make it easy to regard the dead as continuing to live in the style to which they had become accustomed during life. Most rites connected with the dead seem to be best interpreted as rites of passage for the dead into a new type of 'existence', or rites of purification for the living<sup>27</sup>.

It was common practice in the Greek world to place objects of modest value in burials or on the pyre, and many of these are of course objects used in the *symposion*, such as drinking cups and jugs. But there is no sign of the provision of a set of sympotic objects, and many of the most monumental tombs contain little or nothing: there is a striking contrast here with the elaborate sets of equipment for feasting, the rich burials and even the provision of large amphorae of wine, found in the Italian context. The significance of the *Totentheil*, the

<sup>26</sup> Nock (1932) in *Essays* i (1972) pp. 286 f.

<sup>27</sup> Cf. Garland (1985) ch. iv.



'portion of the Dead', is obscure perhaps even to those who make the offering; but it may involve such responses as the making of gifts to the dead as a sign of respect, the placation of the spirits of the dead, the provision of food and drink for the journey to the Underworld, and the conception that certain objects are the private property of the dead man, even contaminated by his mortality and not to be transferred to the living<sup>28</sup>. Such tabus have force apart from belief: even today one should not step into dead men's shoes. Offering places and offering trenches, containing food and vessels, are occasionally found connected with burials; but these are used only once, during the actual interment; and later visits to the tomb in the classical period involve its honouring with anointing and garlands, rather than any provision of food and drink specifically for the ordinary dead: such offerings seem an indication of heroic status<sup>29</sup>. In the Geometric period the *perideipnon* or wake was celebrated at the tomb; but this was often prohibited in the archaic and classical legislation on funerary rites, and both in Athens and elsewhere it took place in the house of the deceased. The dead man may perhaps be thought of as host, but is not actually present, and there is no empty couch for him; although he is spoken of as a subject for sympotic discourse, he is not addressed personally as in the Roman funerary *laudatio*<sup>30</sup>. It may however have been at such funeral *symposia* that *threnoi* or poetic laments for the dead were performed; the fragment with which I began would take on added poignancy if it were sung on such an occasion<sup>31</sup>. Curiously, given the importance of women in funerary rites, it seems that the *perideipnon* conformed to the usual rule for *symposia* and excluded women<sup>32</sup>.

The dedication and display of symbols of status is perhaps the best explanation of the Attic Geometric practice of setting up *kraters* as grave markers. Originally these *kraters* seem to have been the normal mixing bowls of the living, and some even reveal signs of wear on the inside: they seem to be the markers for male graves, as opposed to *pyxides* for female ones; they perhaps signify that the dead man was the aristocratic leader of a sympotic group. Later the *kraters* are made with specifically funerary decoration. The idea that they were intended for use as receptacles of libations to the dead seems now to be discarded: they

<sup>28</sup> For types of offerings see Kurtz and Boardman (1971) pp. 100-2; 203-7; for the significance of the *Totentheil* see Bruck (1926).

<sup>29</sup> *Contra* Garland (1985) ch. vii. For the Genesis see Jacoby (1944). The evidence of tragedy is relevant to hero cult, not the cult of the ordinary dead; see Aesch. *Choeph.* 484 with the note of Garvie (1986) *ad loc.*

<sup>30</sup> For funerary legislation see Jacoby (1944); Ampolo (1984). The only evidence for the deceased as host is Artemidorus, *Oneirocritica* 5.82, which may refer to later practices.

<sup>31</sup> For *threnoi* see Reiner (1938); Alexiou (1974). Garland (1985) p. 146 refers to an unpublished talk by L.E. Rossi on songs suitable for the *perideipnon*.

<sup>32</sup> The argument for the exclusion of women from the *perideipnon* will be presented elsewhere, in the context of a review of the whole question of the presence or absence of women at family rites of transition.

have holes broken in their bases for practical reasons, either to let out the rainwater, or to render them unusable, or to enable them to be fixed to the mound by a post<sup>33</sup>.

Again the old view that once a year the living and the dead joined in a *symposion* is now under attack. It used to be held that the festival of the Anthesteria which, according to Herodotus, defines the Ionian community in contrast to Dorian and other Greek communities, combined a festival for the opening of the wine in spring with a form of *Totenmahl*: why such a combination should occur, and why such a festival of the dead should be confined to Ionian Greeks was never clear. Recently both W. Burkert and Jan Bremmer have shown reason to doubt this interpretation<sup>34</sup>. The drinking contest at the feast of the Choes or Jars on the second day was indeed conducted in a manner which reversed the normal values of the *symposion* — one man to a couch, and the drinking was performed in silence — which might make it seem an occasion suitable for communion between living and dead. But these features may rather have been designed to differentiate it from the normal functioning of the non-familial sympotic grouping; for it seems in fact to have been more of a drunken family occasion, when children were introduced to the pleasures of the *symposion*. The alleged expulsion of the spirits of the dead after the festival with the cry, 'Out of the door, you Keres, the Anthesteria are over', is now thought to refer to the expulsion of outsiders rather than ghosts, reading *Kares* (Carians) for *Keres*. It is a moot point which is the *lectio difficilior*; and I am not myself entirely convinced by this new interpretation; but it does seem clear that the entertainment of the dead is not an important part of the sympotic ritual of the feast of the Choes.

There seems therefore to be no serious sign in the general ritual practices of the Greeks that they regarded the dead as partaking in the pleasures of the *symposion*, either with the living or apart from the living, or even as needing regular sustenance in the afterlife. In this they differ from other Mediterranean cultures, such as of course especially the Egyptian, but also more significantly the Etruscan and Anatolian cultures, which were so strongly influenced by Greek sympotic practices.

<sup>33</sup> On *kraters* as grave markers and sexual differentiation, see Kraiker (1961); Coldstream (1968) pp. 39, 350; Kurtz and Boardman (1971) pp. 56-8, and Boardman in this volume. I owe this point originally to discussion with Barbara Bohen in Athens, 1981.

Is it perhaps in this context that we should place the custom of enclosing the ashes of the dead in *kraters* or other vessels used in the *symposion*? The custom is widespread, but has been noted especially in the west at Spina and Agrigento, because of the fine quality of the vases, and the complete absence of a funerary iconography: these are vessels created for normal use by the living. Perhaps their acceptance in the ritual of death expresses a claim to a certain social rank. See Kurtz and Boardman (1971) p. 315; Agrigento (1988).

<sup>34</sup> Burkert (1972) ch. iv; Bremmer (1983) pp. 109-24; for the old view see for instance Harrison (1903) ch. ii; Deubner (1932) pp. 93-122. For the little that is known about the Genesis see Jacoby (1944).

## V

We can allow of one important exception, in the field of necromancy. To converse with the dead from Homer onwards it is necessary to give them the means of life. Odysseus offers the dead a trench in which he pours milk and honey, wine, water and barley, and finally blood (*Odyssey* 10.516-40; 11.24-50); these are the gifts required for substantiality. The same ritual is found in Aeschylus' *Persae* and in Herodotus' description of Periander's communion with his dead wife. Such a ritual act is dangerous precisely because it serves to bring the dead back to life<sup>35</sup>.

It is in this context that I would place the only known example in literature of a *symposion* of the dead. The anonymous epic poem, the *Alkmaionis*, describes the vicissitudes of the seer Alkmaion son of Amphiaraos, who killed his mother at his father's request and wandered the earth pursued by Furies until he settled in Acarnania. The date of the poem is unknown, but it is earlier than Thucydides, who uses it for information about the early settlement of Acarnania (2.102)<sup>36</sup>. It contained the following scene:

He laid down the corpses on a broad bed strewn on the ground, and set before them a rich feast and cups as well, and placed crowns on their heads.  
(Frag. 1 Kinkel = 2 Bernabé)

It is a strange passage; since Rohde, it has been recognised as unepic in character: he pointed out that it contained the first known literary example of the crowning of the dead<sup>37</sup>; it is also the only 'epic' example of the sympotic wreath<sup>38</sup>. Huxley imagined that the ritual honoured the dead<sup>39</sup>, in which case it must be related to the cult of heroes. But it is worth considering the possibility that this is no ordinary *Totenmahl*: the *Alkmaionis* was a poem full of strange events and strange practices, devoted to the art of the seer Alkmaion and his father before him. There is something eery and disturbing about this scene: it is perhaps some awesome rite of necromancy, an attempt by magical means to bring the dead back to life, or an occasion for a solemn statement of blood feud, involving joining

<sup>35</sup> On necromancy see esp. Aesch. *Persae* 623 ff.; Herod. 5.92; Euripides F 912 Nauck; Plato, *Laws* 909b; Augustine *CD* 7.35. Discussion in Eitrem (1928); Hopfner (1921-4) index s. *Nekromantie*; Broadhead (1960) Appendix III.

<sup>36</sup> 'One would suppose from the detail of this story that it was not well known in Thucydides' day, or not everywhere known' (Gomme *ad loc.*). Bernabé (1987) follows Wilamowitz in ascribing the epic to the sixth century.

<sup>37</sup> Rohde (1897) p. 220 n. 2; generally Blech (1982) pp. 81-108.

<sup>38</sup> The sympotic wreath was recognised as un-Homeric by Aristarchus: Severyns (1928) pp. 135-6; on sympotic wreaths Blech (1982) pp. 63-74.

<sup>39</sup> Huxley (1969) p. 53.

the dead to the living in order to lay a curse on their slayers, not a mere mark of honour or respect for the heroic dead.

## VI

It is only against such a background of general belief that we can explain the attempts of the various mystery cults to offer to initiates a life after death different from that available to the uninitiated. This offer was indeed a large part of their appeal. In the archaic and classical periods we know of the existence of Dionysiac mysteries, the mysteries of Demeter at Eleusis, and of Orphic and Pythagorean doctrines, to mention only the most clearly attested<sup>40</sup>. All of these promised a better or different life after death, and undoubtedly that life was conceived of as including the pleasures of the *symposion*. Plato may have been maligning the Orphics when he accused them of promising eternal drunkenness, but he was certainly repeating popular beliefs. For Herodotus describes the sceptical Greek version of Salmoxis, learned 'from those Greeks who lived on the Hellespont and the Black Sea' (4.95). According to this account, Salmoxis was a slave of Pythagoras, who returned to Thrace very wealthy, and constructed an *andron* or room for *symposia*; he invited the leaders of the community to it and convinced them that those who were present (that is, those who partook in these strange Greek rites of the *symposion*) 'would never die, but come to a place where they would live for ever among blessings'. Then he built an underground room and lived in it for three years, before returning to convince the Thracians that his account of the afterlife was true. Herodotus does not believe the story, since he thinks that Salmoxis, if he was a man, lived long before Pythagoras. But again it demonstrates a popular Greek view that Thracian beliefs in the afterlife were connected with Pythagorean beliefs, and a popular assimilation of the group of the elect in such mysteries with the *symposion*-group; moreover we must assume that the 'all blessings' promised after death by Salmoxis included the blessings of the *symposion*, which is the central ritual of the mystery<sup>41</sup>.

It may seem a problem that the devotees themselves offer a very different view of the afterlife. The Orphic gold tablets found in tombs concern the journey to the holy land; but it is significant that, when the soul says, 'I am dry with thirst and I perish', it continues 'give me to drink of the cool water that flows from the lake of Mnemosyne'<sup>42</sup>; as is appropriate for an account which centres on the journey not the arrival, it is water not wine that the dusty traveller needs.

<sup>40</sup> Guthrie (1935); Zuntz (1971); Burkert (1972) ch. v. 5.

<sup>41</sup> On this aspect of Orphic belief see Graf (1974) pp. 98-103: 'Das Symposion'.

<sup>42</sup> Zuntz (1971) B1 and B2, pp. 358-61. The presence of wine is however now confirmed by the two new fourth century gold tablets found in Thessaly: οἶνον ἔχεις εὐδαίμονα † τιμιν † (? τιμάν Merkelbach). See Tsantsanoglou, Parassoglou (1987); Merkelbach (1989).



The most explicit accounts of the blessings of the afterlife for the initiate are given by Pindar, and they do not mention the *symposion*. Thus *Olympian* 2:

All those who have been brave enough to keep their lives completely clear of injustice during three sojourns in each world complete the journey along the highway of Zeus to the tower of Kronos: there ocean breezes blow around the island of the Blessed, and flowers of gold are ablaze, some on dry land from splendid trees, others fed by the water; with chains of these flowers they entwine their arms and weave garlands in keeping with the upright counsels of Rhadamanthys, whom the mighty father (Kronos), husband of Rhea who has her throne above all others, has as his ready partner.

(*Olympian* 2.67 ff.)

The fragments of a *threnos* quoted by Plutarch show a similar scene:

For them the sun's strength shines below when it is night here, and the park in front of their city is among meadows with red roses and... of shady frankincense trees... and is heavy with trees that bear golden fruit. And some take their pleasure in horses and bodily exercises... others in draughts, others in lyres, and among them prosperity blossoms in full rich flower; a delightful perfume spreads over the place as they constantly bring sacrifices of all kinds to the far-shining fire on the altar of the gods.

(Frag. 129-131a)

This happiness is due to 'the rites that free men from toil', that is the Mysteries.

Although in this account the *symposion* is not directly mentioned, the references to horses, sport, draughts and lyres imply that it must have been included in the normal pleasures of the Greek aristocracy available to the dead initiate. One suspects that Pindar and other writers were reticent on this subject precisely because of the popular stereotype revealed in Plato and Herodotus: the accusation of offering eternal intoxication was too close to the truth to encourage initiates to dwell publicly on this aspect. But that in turn makes it difficult to imagine a specific sympotic iconography of death deriving from the Mystery cults, if only because it is precisely this aspect which was so open to misunderstanding by the uninitiated.

\* \* \*

My conclusion is then a definite one: though no generalisation on the subject of attitudes to death can be without exceptions, there existed in the Greek world a polarity, a more or less absolute distinction between the world of the *symposion* and the world of the dead. The occasional evidences of the sympotic lifestyle in death and the occasional exceptions are to be explained not as part of a systematic vision of the afterlife, but as a pale echo of life itself, a symbol perhaps of the status of the dead man, a defiant gesture by an individual protesting against death, part of the self-definition of an esoteric sect. Of course death, if it is to be more

than the absence of life, must be a reflection of life; but for the Greeks of the classical age that reflection was no more than an *eidolon*, a ghostly shadow. The Greeks saw death as the end of life: that was part of their pessimism. But the price must be paid somewhere: to see death as a continuation of life may give cause for optimism, yet it devalues life itself. The confrontation between death and the *symposion* concerns this attempt to come to terms with mortality. In the context of death, Dionysus of all the gods is especially described as 'the one who may not be named in this place'. The apotropaic formula occurs three times, in Herodotus (2.86.2), in the Demosthenic funeral oration (60.30), and in Plato's parody of a funeral oration (*Menexenus* 238b): it shows precisely that, although the god must not be named, he must be mentioned<sup>43</sup>. That is the meaning of the paradox of Heraclitus:

ὡυτὸς δὲ Ἄϊδης καὶ Διόνυσος

Hades and Dionysus, being opposites, are the same (F 15)<sup>44</sup>. The true mystery lies in the reconciliation of the poles of life and death.

<sup>43</sup> Parker (1983) p. 64 fails to note the significance of this ritual of 'reference without naming'.

<sup>44</sup> For a bibliography and discussion of this fragment, see Marcovich (1967) pp. 252-5; Kahn (1979) pp. 263-6.

## BIBLIOGRAPHY

- AGRIGENTO (1988), *Veder Greco - Le Necropoli di Agrigento*, exhibition catalogue, Agrigento, May-July 1988, Rome.
- ALEXIOU M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- AMADASI GUZZO M.G. (1988), 'Painting' in S. Moscati (ed.) *The Phoenicians*, exhibition catalogue, Venice 1988, pp. 448-54.
- AMPOLO C. (1984), 'Il lusso funerario e la città arcaica', in *AION ArchStAnt* 6, 1984, pp. 71-102.
- BERNABÉ A. (1987), *Poetae Epici Graeci: Testimonia et Fragmenta. Pars I*, Leipzig.
- BLECH M. (1982), *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin.
- BREMMER J. (1983), *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton.
- BROADHEAD H.D. (1960), 'Necromancy', Appendix III in id., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge, pp. 302-9.
- BRUCK E.F. (1926), *Totenteil und Seelgerät im griechischen Recht*, 2nd edn, Munich.
- BURKERT W. (1972), *Homo Necans*, Berlin.
- BURKERT W. (1985), *Greek Religion: Archaic and Classical*, Oxford.
- COLDSTREAM N. (1968), *Greek Geometric Pottery*, London.
- D'AGOSTINO B. (1982), 'Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade', in *AION ArchStAnt* 4, 1982, pp. 43-50.
- D'AGOSTINO B. (1983), 'L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica', in *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
- D'AGOSTINO B. (1985), 'Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile', in *DialAr* 3rd ser. 3, 1985, pp. 47-58.
- D'AGOSTINO B. (1989), 'Image and Society in Archaic Etruria', in *JRS* 79, 1989, forthcoming.
- DE MARINIS S. (1961), *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Rome.
- DENTZER J.-M. (1982), *Le Motif du Banquet Couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII au IV siècle avant J.-C.*, Rome.
- DEUBNER L. (1932), *Attische Feste*, Berlin.
- EIREM S. (1928), 'The Necromancy in the Persai of Aeschylus', in *SymbOslo* 6, 1928, pp. 1-16.
- GARLAND R. (1985), *The Greek Way of Death*, London.
- GARVIE A.F. (1986), *Aeschylus Choephoroi*, Oxford.
- GASPARRI C. (1986), 'Dionysos/Bacchos', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* iii.1, Munich, pp. 540-66.
- GRAF F. (1974), *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin.
- GUTHRIE W.K.C. (1935), 'The Future Life as seen by Orpheus', ch. v in id., *Orpheus and Greek Religion*, London, pp. 148-93.
- HARRISON J.E. (1903), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge.
- HARRISON J.E. (1912), *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge.
- HOPFNER T. (1921-24), *Griechisch-ägyptischer Offenbarungsszauber*, Leipzig.
- HUXLEY G. L. (1969), *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London.
- JACOBY F. (1944), 'Genesis: a Forgotten Festival of the Dead', *CQ* 38, 1944, pp. 65-75.
- KAHN C. H. (1979), *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge.
- KRAIKER W. (1961), 'Die Anfänge der Bildkunst in der attischen Malerei des 8. Jahrhunderts vor Christus', *BonnJhb* 161, 1961, pp. 108-20.
- KURTZ D.C., BOARDMAN J. (1971), *Greek Burial Customs*, London.
- MARCONI I.B. (1969), *Museo Nazionale Archeologico di Palermo*, Rome.
- MARCOVICH M. (1967), *Heraclitus*, Merida, Venezuela.
- MERKELBACH R. (1989), 'Zwei neue Orpisch-Dionysische Totenpässe', *ZPE* 76, 1989, pp. 15-6.
- MURRAY G. (1912), *Four Stages of Greek Religion*, New York.
- MURRAY O. (1983), 'The Greek Symposium in History', in E. GABBA (ed.), *Triade Corda: Studi in onore di Arnaldo Momigliano*, Como, pp. 257-72.
- NAPOLI M. (1970), *La Tomba del Tuffatore*, Bari.
- NILSSON M.P. (1967), *Geschichte der griechischen Religion* i<sup>3</sup>, Munich.
- NOCK A.D. (1932), 'Cremation and Burial in the Roman Empire', in *Essays on Religion and the Ancient World* i, Oxford 1972, pp. 277-307.
- PARKER R. (1983), *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.
- REINER E. (1938), *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Tübingen.
- ROHDE E. (1987), *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2nd edn, Tübingen.
- SEVERYNS A. (1928), *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège.
- SOURVINOU-INWOOD C. (1986), 'Charon I', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* iii.1, Zurich, pp. 210-25.
- STOPPONI S. (1983), *La Tomba della « Scrofa nera »*, Rome.
- TSANTSANOGLIOU K., PARASSOGLIOU G.M. (1987), 'Two Gold Lamellae from Thessaly', in *Hellenika* 38, 1987, pp. 3-16.
- VERMEULE E. (1979), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley.
- WREDE H. (1977), 'Stadtrömische Monumente, Urnen und Sarkophage des Kliententypus in den beiden Jahrhunderten n. Chr.', *AA*, 1977, pp. 395-431.
- ZUNTZ G. (1971), 'The Gold Leaves', in id., *Persephone: Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford, pp. 275-93.





FURTHER ASPECTS OF POLIS RELIGION \*

CHRISTIANE SOURVINOU-INWOOD

The present paper, though self-contained and independent, can also be seen as a continuation of, and a complement to, another article, entitled "What is polis religion?", which will be published in O. Murray and S. Price eds., *The Greek City from Homer to Alexander*, and as part of which the present essay originated. In that paper, I argued that the polis provided the fundamental, basic framework in which Greek religion operated, that the polis anchored and legitimated, and mediated, all religious activity and that in the Panhellenic sanctuaries the polis mediated the participation of its citizens in a variety of ways; that each polis was a religious system which was part of the more complex world-of-the-polis system interacting with the religious systems of the other poleis and with the Panhellenic religious dimension; and that "Greek religion" consist of a network of religious systems interacting with each other and with the Panhellenic religious dimension (articulated in, and through, Panhellenic poetry and the Panhellenic sanctuaries, and created, in a dispersed and varied way, out of "selected" elements from certain local systems, at the interface between the [interacting] polis religious systems which it then also helped shape). I also set out the complex ways in which the Greek polis articulated, and was articulated by, religion. Here I shall consider some other important aspects of the phenomenon "polis religion".

In the classical period priests and priestesses<sup>1</sup> functioned under the authority

\* I am very grateful to Professor W. G. Forrest, Professor D. M. Lewis and Dr. R. Parker for discussing various aspects of this paper with me. Dr. Parker has also kindly read, and commented on, the original long version of the paper.

<sup>1</sup> On whom cf. Burkert, 1985, pp. 95-98; E. Sinclair Holderman, 'Le sacerdotesse: requisiti, funzioni, poteri', in G. Arrigoni ed., *Le donne in Grecia*, Rome-Bari 1985, pp. 299-330. In Athens: Garland, 1984, pp. 75-78; J. Martha, *Les sacerdoces athéniens*, Paris 1882; D. D. Feaver, 'Historical development of the priesthoods of Athens', *YCS* 15, 1957, pp. 123-58; on Eleusinian sacred officials: K. Clinton, *The sacred officials of the Eleusinian Mysteries*, Philadelphia 1974. On the categories of religious roles in Athens cf. S. C. Humphreys, *Anthropology and the Greeks*, London 1978, p. 254; cf. also Garland, 1984, pp. 75-123. Part of this



and control of the polis. Each served one (or sometimes more than one) deity and could not officiate in cults beyond their prescribed domain. Even within the same cultic nexus, each priest had definite prescribed ritual duties and was not entitled to perform any other ritual acts (cf. e.g. [Demosthenes] 59.116-7). Some priesthoods were limited to the members of a particular *genos*<sup>2</sup>. Non gentilicial priesthoods were open to all the citizens (cf. Isocrates 2.6) who were of the appropriate sex (and, where appropriate, age group and status [e.g. virgin]) — provided that they were physically unblemished<sup>3</sup> and had not performed an action which made them ineligible — (for example, a man who prostituted himself was debarred from holding certain offices, including priesthoods [cf. Aeschines 1.19-21]). Such priests were appointed by the community or elected by lot — which allowed the gods to choose; from the later fourth cent. onwards in particular geographical areas priesthoods were increasingly frequently sold. Priestly perquisites varied. Some priests and priestesses served for life, others for a set period, usually a year. They were not obliged to dedicate themselves exclusively to priestly duties (cf. e.g. LSCG no 69.1-6 for one example of the minimum amount of time a priest had to spend in the sanctuary in one cult). There were certain requirements of ritual purity during the period of office<sup>4</sup>. They had liturgical and administrative duties (cf. e.g. for the latter LSCG 115.7-8; LSCG 69.5 ff.; LSCG no 37). Sometimes some of these administrative duties were hived off to others. Aristotle, *Politics* 1322b 11-12 notes that in some places, for example in small cities, the superintendence of cults is concentrated in the priesthood, while elsewhere it is divided among several offices, such as hieropoioi, naophylakes, and tamiai of the sacred monies. The “warden” of the sanctuary was the neokoros and in some cases at least (cf. e.g. LSCG 69.6-8) the priest had the responsibility to compel him to take care of the sanctuary and its visitors. There were varying numbers of other administrators in the different sanctuaries in the different periods, often with different names in the different poleis<sup>5</sup>. There were also colleges of religious officials concerned with the administration of certain rites, such as the hieropoioi in Athens<sup>6</sup>; the finances of the sanctuaries were overseen by committees, such as the tamiai in Athens, or hierotamiai in some other places, the Treasurers of the various gods<sup>7</sup>.

discussion of priesthoods is also included in “What is polis religion?”, but it needs to be repeated here, since it provides the necessary background to the brief consideration of the nature and role of priests that follows.

<sup>2</sup> On *gene* cf. esp. Humphreys, *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>3</sup> Cf. Burkert, 1985, pp. 98, 387 n. 48.

<sup>4</sup> Cf. R. Parker, *Miasma*, Oxford 1983, pp. 87-94; 52-53; 175.

<sup>5</sup> Cf. e.g. Jordan, 1979, p. 22, cf. pp. 23-28.

<sup>6</sup> *AthPol* 54.VI-VII, cf. P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaiōn Politeia*, Oxford 1981, *ad. loc.* (p. 605 ss.). On administrative religious offices in Athens cf. also Garland, 1984, pp. 116-118.

<sup>7</sup> Cf. Jordan, 1979, p. 66; Burkert, 1985, pp. 95-96.

Not all sacrifices required a priest. Private sacrifice, even in a sanctuary, could usually be performed by the private individual himself. The sanctuary regulations governing the conduct of sacrifice by an individual rather than the priest suggest that the two were not perceived to be significantly different (cf. e.g. LSCG no 69.25-8; LSCGS no 129.7-11); though of course, such assessments are inevitably culturally determined<sup>8</sup>. However, in certain cults and sanctuaries the presence of the priest-priestess was decreed to be necessary (cf. e.g. LSCG no 36.3-7). It appears that sacrifices for, and on behalf of, the polis are always performed by a priest. Some of those on behalf of a *deme* were performed by the *demarch*<sup>9</sup>. In *Ar. Pol.* 1322b 11-12 the first category of religious officials consists of priests and others concerned with the state of preservation of the sacred buildings and related matters; the second of the officials on whom devolves the responsibility for those common rites which the law does not ascribe to the priests, and who derive their authority from the common hearth, whom some call *archontas*, others *basileis*, and others *prytaneis*-*demarchs* may be added as another example<sup>10</sup>. In my view, Aristotle distinguished this category because these particular offices expressed the communality of a particular group, of the whole polis (in the case of the *basileus*, for example), or the *deme*, its character as a community, and performed a cultic role in their character as embodiments, « symbolic representations », of that communality. (The question of the magistrate called *basileus* in the classical polis is too complex to be properly discussed here). In his liturgical duties the priest was acting as a symbolic mediator between men and gods; it was the polis who placed him in that symbolic position; in the same way the polis (in its role of articulator of the relationships between men and gods) decreed that magistrates could assume that role on certain occasions — while the priest was above all the embodiment of that role. It is because priests held that role of mediator that the community — in the form of whoever was the sovereign authority in the individual cities at a particular time — determined their duties and exercised control over them. It is because it was the community who determined the forms of the relationship between man and god, including the particular modalities of cult, and ensured their proper observance, that the Athenian *demos* punished Archias the hierophant, holder of a gentilicial priesthood of the highest

<sup>8</sup> For a private person sacrificing in the absence of a priest cf. also *Lyc. fr.* 4.1. In at least one *genos* cult (LSCG no 119; F. Graf, *Nordionische Kulte*, Rome 1985, p. 430 no I. Ch. 5; cf. p. 101) in the absence of the priest the sacrifice is apparently conducted by a person belonging to a particular category, the nature of which is unclear.

<sup>9</sup> R. Osborne, *Demos: the discovery of classical Attika*, Cambridge 1985, p. 234 n. 27 suggests that priests are indispensable for public sacrifices, citing *Ar. Birds* v. 848, cf. v. 862 which, in my view, pertains to sacrifices for, and on behalf of, the whole polis, and so does not necessarily invalidate the notion that the *demarch* performed the sacrifices in which he is said to be sacrificing (cf. e.g. LSCG B 23; cf. Whitehead, 1986, pp. 128; 180).

<sup>10</sup> Cf. Whitehead, 1986, pp. 180-181.



prestige, from the *genos* of the Eumolpids [which can be said to have been deemed to have a special religious status more than any other (since it furnished the Eumolpid *exegetai*)] for impiously performing a sacrifice not in accordance with the ancestral custom: he had, among other things, sacrificed for a hetaira on the Haloa on the eschara in the courtyard at Eleusis, while it was not customary (*nomimon*) to sacrifice on that day, nor was he entitled to perform the sacrifice, for it belonged to the priestess ([Dem. 59.116-7]). Once again, it is not a matter of "the state" encroaching over a religious authority: it is the community articulated in the ordered polis who is represented in the ritual activities, and the authority that speaks for it — in the case of classical Athens the *demos* — acts on its behalf. The fact that the priests acted on behalf of the community is expressed in the priests' obligation in classical Athens to give account for, to be publicly examined on, their performance in office (cf. Aesch. III.18). Aeschines thought that this was paradoxical, since being a priest did not involve receiving or administering large sums, only the receiving of perquisites and the duty to pray to the gods on behalf of the polis (Aesch. III.18); for he did not see [or did not, in that particular forensic context, choose to acknowledge] that this obligation was, above all, not financial in nature, and that it expressed symbolically the relationship between polis and priest. (This relationship was not different from that between priest and community in Homer: *Il.* 6.300 tells us of Theano "her the Trojans had made priestess of Athena"; what has changed by the 4th cent. is where the power to act in the name of the polis lay). Priests and priestesses accounted for their conduct in office both individually and all together; also, both each on their own account, and each priestly *genos* together, as a unit (Aesch. III.18). I take the collective accounting to be an expression of the relationship between the Athenian community and all its representatives in their relationships with the gods, all the mediators with the divine taken together, as though they symbolically made up one mediator. The accounting of each *genos* as a unit I take to be an expression of a notion that the polis had "appointed" each *genos* to be responsible for a priesthood or set of priesthoods, which the *genos* then assigned to one of its members, thus expressing the relationship between the polis and gentilicial priesthoods in a modality that can be accommodated in, and appears comparable to, the established modalities of polis religion in the democratic polis<sup>11</sup>. The same mentality, that the priests acted on behalf of the community, underlies, and is expressed in, the institution of the priests' reports to the Boule concerning

<sup>11</sup> Which inherited this institution, which had originated in a polis in which, in my view, the religious mentality and modalities were not essentially different, but operated in a different sociopolitical framework in which power-holding and administering was limited to one segment of the population, the Eupatrids, membership in which depended on membership of a *genos*. The *genos* shared out permanently between them one particular set of "magistracies", the priesthoods.

the sacrifices at which they officiated and the Boule's acceptance of "the good things that had occurred in the sacrifice"<sup>12</sup>.

Apart from priests and cult administrators there were also certain religious personnel with specialized duties, such as *exegetai*, who expounded on sacred matters, and prophets. Some prophets, like the Pythia, were institutionally appointed in an established cult and sanctuary; others, such as the professional interpreters of omens accompanying military expeditions, performed a particular function; finally others were charismatic individuals who offered solicited and unsolicited advice. There were also many other religious offices with varying ritual responsibilities and duration in the different poleis (in Athens, for example, the *arrhephoroi* and the *arktoi*, girls serving Athena and Artemis respectively, or the office of *archousa* at the Thesmophoria [cf. LSCGS no 124.3 ff.; cf. Is. VIII. 19-20], to name but a very few).

I shall now consider extremely briefly the financing of classical cults (but not its changes, nor the gods' loans to the polis). The gods' wealth came from a variety of sources. First, votive offerings<sup>13</sup> given by individuals, civic bodies or the whole polis. It has now been shown that in all but the most exceptional circumstances the offerings stayed in the god's possession and were withdrawn from circulation<sup>14</sup>. A source of revenue which provided income for the upkeep of the sanctuary and conduct of the cult was property owned by the sanctuary and the rents derived from it; another was fees paid to the cult<sup>15</sup> and also property expropriated and given to the deity (cf. e.g. Andoc. I.96) and fines<sup>16</sup>. The final source of revenue was endowments and also regular contributions by, and on the responsibility and authority of, its worshipping group. In the case of the central polis cults this was the whole polis; the rites financed by and on the authority of the polis as a whole were called *demotele hiera*. The central polis funds used for the financing of central polis cults came mostly from the general polis revenues but also from special taxes the income from which was reserved for specific cults — the modalities of collection varied as between cults and poleis<sup>17</sup>. When the worshipping group was the deme cult was financed on the responsibility of the deme (through modalities which are, up to point, comparable to those through which the polis financed cults), and the rites called *demotika*<sup>18</sup>. The participation of the demes as demes in the central polis rites<sup>19</sup> and their contri-

<sup>12</sup> Cf. e.g. IG II<sup>2</sup> 410; 661; 689; 775; 780; 783. Cf. also P. J. Rhodes, *The Athenian Boule*, Oxford 1972, p. 43 n. 6; R. Parker in *Gifts*, p. 138.

<sup>13</sup> Cf. esp. van Straten, 1981, pp. 65-151; Linders, 1987, pp. 115-122.

<sup>14</sup> Cf. Linders, 1987, *passim*, esp. p. 116.

<sup>15</sup> Cf. e.g. LSCG no 69.20-24; and cf. Petropoulou, 1981, pp. 53-54.

<sup>16</sup> Cf. e.g. LSCG no 69.9-13; Pfohl, 1980, no 94. On fines paid to the gods cf. K. Latte, *Heiliges Recht*, Tübingen 1920, 48-61 and *passim*.

<sup>17</sup> Cf. e.g. LSCGS no 85; for Athens: cf. Schlaifer, 1940, pp. 233-260.

<sup>18</sup> Cf. Whitehead, 1986, pp. 178-180; cf. 163-175.

<sup>19</sup> I discuss this participation in "What is polis religion?"



butions to them does not affect this distinction. For the complex modalities through which the polis provided the necessary revenues and animals included contributions made directly by the polis, individual liturgies, and contributions of [at least some of] the constituent groups, such as the demes. In an important Koan rite (LSCG no 151 A) the tribes, or, if the animals sent in the name of the tribes failed to be selected, the *chiliastyes*, provided the sacrificial animal.

Gene also participated as a group in at least some central polis cults, making sacrifices and providing the victims (cf. e.g. *Salam.* 1. 88). Another category making a contribution in some central polis cults in some cities, whose participation is comparable to, and modelled on, that of the polis constituent groups, is, we shall see, colonists and "allies". Each worshipping group provides the organizing framework and authority for the contributions pertaining to its cults, and also for its participation as a group in the "superior" order group cults — deme for polis, genos for phratry and polis. In the case of the genos Salaminioi, the Salaminioi themselves finance the sacrifices which they make as a genos — be it in cults confined to the genos, or in central polis cults in which the genos contributes as a genos (cf. e.g. *Salam.* 1.88) or in phratry cults (*Salam.* 97). This contrasts with the sacrifices in which the Salaminioi played a role on behalf of the whole polis, namely the central polis cults in which they held the priesthoods, for which victims were provided by the polis, and by the *deipnophoroi* and *oschophoroi* who may have been members of the genos, and who may have offered this contribution as a liturgy<sup>20</sup>. The provision of victims to the Salaminioi in the context of these cults is surely comparable, *mutatis mutandis*, to the provision of victims to the Molpoi by the polis of Miletos in the course of certain polis festivals (LSAM no 50.19-23).

The fact that the central focus, and the central mode of articulation, of Greek religion was ritual, and not the personal inner spiritual experience, and that much ritual activity took place in groups, must not be taken to entail that Greek religion is a "group religion" in the sense that group worship was the norm and individual cultic acts somehow exceptional. In my view, the individual was without doubt the primary, the basic, cultic unit in polis religion — and not, for example, a small group such as the oikos. The following arguments make this clear. First, the modalities of individual acts of worship are the same as those of group worship, be that group the polis as a whole or any of the polis subdivisions. This suggests a religious mentality in which the individual's act of worship is not different in nature from that of the group's, and thus a religious system in which the basic cult units are individuals, who are also grouped in a variety of ways and participate in group cults. Personal prayers have a counterpart in polis prayers, offered for, and on behalf of, the polis, indeed prayers are a constituent part of all cultic acts (cf. e.g. Aesch. 3.18; cf. LSCG no 69.25-30). Personal curses have a counterpart

<sup>20</sup> Cf. *Salam.* 20 ss. Cf. W. Ferguson, 'The Salaminioi of Heptaphylai and Sounion', in *Hesperia* 7, 1938, pp. 28, 34.

in polis curses. More importantly, the category "individual cultic act" comprises a very important aspects of Greek cult activity, the many votive gifts dedicated to deities by individuals, which begin at an early period<sup>21</sup> and cannot convincingly be considered marginal in religious significance. They have a counterpart in dedications made by the whole polis or other groups within it. The irregularity and *ad hoc* nature of individual dedications does not mean that they were perceived to be different in nature or importance from the cult acts performed on a regular basis. Cities, as well as individuals, made votive offerings to the gods on special occasions. Individuals offered votive gifts on a variety of occasions<sup>22</sup> and not only in times of crisis<sup>23</sup>. Dedications by individuals, like polis and group dedications, were often commemorated through inscriptions<sup>24</sup>, which perpetuated the memory of the donor's action and his-her claim to a special relationship with the divine<sup>25</sup>; this shows that the dedication was perceived as a permanent act of worship, and that individual dedications were not simply crisis acts, but were an important modality in the relationship between men and gods. The same mentality, of course, underlies humbler and less permanent and uninscribed gifts.

Another important individual cultic act is the individual sacrifice. In many sacred laws the category "sacrifice of a private individual at a sanctuary" is treated as normal, for regulations are set out on the one hand for polis sacrifices and on the other for a private individual's sacrifice (cf. e.g. *Horos* 3, 1985, 105-7, ll. 2-10, 16-21). Nor are the regulations or the modalities pertaining to the latter significantly different from those for the former, so as to suggest that they were thought of as different in nature, a different category — except that the polis commands, naturally enough, a hierarchical superiority. Obviously, the people who sacrificed did not consume the sacrificial meat on their own, but what concerns us is not who participated on an *ad hoc* basis, but the fact that this was considered to be an individual cultic act, an individual sacrifice, and that this was a significant category. The individual sacrifice is a recognized cult act also in gentilicial sanctuaries, where the regulations for "when a private individual sacrifices" contrast with those for "when the genos sacrifices" (cf. LSCG no 119.2-9). "Individual sacrifice" and "individual votive gift" are combined in the dedication of votive offerings inscribed with an inscription commemorating a sacrifice offered by an individual (cf. e.g. Pfohl [n. 16] no 49). The foundation of altars and shrines by individuals as a result of individual experiences was apparently not uncommon, at least in the 4th cent. (cf. Pl. *Leg.* 909E-910E)<sup>26</sup>, and

<sup>21</sup> Cf. n. 22. On the underlying mentality cf. also Burkert, 1987, pp. 43-50.

<sup>22</sup> Cf. van Straten, 1981, pp. 88-102.

<sup>23</sup> As is suggested by J.D. Mikalson, *Athenian Popular Religion*, Chapel Hill and London 1983, p. 89. Cf. a sample of dedications not pertaining to an occasion of need or crisis: van Straten, 1981, pp. 92-96.

<sup>24</sup> Cf. samples in van Straten, 1981, passim; Pfohl, 1980, nos 45-47, 49, 51.

<sup>25</sup> Cf. Burkert, 1987, p. 49. Cf. also Lyc. *Leocr.* 136.

<sup>26</sup> Cf. also M. Guarducci, 'L'offerta di Xenokrateia nel santuario di Cefiso al Falero',



though Plato disapproved, the custom was clearly perfectly acceptable to the actual polis. Consequently, it is clear that individual cult acts were not abnormal in polis religion, or different in nature from cult activities performed in groups; individual worship was one of the main modalities of Greek cult.

Another argument in favour of the view that the individual was the basic cultic unit in polis religion is the fact that in cult individuals were grouped in various types of groupings, according to age, sex and, perhaps most significantly, profession (at the Chalkeia for example<sup>27</sup>), as well as affiliation to polis subdivisions. That is, the cultic articulation of the citizen body was manifold, and the individual was deployed in a variety of ways which signalled a variety of identity elements, not all of which were dependent on the others. It was not the case that one participated in the higher cult unit simply in virtue of being a member of the lower unit until the all-encompassing polis level was reached. This articulation, then, seems to be governed by a religious mentality in which the individual was the basic cult unit. Individuals participated as individuals in some central polis rites (cf. e.g. LSCG no 92.38 for a procession in a central polis cult). They were, of course, always excluded as individuals when they had committed certain types of offence (cf. e.g. [Dem] 59.85-6). The perception that the individual was the primary cultic unit surely also underlies the existence of individual liturgies linked to the performance of ritual duties (cf. e.g. LSCGS no 124; cf. Is. VIII.19-20 for a deme liturgy of this type involving women). This view makes best sense also because it entails a less radical "rupture" between the "normal" polis cults and those involving an individual initiation and-or choice, such as the Eleusinian Mysteries, or cults practised in the private cult associations, and can thus best explain the absence of a radical discontinuity between the two types and also the observable intimate relationship between the Eleusinian Mysteries and the rest of Athenian central polis religion. Yet another argument in its favour is provided by the religious restrictions accompanying the grant of citizenship, which do not extend to the next generation if the latter are the legitimate children of an Athenian woman (cf. e.g. [Dem.] 59.106) — clearly a practice governed by a mentality in which the individual is the basic cult unit. Finally, also more naturally explained if the individual was the basic cultic unit is the fact that — besides private associations — *ad hoc* collections of individuals also formed themselves into cultic groups with their own community of cult; thus we learn

in D. W. Bradeen and M. F. McGregor eds., *Phoros. Tribute to Benjamin Dean Meritt*. Locust Valley, New York, 1974, p. 59, on the dedication of altars. For the 5th cent. cf. Themistokles' dedication of a temple to Artemis Aristoboule (Plut. *Them.* 22; *Mor.* 869 C-D; Travlos, 1971, p. 121).

<sup>27</sup> Cf. E. Simon, *Festivals of Attica*, Madison, Wisconsin 1983, 38-39. On professional groups in cult cf. also L. Gernet and A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Paris 1970 (orig. publ. 1932), p. 249. The levy of tax destined to finance a particular cult on groups such as shipowners can also be perceived as part of this type of articulation — and this is not affected by the fact that non-citizens were also involved (cf. Schlaifer, 1940, pp. 233-234).

from Dinarchos II.9 that prisoners formed a cult group sufficiently conscious of its identity as a group to exclude those felt not to be worthy of their communion. This may appear "natural", but only because, in our society — as on my model also in the Greek polis — the basic cult unit is the individual. It is clear, then, that the basic cult unit in polis religion is the individual, and the basic religious framework, the significant higher order cult group, is the polis. As we saw, this is also the main articulation of participation in Panhellenic cult, in which the two main types of worshipping unit are the polis and the individual, whose participation is mediated by the polis.

In so far as religion defines, and plays a considerable role in giving identity to, the group — the polis and each of its subdivisions — there are closures in polis cults. But other factors, among them the perception of common Greekness and the Panhellenic dimension of religion, create pressures towards openings. Similar pressures were also created by religious activities which involved worship at sanctuaries other than those of one's polis, such as the consultation of oracles, pilgrimages and the dedication of votives at particular sanctuaries, already attested in the eighth century. The poleis emerged, and their religious systems set in place, at a moment in which most parts of the Greek world were opening up much more drastically than before towards each other and towards the outside world — most strikingly through colonization, and, in religion, through the emergence of Panhellenic sanctuaries and the radiation of Homer and Hesiod, who articulated a Panhellenic religion. Thus the openings as well as the closures were built into these religious systems from the beginning. Delphi's increasingly important role helped strengthen the Panhellenic dimension. Eventually, the four Panhellenic Games gave a focus, and greater regularity and intensity, to inter-polis ritually focussed contacts in which the Panhellenism of the international archaic aristocracy played a crucial role. The openings and the closures of the polis towards outsiders varied from city to city and from period to period. At the closed end of the spectrum should be situated Sparta and Lyttos<sup>28</sup>, at the open Athens (cf. Strabo 10.3.18). A particular type of opening, of link, exists between colony and mother city; the latter retained some share in the cults of the former<sup>29</sup>, who, in addition, participated with offerings to some religious festivals of the mother-cities<sup>30</sup>. Thus, while the religious system of the colony was autonomous — though open and interacting —, when viewed from the inside, when viewed from the mother-city

<sup>28</sup> Cf. H. and M. van Effenterre, 'Nouvelles lois archaïques de Lyttos', *BCH* 109, 1985, pp. 179-188.

<sup>29</sup> Cf. e.g. Thuc. I.25.4; cf. Graham, 1964, pp. 10; 14-15; 49-51; 100-103; 153; 154-165; W. Leschhorn, *Gründer der Stadt*, Stuttgart 1984, pp. 96-97; Malkin, 1987, p. 266.

<sup>30</sup> Graham, 1964, pp. 154-165 esp. 161; cf. R. Meiggs, *The Athenian Empire*, Oxford 1972, p. 293. On this relationship was modelled the participation in Athenian cult of Athens' allies, who, after the Treasury of the League was transferred to Athens, brought the tribute, and attended theatrical performances, during the Dionysia, and were eventually obliged to bring a cow and a panoply to the Great Panathenaia (cf. Meiggs, *op. cit.*, pp. 290-295).



it could also be seen as a dependent part of the latter's religious system — in which it had originated. [At the foundation of a colony *sacra* and the sacred fire were carried from the mother city<sup>31</sup>, but with the establishment of the new cults and sanctuaries a new system was created, in which the oecist's cult represented the colony's first own, new, cult which helped give it identity<sup>32</sup>]. This symbolic dependence, and the colony — mother-city cultic relationship, which became a schema for expressing a (real, perceived or manufactured) genetic (or metaphorically genetic) relationship between cities, did not only have negative connotations for the colony. It could be perceived as a privilege when the relationship was with a prestigious polis, especially one with prestigious cults<sup>33</sup>.

In every polis non-citizens could only worship as *xenoi*. But not all *xenoi* had the same status, some were admitted into the system more than others. An important distinction is that between foreigners passing through and metics settled in the polis<sup>34</sup>. Metics in Athens<sup>35</sup> were allowed a certain measure of participation. Of the various levels of participation in the cult of a Greek polis, the highest, being eligible for priesthoods, was limited to Athenian citizens<sup>36</sup>. The lowest, being present at a rite and pray, was extended to *xenoi* and slaves for the *demotele* rites<sup>37</sup>, though slaves were excluded from certain cults and certain temples (cf. Is. 6.50). A more significant type of ritual participation involves sharing in the sacrificial meat; metics did so in certain particular contexts, both in central polis cults (cf. LSCG no 13.25-6, a sacred law pertaining to the Hephaisiteia) and in the context of the demes in which they were resident<sup>38</sup>. At the Panathenaia metics took part in the procession, holding a honorific office, *skaphephoria* for men, *hydriaphoria* and *skiadephoria* for women<sup>39</sup>, while freedmen and other barbarians carried an oak branch through the Agora (Bekker, *Anecd.* 1.242, 3-6). The Panathenaia could thus be said to have articulated the Athenian polis as an open system, with the citizens at the centre. An important Athenian cult in which all

<sup>31</sup> Cf. Malkin, 1987, pp. 70-72; 114-134.

<sup>32</sup> Cf. Malkin, 1987, pp. 189-240.

<sup>33</sup> Cf. e.g. IG IV<sup>2</sup>.1.47; Graham (n. 29), pp. 163-164.

<sup>34</sup> Cf. Aesch. *Suppl.* 611; Ar. *Ach.* 502-508; Baslez, 1984, p. 48; Whitehead, 1977, pp. 39-40 and 41 ff. Cf. also LSAM no 59.3-6.

<sup>35</sup> On whom there is most evidence (cf. Whitehead, 1977, passim; Ph. Gauthier, *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy 1972, pp. 108-149; Baslez, 1984, pp. 127-149; on cult participation cf. also A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968, p. 61 and n. 6; Deubner, 1969, p. 28 nn. 3-6.

<sup>36</sup> Cf. Dem. 57.47-48; [Dem.] 59.92.104.106; cf. also Whitehead, 1977, p. 86.

<sup>37</sup> Cf. [Dem.] 59.85. Cf. also Callim. *Aet.* 178.1-2; Deubner, 1969, pp. 94-95; 96; 118; 152; Whitehead, 1986, p. 214.

<sup>38</sup> Cf. the deme law of the Skambonidai [IG I<sup>3</sup> 244 C 4-9; LSCG no 10 C 4-9. Cf. on it Whitehead, 1977, pp. 86-87, cf. also pp. 28, 75, 145; Baslez, 1984, p. 77]: in the festival of the tribal hero Leos the metics living in Skambonidai share in the sacrifice.

<sup>39</sup> On these offices cf. Whitehead, 1977, 87-88.

Greeks, including slaves, could participate was the Eleusinian Mysteries — from which barbarians and those who had impure hands were excluded<sup>40</sup>. Metics were excluded from the cults of phratries and tribes<sup>41</sup>. Metics also practised their own cults, mostly in private religious associations, which, at least eventually, and by the fourth century almost all of them, included both citizens and non-citizens<sup>42</sup>. Metics had probably had their own associations from an early date, which can be said to have been “encompassed”, in the diluted sense of being sanctioned, by the polis perhaps from an early date, if the Solonian law quoted (probably with accretions) in a corrupt passage in *Dig.* 47.22.4, which permitted the regulations of various associations to be binding so far as they did not conflict with the laws of the polis, had indeed contained a reference to private religious associations<sup>43</sup>. A stricter and more significant form of “encompassing” and sanctioning religious associations of foreigners is that involving the grant of land to them by the ekklesia so that they could own a sanctuary<sup>44</sup>. A much more radical opening of the polis religious system took place in Athens in the third quarter of the 5th cent., before 429/8, when that system took up a foreign deity, the Thracian goddess Bendis, who was incorporated in Athenian polis religion<sup>45</sup>. Divine sanction had been sought and obtained for this action (cf. LSCGS no 6.15-7; LSCG no 46.6-7).

As in Athens, slaves were excluded from certain cults and shrines also in other cities (cf. e.g. Plut. *Mor.* 267D). *Xenoi* were also excluded from certain rites and shrines, especially those which defined the citizen group. Thus, for example, at Delos a marble lintel which almost certainly came from a door in the shrine of Archegetes Anios, the heros archegetes of the Delians, bears the inscription “It is not lawful for a *xenos* to enter”<sup>46</sup>. It is significant that it is the cult of archegetes Anios, from which foreigners are excluded; for the cult of the Archegetes stands also for, and helps define, the identity of the polis<sup>47</sup>. A

<sup>40</sup> Isocr. IV.157; Hdt. VIII.65; cf. G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton and London 1961, pp. 247-248; A. R. W. Harrison, *The Law of Athens. The Family and Property*, Oxford 1968, p. 166.

<sup>41</sup> Whitehead, 1977, p. 86. Also from gene cults, but so were most Athenians, who were not members of a genos.

<sup>42</sup> Cf. Andrewes, 1961, p. 11; Whitehead, 1977, pp. 88-89.

<sup>43</sup> Cf. Andrewes, 1961, pp. 2 n. 7 and 12 n. 40; Whitehead, 1977, p. 88; M. L. Freyburger-Galland, G. Freyburger, J.-Ch. Tautail, *Sectes religieuses en Grèce et à Rome dans l'antiquité païenne*, Paris 1986, pp. 61-63.

<sup>44</sup> Thus cf. IG II<sup>2</sup> 337 (on which cf. Pećirca, 1966, pp. 59-61; Whitehead, 1977, p. 88).

<sup>45</sup> Cf. Plato, *Rep.* 327A-328B; IG I<sup>3</sup> 136; LSCGS no 6; cf. also LSCG 45; 46; Nilsson, 1967, 833-836; Deubner 1968, 219-220; H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977, 149-152; Pećirca, 1966, pp. 122-130.

<sup>46</sup> LSCGS 49; cf. Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris 1970, pp. 423, 427.

<sup>47</sup> Cf. also Malkin, 1987, pp. 189-266 passim cf. esp. pp. 241-250.



particular category of exclusion concerns particular groups of foreigners<sup>48</sup>. We know that barbarians were explicitly excluded from some cults, and we can surmise that they were excluded from many others also. Non-Greeks were not prevented from consulting the major Panhellenic oracle at Delphi, but they were not allowed to seek consultation in all oracles<sup>49</sup>. With regard to openings and exclusions in the polis subdivisions, we saw that in Athens, demes, unlike phratries, allowed some participation to outsiders, not only other citizens, but also metics. But deme rites also had their closures, rites in which only demesmen could participate<sup>50</sup>, which helped define the membership of the group "deme".

A different and ritually very significant type of exclusion was that of one or the other sex from certain rites or cults. (The exclusion of men from the Thesmophoria has been immortalized by Aristophanes; for examples of the exclusion of women, cf. LSCGS no 63; LSCG no 89.5-6).

In the classical period polis religion encompassed all religious activity within the polis. First, all such activity was perceived as symbolically legitimated through the religious system of the polis, which shaped the perception of the gods and articulated the relationships between men and the divine — with the help of the anchoring provided by the oracle; and second, the polis was the authority which sanctioned all cult activity within its boundaries and mediated it beyond them. Of course, the process of recovering perceptions of this type is vulnerable to the danger that our assessments may be shaped by our own culturally determined assumptions and expectations and thus distort the ancient realities. A strategy which helps block as far as possible such corruption is to begin by locating the cults under consideration within the relevant network of articulated relationships. This I have done in the paper which is complementary to the present essay, "What is polis religion?". As a result, we can see that the polis encompasses and regulates the religious discourse of its subdivisions. A point that needs to be stressed is that all cult acts, including those which some modern commentators are inclined to think of as "private", are (religiously) dependent on the polis. First, oikos cults also derive their religious authority from, and are regulated by, the polis. This is made clear in Xen. *Mem.* I.3.1 and Xen. *Mem.* 4.3.16 where we are told that to those who enquire how they should make themselves agreeable to the gods, or how they should act either with regard to sacrifices or with regard to cult offered to their ancestors, the Pythia replies that they would be acting piously by acting according to the law of the polis. A series of other arguments supports this interpretation. First, the polis regulated oikos cults by law in a

<sup>48</sup> Cf. Hdt. VIII.134: Thebans at the Amphiaracium. Hdt. V.72.3: Dorians not allowed in the temple of Athena Polias on the Acropolis, the most important central polis cult. LSCG 110: Dorians excluded from certain rites or a festival, of Kore (almost certainly city-protector in function) at Paros.

<sup>49</sup> For example, they were excluded from those of Trophonios and Amphiaraos: cf. Hdt. VIII.134; Petropoulou, 1981, pp. 51-525.

<sup>50</sup> Cf. Whitehead, 1986, p. 205.

variety of ways<sup>51</sup>. One, it regulated "private" funerals through funerary legislation. Two, it sometimes took over the responsibility for the disposal of the body of certain categories of people; thus the polis in classical Athens gave an honorary funeral to its war-dead and disposed dishonourably of the bodies of traitors. Three, the polis defined and policed obligations between members of the oikos, especially of sons towards parents and grandparents (cf. e.g. Is. 8.32), which included burial and the offer of the customary rites thereafter (cf. Xen. *Mem.* II.2.13; Dem. 24.107; Din. II.8; cf. also [Dem.] 43.57-8). Even more significantly, both practice and such explicit articulations as we have suggest that the burial and offering of the customary rites was perceived as affecting not simply the individual dead person, but above all the law and the gods, and so also the polis' relationships to the gods (cf. Aesch. I.14). Four, the polis prescribed that the most solemn commemorations of the dead took place as a central polis ritual, when everyone commemorated their immediate ancestors at the same time at the festival of the *Genesia*<sup>52</sup>.

Second, the cults which appear to be the oikos cults par excellence, above all that of Zeus Herkeios which seems to symbolize the oikos as a group<sup>53</sup>, are also part of the cultic nexus of the central polis and of the polis subdivisions, part of the network of interwoven relationships between the cults of the central polis and those of its subdivisions. Since, we shall now see, the modality of the relationship between oikos cults and other polis cults is the same as, for example, that between the phratries' and the central polis' cults of the Phratrioi gods we may conclude that the relationship between oikos cult and other polis cults is similar to that between phratry cults and other polis cults. Zeus Herkeios had a deme cult<sup>54</sup> and a central polis cult in Athens<sup>55</sup>, including an altar on the Acropolis, in the Pandroseion, under the sacred olive-tree (Philochoros FGrH 328 F 67), and thus in connection with the most central cults of the Athenian polis which are associated with the constitution of that polis. "Having" a cult of Zeus Herkeios (and a cult of Apollo Patroos) was a necessary qualification for archonship in Athens (*AthPol* 55.III). The exact significance of this requirement is problematic. But it is possible that, as Andrewes suggested<sup>56</sup>, the cult of Zeus Herkeios

<sup>51</sup> The polis had a say in the affairs, even the membership, of the oikos in general: it legislated to ensure its continuation through adoption (cf. e.g. Is. 2.10.25.45; 7.30), and to determine who should marry girls with no brothers, through whom inheritance was transmitted (cf. e.g. [Dem.] 43.52-55).

<sup>52</sup> Cf. esp. the discussion in S. C. Humphreys, *The family, women and death*, London 1983, pp. 87-88.

<sup>53</sup> Cf. Soph. *Ant.* 486-487; Hdt. VI.68 cf. 67. The hearth and the cult of Hestia is above all the ritual centre of the oikos.

<sup>54</sup> Cf. *Thoric.* I. 22 and left and right side [cf. Daux (cf. Abbrev.) 157-160].

<sup>55</sup> Cf. Travlos, 1971, pp. 302, 478, fig. 602. Cult of Zeus Herkeios at Olympia: Paus. V.14.7. On this god cf. also Harpocration s.v. Herkeios Zeus; Wycherley, 1964, p. 177; Nilsson, 1967, pp. 402-403; Burkert, 1985, pp. 130, 248, 255-256; Andrewes, 1961, pp. 7-8.

<sup>56</sup> Andrewes, 1961, pp. 7-8.



was in the symbolic custody of the *genos* which presided over each *phratry*, in which case the altar of Zeus Herkeios in the individual house courtyards would have been symbolically dependent on that of the *genos*. In my view, this may well have begun this way, but — even leaving open the question of the institution of the central polis cult of Zeus Herkeios with its higher order legitimation — in post-Kleisthenic times the house altars and household cult of Zeus Herkeios would probably have come *de facto* to be seen as symbolically dependent on, and sanctioned by, other higher order cults of Zeus Herkeios, especially of the *deme* — and the central polis. In any case, if the notion of symbolic custody by the *gene* is correct, it fits well with the articulation presented here, according to which the cult of Zeus Herkeios in the *oikos* was not a self-contained “private” cult, but was intertwined with, and derived its authority from, the higher order cult, and ultimately the central polis cult. Since it is the polis who defines religion, including the cult of Zeus Herkeios, the individual manifestations of this cult, in the individual houses, derive their authority, their religious validity, from that central polis representation. Zeus Ktesios also had both a domestic and a central polis cult<sup>57</sup>.

Third, Lyc. *Leocr.* 25-6 (cf. 56) makes clear that the *oikos* cult was perceived to be part of the polis religious system from which it derived its forms. For one of the many blameworthy and treasonable things that Leocrates is said to have done when he fled Athens was that he transferred his ancestral *sacra* (*hiera ta patroa*) to Megara. Various statements in this passage make clear that the head of the *oikos* was perceived as an “administrator” of the *oikos* cult, without the authority to do what he liked with his ancestral *sacra* which were perceived to be a part of polis religion as a whole. First, it is stressed that these *sacra* had been handed down to Leocrates by his ancestors who had established them according to the polis’ laws and ancestral customs, and thus that it is thanks to, and in the framework of, the polis that he came in possession of them. Second, the implication is that he committed impiety when he forced these *sacra* to abandon the temples and the land in which they had been established and to settle in an alien land in which they were strangers — to the land and also to the traditional rites of the Megarian polis. This shows that all cults, including *oikos* cults, were closely connected to the geographical, sociopolitical and religious entity “polis” which helped shape them. Third, it is claimed that this export of the *sacra* created the danger that the divine help for the polis would have been diminished, exported with them. This reveals a mentality in which the protection of the gods depended on polis religion in all its individual articulations, cults, rites, images, in all their manifestations, central polis cults, *deme* cults, *oikos* cults and so on; and in which the abstraction of one element diminishes, and renders less effective, the whole system. [The forensic context and orator’s aims do not affect this; for this argument could only have been effective if it was credible, able to strike a chord with

<sup>57</sup> On the latter cf. Dem. 21.53; cf. Wycherley, 1964, p. 177.

the audience]. This, therefore, is another argument in favour of the view that *oikos* cults were perceived to be part of the polis cults and were interdependent with the whole system of polis religion.

A second point that needs to be stressed is that cult activities which in culturally determined terms would appear to pertain to “personal” religion are in fact also part of polis religion. We saw that individual cult activities were but one particular manifestation of polis cult. The other side of this phenomenon can be illustrated by the example of a personal dedication to an *oecist*<sup>58</sup>, a type of cult which in modern culturally determined assumptions would be considered a *par excellence* “state” artificial cult unlikely to attract what some call “personal piety”. Polis religion also encompassed the Eleusinian Mysteries and Dionysiac rites — which involve personal initiation and personal salvation. The intimate connection between the Eleusinian Mysteries and the Athenian polis which regulated them and had authority over them is too well documented to need discussion. With regard to Dionysiac rites, which differed widely in different places and periods<sup>59</sup>, in classical Athens, where the evidence is sufficient for us to form a picture, Dionysiac rites are wholly integrated into the socio-religious structures of the polis<sup>60</sup>. Limitations of space prevent me from discussing the relationship between polis religion and non-institutionalized sectarian discourse of the Orphic type; it seems possible that at least some manifestations of the latter may have been perceived as lying outside the authority of the polis discourse — some important aspects of which they did in fact challenge, unlike, for example, the tragedians, whose alleged challenge to the religious discourse of the polis is a modern mirage, resulting from the culturally determined reading both of the tragedies and of a religious discourse which was not a dogmatic schema demanding faith, but an open system proposing certain articulations of the world and transversed by the fundamental Greek category of unknowability.

#### Abbreviations:

CID	= G. Rougemont, <i>Corpus des inscriptions de Delphes, vol. I. Lois sacrées et règlements religieux</i> , Paris 1977.
LSAM	= F. Sokolowski, <i>Lois sacrées de l'Asie mineure</i> , Paris 1955.
LSCG	= F. Sokolowski, <i>Lois sacrées des cités grecques</i> , Paris 1969.
LSCGS	= F. Sokolowski, <i>Lois sacrées des cités grecques. Supplément</i> , Paris 1962.

<sup>58</sup> To Antiphemos (Malkin, 1987, pp. 194-195).

<sup>59</sup> Cf. Henrichs, 1982, pp. 151-153.

<sup>60</sup> C. Bérard and C. Bron, ‘Bacchos au coeur de la cité. Le thiasse dionysiaque dans l’espace politique’, in *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, ‘Actes de la table ronde organisée par l’Ecole française de Rome, Rome 24-25 mai 1984’, Rome 1986, p. 27, cf. pp. 13-30. Cf. also the later Miletos decree LSAM no 48. On the group aspect of Dionysiac cult activity: cf. Henrichs, 1982, pp. 150-151.

- Salaminiotai* = The inscription of 363/2 B.C. of the genos Salaminiotai with the cult regulations, published by W. Ferguson, *Hesperia* 7, 1938, pp. 1-74.
- Thorikos* = The calendar of the deme Thorikos, for the text of which with a commentary see G. Daux, 'Le calendrier de Thorikos au Musée J. Paul Getty', *AntCl* 52, 1983, pp. 150-174, with Parker in *Gifts* (n. 12), pp. 144-147 and *passim*.
- Andrewes, 1961 = A. Andrewes, "Philochoros on Phratry", in *JHS* 81, 1961.
- Baslez, 1984 = M.F. Baslez, *L'Etranger dans la Grèce antique*, Paris 1984.
- Burkert, 1985 = W. Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*<sup>2</sup>, Oxford 1985.
- Burkert, 1987 = W. Burkert, "Offerings in perspective: surrender, distribution, exchange", in *Gifts*, pp. 43-50.
- Deubner, 1969 = L. Deubner, *Attische Feste*, Wien 1969<sup>3</sup>.
- Garland, 1984 = R. Garland, "Religious authority in archaic and classical Athens", in *BSA* 79, 1984.
- Gifts* = T. Linders - G. Nordquist eds., *Gifts to the Gods*, "Proceedings of the Uppsala Symposium 1985", Uppsala 1987.
- Graham, 1964 = A.J. Graham, *Colony and mother city in ancient Greece*, Manchester 1964.
- Henrichs, 1982 = A. Henrichs, "Changing Dionysiac Identities", in B.F. Meyer and E.P. Sanders eds., *Jewish and Christian Self-definition III, Self-definition in the Graeco-Roman World*, London 1982.
- Jordan, 1979 = B. Jordan, *Servants of the God*, Göttingen 1979.
- Linders, 1987 = T. Linders, "Gods, Gifts, Society", in *Gifts*, pp. 115-122.
- Malkin, 1987 = I. Malkin, *Religion and Colonisation in Ancient Greece*, Leiden 1987.
- Nilsson, 1967 = M.P. Nilsson, *Geschichte der griechische Religion*, I<sup>3</sup>, 1967.
- Pečirca, 1966 = J. Pečirca, *The formula for the grant of enktesis in Attic inscriptions*, Prague 1966.
- Petropoulou, 1981 = A. Petropoulou, "The Eparche Documents and the Early Oracle at Oropus", in *GRBS* 22, 1981.
- Pfohl, 1980 = G. Pfohl, *Griechische Inschriften als Zeugnisse der privaten und öffentlichen Lebens*, München 1980<sup>2</sup>.
- Schlaifer, 1940 = R. Schlaifer, "Notes on Athenian Public Cults", in *HSCP* 51, 1940, pp. 233-260.
- Travlos, 1971 = J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971.
- van Straten, 1981 = F.T. van Straten, "Gifts for the Gods", in H.S. Versnel ed., *Faith, Hope and Worship*, Leiden 1981, pp. 65-151.
- Whitehead, 1977 = D. Whitehead, *The Ideology of the Athenian Metec*, Cambridge 1977.
- Whitehead, 1986 = D. Whitehead, *The Demes of Attica*, Princeton 1986.
- Wycherley, 1964 = R.E. Wycherley, "The Olympieion at Athens", in *GRBS* 5, 1964.

## ALCUNE RIFLESSIONI SULL'URBANISTICA DI ANTINOE (EGITTO)

IDA BALDASSARRE

Le attività di scavo e di ricerca che si sono svolte e si svolgono ad Antinoe hanno preso in esame essenzialmente zone di necropoli<sup>1</sup>, e questo, oltre che per ragioni specifiche<sup>2</sup>, essenzialmente, credo, per lo sgomento che suscita lo stato

## Abbreviazioni supplementari:

- J. Beaujeu = J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'empire*, Paris 1955.
- A. Calderini = A. Calderini, *Dizionario dei nomi geografici dell'Egitto greco-romano*, I, 2, Madrid 1966.
- A. Calderini - S. Daris = A. Calderini - S. Daris, *Dizionario dei nomi geografici dell'Egitto greco-romano*, suppl. I, Milano 1988.
- E. Jomard = E. Jomard, *Description de l'Égypte*, Paris 1818.
- J. Lauffray = J. Lauffray, « L'urbanisme antique en Proche Orient », in *Acta Congressus Madvigiani 1954*, Copenhagen 1958.
- G. A. Mansuelli = G. A. Mansuelli, « La città nei primi secoli dell'impero », in *ANRW* II, 12.1, 1982, p. 145 ss.
- E. Mitchell = E. Mitchell, « Osservazioni topografiche preliminari sull'impianto urbanistico di Antinoe », in *Vicino Oriente*, V, 1982 (1983), pp. 171-179.
- O. Montevecchi = O. Montevecchi, *La papirologia*, Torino 1973.
- U. Uggeri, 1974 = U. Uggeri, « La Chiesa paleocristiana presso la porta orientale », in *Antinoe* (1965-1968), Roma 1974, p. 37 ss.

\* Il testo di questo scritto è stato presentato nelle « Giornate di studio in onore di A. Adriani », tenutesi all'Università di Roma, « La Sapienza », il 26-27 novembre 1984: alla memoria di A. Adriani, che ad Antinoe ha operato durante la sua permanenza in Egitto, è dedicato come modesto, ma affettuoso ricordo.

<sup>1</sup> S. Donadoni in *Antinoe* (1965-68), Roma 1974, pp. 15-21 (con la bibl. citata a p. 16, nota 1); Idem., « La necropoli meridionale », *ibid.*, p. 141 ss.; I. Baldassarre - I. Bragantini, « La necropoli meridionale di Antinoe. Saggi 1978 », in *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 69, 1983, pp. 157-166; M. Manfredi, « Ricerche papirologiche in Egitto », in *Quaderni della Ricerca scientifica*, nr. 100, Roma, CNR 1978, p. 291 ss.

<sup>2</sup> La ricerca di papiri è uno degli scopi principali degli scavi in Egitto e i kimân delle necropoli, non disturbati dai sebbakhîn, offrono maggiori possibilità di ritrovamenti; cfr. anche la bibl. alla nota seguente.



delle rovine di questa città, tanto famosa e nota dalle fonti letterarie e papirologiche quanto poco conosciuta archeologicamente<sup>3</sup>. La vastità indifferenziata dei cumuli di cocci e detriti — è questo l'attuale aspetto di Antinoe —, a causa della ben nota e secolare attività dei sebbakhîn, non rispecchia infatti la naturale stratificazione che ogni centro abitato presenta, documento valido a ricostruirne la storia, sia dei momenti di vitalità che di abbandono, ma è frutto di un casuale spostamento che tutto ha rimescolato e coperto. Mi sembra tuttavia che una delle ragioni principali che ha dissuaso chiunque si volesse accingere ad uno scavo nella città, sia stata la mancanza di un ineliminabile punto di partenza, una mappa delle evidenze riconoscibili, osservate e meditate nella loro globalità, che permettesse di mettere a fuoco una serie di problemi preliminari da verificare mediante una esplorazione archeologica mirata.

Durante le campagne di scavo dirette in questi ultimi anni da S. Donadoni nella necropoli S<sup>4</sup>, l'esigenza di stabilire le relazioni della necropoli stessa con la città ha suggerito di avviare il rilevamento della città stessa, un rilevamento delle sole strutture emergenti allo stato attuale, che potesse, con più aderenza alla realtà, sostituirsi alla pianta eseguita dallo Jomard<sup>5</sup>, un architetto al seguito della spedizione napoleonica, pubblicata nel 1818, e che finora è stato l'unico punto di riferimento topografico a disposizione dell'archeologo. La pianta dello Jomard è pur sempre un dato da tener presente, anche se all'osservatore moderno sembra poco realistica, ma soprattutto da imbrigliare nella maglia delle osservazioni topografiche moderne, verificandone il grado di verisimiglianza ed assumendo come ipotetiche le testimonianze dei complessi monumentali documentati<sup>6</sup>. Il rilevamento topografico preliminare, nei termini di cui si è detto sopra, è stato eseguito nel 1981-1982 dall'architetto E. Mitchell ed è già stato dallo stesso autore pubblicato<sup>7</sup>: ed è un breve commento a questa ultima pianta che qui intendo fare, attenendomi ai soli dati sicuri in essa emersi i quali, nella loro sia pur schematica evidenza, ci permettono di individuare le linee fondamentali del progetto secondo il quale la città è stata pensata, anche se certamente non ci illuminano sulle trasformazioni subite nel corso della sua storia.

Antinoe è situata nel Medio Egitto, di fronte ad Hermoupolis, sulla destra del Nilo, su di un pianoro un po' alto sul fiume (circa 60 m), chiuso ad E da

<sup>3</sup> Per la bibliografia generale su Antinoe si rimanda a A. Calderini, pp. 69-114 (con bibl. dal 1740 al 1952), oltre al recente A. Calderini - S. Daris, s.v. (con la bibl. più recente); si veda inoltre O. Montevecchi, *passim*; S. Donadoni, in *Lexikon der Aegyptologie*, vol. I, col. 323, Wiesbaden 1975.

<sup>4</sup> Si tratta delle campagne condotte nel 1981 e 1982, di cui esistono «Relazioni preliminari», non pubblicate.

<sup>5</sup> E. Jomard, cap. XV, p. 197 ss.

<sup>6</sup> J. de Rougé già nel 1863, dopo aver visitato il luogo dice infatti « non resta alcuna traccia visibile della città »: cfr. D.L. Thompson, « The Lost City of Antinoos », in *Archaeology* 34, 1, 1981, p. 44 ss.

<sup>7</sup> E. Mitchell, pp. 171-179.

una catena montuosa, aperto verso Sud, mentre a Nord è bloccato dal protendersi di una diramazione montuosa che arriva fino al Nilo. Fu fondata da Adriano durante il viaggio dell'imperatore in Egitto del 128-134, precisamente nell'ottobre del 130<sup>8</sup>, in onore di Antinoo che in quel punto del Nilo pare fosse caduto, accidentalmente o volontariamente<sup>9</sup>.

Dell'esistenza di un centro abitato anteriore in questo stesso sito, fanno fede un tempio ramesside e una necropoli protodinastica<sup>10</sup>; inoltre materiali di età tolemaica e protoimperiale, rinvenuti sempre nelle vicinanze del tempio ramesside<sup>11</sup>, contribuiscono con una scarsa ma significativa documentazione a testimoniare la continuità di esistenza di un centro abitato<sup>12</sup>.

La nuova città ebbe privilegi amministrativi e fiscali e singolarità di modi di popolamento: furono chiamati ad abitarla i Greci di Egitto, anzi i discendenti dei Greci di Egitto<sup>13</sup>. L'enfatizzazione programmatica della « grecità » di questa nuova fondazione, quale traspare dalle fonti, è palese anche nei nomi attribuiti ai demi e alle *phylai* in cui era organizzata la popolazione<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Riassumo ovviamente dati già abbondantemente documentati e discussi. Per la data di fondazione comunemente cfr. l'ipotesi di S. Follet (« Hadrien en Egypte et en Judée », in *Revue de philologie, littérature et histoire ancienne* 1968, pp. 54-77) che sposta la cronologia al 134, durante un secondo viaggio di Adriano in Egitto, che non è documentato; la confutazione di questa ipotesi è di J. Schwartz, in *Chronique d'Egypte* 1969, pp. 164-168; Idem, « Remarques sur les voyages d'Hadrien », in *Bonner Historia Augusta Colloquium* 1979-81, Bonn 1983, p. 291 ss.; su questo problema cfr. anche O. Montevecchi, p. 130 ss.

<sup>9</sup> Non entro qui nella discussione se la morte di Antinoo sia stata occasionale o volontaria e rituale; è certo che a questo episodio si legano alcune importanti innovazioni culturali nel mondo romano: cfr. J. Beaujeu, soprattutto p. 242 ss. Non mi sembra tuttavia che si possa parlare di Antinoe come di una città « monumento onorario » ad Antinoo solamente; all'evidente valore ideologico e di propaganda dinastica delle *ktiseis* si accompagna sempre una volontà di promozione economica della regione oltre che di potenziamento del controllo da parte del potere centrale, funzione particolarmente inerente alla struttura urbana; cfr. S.R.F. Price, *Ritual and Power*, Cambridge 1984.

<sup>10</sup> Il tempio fu messo in luce da A. Gayet, « L'exploration de la ville d'Antinoé et la découverte d'un temple de Ramses II enclos dans l'enceinte de la ville d'Hadrien », in *Annales Musée Guimet*, 1902, pp. 115-140; per la ripresa dei saggi in questo sito cfr. L. Bongrani Fanfoni, « Scavi nell'area del tempio ramesside », in *Antinoe* (1965-68), Roma 1974, p. 33 ss., con la bibl. precedente; per la necropoli protodinastica, cfr. A. Spallanzani Zimmermann, *ibid.*, p. 23 ss.

<sup>11</sup> Cfr. S. Donadoni, « Alcune case ad Est del tempio ramesside », in *Antinoe* (1965-68), Roma 1974, p. 133 ss.; I. Crisci, « Iscrizioni greche », *ibid.*, p. 119 ss.

<sup>12</sup> Lo stesso Cassio Dione (LXIX, 11, 2) parla di « ricostruzione di Antinoe ». Su di un probabile originario toponimo « Besa », cfr. A. Calderini oltre che E. Arrigoni, « Locus ex machina e neo-divinità Antinoe: topografia antinopolitana e sua germinazione nella Besantinoe di Attica », in *Numismatica e antichità classiche* (Quaderni Ticinesi), XI, 1982, p. 215 ss.

<sup>13</sup> Per le fonti papirologiche cfr. A. Calderini e A. Calderini - S. Daris; cfr. in particolare H. Braunert, « Griechische und roemische Komponenten im Stadtrecht von Antinoopolis », in *Journal Juristic Papyrology*, 1962, p. 73 ss.; A.K. Bowmann, *The Town Councils of Roman Egypt*, Toronto 1971; O. Montevecchi, p. 161 ss.

<sup>14</sup> Cfr. J. Beaujeu e A. Carandini, *Vibia Sabina*, Firenze 1969, p. 34 ss.



L'esame della pianta (fig. 58) ci documenta una città racchiusa entro una cinta di mura all'incirca trapezoidale, aperta sul lato del fiume, attraversata dallo wadi Ibada che scende dalle montagne orientali, della cui esistenza l'impianto della città sembra tener conto. Il circuito delle mura (di circa 5 km) è ancora intuibile sotto il regolare andamento di una coltre di sabbia, ma per alcuni tratti le mura sono verificabili e se ne è potuta capire e registrare per la prima volta la struttura<sup>15</sup>. Esse sono costruite in mattoni crudi e sono costituite da due muri paralleli (fig. 59.1) ciascuno di due m di larghezza alla base, che corrono ad una distanza di m 5,60 uno dall'altro; in molti tratti si sono notati muri trasversali a catena, che legano i due muri paralleli e che possono far ipotizzare un sistema costruttivo a concamerazioni, successivamente riempite. La struttura globale ricostruibile è massiccia e imponente, anche se non se ne è potuta valutare l'altezza, con una complessiva larghezza di base di circa 10 m; torri rettangolari lungo il percorso e una torre semicircolare allo spigolo SE sono per il momento solo ipotizzabili (cfr. fig. 58: a,1 e a,2).

Un secondo importante elemento topografico che ha potuto essere verificato e messo in pianta con una certa ricchezza di particolari è, all'interno delle mura, la strada N-S (in realtà essa ha un andamento NE-SO, perché è soprattutto parallela al Nilo che in questo tratto presenta questo andamento). Si tratta di una *plateia* che scorre spostata verso il Nilo e parallela ad esso, cioè tangente alla parte occidentale del trapezio che definisce la città e la si può seguire per quasi tutto il suo percorso di circa 1800 m<sup>16</sup>; la scarsità dei detriti e la mancanza di superfetazioni assicurano che essa non ha subito modificazioni di percorso o di funzioni.

È identificabile come via colonnata, che parte dalle mura N, presumibilmente in corrispondenza di una porta (ma in questo tratto le mura non sono più visibili); perfettamente rettilinea e con una pendenza leggerissima nel settore a N dello wadi, lo scavalca<sup>17</sup> e prosegue perfettamente allineata al tratto iniziale, ma alzandosi oltre lo wadi, con un dislivello costante che risale di m 4,50. Scompare poi sotto un cumulo di detriti, nel punto in cui lo Jomard poneva una costruzione da lui definita « portico » ed ora non più verificabile. Comunque a circa 130 m dal punto in cui si perdono le tracce della strada e in asse col suo ipotetico proseguimento a S, è stato identificato il teatro, o meglio la forma in negativo di quello che doveva essere il teatro, che, a giudicare dalla pendenza della strada, poteva sfruttare una leggera altura naturale: in questo punto infatti il terreno

<sup>15</sup> E. Mitchell, p. 172 ss.

<sup>16</sup> E. Mitchell, p. 173 ss.; a S dello wadi la strada è visibile continuativamente per un tratto di 390 m, per il resto è controllabile in tutti o in alcuni dei suoi elementi per tutto il tracciato; l'esistenza e l'andamento della strada confermano il disegno dello Jomard.

<sup>17</sup> Un problema aperto resta il modo in cui avveniva questo scavalco; non si sono potute riconoscere tracce di un ponte, mentre sono venute in luce opere di regolarizzazione, mediante banchine, delle due sponde dello wadi: cfr. a fig. 58, il tratto dello wadi dalla strada al Nilo; cfr. Mitchell, p. 175.

sale fino a ciò che resta delle mura, per poi scendere bruscamente in una depressione oltre la cinta<sup>18</sup>.

La strada presenta una carreggiata basolata, a conci irregolari di calcare, di m 6,40 (fig. 59.2), delimitata da due crepidini in blocchetti di calcare. Ai due lati della carreggiata centrale corrono due marciapiedi, ciascuno di 5 m, compresi tra la crepidine della strada e la fila di blocchi di calcare posti di taglio che costituiva lo stilobate del colonnato sui due lati; al di là del colonnato la profondità del portico è raramente calcolabile, per la mancanza o la incerta funzione dei muri che si possono osservare<sup>19</sup>. Il colonnato è dorico, con colonne a fusto liscio e rastremato, capitello con rozzo collarino e abaco di 74 cm di lato (fig. 59.2), se ne è potuta ricostruire l'altezza di m 4,46 (compreso il capitello), il diametro di base di m 0,65 e l'interasse di m 2,90<sup>20</sup>. Il dato più interessante che si ricava dalla nuova pianta è l'identificazione di una rete di strade secondarie che si innervano ai due lati di questa *plateia*, ritmando la sequenza dei colonnati con una serie omogenea di aperture maggiori. Infatti alla distanza regolare di m 32,50, dalla strada principale si diparte una serie di strade minori con direzione E-O, larghe m 5,80 contenute da crepidini come la principale, ma il cui basolato si arresta, in maniera non casuale, dopo circa 5 m, esattamente in corrispondenza del portico: sono quindi strade minori di cui è previsto e suggerito il percorso. Questo sistema stradale individua una serie di isolati regolari con una fronte di m 32,50<sup>21</sup>, probabilmente il lato breve sulla *plateia* N-S; ne sono stati individuati 10 per parte nel tratto a S dello wadi, e almeno 20 per parte nel settore N (complessivamente quindi circa 60). Essi comportavano ciascuno 11 colonne di porticato sulla fronte. Gli assi minori trasversali, sicuramente previsti quindi nel piano originario, raramente si sono potuti seguire; più precisamente, nella zona a S dello wadi, l'invasione dei detriti fa supporre un drastico rimaneggiamento della struttura urbanistica che ne può aver obliterato l'impianto originario, mentre nella zona a N dello wadi, probabilmente quella occupata immediatamente dopo la fondazione, e in seguito abbandonata, sono stati individuati sulla base del basolato, delle crepidini e degli allineamenti dei muri, sei di questi assi minori: cfr. fig. 58: b,6; b,3; b,4; b,5. È interessante la leggera deviazione che subisce l'asse b,5 (cfr. fig. 58) molto probabilmente connessa con le strutture del tempio

<sup>18</sup> Cfr. E. Mitchell, pp. 176-177; lo smantellamento delle lastre di rivestimento del teatro è avvenuto in coincidenza con la costruzione di zuccherifici costruiti, in questo secolo, nei villaggi sulla sponda opposta del Nilo.

<sup>19</sup> Cfr. E. Mitchell, p. 174; un esempio di strada con doppio marciapiede, esterno e interno al colonnato, è documentato a Tolemaide di Cirenaica: cfr. C.H. Kraeling, *Ptolemais, city of the Libyan Pentapolis*, Chicago 1963, p. 75, plan VII; A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Milano 1966, p. 149.

<sup>20</sup> Cfr. E. Mitchell, pp. 174-175.

<sup>21</sup> La misura, tenendo presente che i blocchi edilizi non si affacciavano direttamente sulla strada, ma rimanevano arretrati rispetto alla crepidine, sembra suggerire una cifra vicina ai 100 piedi romani; ma lo stato delle ricerche, come si è detto, estremamente preliminari e incomplete, non permette di elaborare ulteriormente i dati raccolti.



ramesside. E poiché è proprio da questa zona che provengono, come abbiamo detto, documenti di frequentazione e stanziamenti precedenti alla fondazione adrianea, è evidente che la città progettata ex novo ha inglobato il centro più antico, di modeste proporzioni, senza farsene condizionare, ma salvaguardando le emergenze più monumentali<sup>22</sup>. Uno di questi assi E-O, il b,2 (cfr. fig. 58), anche se non è possibile documentarlo con precisione, doveva presentarsi, se non con l'aspetto monumentale della *plateia* N-S, almeno con dimensioni simili. Esso si trova spostato verso la parte N della città e sembra connesso con un'apertura (porta?) delle mura ad E<sup>23</sup>; il suo proseguimento O, oltre l'incrocio con la strada colonnata N-S, terminava al Nilo<sup>24</sup>. La strada costituisce il moderno, frequentatissimo viale di transito dal villaggio al cimitero mussulmano, che ospita anche i defunti dei villaggi dell'altra sponda del Nilo, e non ha conservato nessuna traccia né di basolato né di crepidini, mentre i resti di colonne che si intravedono tra i cumuli di detriti laterali non sono con sicurezza attribuibili ad un probabile porticato. Un indizio interessante, tuttavia, è documentato dal fatto che, sulla fronte porticata dei quattro isolati attigui all'incrocio della *plateia* N-S con questa strada, si possono contare solo sette colonne per parte, invece delle undici regolamentari, il che confermerebbe l'esistenza di un asse E-O di dimensioni maggiori degli altri<sup>25</sup>.

La mancata individuazione di strade secondarie parallele alla *plateia* N-S, tranne che per un breve tratto (fig. 58.4) non correlato con altre direttrici, impedisce di ricavare misure sulla lunghezza degli isolati, la cui fronte minore di m 32,50, come si è detto, è prospiciente l'asse N-S.

Solo in un caso (fig. 59.3: b,6) la minore massa dei detriti e l'individuazione di alcuni allineamenti, ha permesso di verificare una divisione dei blocchi mediante una serie di stretti vicoli di separazione, di circa m 1,30, che dovevano collegare trasversalmente gli assi secondari E-O con una cadenza di m 33. Questa interessantissima situazione andrà comunque approfondita e chiarita mediante saggi di scavo<sup>26</sup>. Giova comunque qui ricordare che per Antinoe nei papiri sono ricordate

<sup>22</sup> È probabile che nel tempio egiziano sia continuato, trasformato, il culto.

<sup>23</sup> L'apparente deviazione dell'asse E-O presso la porta E, evidente sulla pianta di fig. 58, ha potuto essere chiarita da un saggio di scavo eseguito in quel punto nel 1966, che ha messo in luce una chiesa con un quadriportico laterale che aveva invaso e inglobato la sede stradale: cfr. G. Uggeri, 1974, p. 37 ss.

<sup>24</sup> Secondo Jomard la strada iniziava presso il Nilo con un arco di trionfo, che verrebbe a trovarsi nel luogo dell'attuale minareto.

<sup>25</sup> Sempre secondo lo Jomard, i quattro angoli dell'incrocio sarebbero stati sottolineati da quattro colonne di dimensioni maggiori; si tratterebbe di una soluzione ben documentata nelle città romane di età imperiale, cfr. A. Pelletier, *L'urbanisme romain sous l'empire*, Paris 1982, con bibl. precedente.

<sup>26</sup> Sono in programma, da parte della missione italiana, saggi di scavo in questo settore che sembra far parte di quelli più anticamente abitati; sarà interessante anche documentare se all'interno di una pianificazione urbana, così eccezionale nel panorama dell'Egitto romano, le tipologie abitative adottino invece gli standard già noti da altri centri. La tecnica costruttiva — lo si può già affermare — è la stessa, il mattone crudo, con tutte le conseguenze di pianta

strade pubbliche (*δημόσια ῥύμια*, papiro del 212), forse in antitesi con strade private e anche più specificatamente *ῥύμη στενή* (papiro del 212)<sup>27</sup>.

Un'altra notizia di evidente valore topografico ci è documentata per Antinoe dai papiri: la città fu organizzata fin dall'origine (è già attestata in un papiro del 151 e la documentazione continua fino al V sec.), per *grammata*, probabilmente quartieri, individuati da lettere dell'alfabeto, e, all'interno di questi, per *plinthia*, identificati dai numeri e a volte ulteriormente precisati con l'indicazione « a N » e « a S »; i *grammata* sono documentati fino alla lettera « delta », mentre, almeno per il *gramma* « gamma », sono noti *plinthia* fino al numero 13<sup>28</sup>. Questa situazione, documento notevole di razionalizzazione urbanistica, non può essere identificata in astratto; si potrà tentare di applicarla al tessuto urbano solo quando avremo potuto precisare ulteriormente alcune caratteristiche distributive dell'abitato di Antinoe.

All'interno di questa articolazione urbanistica, sono pochi i monumenti che si sono potuti identificare e mettere in pianta: il teatro, monumento eccezionale nel paesaggio egizio, all'infuori di Alessandria, come si è detto chiude scenograficamente la strada colonnata N-S<sup>29</sup>; presenta una fronte rettilinea di circa 85 m per 45 m di raggio<sup>30</sup>; del teatro in costruzione parla un papiro del 138 che ne ricorda gli *epimeletai*<sup>31</sup>; il circo, fuori delle mura ad E, lungo circa 300 m e largo 77, visibile anch'esso, come le mura, sotto un'intensa coltre di sabbia, è sicuramente connesso con i giochi istituiti da Adriano in onore di Antinoe, noti da fonti papirologiche<sup>32</sup>; la sistemazione delle sponde dello wadi, documentabile nel tratto in cui sbocca nel Nilo (fig. 58: b,1)<sup>33</sup>, mediante due muri a blocchi di calcare che corrono paralleli, con una distanza intermedia di 16 m, allineati

e di alzato che questa particolare tecnica comporta; per l'edilizia domestica dell'Egitto romano cfr. da ultimo G. Husson, « La maison privée à Oxyrhynchos dans les trois premiers siècles de notre era », in *Ktéma* 1976, p. 5 ss.; Idem, *Oikia, le vocabulaire de la maison privée en Egypte, d'après les papyrus grecs*, Paris 1983; H. Maehler, « Häuser und ihre Bewohner im Fayûm in der Kaiserzeit », in *Das roemisch-byzantinische Aegypten (Symposium Trier 1978)*, Mainz 1983, p. 119 ss.

<sup>27</sup> Cfr. A. Calderini, pp. 87-88.

<sup>28</sup> Cfr. A. Calderini, p. 82 ss.; una divisione di questo tipo è già nota per Alessandria, cfr. A. Calderini, s.v. 'Alexandria'.

<sup>29</sup> Il teatro era preceduto da strutture fastose, nella ricostruzione dello Jomard, ora di impossibile interpretazione, ma che bloccavano la strada e potevano costituire un complesso monumentale di cui il teatro faceva parte. Il teatro, come il circo, sono elementi estranei all'Egitto: sono documentati solo per Alessandria. Sul significato della costruzione e restauro degli edifici teatrali nelle province imperiali e sulla libertà del loro inserimento nel tessuto urbanistico, cfr. E. Frezouls, « Recherches sur les théâtres de l'orient syrien, II », in *Syria* 1961, p. 54 ss.; Idem, « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », in *ANRW* II, 12.1, 1982, p. 343 ss.

<sup>30</sup> Cfr. E. Mitchell, p. 176 ss.

<sup>31</sup> Cfr. A. Calderini, p. 90.

<sup>32</sup> Cfr. sopra, note 30 e 31.

<sup>33</sup> Cfr. E. Mitchell, p. 175.



con gli isolati delle due sponde, che le ultime piene del torrente hanno messo recentemente allo scoperto.

All'interno della città si è individuata ed è stata messa in pianta una serie di edifici di culto cristiani, evidenziati soprattutto dalla presenza dell'abside (fig. 58: d,2; d,3; d,4 e 2); si tratta di edifici la cui presenza non può, senza un preventivo scavo, avere valore topografico per quel che riguarda la città nel suo primo impianto, in quanto, come si è potuto constatare nella chiesa presso la porta E (fig. 58.2), l'unica scavata, che aveva inglobato nel quadriportico laterale la strada<sup>34</sup>, questi edifici tardi sembrano aver obliterato l'organizzazione urbanistica originaria. È attestata infatti dalle fonti<sup>35</sup> l'esistenza di numerosi monasteri all'interno delle mura fin dall'iniziale V secolo, e questo temo che debba essere interpretato come sinonimo di sfalsamento dell'impianto generale della città. Tutti gli altri edifici pubblici attestati dalle fonti papirologiche, il Foro-agorà, il pretorio, il ginnasio, le terme, i templi<sup>36</sup>, sulla base delle osservazioni fatte sull'assetto urbanistico globale, si può ipotizzare con una certa verisimiglianza che siano stati inseriti nella maglia senza modificare l'impianto stesso e soprattutto senza alterare la fluida continuità deidue assi principali.

Riassumendo: ci troviamo di fronte ad una città costruita di getto ed in un periodo di tempo abbastanza breve (se teniamo presente che nel 138 già si parla del teatro), per volontà dell'imperatore, e della quale è stato possibile recuperare, a grandi linee, il progetto originario: possiamo tentare quindi di individuare i principi informatori di un atto cosciente e volontario di pianificazione.

La città è racchiusa in un circuito di mura, di cui si è chiarita la tecnica costruttiva, creato più come un mezzo per inquadrare e visualizzare lo spazio urbano che non per scopi difensivi, e che doveva inglobare anche vasti spazi non abitati in previsione di una futura, grandiosa crescita. È organizzata ad impianto ortogonale non inerte, ma innervato su due direttrici che non sembrano obbedire ad orientamenti cardinali, ma si caricano di due diverse « funzioni »: funzioni di scorrimento, per così dire « commerciali », l'asse E-O, che, partendo dal Nilo, raggiungeva la porta E, dalla quale doveva partire la via Nova Adriana, e questo è un dato estremamente importante per valutare concretamente la complessità del progetto di questa « città nel deserto »; la via Adriana, creata dall'imperatore e documentata da un'iscrizione del 137 trovata ad Antinoe<sup>37</sup>, attraverso un cammino disseminato di pozzi, *mansiones* e fortezze, come dice l'iscrizione stessa, raggiungeva il mar Rosso presso Myos Hormos e poi proseguiva costeggiando

<sup>34</sup> Cfr. G. Uggeri, 1974 e inoltre: Idem, « I monumenti paleocristiani di Antinoe », in *Atti V Congresso Naz. di Archeologia Cristiana - Torino 1979*, Roma 1982, p. 657 ss., soprattutto p. 681 ss.

<sup>35</sup> Cfr. A. Calderini, p. 102 ss.; G. Uggeri, -1974.

<sup>36</sup> Cfr. A. Calderini e A. Calderini-S. Daris.

<sup>37</sup> Cfr. IGRRP, 1142; OGIS, 701; E. Miller, « Une inscription grecque découverte à Cheikh Abad », in *Revue Archéologique*, 1870, p. 313 ss.; D. Meredith, « Eastern Desert of Egypt », in *Chronique d'Égypte*, 1953, p. 126 ss.; Idem, *Tabula Imperii Romani: Coptos*, Oxford 1958.

il mare fino a Berenice<sup>38</sup>; essa dichiara con evidenza la volontà di caricare Antinoe delle funzioni di controllo delle correnti commerciali tra il Nilo e il mar Rosso, già esercitate da Coptos.

Al contrario, l'asse colonnato N-S, che sale in leggera pendenza e viene bloccato scenograficamente dall'edificio teatrale, oltre che esprimere una vocazione centripeta e francamente monumentale, denuncia una ricerca di estetica urbana.

Il modello al quale questo tipo di organizzazione urbana più immediatamente si apparenta, pur senza aderirvi completamente, è costituito soprattutto da quel gruppo di città della Siria, di fondazione seleucidica, nella loro versione romana. Ritroviamo quasi la stessa situazione topografica ad Antiochia (fig. 60.1)<sup>39</sup>, racchiusa nelle mura, circondata dalle montagne e con un torrente che la attraversa perpendicolarmente; l'organizzazione degli spazi interni richiama soprattutto Apamea (fig. 60.3)<sup>40</sup>, con l'affacciamento dei lunghi isolati sulla via colonnata, Laodicea (fig. 60.2) ed altre città minori dello stesso tipo<sup>41</sup>. Si tratta di città ellenistiche, originariamente costruite con larghezza di mezzi e di intenti, dove lo spazio urbano è piuttosto adattato e funzionalizzato ad un'attività che gravita verso l'esterno e sembra indifferente alla definizione di un mondo autosufficiente e circoscritto, il contrario, cioè, della coerentemente articolata città ippodamea. In età romana, e particolarmente tra Traiano e i Severi, la sobrietà un po' meccanica dell'originario e grandioso impianto seleucidico ha ricevuto una gerarchizzazione e una monumentalizzazione che, pure adattandosi al piano originario, ne ha in un certo modo visualizzato ed enfatizzato le funzioni. Gli interventi romani sui tessuti ellenistici si sono attuati, a livello urbanistico, essenzialmente attraverso le monumentali vie colonnate che in nessun modo si possono far risalire all'età ellenistica<sup>42</sup>. Si tratta, come dice Mansuelli<sup>43</sup>, della dilatazione di un principio architettonico, posto in rapporto diretto e funzionale con l'entità e l'estensione di grandiosi complessi urbani, dei quali è stato assorbito il modulo e la funzione.

<sup>38</sup> Cfr. J. Schwartz, « L'empire romain, l'Égypte et le commerce orientale », in *Annales E.S.C.*, 1960, p. 18 ss.; J. Desanges, *Recherches sur l'activité des Méditerranéens aux confins de l'Afrique (IV a.C. - IV d.C.)*, Paris 1978, p. 321 ss. Quest'operazione di autentico stravolgimento di una tradizione molto antica, che dal mar Rosso raggiungeva Coptos per la via più breve, proseguendo poi sul Nilo, non sembra abbia avuto fortuna. La via Nova Adriana non fu molto usata e l'Itin. Ant. e la Tab. Peut. indicano una strada che va da Antinoe a Berenice, ma seguendo il corso del Nilo fino a Coptos, secondo l'antica tradizione.

<sup>39</sup> Cfr. J. Lassus, « Remarques sur l'Antioche romaine », in *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'occident. Strassbourg 1971*, Parigi 1977, p. 229 ss.; Idem, « La ville d'Antioche à l'époque romaine d'après l'archéologie », in *ANRW II*, 8, 1977, p. 54 ss.

<sup>40</sup> Cfr. J. Ch. Balty, « Les grandes étapes de l'urbanisme d'Apamée-sur-l'Oronte », in *Ktéma*, 1977, p. 3 ss.; J. e J. Ch. Balty, « Apamée de Syrie: archéologie et histoire », *ANRW II*, 8, 1977, p. 103 ss.; J. Ch. Balty, *Guide d'Apamée*, Bruxelles 1981 (con la bibl. anteriore).

<sup>41</sup> J. Lauffray; E. Frézouls, « Observations sur l'urbanisme dans l'orient syrien », in *Annales Arch. Arabes-Syriennes*, 1971, p. 231 ss.; A. Pelletier, cit., alla nota 25.

<sup>42</sup> Cfr. P. Lauffray; G. A. Mansuelli, p. 145 ss., ma specialmente p. 173 ss.

<sup>43</sup> G. A. Mansuelli, p. 174.



Quando il piano originario ellenistico infatti si è conservato intatto, come ad Umm el Amid<sup>44</sup>, si registra l'inesistenza di assi di collegamento privilegiati e la continuità delle quadrettature. Ma l'apporto romano in queste città orientali si è qualificato per lo più sotto specie di interventi parziali, che si lasciano faticosamente decifrare e quindi lasciano aperto un problema che Antinoe, città di nuova fondazione, può contribuire a risolvere. Ad Antinoe la realizzazione urbana non era in rapporto con scelte preventive e quindi non è stata condizionata passivamente dalle condizioni materiali e ambientali, ma si è imposta all'ambiente, organizzandolo e inventandolo, si può dire, almeno per quel che riguarda le funzioni commerciali concrete, con la creazione della via Nova Adriana.

Antiochia, Apamea e le altre città orientali raggiungono gradatamente un aspetto che ad Antinoe Adriano ha presente nel progetto e realizza unitariamente, facendovi confluire esperienze tipiche di città con vocazione commerciale — l'esperienza dei grandi assi funzionali — e di città capitali, dove la nuova concezione della strada come ambiente monumentale sostituisce e semplifica, col suo apparato, la varietà dei singoli affacciamenti.

Nella evidente volontà di unificare le due vocazioni, Antinoe si qualifica come esempio astratto — in quel suo prescindere dalla realtà millenaria dell'Egitto — ma estremamente efficace a livello ideologico di città esemplare medio imperiale<sup>45</sup>; a patto, naturalmente, che se ne tenga presente più lo schema originario, intuibile, che la realtà archeologica, visibile.

Jones<sup>46</sup> afferma che Antinoe non può essere vista come serio tentativo di sviluppo di vita cittadina in Egitto, e sicuramente ha ragione, ma il suo è già un giudizio sul futuro di quella fondazione. Le intenzioni, che si possono leggere tutte nell'organizzazione dell'impianto urbano, erano molto ambiziose. Nello scarto tra il progetto originario, tanto più ideologicamente significativo, quanto più astrattamente identificato, e il disconoscimento o il fallimento di questo progetto nel concreto della vita della città, si colloca la storia di Antinoe, che con estrema pazienza lo scavo archeologico dovrà chiarire.

<sup>44</sup> Cfr. bibl. cit. alla nota 42; inoltre E. Frézouls, in *Annales Arch. Arabes-Syriennes*, cit., in particolare p. 234 e fig. 8; M. Dunand - R. Duru, *Oum el Amid*, Paris 1962.

<sup>45</sup> Cfr. H. Kloft, *Liberalitas principis*, Colonia 1970, pp. 115-120; F. Millar, *Emperor in the Roman World*, London 1977; S. Mitchell, « Imperial Building in the Eastern Provinces », in *Harvard Studies in Classical Philology* 1987, p. 333 ss.

<sup>46</sup> A. H. M. Jones, *City of the Eastern Roman Provinces*, Oxford 1971 (II ed.), p. 77.

## RECENSIONI

A. CAMBITOGLU - C. AELLEN - J. CHAMAY, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986.

Nel 1986 il *Musée d'Art et d'Histoire* di Ginevra ha organizzato una grande esposizione sulla ceramica italiota dedicandola ad uno dei più rilevanti ceramografi apuli, il Pittore di Dario. La mostra è stata resa possibile grazie al prestito del materiale archeologico da parte di collezionisti privati, così come all'iniziativa privata è dovuta anche l'edizione del catalogo, il quarto della collezione *Hellas et Rome* fondata da J. Chamay e da J. L. Maier e pubblicata dall'omonima associazione. Alla redazione del catalogo, concepito da J. L. Chamay, hanno contribuito A. Cambitoglou, al quale si devono l'attribuzione stilistica e la descrizione dei vasi, e C. Aellen per il commento più dettagliato delle iconografie di maggior rilievo. Alla prefazione di Chamay e Maier, nella quale vengono illustrati i principali caratteri dell'opera, fa seguito l'introduzione storica del presidente dell'associazione *Hellas et Rome*, O. Reverdin, nella quale viene posto l'accento sulla necessità di una rivalutazione del ruolo della produzione vascolare italiota rispetto a quella attica. Cambitoglou offre poi un'analisi, breve e puntuale, della ceramografia apula attraverso la selezione dei dieci vasi più significativi della raccolta soffermandosi solo su quelli apuli e in particolare sulle produzioni del Pittore di Dario; di questi, attraverso i predecessori (P. di Sisifo, P. della Nascita di Dioniso, P. dell'*Ilioupersis*, P. di Licurgo, P. di Ippolito e Laodamia) ricostruisce la formazione e la personalità artistica. In particolare propone il confronto fra l'Amazonomachia del Pittore della Nascita di Dioniso e quella rappresentata sull'anfora del Pittore di Dario evidenziando somiglianze apparenti e grandi differenze disegnative. Un commento particolare viene dedicato ai tre vasi più importanti fra quelli attribuiti al Pittore di Dario (la *loutrophoros* con *Leucon* e *Amphitea*, la *lekythos* con il rapimento di Elena e l'*hydria* con la pietrificazione di Niobe) e, sempre fra i vasi in mostra, alle opere più significative dei suoi seguaci (P. degli Inferi, P. di Baltimora) ai quali Cambitoglou dedica una breve nota conclusiva. Solo in chiusura della parte introduttiva Chamay dà qualche notizia sulla genesi dell'esposizione, suggerita da una visita compiuta a Ginevra da Cambitoglou, nel 1982. Chamay sottolinea l'occasione offerta dalla mostra di poter esporre al pubblico le collezioni private svizzere, precisando che molte di esse sono di antica formazione: alcune anzi deriverebbero dalle raccolte possedute da famiglie della colonia ginevrina che nei secoli XVIII e XIX risiedeva a Napoli.

Scorrono nel volume opere eccezionali di alcuni fra i più significativi ceramografi apuli: e trattandosi del catalogo di una mostra di reperti di collezioni private



la selezione è al massimo della qualità. La presentazione dei materiali procede rispettando uno schema base che risponde a voci descrittive e di commento esegetico e stilistico, talvolta con una certa indulgenza alla nota didascalica anche per miti molto celebri. Il primo capitolo, destinato al passaggio dallo stile semplice a quello ornato, si apre con esemplari lucani, quali il cratere e la *nestoris* del Pittore di Dolone con la caccia al cinghiale caledonio e un cratere del Pittore di Creusa. L'analisi dello stile apulo ha inizio con l'anfora di tipo panatenaico e il cratere a campana del Pittore di Hearst. Il primo vero capolavoro presentato è il cratere a volute attribuito al Pittore della Nascita di Dioniso con la raffigurazione di una scena di Amazzonomachia e della morte del centauro Nesso ispirata alla tragedia sofoclea 'Le Trachinie'. Un frammento pregevole di questa prima sequenza è quello assegnato al Pittore di Tarporley con il soggetto di Bellerofonte contro la Chimera cui segue il cratere del Pittore di Atene 1714 con Achille e Penteselea, di notevole qualità disegnativa. Chiude la serie l'eccezionale cratere di un precursore del Pittore di Dario con la rappresentazione de 'Le Supplici' che richiama il noto precedente dell'Ermitage, alla quale viene dedicato un ampio commento. Il secondo capitolo offre una selezione di vasi dei predecessori diretti del Pittore di Dario; in particolare il Pittore di Copenhagen 4223 attraverso esemplari che presentano iconografie alquanto ricorrenti (*heroon* con cavaliere e offerte ai lati di una stele, scena nuziale). È sorprendente il cratere con la raffigurazione dell'arrivo di Elena a Troia, attribuito ad una mano attestata per la prima volta proprio da questo esemplare: Paride, Elena e Afrodite sono centrali rispetto alla composizione generale, e meraviglia il tono realistico del personaggio che scende da una barca preceduto da Eros nel registro inferiore. E al Pittore di Dario viene dedicato il terzo capitolo e insieme il titolo dell'intera opera. Questo tuttavia non si traduce in uno studio più approfondito del ceramografo, ma piuttosto deriva dalla circostanza che i suoi vasi sono senza dubbio fra i più significativi della raccolta.

Alti livelli disegnativi e pittorici si affiancano a tematiche mitologiche di diversa popolarità: la partenza di Anfiarao, simile alla raffigurazione dello stesso soggetto su un vaso dell'Ermitage; una Gigantomachia; *Leucon* e *Amphitea*; il rapimento di Elena; la pietrificazione di Niobe; il ratto di Persefone; l'Amazzonomachia. Seguono altri pregevoli esemplari fra i quali il frammento di un cratere con la rappresentazione di Eracle e due frammenti con la raffigurazione della follia di Atamante. Il capitolo quarto è destinato alla presentazione di alcune opere attribuite all'*atelier* del Pittore di Dario e del Pittore degli Inferi presenti nelle collezioni svizzere in mostra. Apre la serie un piccolo frammento ritenuto pertinente alla scena del ratto di Ganimede, cui fanno seguito vasi del Pittore di Perrone, di un pittore del Gruppo di *Phrixos*, del Gruppo dello Chevron e del Pittore di Ascoli Satriano. L'altro ceramografo presentato con maggiore attenzione è il Pittore di Baltimora, cui è dedicato il quinto capitolo. Il grandioso cratere con le armi di Achille riflette nella tematica generale e nei particolari decorativi le consuetudini più evidenti del pittore che abbonda nella rappresentazione delle armi e nell'uso del colore aggiunto. Particolare è la patera con il singolare abbinamento della *Nike* con i motivi marini raffigurati nell'esergo. Il capitolo sesto, infine, prende in esame pittori contemporanei lucani e pestani, ad esempio il Pittore di Caivano e il Pittore di Capua 7531, o il Pittore di Issione rappresentato da un efficace *skyphos* con Aiace e Cassandra. Chiude la rassegna una nota di F. Cottier-Angeli e F. van der Wielen-van Ommeren sulle tecniche di lavorazione delle ceramiche apule.

La mostra ginevrina e il catalogo che l'ha accompagnata rientrano in un copione sempre più di moda, e non solo in Europa. Si osserva da un lato con frequenza sempre maggiore la consuetudine da parte dei musei di anettere nelle proprie raccolte materiale archeologico sulla cui origine, forse, non si è sufficientemente indagato; dall'altro la dilagante acquisizione di vasi antichi da parte di collezionisti privati appare un comportamento spesso avallato non solo dalla nazione che ospita l'esposizione (che si rivela così poco interessata alle perdite patrimoniali e culturali di un altro stato), ma anche dagli stessi studiosi di antichità classiche che implicitamente si dichiarano del tutto indifferenti alla sottrazione subita da quella storia da essi tanto indagata. E non basta certamente l'affermazione di Chamay a pagina quindici per far credere che tutto il materiale della mostra provenga da un'antica acquisizione di componenti di quella colonia ginevrina che viveva a Napoli nei secoli XVIII e XIX (cfr. anche L. GIULIANI, *Bildervasen aus Apulien. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, Heft 55, Berlin 1988).

È vero, infatti, che in particolare nell'800, il commercio antiquario di materiale pugliese era fiorente. com'è vero che uno dei principali canali di distribuzione era proprio a Napoli (ad esempio, cfr. A. OLIVER, *The Reconstruction of two Apulian Tomb-Groups*, Bern 1968, pp. 6-7). Ma si deve anche riconoscere che gran parte delle scoperte di quel tempo sono documentate (M. RUGGIERO, *Degli scavi di Antichità nelle Province di Terraferma nell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888). Per l'ingente quantità di reperti apuli immessi nel mercato antiquario nell'ultimo quindicennio, dunque, è fuori di dubbio che l'ipotesi di Chamay sulla legalità della provenienza dei vasi in mostra possa mai essere suffragata.

La qualità grafica e fotografica del catalogo, oltre naturalmente ai contributi esegetici sui vasi, non possono certo ridurre la portata dei problemi che all'iniziativa ginevrina sono strettamente legati. Problemi di ordine scientifico che derivano da un fenomeno culturale e sociale molto più profondo. E per comprendere l'entità del fenomeno, che è quello dello scavo e del commercio clandestino, basterà scorrere solo i titoli di alcune delle esposizioni ed edizioni più recenti di vasi apuli, senza contare le loro frequentissime apparizioni su cataloghi di vendita di case d'asta: M. SCHMIDT - A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Bern 1976; *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond 1982; *Apulien. Kulturberührungen griechischer Zeit. Antiken in der Sammlung G.-St.*, Münster 1985; *Ceramiques antiques de Grèce et d'Italie dans le patrimoine liégeois*, Liège 1987. La somma dei materiali editi in queste sedi, tutti senza dati di provenienza, potrà dare da sola l'idea di quanto è stato e quotidianamente viene sottratto al patrimonio archeologico italiano.

E, a proposito dell'aspetto scientifico, appare veramente paradossale il fatto che di fronte ad un così vasto interesse per la personalità artistica del Pittore di Dario, manchi qualsiasi ricerca, o anche solo una citazione, sull'ambiente della sua formazione e della sua attività, una condizione che invece esperienze recenti, come ad esempio quella sul Pittore di Micali, rivelano possibili (*Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Roma 1988). Così solo per caso si intravede una generica Apulia, ed è totalmente assente qualsiasi riferimento a luoghi e a situazioni culturali specifiche: alla fine si potrebbe avere l'idea di una regione senza articolazioni, fatta solo da insediamenti legati, anche nella produzione artistica, al centro tarantino. Una regione omogenea nella quale indistintamente si fondono e soprattutto si confondono metropoli e abitati minori, aristocrazie e ceti medi, produzioni locali e importazioni, con nessun tentativo di proporre una



ricostruzione storica, ma solo perseguendo lo scopo di celebrare la pittura vascolare apula. E per questo fine si mescolano nel catalogo vasi a figure rosse il cui denominatore comune è la eccezionale qualità artistica. Oggi attribuzioni stilistiche, che peraltro prescindono da studi più recenti sul territorio apulo e su i contesti funerari, addirittura hanno dato alla storia della ceramografia apula una così ben organizzata sistemazione da potersi credere erroneamente che la storia dell'arte e dell'artigianato della Puglia del IV e III secolo a.C. si risolvano in essi: l'idea che affiora da iniziative come quella di cui si parla è di una Apulia fatta solo di vasi e pittori, senza altre persone, senza politica, senza commerci. Naturalmente si deve riconoscere che l'impostazione del testo è stata dettata proprio dalle limitate conoscenze sull'origine dei materiali della raccolta. Ma in questi casi l'assenza di dati sulla provenienza si può trasformare anche in una sorta di garanzia per lo studio: a priori si viene ad escludere la possibilità di affrontare o di accennare ad aspetti fondamentali della questione e così l'analisi è circoscritta solo all'esegesi dell'apparato figurativo. Meraviglia nel caso specifico il 'candore' degli studiosi i quali in nessuna delle pagine dedicate al Pittore di Dario si chiedono da dove vengono i vasi, nonché la ragione della presenza di questa grande raccolta apula in Svizzera. È chiaro che la domanda se la saranno posta in molti: ma una proposizione pubblica sarebbe stata a dir poco scandalosa. E questo disinteresse per certe problematiche scientifiche, invece sempre più attuali, si nota con chiarezza nella mancanza, anche solo a livello di citazione, di qualsiasi riferimento alla tomba di Canosa nella quale furono rinvenuti per la prima volta i vasi del Museo Nazionale di Napoli, fra i quali il più celebre che a questo ceramografo meritò il nome di Pittore di Dario. L'elemento della provenienza, invece, era tenuto ancora in debito conto da M. Schmidt nella sua puntuale analisi sul pittore del 1968 (M. SCHMIDT, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spatapulischen Vasenmalerei*, Munster 1960): c'è da chiedersi a questo punto se la massiccia immissione di vasi nel mercato antiquario straniero non abbia prodotto anche una caduta di tono della ricerca sulla pittura vascolare italiota. Ribercorrere, invece, nelle linee essenziali i pur pochi elementi noti sulla tomba del Vaso dei Persiani di Canosa avrebbe consentito di cogliere altri dati e di avere la misura di quelli perduti. Purtroppo, le notizie sul celebre ipogeo canosino sono contenute solo nella bibliografia ottocentesca e in qualche documento d'archivio relativo alla scoperta della tomba. L'ipogeo era ubicato in un'area che ancora nella piena età romana risulta interessata da necropoli extraurbane, non lontano dal luogo della celebre Tomba degli Ori (E. LIPPOLIS, 'Organizzazione delle necropoli e strutture sociali nell'Apulia ellenistica. Due esempi: Taranto e Canosa', in *Römische Gräberstrassen. Selbstdarstellung-Status-Standard*, München 1987, pp. 150-151). Al momento della scoperta, avvenuta il 15 agosto 1851, fu scavata solo la prima stanza e neanche completamente. Nel 1854 Carlo Bonucci, direttore degli scavi antichi del Regno di Napoli, vi penetrò ed eseguì la pianta e l'alzato. Come si desume dalla descrizione del Bonucci, riportata da M. Ruggiero, nonché dal prezioso schizzo ricostruttivo edito da O. Gerhard (O. GERHARD, 'Gräber zu Canosa', in *Archäologische Zeitschrift* XV, 1857, pp. 56-58, tav. 104,2), l'ipogeo era composto da due vani in asse ai quali conduceva un *dromos* su piano inclinato. La prima stanza conteneva solo materiale ceramico; in quella più interna forse furono trovate, oltre ai vasi, due punte di lancia e due corazze in bronzo. Senza dubbio il nucleo più importante dei ritrovamenti è rappresentato dai monumentali vasi a figure rosse: due crateri a volute (A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *The Red Figured Vases of Apulia*, Oxford 1982, 38/18: 39/18), due anfore di tipo panatenaico, una *loutrophoros*

(TRENDALL-CAMBITOGLU 1982, 42/18) ed una grande patera oggi dispersa (GERHARD 1857). Le vicende che seguirono la scoperta dell'ipogeo sono già note, ma varrà la pena di ricordarle brevemente. Tre vasi monumentali furono presi dal signor Fatelli di Ruvo, e successivamente (così come molti altri materiali di questa raccolta ruvestina) pervennero al Museo Borbonico; altri quattro vasi, invece, furono consegnati al Bonucci, dopo essere stati prima acquistati e nascosti dal canonico Basta (altro collezionista del tempo), poi dal signor Giuseppe Caradonna. Questa breve, e comunque sempre incerta ricomposizione del corredo dell'ipogeo del Vaso dei Persiani (a cui sono da aggiungere altri reperti dispersi, *askoi* con mascheroni e un morso equino), contribuisce a dare l'idea dei possibili contesti di provenienza dei vasi in mostra. Per le forme vascolari si osserva una voluta duplicazione (due crateri, due anfore), la stessa che si nota in un altro celebre contesto di Canosa, il Monterisi Rossignoli (M. MILLIN, *Description de tombeaux de Canosa*, Paris 1816): è confortante, ed è segno tangibile di sensibilità scientifica, che L. Giuliani proprio sulla base di questa considerazione ritenga possibile la pertinenza del complesso berlinese di vasi apuli ad uno stesso contesto. Non possono poi sfuggire alcune considerazioni a proposito del Pittore di Baltimora, divenuto molto popolare negli ultimi anni. L'immissione nel mercato di vasi di questo ceramografo è infatti sempre maggiore, ma la proposta collocazione della sua officina e la provenienza dalla Puglia settentrionale dei vasi acquisiti legalmente non sono che l'ennesimo segnale della devastazione operata al patrimonio archeologico di questa regione (cfr. ad esempio L. TODISCO, 'Nuovi grandi vasi dei Pittori di Baltimora e del Sakkòs Bianco', in *Xenia*, 7, 1984, pp. 49-66). Paradossalmente inoltre sfuggono a questo modo di fare ricerca persino alcune problematiche afferenti gli stessi miti. Non è da escludere, infatti, la possibilità di una loro diffusione circoscrivibile ad alcune zone: questa ipotesi viene suggerita, ad esempio, dal mito di Niobe, per il quale le sole testimonianze apule pittoriche o plastiche che abbiano provenienza certa conducono ai centri più settentrionali (Canosa, Arpi). Un esempio concreto, fra i tanti possibili delle perdite che la stessa ricerca iconografica e mitologica viene a subire se condotta escludendo dai criteri di analisi quegli elementi (provenienza, contesto, ecc.) che, invece, si rivelano fondamentali per non ridurre queste ricerche in esercizi di attribuzione o solo in dotti studi di tradizione antiquaria.

MARINA MAZZEI

M. TADDEI, Introduzione.

In his introductory speech the author briefly outlines the aspects of Death in the iconography of ancient India, a country where not only the very presence of graves is an exception, but death seems to be ignored or 'denied'. The Brahmanical tradition appears to be interested in the description of death only in such cosmological myths as those of Durgā Mahiṣāsūramardīnī and Narasimha, in which the pivot is represented by the killing of a demon. It is in the Buddhist literature and imagery that we find the death of the Wise, an achievement reached at the end of a long process of inner ripening. The role of Gandharan art in this connection is briefly discussed.

Iconography is also a source of data concerning the actual funerary rites in ancient India — a few examples are given and a special stress is placed on the meaning of the stūpa, as a funerary monument and *at the same time*, as an *axis mundi*.

A. M. SNODGRASS, The Archaeology of the Hero.

Here is a subject that has recently become fashionable to the point of excess. I return to it because I think that the course of study has taken a wrong direction. Anglo-Saxon scholarship, both philological and archaeological, has since the time of L. R. Farnell's *Greek Hero Cults* in 1921 pursued the connection between Greek hero-worship and the Homeric poems. But earlier still, in E. Rohde's *Psyche* of 1894, one can find a different, even contradictory line of interpretation, linked to the age-old practice of ancestor-worship, and I think it is the sounder one. Both lexicography and archaeology attest to two quite separate attitudes to the idea of the hero: Homer, on the one hand, uses the word *hērōs* to describe living men in a bygone age, most of them warriors and many of them famous long before his time; later Greek (especially prose) writers on the contrary apply the term to people who are obscure, or of purely local interest, who often lived in the recent past, but whose essential feature is that they are dead: only through death can they become heroes. Archaeology likewise can make a clear distinction between the cults, practised in various sacred localities, of the famous heroes of epic, and the anonymous cult-offerings at tombs, mainly of prehistoric date, where the dead had been buried with rites utterly unlike those described in epic. Is it likely that the inspiration of the Homeric poems, adopted as an explanation of the former type of cult, also explains the latter (and much commoner) practice?

The paper argues that the tomb-cults, as well as being commoner, are also the older, more traditional and more geographically widespread form of hero-worship. They represent, in fact, the archaeological evidence that Rohde lacked



for his hypothesis of early ancestor-worship, somewhat transformed. The paper ends by hinting at the internal heterogeneity, at least along geographical lines, of the tomb-cults.

F. FRONTISI-DUCROUX, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques.

The deadly face of Gorgo, from which all must avert their gazes, seems also to have been a topic to be largely avoided in speech. There are many references to Gorgo in our texts, but no exhaustive descriptions or detailed visualization. Paradoxically, however, Gorgo's mask is a favourite figure of Greek art and represented visually almost everywhere in the various contexts of daily life. In seeming to violate the primary taboo on viewing the Gorgo, the artists, nevertheless, especially the vase-painters, found ways to indicate the fundamental invisibility of this face.

C. DARBO-PESCHANSKI, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans les histoires d'Hérodote.

In Herodotus' *Inquiries*, death is resolutely shown and understood as an active principle. Hence the elliptic form of the narrative: the text never describes the actors dying. On the contrary, it insists on the funeral rites: indeed if cultural habits discriminate people from each other, the funeral rites help to make the world a steady mosaic where every one has its proper place.

It also stresses the murders as offences against justice. That is to say against the part of destiny and appointment imparted to the members of each society, or as a compensation for the disorder thus created.

So death appears as a power which can ever make and unmake the order of things, impelling thus the life of the world.

S. GEORGOUDI, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires.

According to many sepulchral epigrams of the *Greek Anthology*, death at sea is represented as most mournful fate of all. As a particularly dreadful agent of death, the sea has its own, specific, ways of killing the shipwrecked. Plunged into the depths of the awful liquid element, swallowed up by the roaring waves or cast on to the inhospitable shore, the dead person is condemned to the most horrible destiny: mutilated, disfigured or shrunken and deprived of funeral rites, he loses his name, his integrity, his individuality.

J. SVENBRO, L'épithète de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funéraire.

The remarks on the relation *sêma/nôēsis* by Gregory Nagy (*Arethusa* 16, 1983) provide the take-off point for this paper: if the *sêma* ("sign; grave") is incomplete without *nôēsis* ("intellection"), as Nagy argues from a linguistic point of view, the reader should be essential to the funerary inscription. In general,

the role of the reader is only implicitly defined by funerary inscriptions. However, in the case of Mnesitheos' gravestone (1210 Peek; 128 Pfohl; Eretria, Euboea, first half of Vth century B.C.), the role of the reader is explicitly defined or inscribed in the epigram itself, which makes use of two parallel verbs for the act of reading: *ananémesthai* and *légein*. The reader is supposed to "distribute", orally, the contents of the inscription to the passers-by (vv. 1-2); he is supposed to "read it aloud" to them from the stele (vv. 5-6). Thus, the reader becomes the distributor of the *kléos*, or "acoustic renown", of the deceased. For reasons of dialect and epigraphy, an alternative to v. 6 *hátis ereî* ("who [i.e. the stele] will say") is proposed: *hoû tis ereî* ("where one will read").

G. HOFFMANN, Les jeunes filles et la mort: quelques stèles à épigramme.

The present article reconsiders four gravestones with inscription which belong to the Attic classical production and show a maiden. Our purpose is to introduce the problem of articulation between what is seen and what is written (or said) and to bring out a basis for further investigation: if the *korè* is praised by the epigram like a daughter, she is depicted by the stone like a *parthenos*. So it conveys a strength which must help the family to overcome the trial of death.

A. M. D'ONOFRIO, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico.

A main change is observable in Attic funerary *semata* at the beginning of the archaic age: the indifferentiated, rough stelai which stood — without any particular orientation — on the top of the mounds, developed into decorated and figured ones and into statues, enriched with the dedication written by.

Such monuments involved a new position along the street and facing it, in order to convey the message about the social identity of the dead. From the fragmentary documentation available about their contexts, it seems that the *mne-mata*, exclusive of wealthy members of society, stood and often grouped them in family plots rather than marking individual tombs, and made them very impressive.

The analysis of the subjects chosen for figured representations, shows — beside the traditional image of the ageless, heroic *kouros* — athletes, warriors and a rich series of ephibical figures revealing a political articulation based on a new organization of status, role and age-classes. Anyway, the aristocratic committence of all these monuments is claimed by the standard virtues of the *agathoi*, *sophrones*, *pistoi andres* celebrated by inscriptions, moulded upon the contemporary elegy. So we get the main features of the idealized, 'archetypal' male protagonists of the Attic 6th cent. B.C.; women, on the contrary, are rarely glorified by monuments, and generally as *korai* (the potential *kouridie alochos* borrowed from the Homeric tradition); only towards the end of the period they are represented as mothers (an anticipation of the classical pattern of the hoplite's mother).

F. LISSARRAGUE, La stèle avant la lettre.

Many inscriptions appear on Attic vases which may be related more or less directly to the images themselves. This essay explores in brief those inscriptions which are written not on the general field of the vase but on objects represented

upon it, e.g. altars and columns. Paradoxically, funeral stelai which in real life are the very objects to be inscribed, are most often represented as blank or with mythological names. The case of the Achilles painter, however is unusual for three reasons: 1) his style of writing in its careful lettering seems to imitate, more than others, actual epigraphical models; 2) at the same time, these inscriptions are not written on the stelai themselves but are placed in such a way so as to serve as substitutes for the missing monument; 3) these names apply only to "kalos" people who, it is argued, are the living and not the dead.

I. BALDASSARRE, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco.

The representations of *stelai* shown on the Attic white-ground funerary lekythoi of the 5th cent. B.C. — usually examined separately from their general context and used to fill the gap in the monumental documentation of the period — are here considered in the light of the metaphorical sense connected with the whole representation, in which they constitute a significant element: visits to the tomb.

The theme represents the main innovation in the funerary iconography of this period and, if considered under the aspect of the iteration of a cult and observance to a *nomos*, is to be reconnected to the sphere of the activities of the *polis*.

R. M. MOESCH, Le mariage et la mort sur les loutrophores.

According to the traditional interpretations, the LA is reserved to men and LH to women; according to J. Boardman, loutrophoroi have mainly a funerary meaning.

The aim of this paper is to show that such interpretations do not take into account some realities, at least for the 5th cent. B.C.

Here is proposed the following thesis: during the 5th cent. B.C. the wedding meaning of the LH becomes the predominant one (maybe for its strong connection with women and — but this is to be proved — because the wedding-bath became more important for women than for men). In the same time, the funerary meaning of the LA gets stronger, while its relationship with the male sphere results less evident.

D. C. KURTZ, Mistress and maid.

During the first half of the 5th century vase-painters begin to show women engaging in activities from which men are partly or wholly excluded. These scenes are most often found on the types of vases which women used. 'Mistress and maid' appear on a variety of red-figure shapes but they are best known from white lekythoi made in Athens in the decades around 450.

It has often been assumed that the social status of one of the female figures is lower and that one or both of them is dead. The visual evidence rarely supports the first assumption and never the second. In the work of the Achilles Painter, who made the finest examples of the scene, both tend to be of equal stature and

elegance. They must often be members of the same class, or even of the same family, who seek companionship in a society which did not offer many occasions for well born ladies to venture outside the house. One of these was the visit to the family graves and some of the women are preparing to visit them with offerings.

A. SCHNAPP, La chasse ed la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases.

Through an examination of the various iconographies related to the hunt, the A. aims at illustrating how the *polis* uses this theme for funerary purposes.

Two different strategies are so identified, according to the destination of the scenes: if they are conceived to be painted on a lekythos or represented on a stele. For the lekythoi, the moment chosen for the representation is usually the pursuit of the hare; nevertheless the real hunt is transferred to a timeless dimension, taking place in front of the tomb. On the attic stelai, every explicit hunting representation is excluded, and the figure is represented immediately afterwards, in a sort of timeless image.

C. BÉRARD, The impossible corpse.

The construction of a sequence (*mise en séquence*) of figurative images observed upon white lekythoi emphasizes the coherence of the greek iconographical programme: its message is designed to be soothing and reassuring. From the *prothesis*, the supernatural is manifested through the presence of the *unpersonalized* and finally liberated *psuchai*. The *sleeping* body is then carried away and laid down into the tomb. The corpse remains invisible whereas the awoken *eidolon* looses itself and climbs into Charon's bark under Hermes' guidance. The *eidolon* is still *animated*, coloured and even endowed with the power of speech. A series of comparisons with some neoclassical pictures allows the author to underline the original character of the antique iconographical strategies. Finally a survey of several works inspired by christian belief clarifies the various degrees of materiality that the *eidola* or the glorious resurrected bodies can attain and keep.

J. BOARDMAN, Sex differentiation in grave vases.

The distinction between neck-handled amphorae and belly-handled amphorae (to be explained as water vases) for male and female burials respectively in the Protogeometric period in Attica, is traced through the seventh century, through black figure and red figure of the sixth and fifth century (the so-called *loutrophoroi*), to the marble *loutrophoros* gravemarkers of the later fifth and fourth century. What starts as a differentiation probably based on the social function of the shapes (wine for men, a concept continued in the use of craters for grave-markers in the Geometric period; water for women) develops further connotations in Attic ritual which relate to marriage (though often perhaps in a funerary context) and to the probable restriction of the use of the shape for graves of the unmarried. The sex differentiation is maintained throughout, whatever the function.



A. PONTRANDOLFO - G. PRISCO - E. MUGIONE - F. LAFAGE, *Semata e Naiskoi* nella ceramica italiota.

In this paper about 1,500 images of funerary monuments are analyzed.

In the first period of South-Italian vase-painting, the representations of the burial relies on the stele, according to the patterns derived from Attic pottery. In the same time, Apulian ceramists create an original scheme representing the tomb: in many instances the inside of the tomb is visible, showing a male, heroic figure, thus displaying the close relations between the signs of the ritual and those defining the status of the dead.

About 380 B.C., representations of *Orestes* and *Elektra* at *Agamemnon's* tomb appear on South-Italian painted vases. The Sarpedon Painter creates a new scheme, which units real monument and ideal conceptions of the death through the superimposition of the stele on the signs of the heroized dead — real monument and ideal conception of death. About the first decades of the 4th cent. B.C., in Lucanian milieu, and particularly at Heraclea, vase — painters elaborate a new pattern, which aims to the representation of the external space — corresponding to the burial — through a vase covered by a light structure.

Starting from the second quarter of the century, in Apulian milieu, new schemes are borne out: high basement + stele on which a vase rests; plinth on high socle + huge vase; tumulus; shrine + vase inside. In the same time, we begin to find two funerary scenes on both sides of the same vase: on one side, the simple burial, on the other, metaphoric representations of death. Of those, the most complex and widespread expression in Apulian environment is the naiskos with human beings inside. In an area between Ruvo, Canosa and Arpi ceramists use to define funerary scenes in a metaphoric sense through the association with myths and underworld representations connected to eschatologic conceptions.

Finally rises the problem of the relationship with archaeological evidence: indeed, monumental *semata* are attested in South Italy just from the end of the 4th cent. B.C. — when figured pottery is going to disappear — and in sites as, for example, Taranto where no vase with such kind of representation has been found.

A. ROUVERET, *Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia.*

Beside other recurrent motifs in the decorative patterns of Tarquinian archaic tomb-paintings such as the canopy, the door or the *columen* with confronted animals, the function of a fourth element is underlined: the small trees which mark the inner space of the tomb in a way which seems analogous to the delimitation of the *templum* in Roman religious traditions. After analysing the relations of complementarity or exclusion between the motif of the trees and the other ones, the connections between these structural elements and the motifs with human figures are considered. Progressively until the beginning of the 5th cent. B.C., these figurative elements, from now on recurrent in several tombs, become the fundamental structure in the general set up of the tomb-decoration. Only at the beginning of the 4th cent. B.C. does this pattern change with the introduction of genealogical representations set into the traditional banquet motif.

B. D'AGOSTINO, *Le immagini e la società in Etruria arcaica.*

The aim of this paper is to investigate the relations between archaic Etruscan imagery and society. To that purpose, two particular groups of monuments may be examined: archaic tomb paintings from Tarquinia and funerary reliefs from Chiusi. In both series each monument is decorated by what may be considered a short cycle composed by four or more images.

Though they have the same funerary destination, the two series of monuments act in different ways: in the reliefs from Chiusi we are able to distinguish a male from a female repertory, the former composed by *symposion*, athletic games, warriors; the latter, on the contrary, composed only by funerary scenes such as *prothesis*, ritual mourning and similar. In the painted tombs from Tarquinia, funerary scenes are almost completely lacking and an explanation may be suggested: Tarquinia tombs are family monuments, where the dominant ideology is that of the head of the *oikos*; the gravestones from Chiusi are individual monuments: therefore they are allowed to reflect both male and female personalities. But, while for the *dominus* there exists a repertory of images reflecting seignorial activities, for the *domina* there are no other scenes than the funerary ones or, in a few cases, images borrowed from the male repertory.

L. CERCHIAI, *Le stèle villanoviane.*

"Villanovian gravestones" is a conventional term to indicate a series of funeral monuments — *stelai* with rectangular shaft and discus finial, with engraved decoration — found in Bologna and environs and dating from the first half of the 7th cent. B.C. onwards. They are characterized by a sub-geometrical decoration and by the iconographic subjects of the goat and tree and the chariot with the charioteer.

We are dealing here with a coherent figurative program of the Orientalizing Age, elaborated in the villanovian milieu for a specifically funerary purpose: the analysis of the gifts from the related tombs, reveals the social pertinence of the phenomenon — related with the ideological pattern of the "prince" — and a differentiation of the iconographic repertoire connected with the sex of the dead.

Finally, the interpretation of this repertoire is clarified by the study of its diffusion in our context, linked to the exchanges established — through the coastal Etruria — with the oriental (syrian and phoenician) as well as the cycladic world.

The identification of the iconographic sources helps us to investigate, on the side of iconology, the meaning of the sacred tree and of the chariot, even with the comparative utilization of the literary and iconographic greek and roman evidence.

O. MURRAY, *Death and the Symposion.*

Greek society and Greek culture in the archaic and early classical periods was organised around the *symposion* or ritual drinking group, and the pleasures associated with the *symposion* are in Greek thought the highest pleasures in life. In this respect there exists a polarity between the *symposion* and death, which is portrayed as the absence of life and of those bodily sensations which are exercised in the activities of the *symposion* — eating, drinking, singing and music,

discourse and the pleasures of Aphrodite. This Greek attitude stands in strong contrast to beliefs found in areas like Etruria and Anatolia, despite the strength of the Greek artistic influence.

Certain groups of evidence have suggested that this opposition is not as clear as it might seem. This paper seeks to understand the effect of attitudes to life on attitudes to death, and comes to the following conclusion:

1. The sculpted banquet scenes usually called *Totenmahl* reliefs belong to hero cult and not to the conception of the dead (as J.-M. Dentzer has shown).

2. Individual monuments occasionally show a *symposion* in connection with death (the Tomba del Tuffatore, the Lysimachides monument in the Kerameikos at Athens); but these works show that there was no specific sympotic iconography connected with death.

3. Although sympotic objects (cups, *kraters* etc.) are often found in funerary contexts, there is no evidence in burial customs of a sustained belief in a sympotic after-life; the funeral feast does not involve the participation of the dead, nor are offerings of food and drink regularly made to the dead. The conception of an annual return of the dead to a ritual *symposion* at the Anthesteria should be rejected. The opposition between the *symposion* and death is expressed in the ritual exclusion of the name of Dionysus from the funeral context.

4. The offering of food and drink to the dead was rather associated with necromancy and the raising of spirits: the ritual was a dangerous form of black magic.

5. It is however certain that the mystery cults in general offered the promise of a sympotic life after death, and that this was their main attraction.

6. The point of mediation between death and the *symposion* is to be found in hero cult: by public act or private belief the dead could sometimes be regarded as heroes, and as such could partake in the sympotic life of the immortals.

Thus the very rigidity of this polarity provoked a series of confrontations between life and death, which can be read as an attempt to penetrate the mystery of death, and to resolve the paradox of Heraclitus: 'Hades and Dionysus are the same'.

#### C. SOURVINOU-INWOOD, Further aspects of polis religion.

This paper discusses the role and function of priests and priestesses and their relationship to the polis, the financing of cults, the openings and closures of the religious system of the polis, and argues that it was the individual — and not, for example, the *oikos* — that was the primary, the basic cult unit in polis religion, and also that in the classical period polis religion encompassed, symbolically legitimated, and regulated all religious activity within the polis, including cults which modern commentators are inclined to consider private, such as *oikos* cults.

#### I. BALDASSARRE, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto).

Starting from a new topographical plan of *Antinoe* made by arch. E. Mitchell in 1981-82, it is possible to recognize the basic outline of the original urbanistic lay out of Hadrianic age. The object of the paper is to investigate the principles informing such a conscious and voluntary planning act of the Emperor.

## ILLUSTRAZIONI





1



2

1. Cratère Leipzig T 83. 2. Cratère Boston 1970. 237.



FIG. 2

F. FRONTISI



2



1

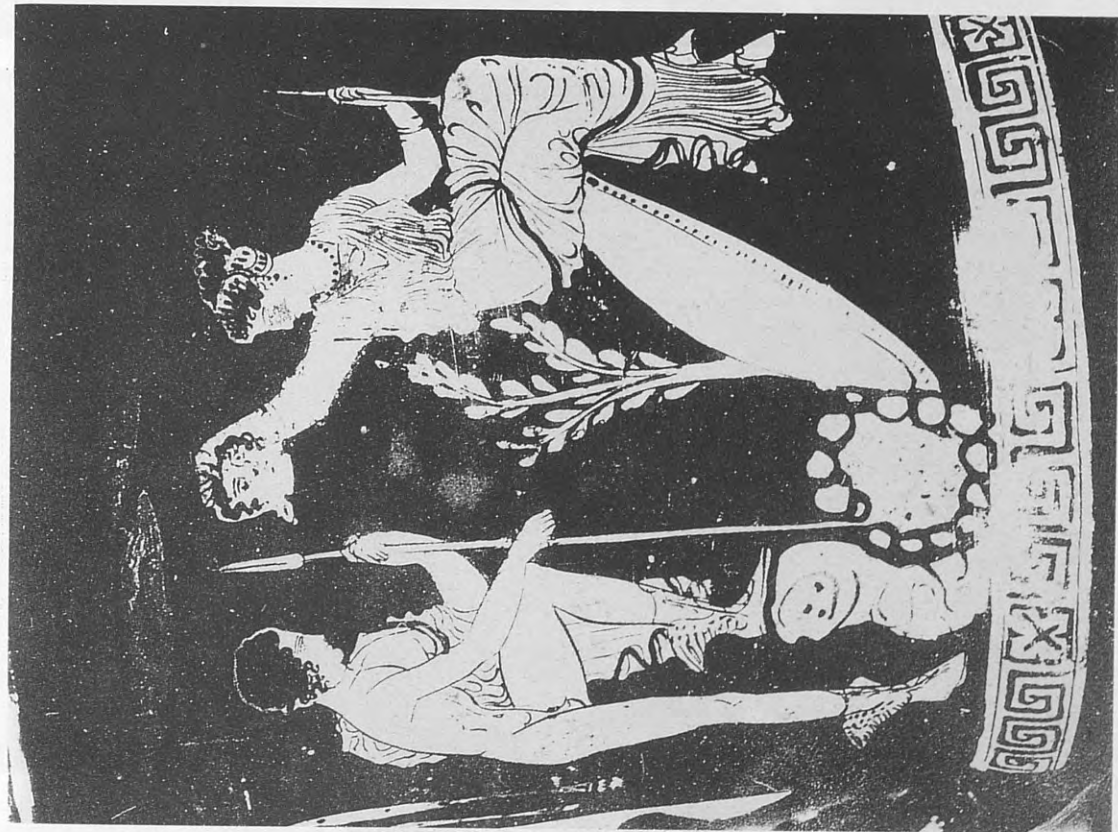
1. Plaque Campana, Naples. 2. Péliké Tarente.

F. FRONTISI

FIG. 3



2

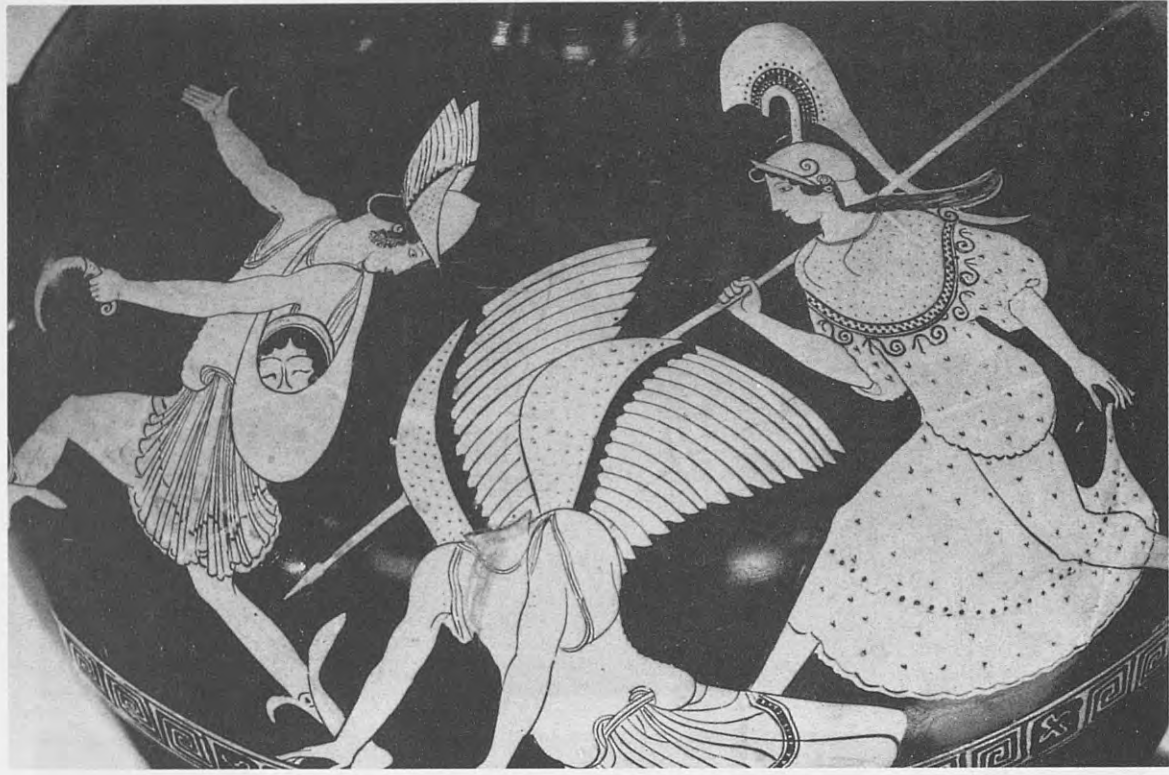


1. Cratère Gotha AHV 72. 2. Péliké Munich 8725.



FIG. 4

F. FRONTISI



1

G. HOFFMANN

FIG. 5



2



2



1

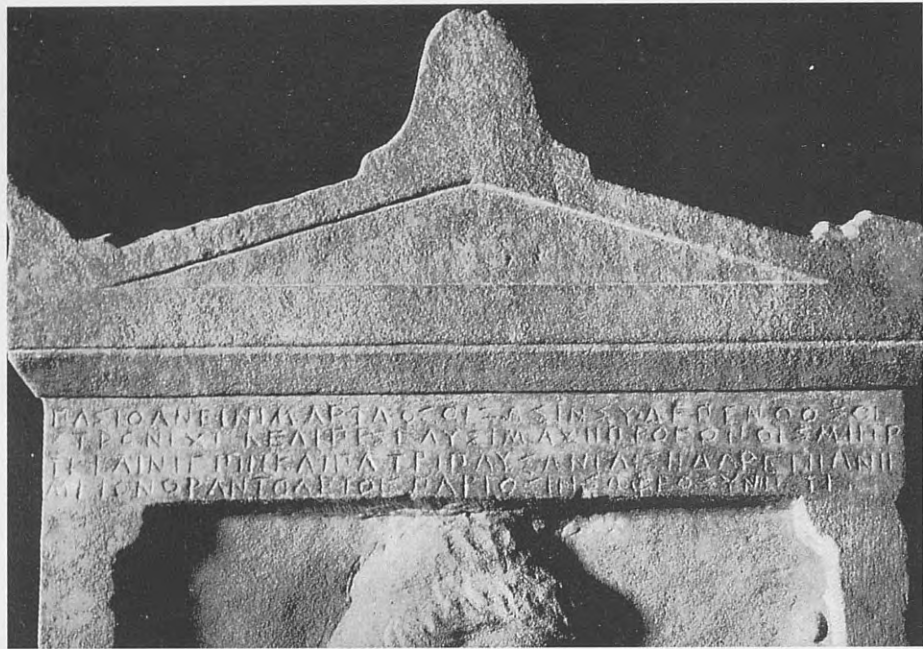
1. Hydrie Londres E 181. 2. Coupe Berlin 4951.

1. Stèle d'Aristylla. 2. Stèle de Mnésagora et de Nicoharès.

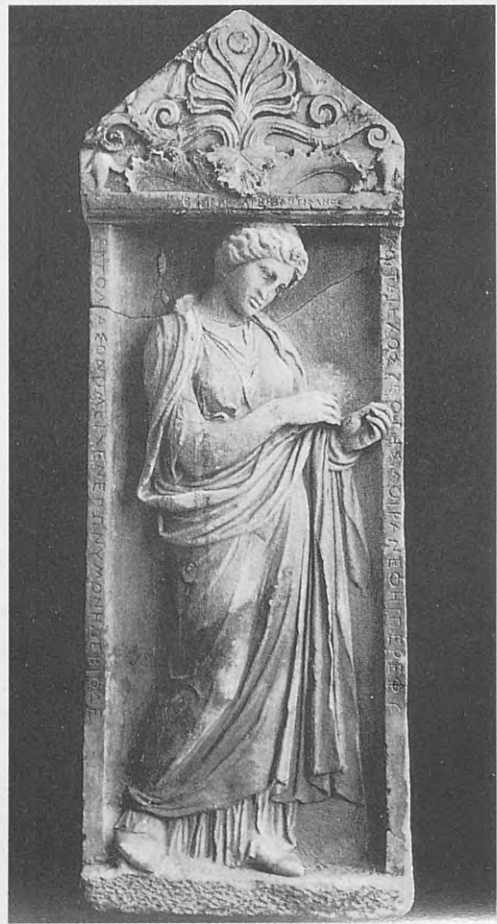


FIG. 6

G. HOFFMANN



1



2

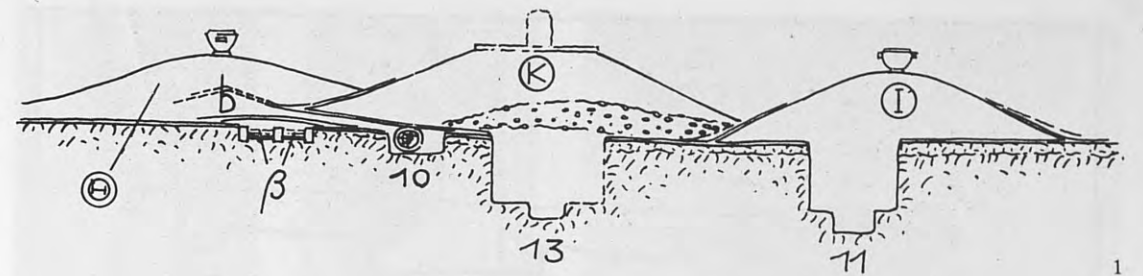


3

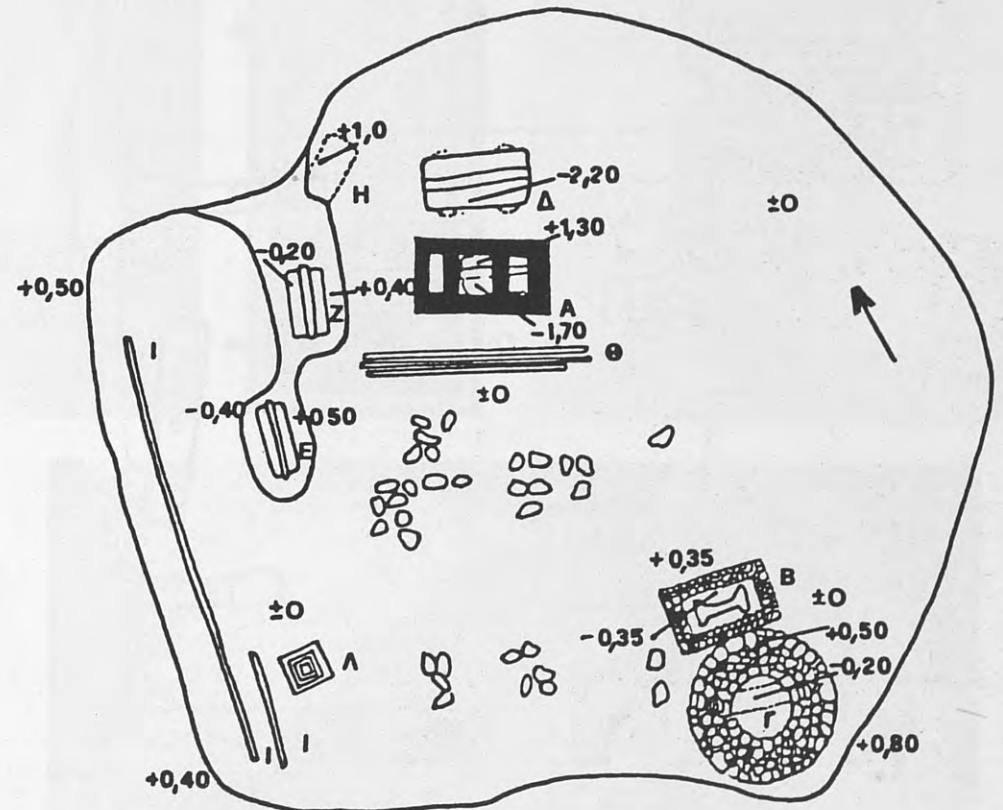
1, 3. Stèle de Pausimaché. 2. Stèle d'Eukolinè.

A.M. D'ONOFRIO

FIG. 7



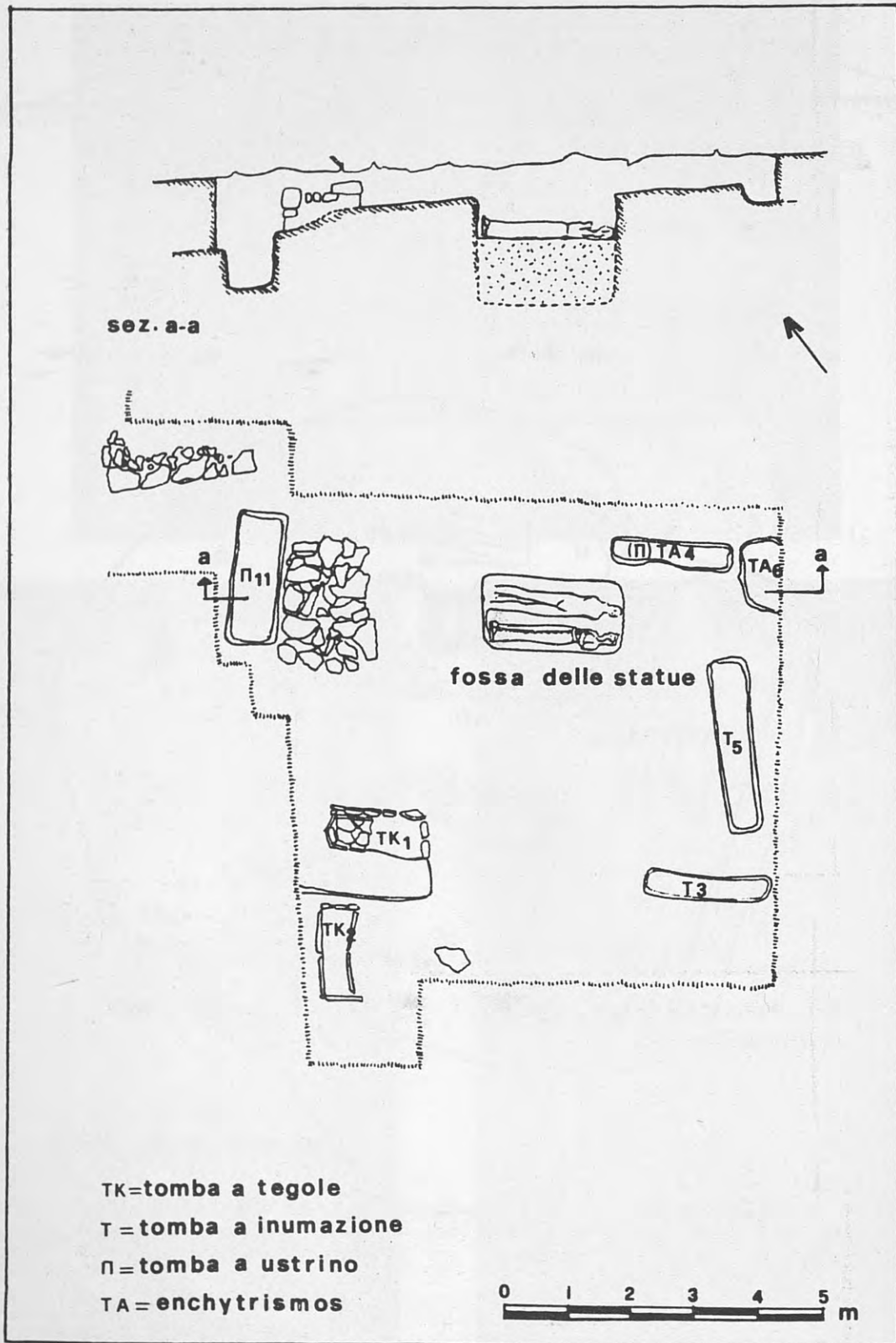
1



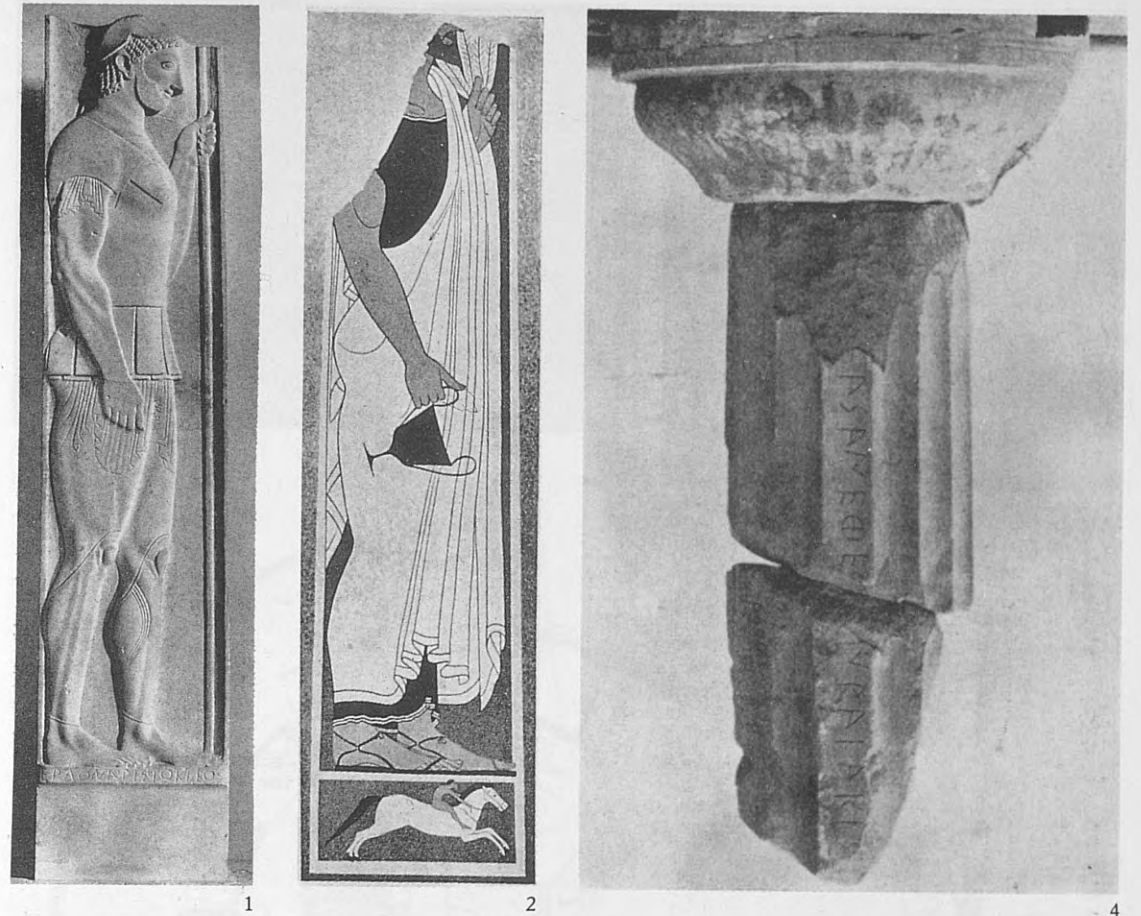
2

1. Atene, necropoli del Kerameikos: il tumulo K sormontato dalla stele e con la relativa tomba ad incinerazione - c. 635 a.C. (da K. Kübler, *Kerameikos* VI. I, Beil. 12.2). 2. Vourva, il tumulo con la base di kore, indicata con la lettera A (da Stais, 1890<sup>1</sup>, tav. 3).

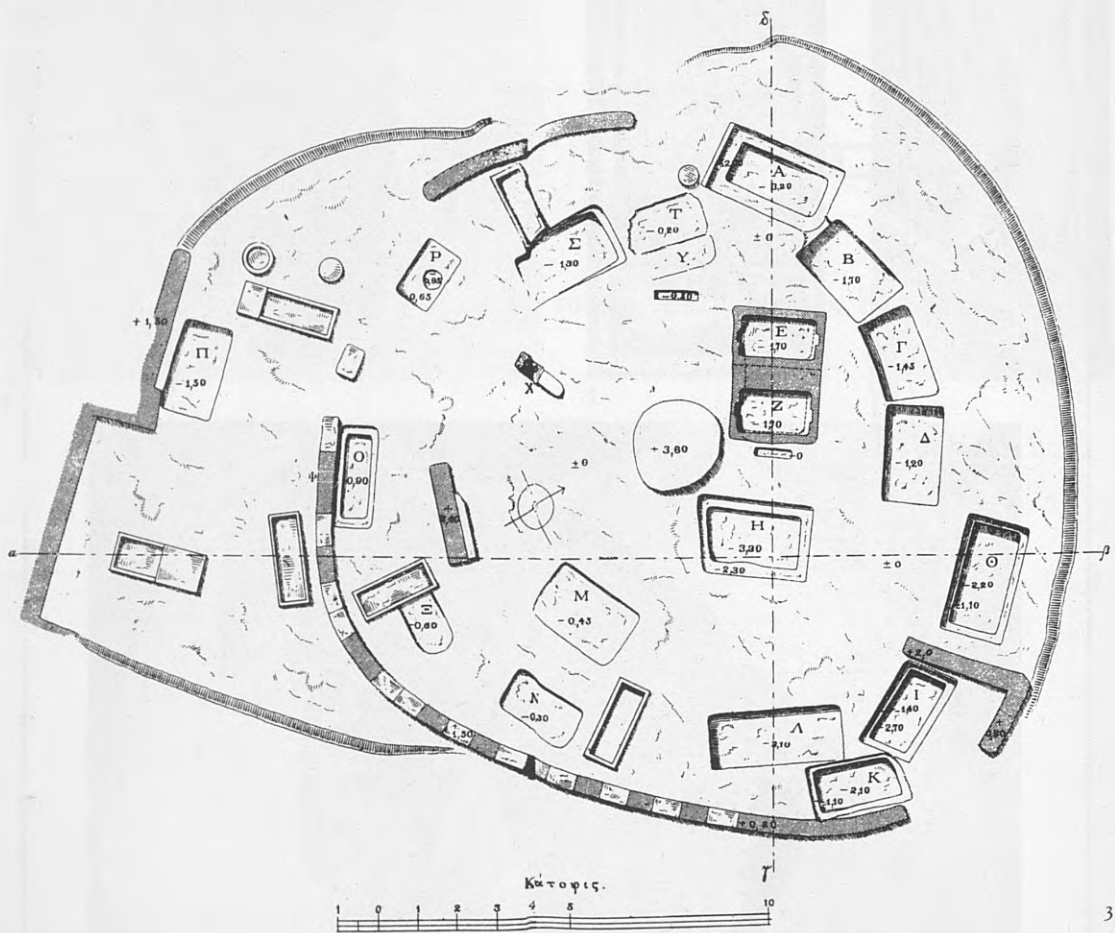
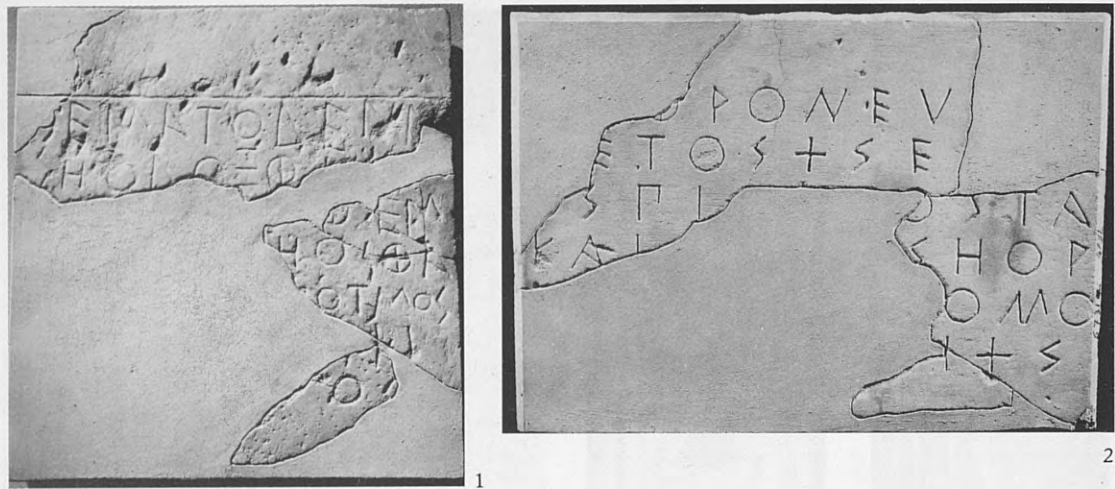




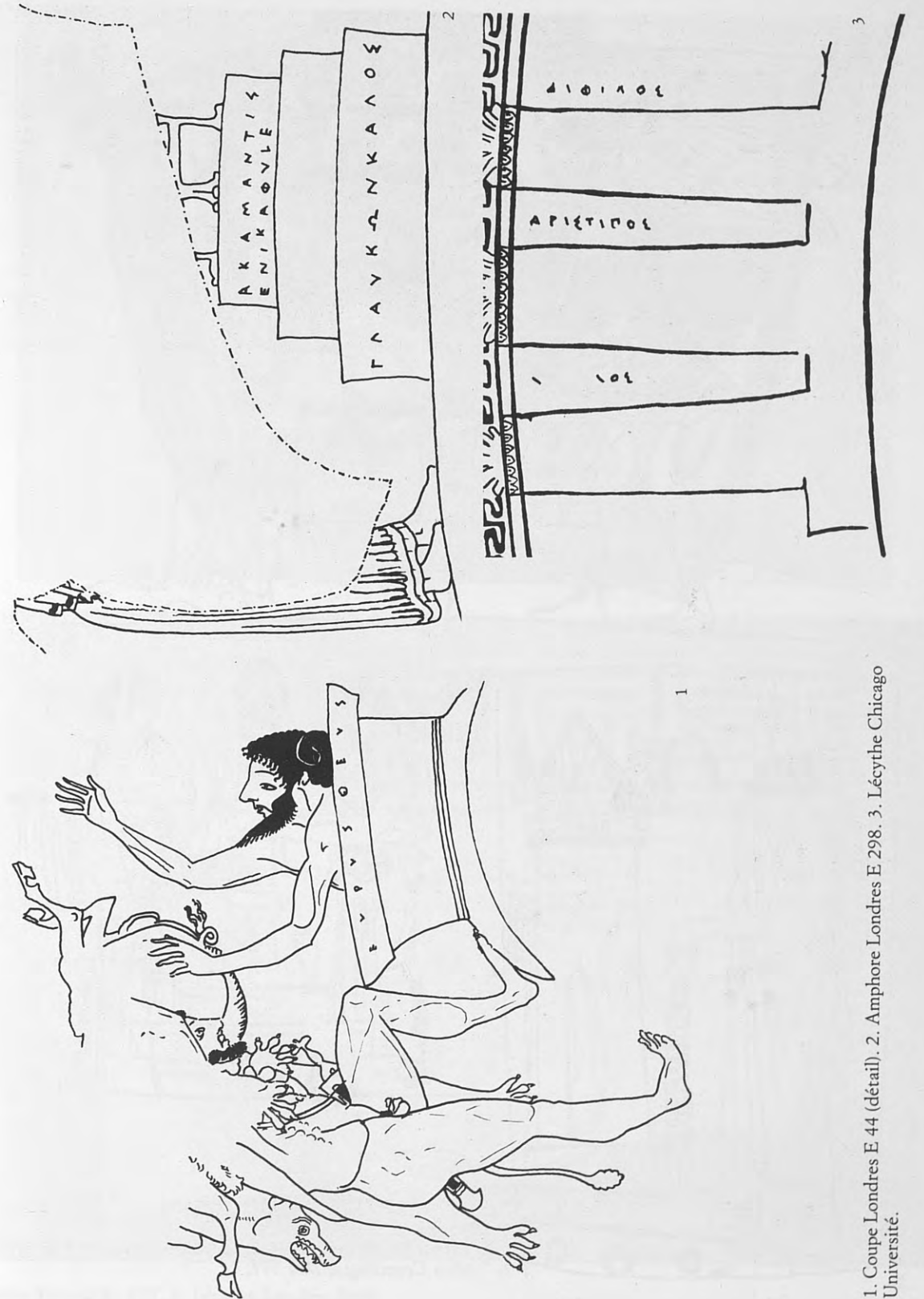
1. Merenda, la necropoli con il *bothros* della *kore Phrasikleia* e del *kouros* probabilmente connesso con la tomba ad incinerazione Π (da Mastrokostas, 1972, p. 307).



1. Stele di *Aristion* (da Richter, 1961, fig. 156). 2. Stele di *Lyseas* (da Richter, 1961, fig. 159). 3. Anfora a protomi equine, probabilmente dalla tomba di *Aristion*; Atene, Museo Nazionale 903. (Foto Museo Nazionale). 4. Colonna per base di statua con la dedica di *Lyseas* e *Aristion*, dall'Acropoli di Atene (da A. Raubitschek, Bull. Inst. Bulg. XII, 1938, p. 174, fig. 31).

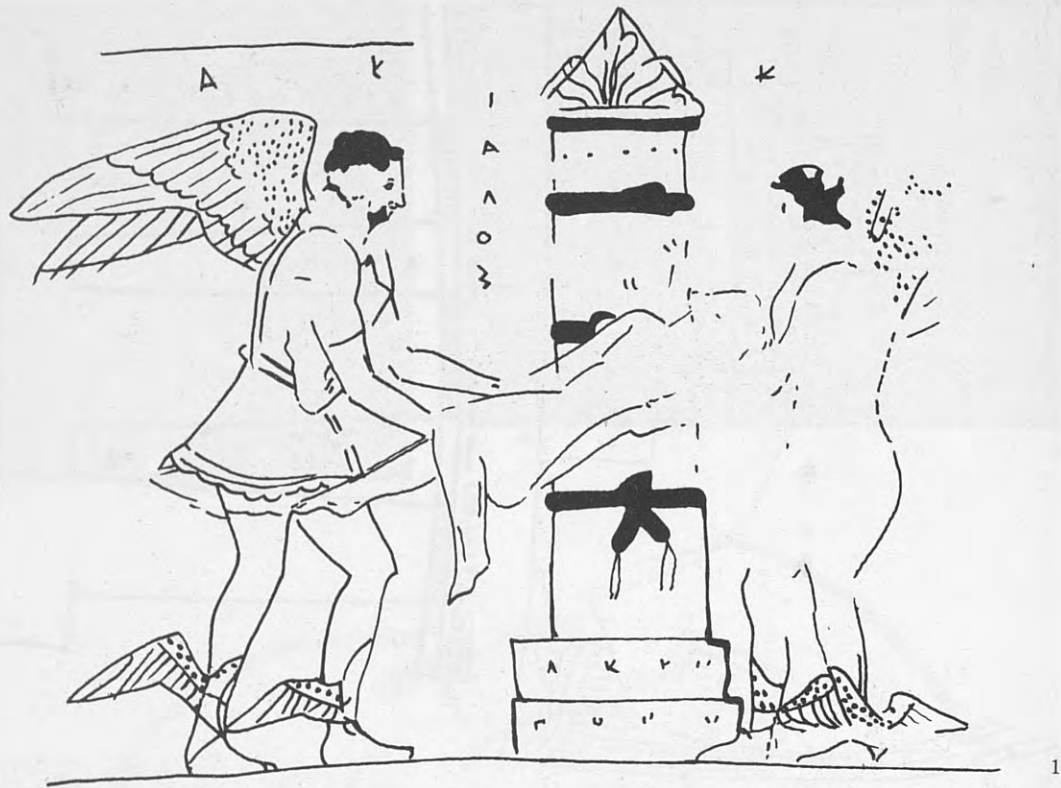


1-2. Stele iscritte da un tumulo di Velanideza; Atene, Museo Epigrafico 6732, 6731 (Foto Museo Epigrafico).  
 3. Il tumulo da cui provengono le due stele (da Stais, 1890<sup>3</sup>, tav. 1).

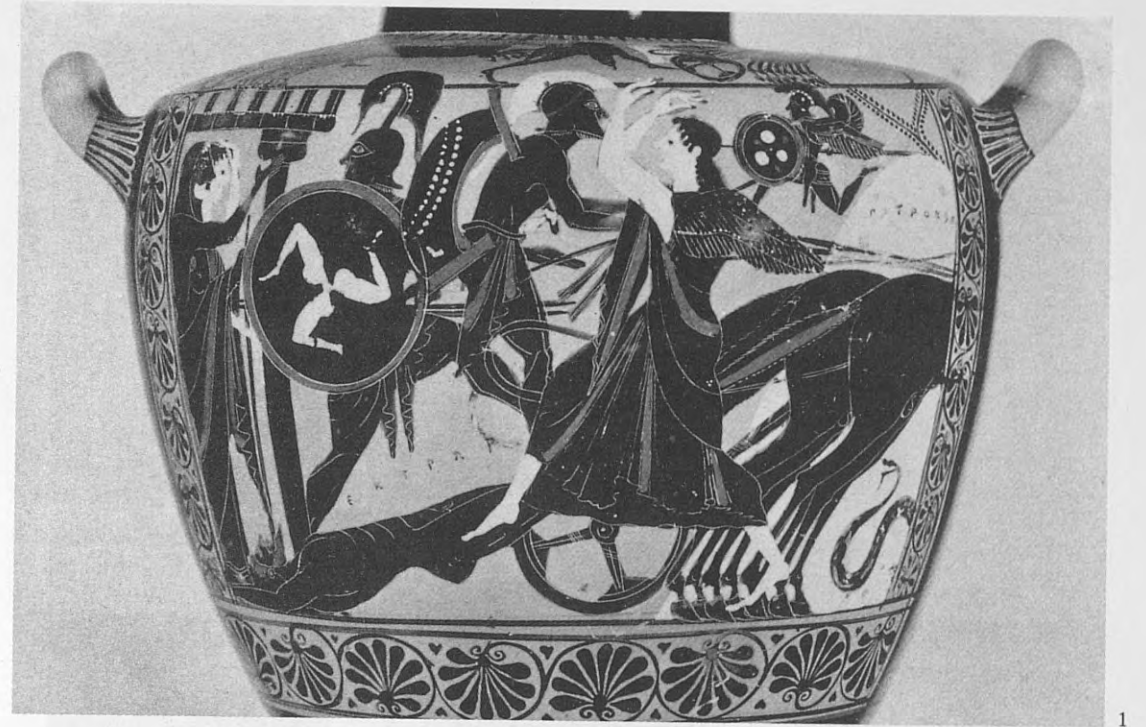


1. Coupe Londres E 44 (détail). 2. Amphore Londres E 298. 3. Lécythe Chicago Université.



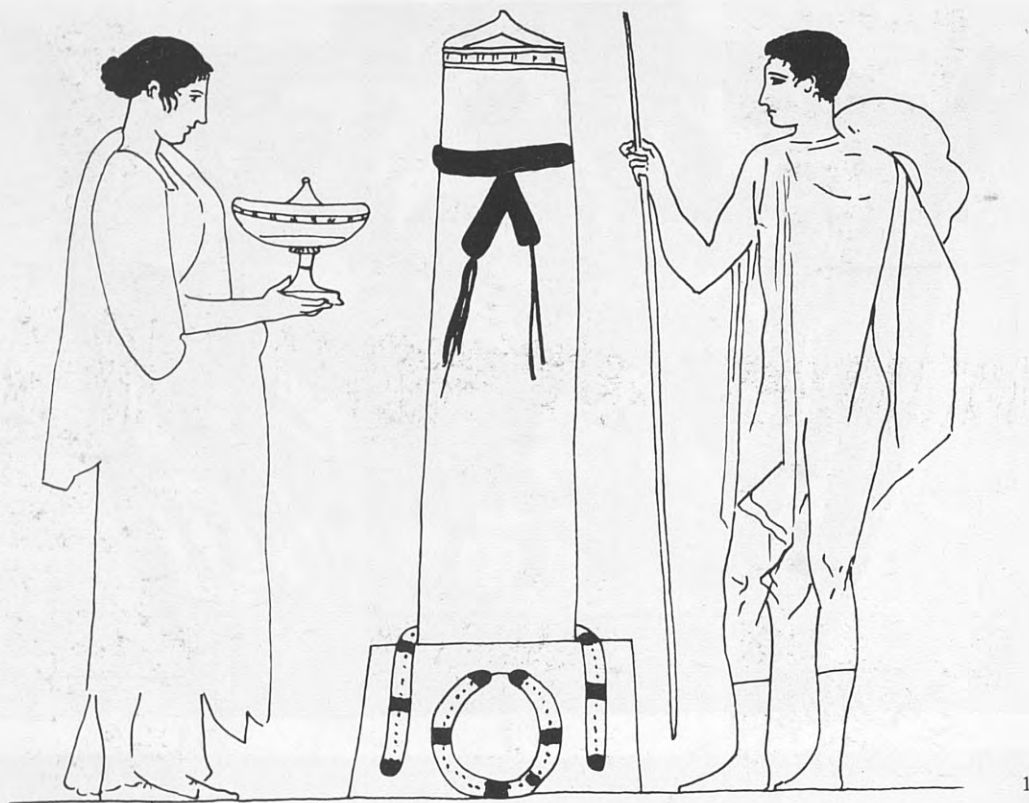


1. Lécythe Athènes 17294. 2. Lécythe Athènes 1959. 3. Skyphos Copenhague MN 597.



1. Hydrie Boston 63.473. 2. Lécythe Londres D 49.





1



2

1. Lécythe Athènes 1821. 2. Lécythe Athènes 1963.



1



2



3



4



5



6

1. Londra, British Museum D 65. 2. Atene, Museo Nazionale 1958. 3. Atene, Museo Nazionale 1790. 4. Parigi, Museo del Louvre CA 1640. 5. Boston, Museum of Fine Arts 1970.428. 6. Londra, British Museum 1928-2.13.1 (da Kurtz AWL).



FIG. 16

I. BALDASSARRE



1



2



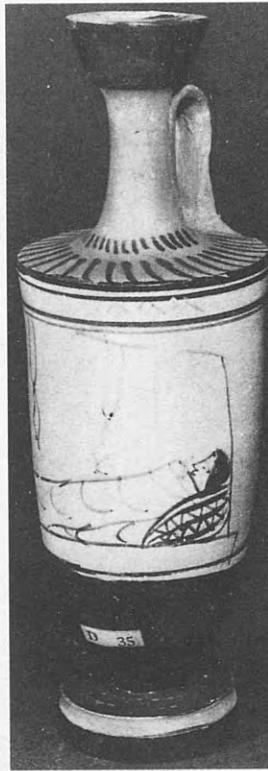
3



4



5



6

1. Atene, Museo Nazionale 1875. 2. Atene, Museo Nazionale 1929. 3. Madison (Wisconsin), Elvehjem Art Center EAC 70.2. 4. Londra, British Museum D 58. 5. Atene, Museo Nazionale 12783. 6. Londra, British Museum D 35 (da Kurtz AWL)

I. BALDASSARRE

FIG. 17



1



2



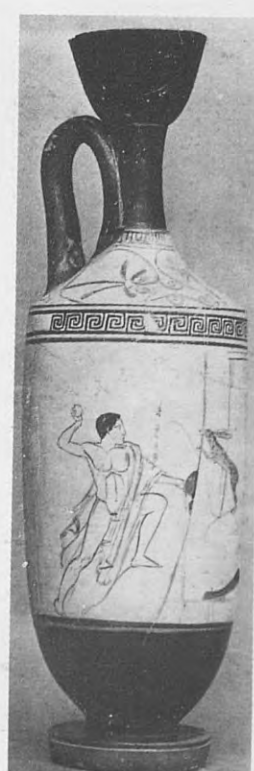
3



4



5



6

1. Atene, Museo Nazionale 2021. 2. Berlino, Staatliche Museen (Ovest) 2262. 3. New York, Metropolitan Museum 35.11.5. 4. New York, Metropolitan Museum 12.229.10. 5. Vienna, Kunsthistorisches Museum (3746). 6. Londra, British Museum (D 60) (da Kurtz AWL).



FIG. 18

I. BALDASSARRE



1. Parigi, Museo del Louvre MNB 3059. 2-3. Oxford, Ashmolean Museum 1956.14. 4. New York, Metropolitan Museum 23.160.39. 5-6. New York, Metropolitan Museum 11.212.8 (da Kurtz AWL)

F. MOESCH

FIG. 19



1-4. Karlsruhe, Bad. Landesmus.: Loutrophore-amphore, 69/78 (ARV<sup>2</sup> 1102,2) photo avant la restauration.





1



1



2



3

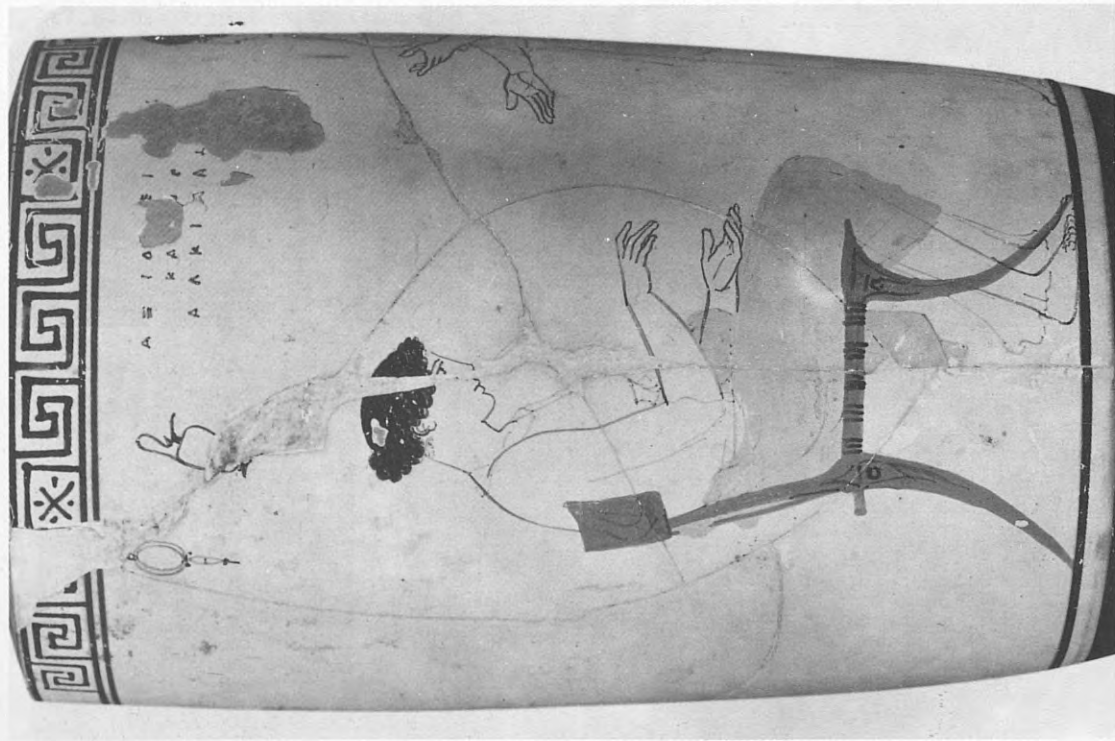
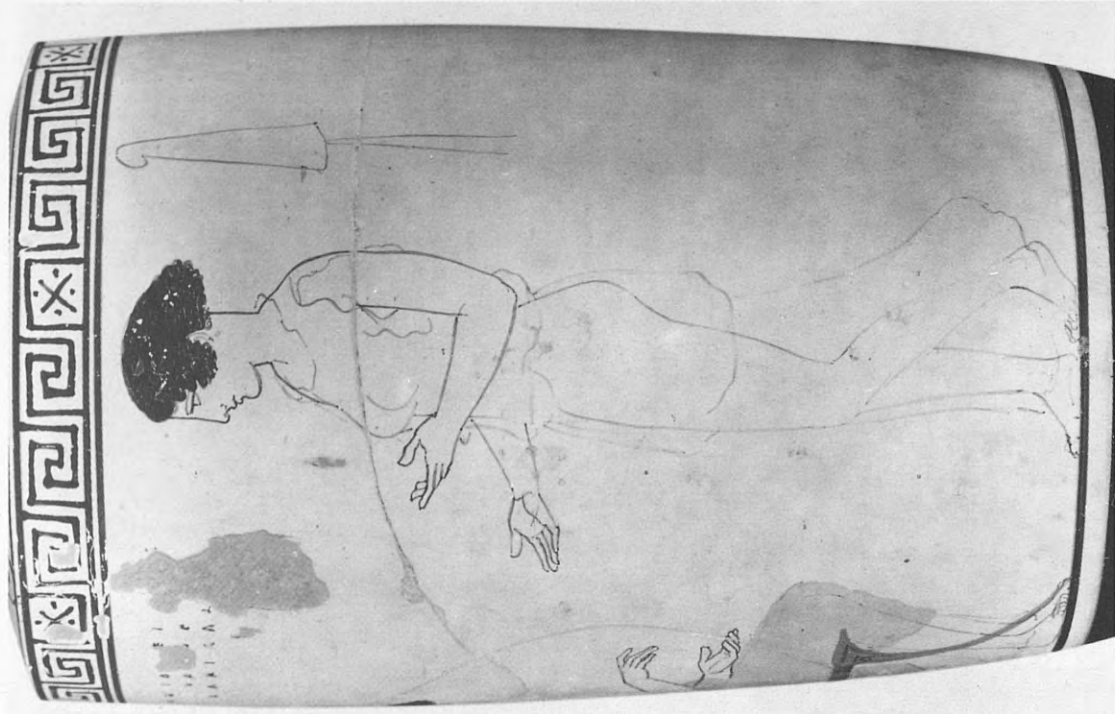


2

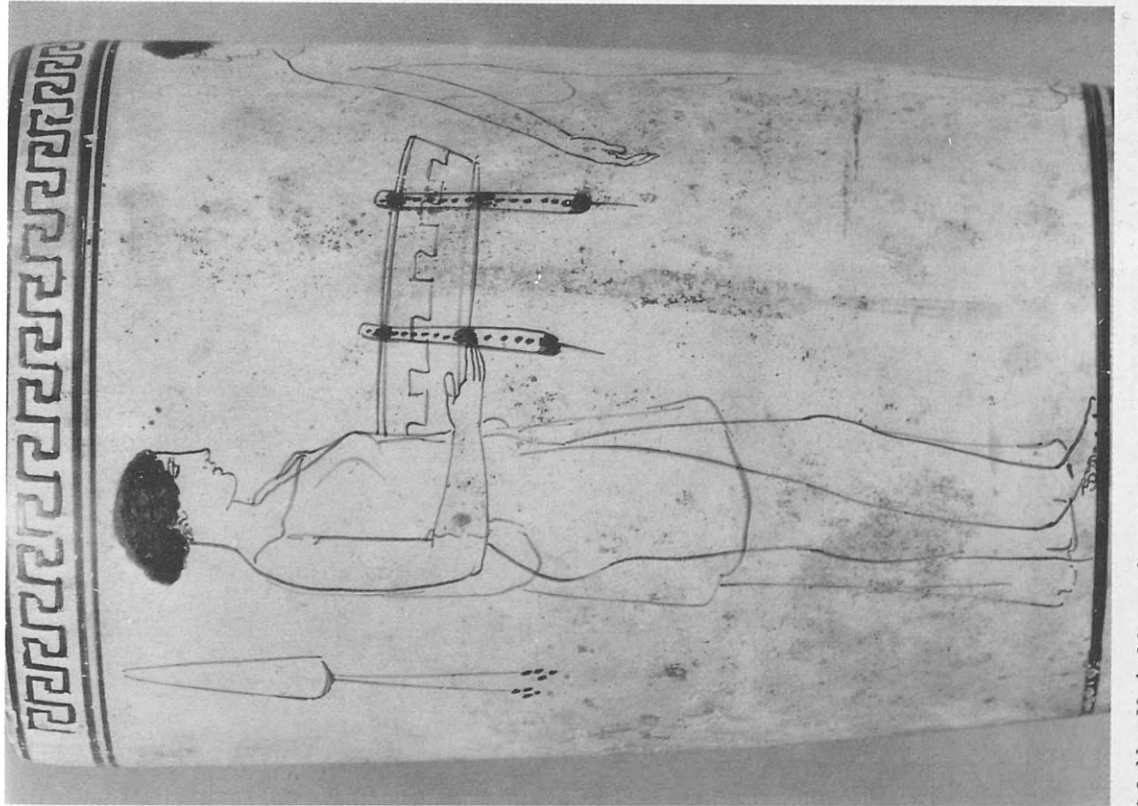
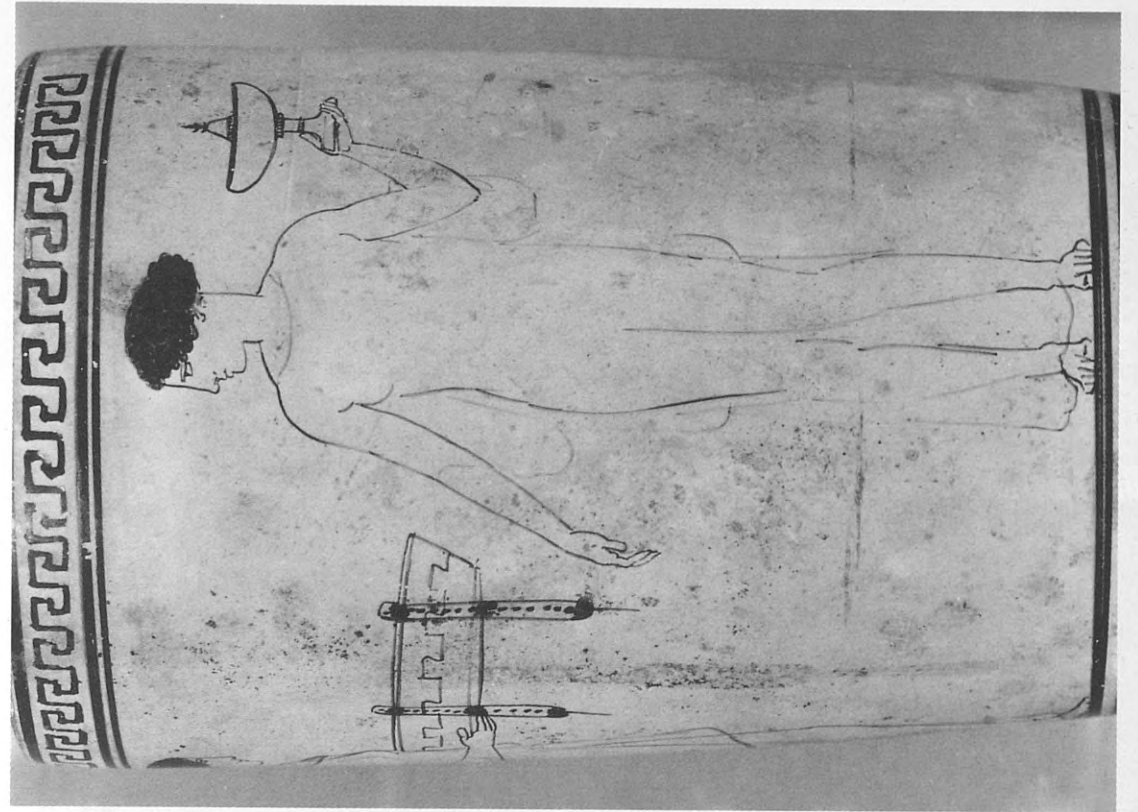
1. Oxford, Ashmolean Mus.: Loutrophore-amphore, 1966.888. 2. Athènes, Mus. Nat.: Relief funéraire, 896. 3. Athènes, Mus. Nat.: Loutrophore-amphore, 1453.

1. Oxford, Ashmolean Mus.: Loutrophore-amphore, 1966.888. 2. Athènes, Mus. Nat.: Pyxide, 1630.



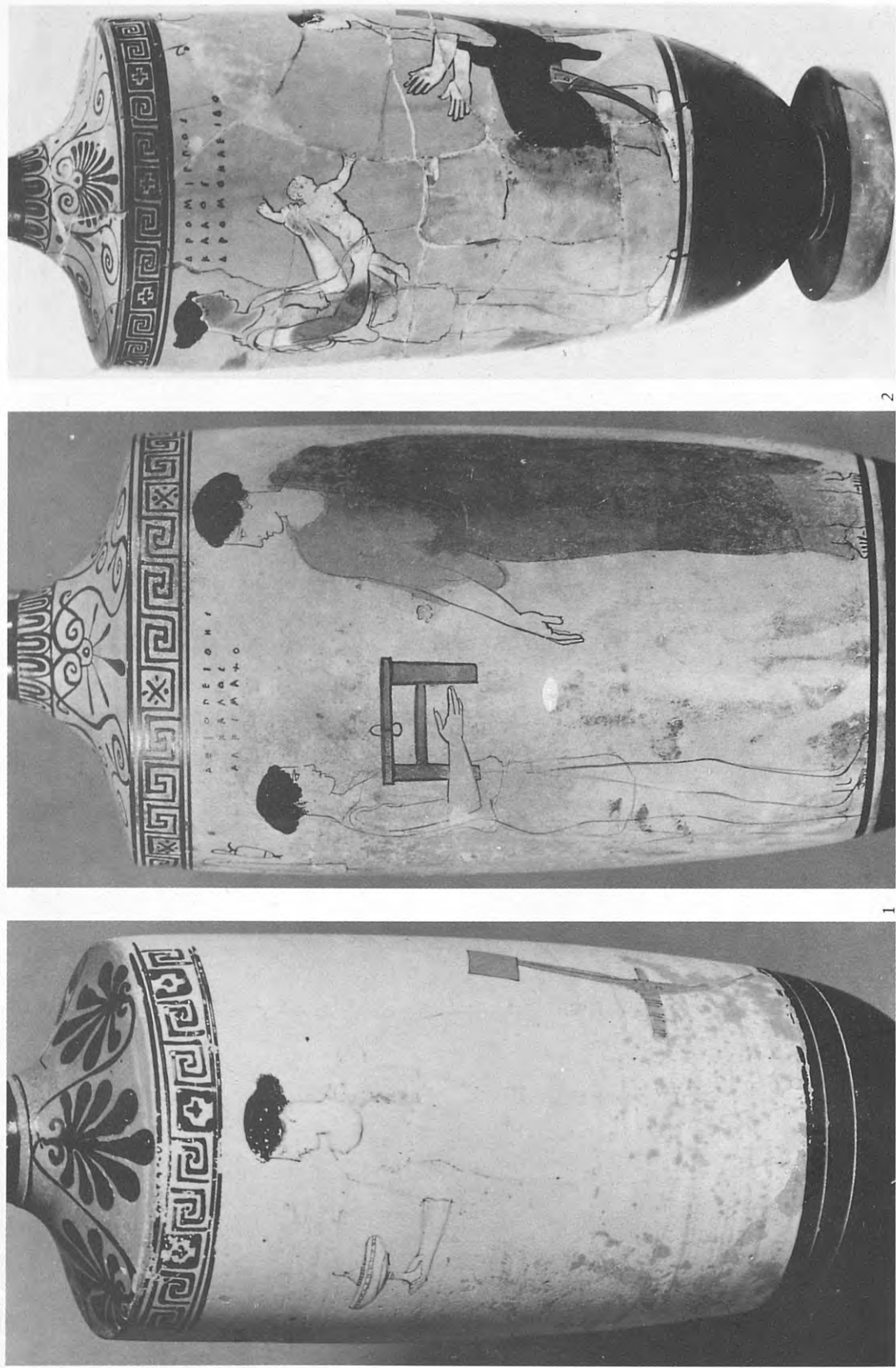


1-2. Boston, Museum of Fine Arts, 13.187 (Photo Museum of Fine Arts).



1-2. New York, Metropolitan Museum of Art, 06.1171 (Rogers Fund, 1906) (Photo Metropolitan Museum of Art).



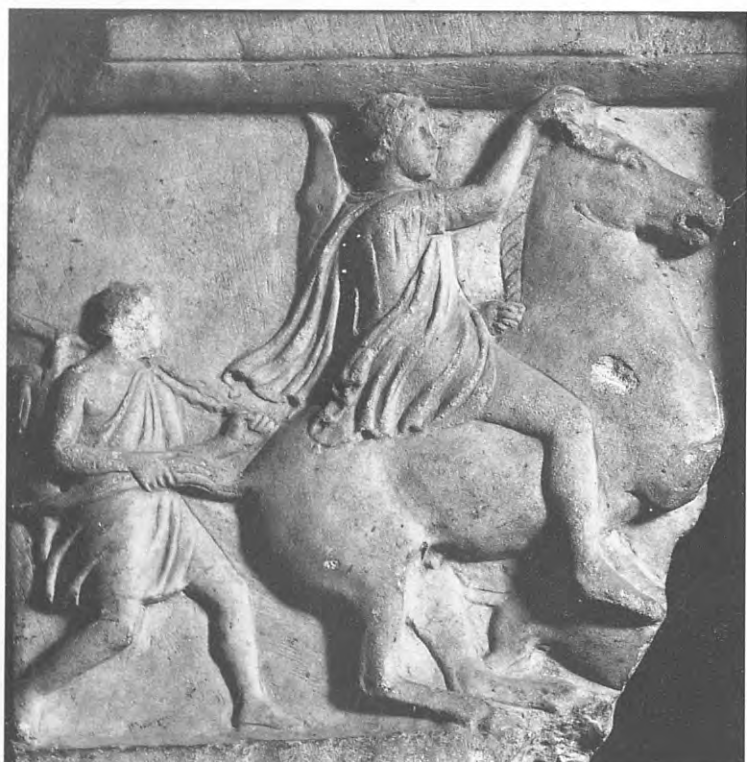


1. St. Louis, Washington University, W.U. 3275 (Photo Washington University). 2. Boston, Museum of Fine Arts, 13.201 (Francis Bartlett Fund) (Photo Museum of Fine Arts). 3. Berlin (West), Antikensmuseum, F. 2443 (Photo Ingrid Geske).

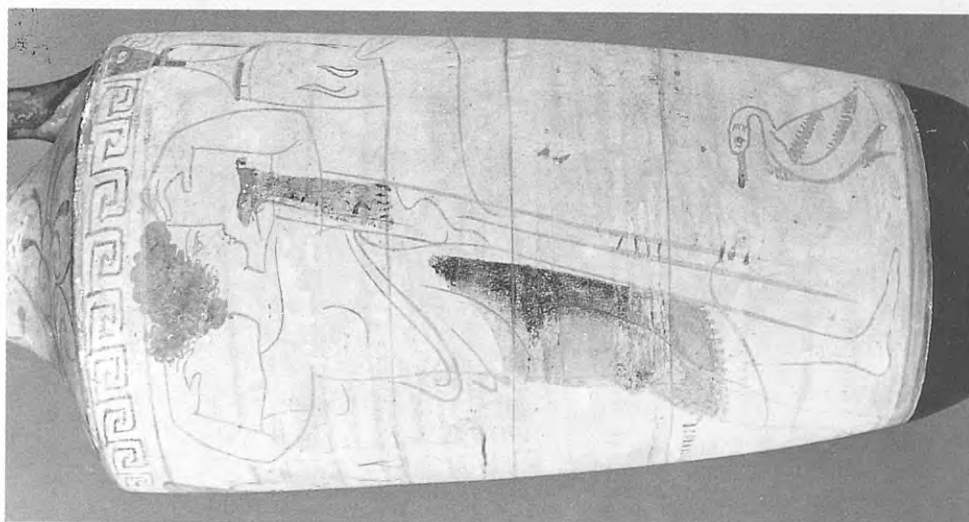
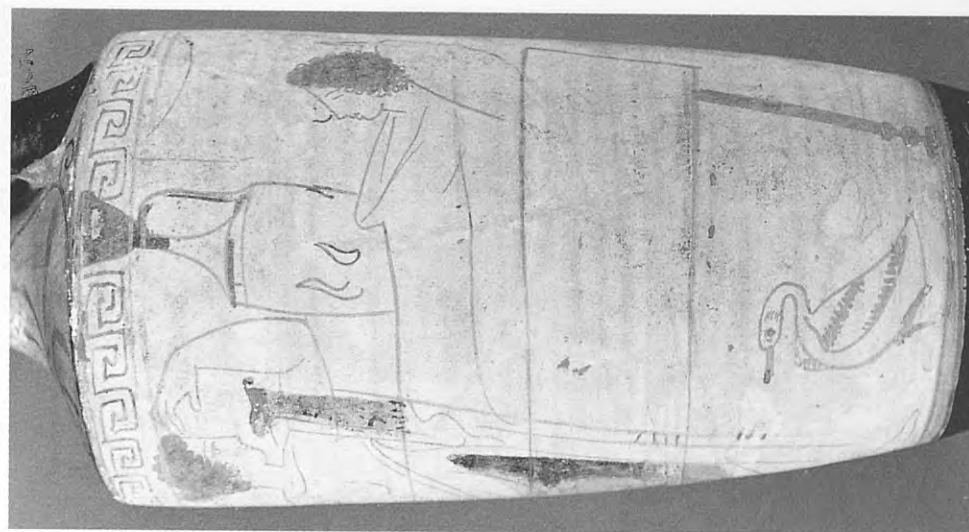


1. Relief d'Eurhésion à Bâle. 2. Athènes, Mus. Nat.: Lécythe à fond blanc, A. 1973. 3. Athènes, Musée du Céramique: Assiette, 3514692. 4. Athènes, Mus. Nat.: Lécythe, 12570.





1. Relief Vérone: H. Dütschke 1880, p. 274. 2. Relief Rome, Musée Barraco 1119.



1-3. Lécythe de Lyon E 49.



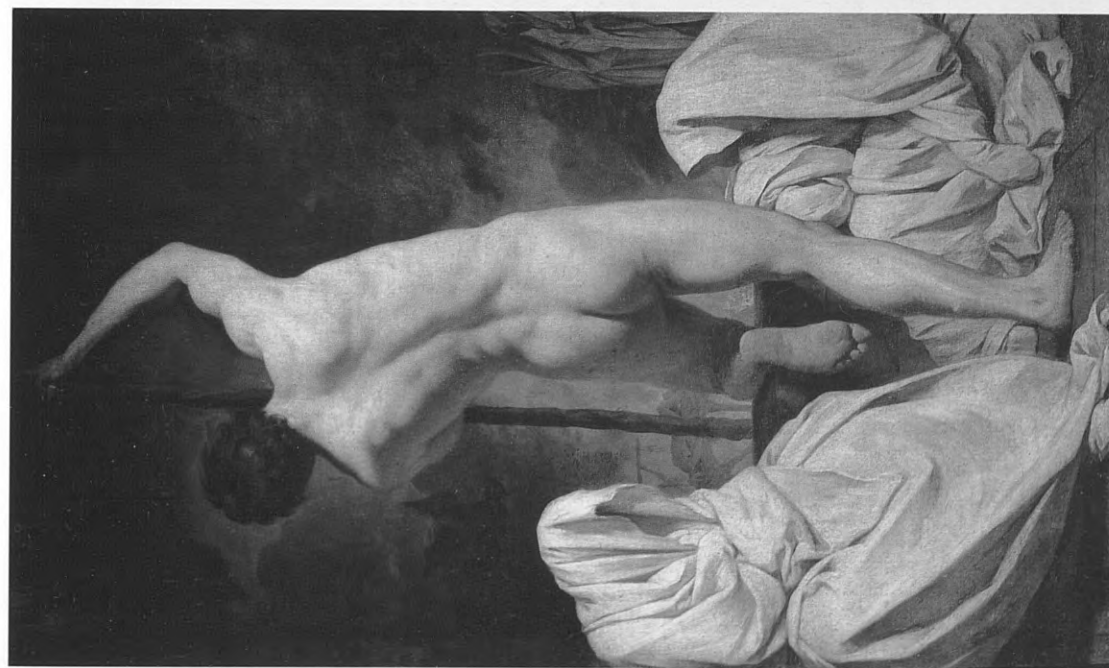


1



2

1. D. Morelli «I martiri cristiani portati dagli angeli», Naples. 2. J.L. David, «Le cadavre d'Hector», détail tiré des funérailles de Patrocle, Dublin.

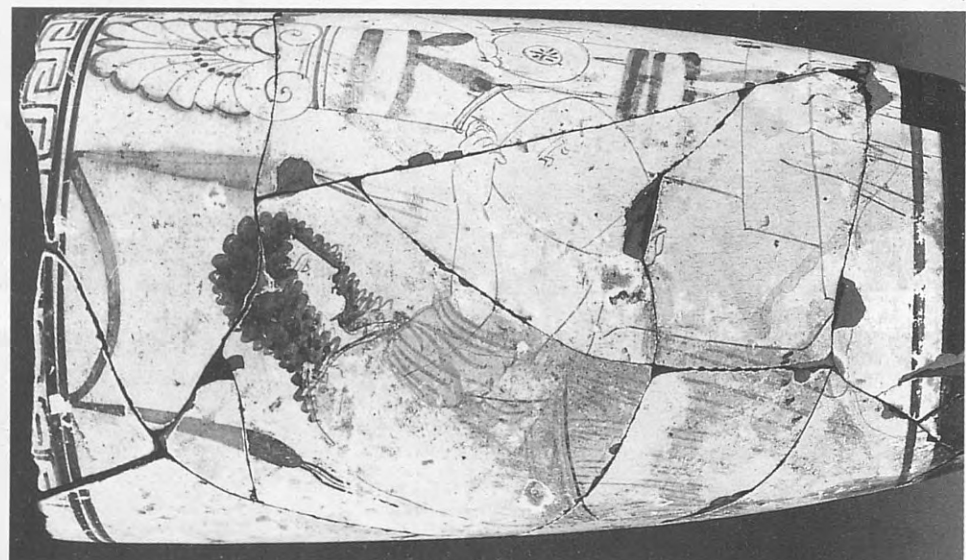


1. P. Suleyras, «Caron (sic) passant les ombres du Styx». Paris. 2. J.S. Berthélemy, «Apollon et Sarpédon», Langres.

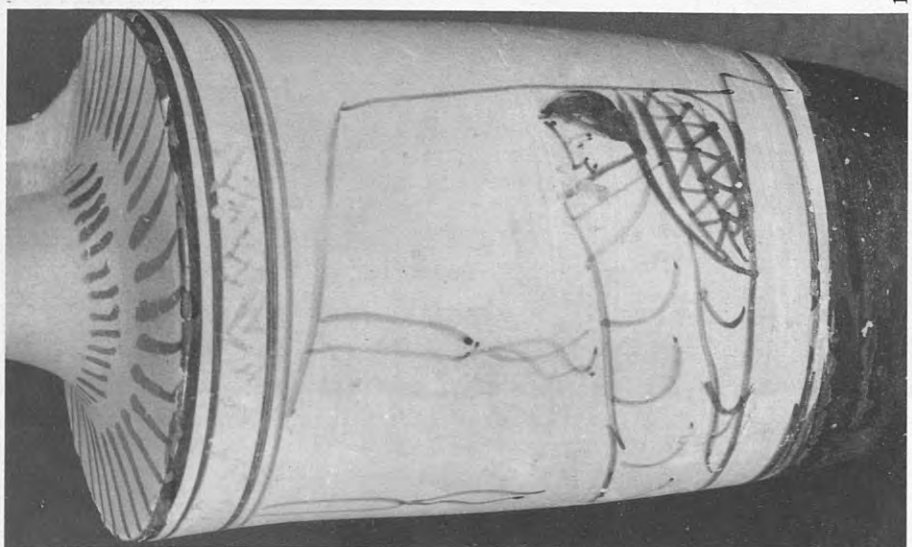




3



2



1

1. Lécythe de Londres, D 35. 2,3. Lécythe de Karlsruhe, 234.



1



2



3



4



5



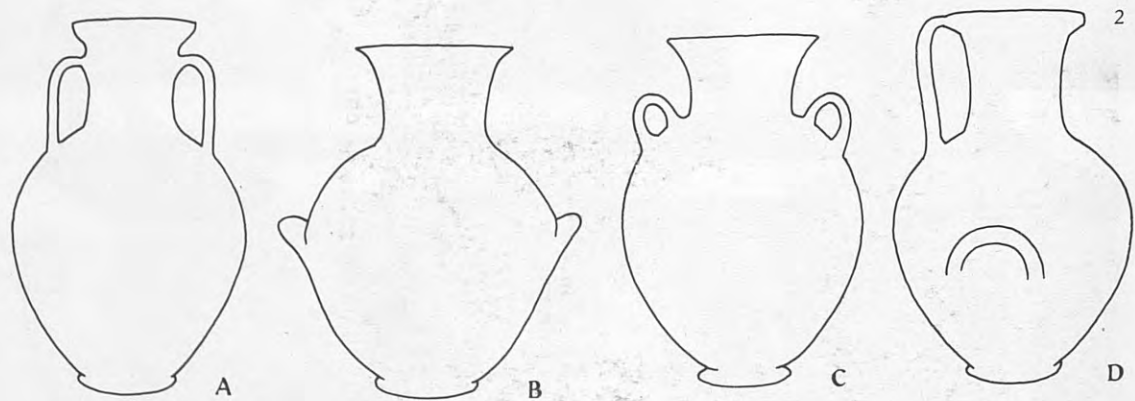
6

1-3. Lécythe du Louvre, CA 537. 4. Lécythe de Leningrad, B 2657. 5. Lécythe de Athènes, CC 1654. 6. Fr. de lécythe de Berlin (Mainoldi, 1987).





1

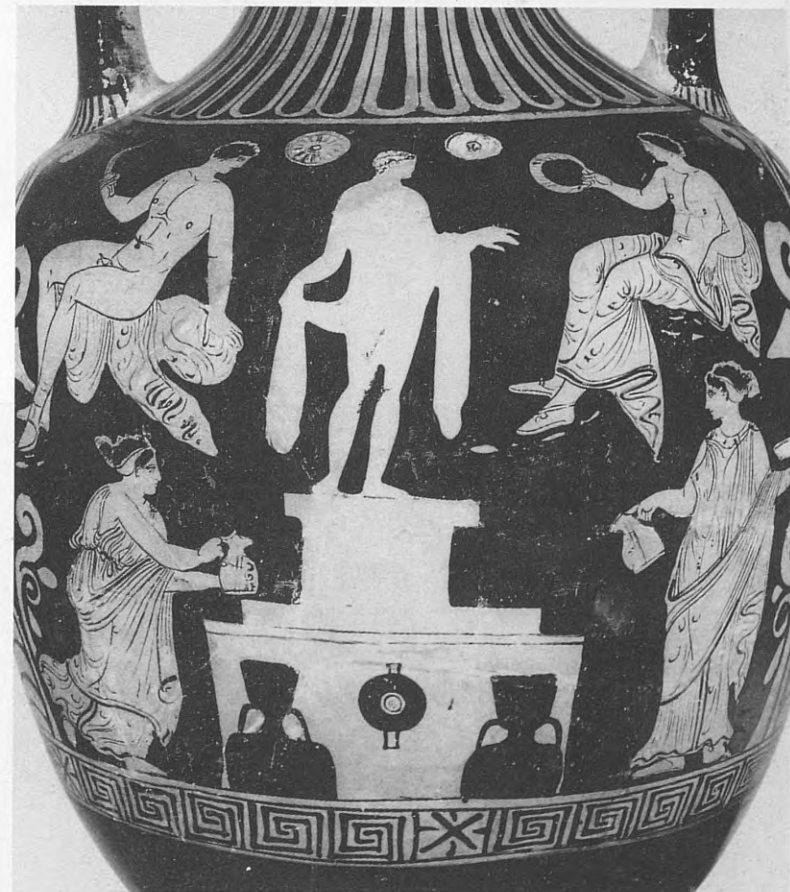


2

1. Oxford, Ashmolean Museum 1966.888. Red figure *loutrophoros* fragment (*Photo Museum*). 2. Protogeometric shapes from Athens (after V.R. d'A. Desborough. *Protogeometric Pottery* (1952) pls. 2, 4 A; 4, 4 B; 6, 1 C; 14, 1 D).



1



2

1. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, anfora apula (*Foto Sopr. Archeol. Taranto*). 2. Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 3478, anfora apula (*Foto Museo*).





1



2



3

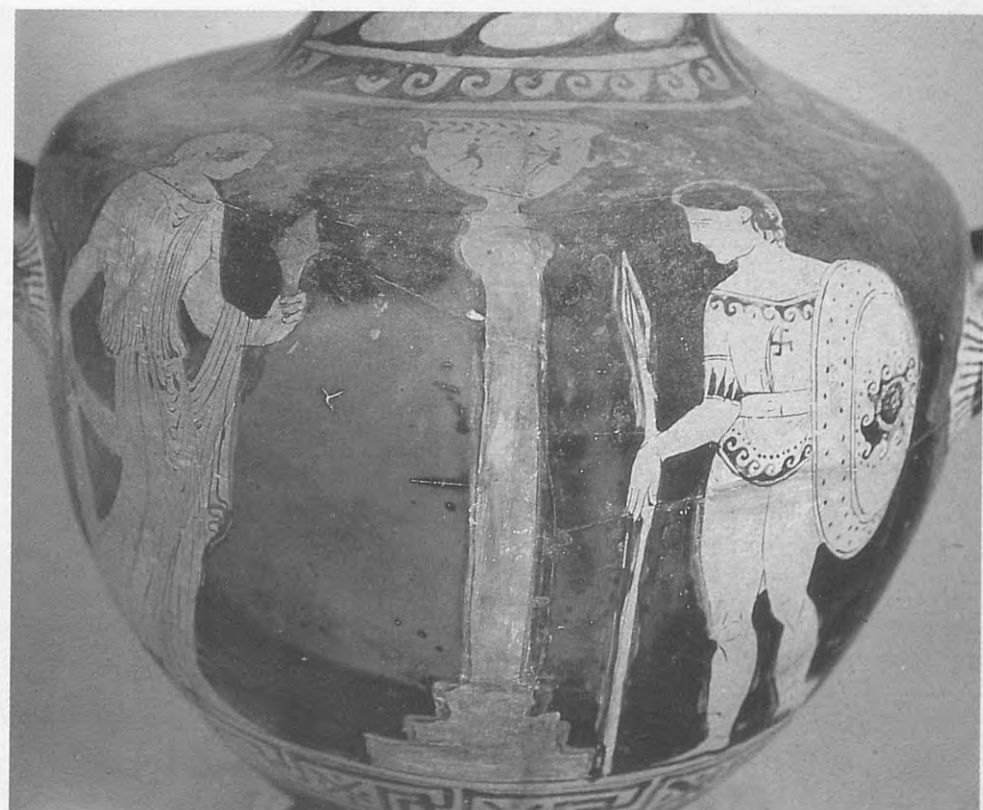


4

1. Salerno, Soprintendenza Archeologica, anfora lucana. 2. Milano, Coll. H.A. Inv. 423, anfora apula. 3. Milano, Coll. H.A. Inv. 315, anfora apula. 4. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81744, anfora apula.



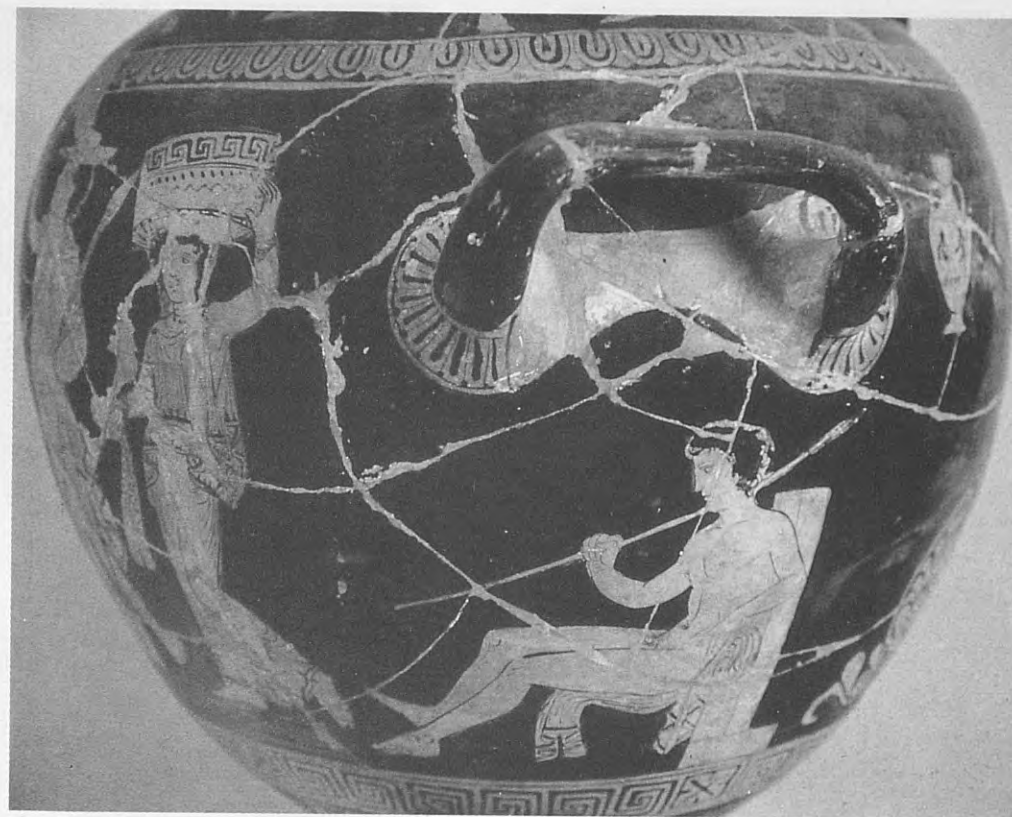
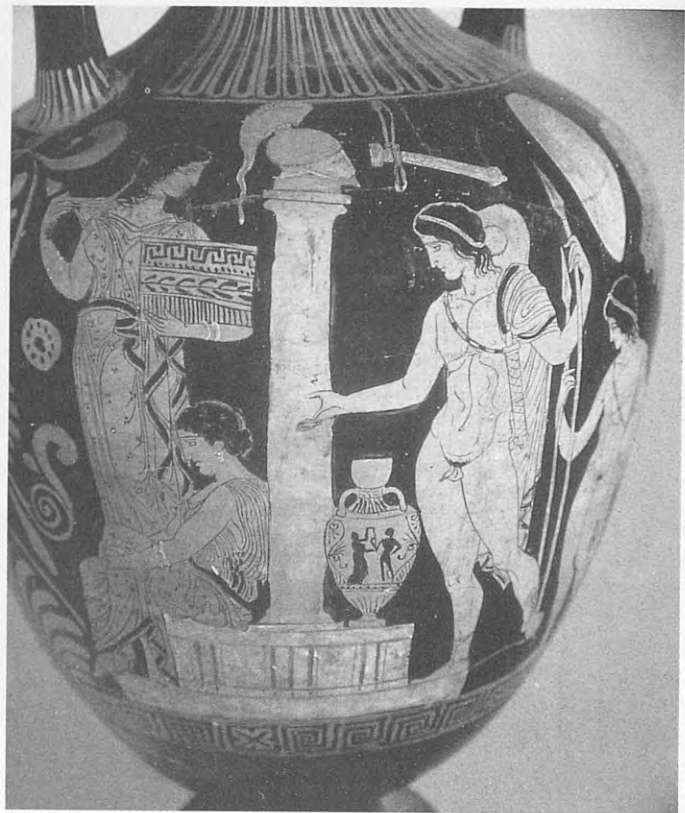
1



2

1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82712, hydria. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. SA 389, hydria.





1. Parigi, Museo del Louvre, Inv. K22, hydria apula. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82140, anfora lucana. 3. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4605, cratere a campana apulo (Foto Sopr. Archeol. Taranto).

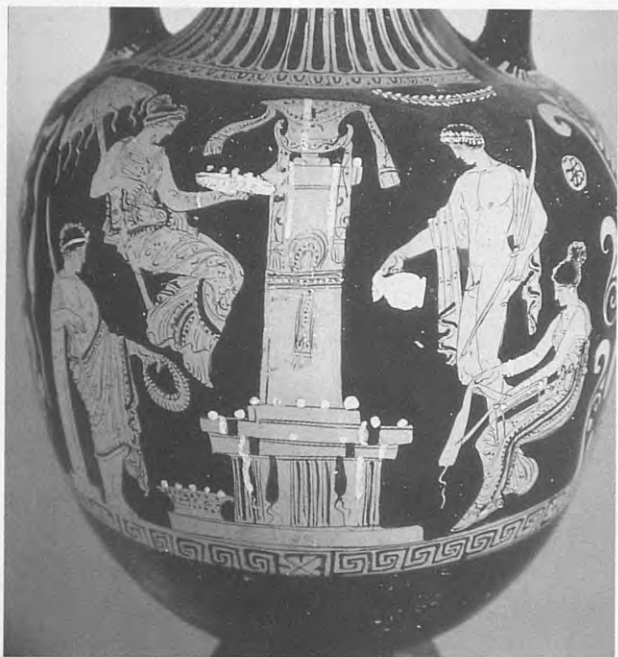


1.-2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81843, hydria lucana.





2



3



1



4



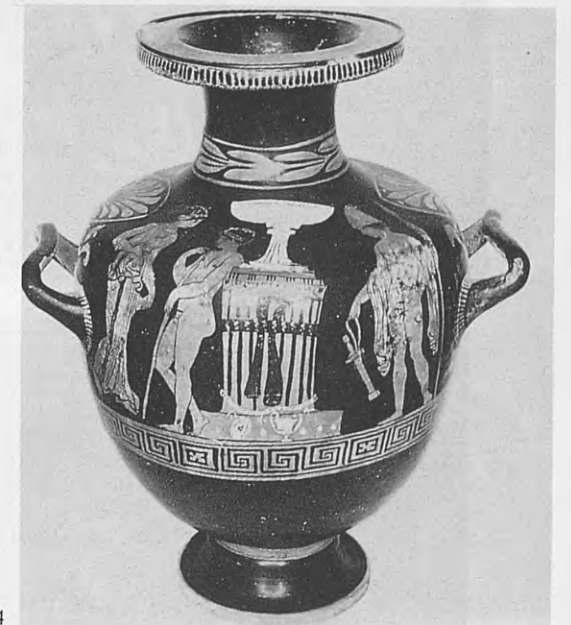
1



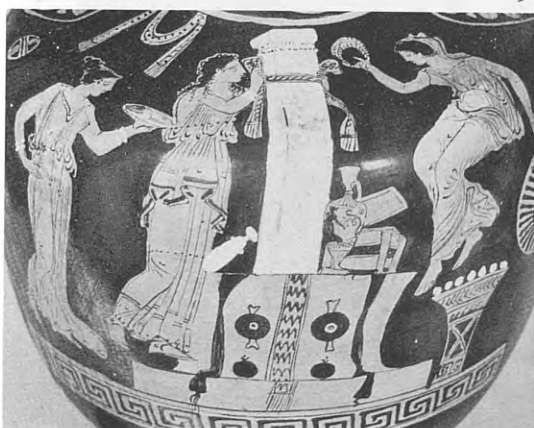
2



3



4



5

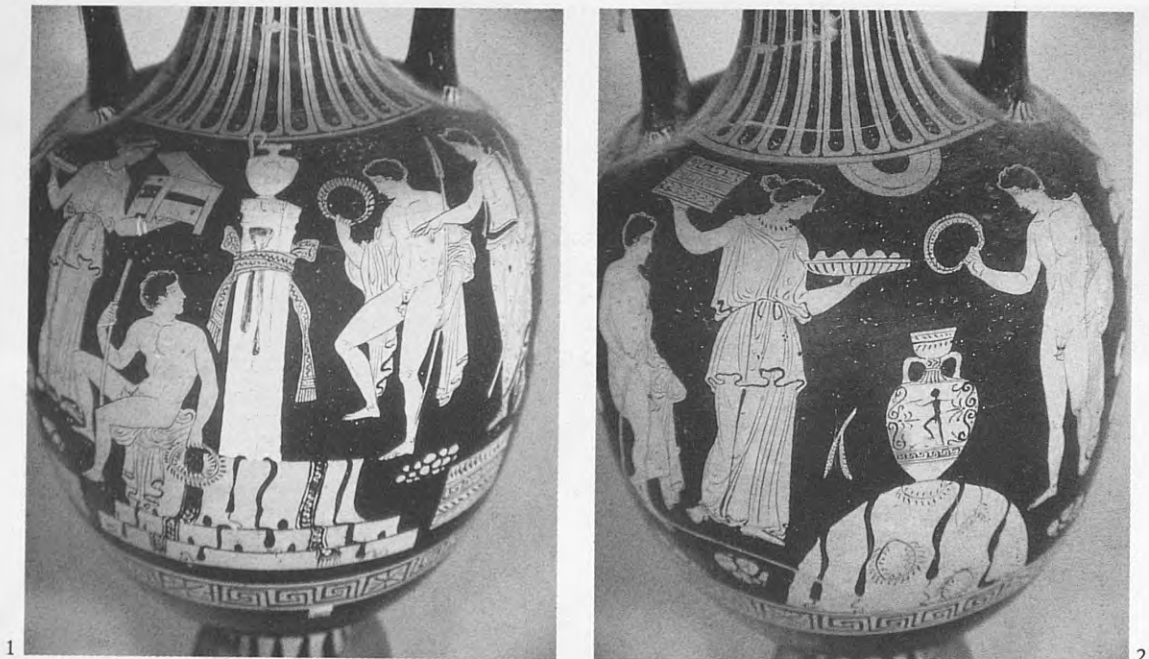


6

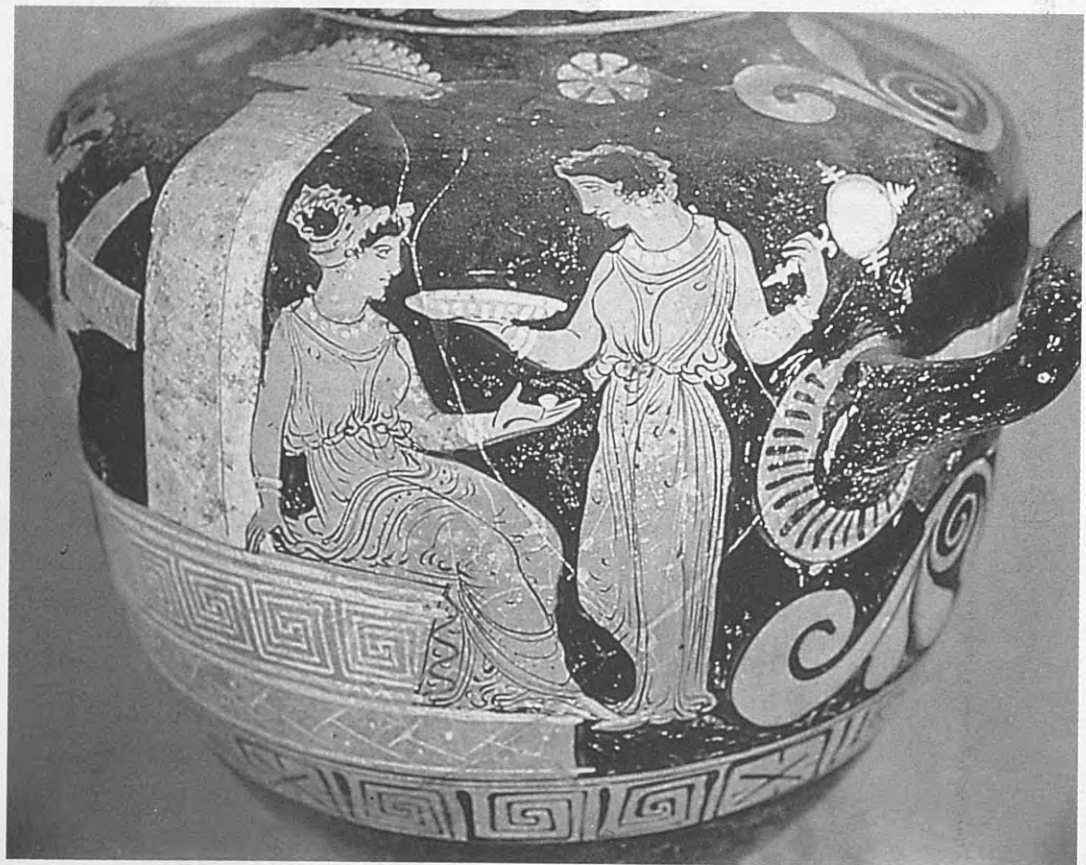
1. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. HR 29, anfora pestana. 2. Bari, Museo Archeologico, Inv. 1394, cratere a volute apulo. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82136, anfora apula. 4. Parigi, Museo del Louvre, Inv. CA 308, anfora lucana.

1. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 532, hydria apula (Foto Museo). 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82295, hydria apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81836, hydria lucana. 4. Bari, Museo Archeologico, Inv. 1369, hydria apula. 5. New York, Fletcher Fund, Inv. 56.171.65, hydria apula. 6. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81734, anfora apula.





1 2



3

1-2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82138, anfora apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. SA 454, hydria apula.



1 2 3



4 5

1. Pulsano (TA), coll. Guarini, Inv. 70, hydria lucana. 2-3. Torino, Museo di Antichità, Inv. 4482, anfora lucana. 4-5. Pulsano (TA), coll. Guarini, Inv. 31, anfora lucana.





1

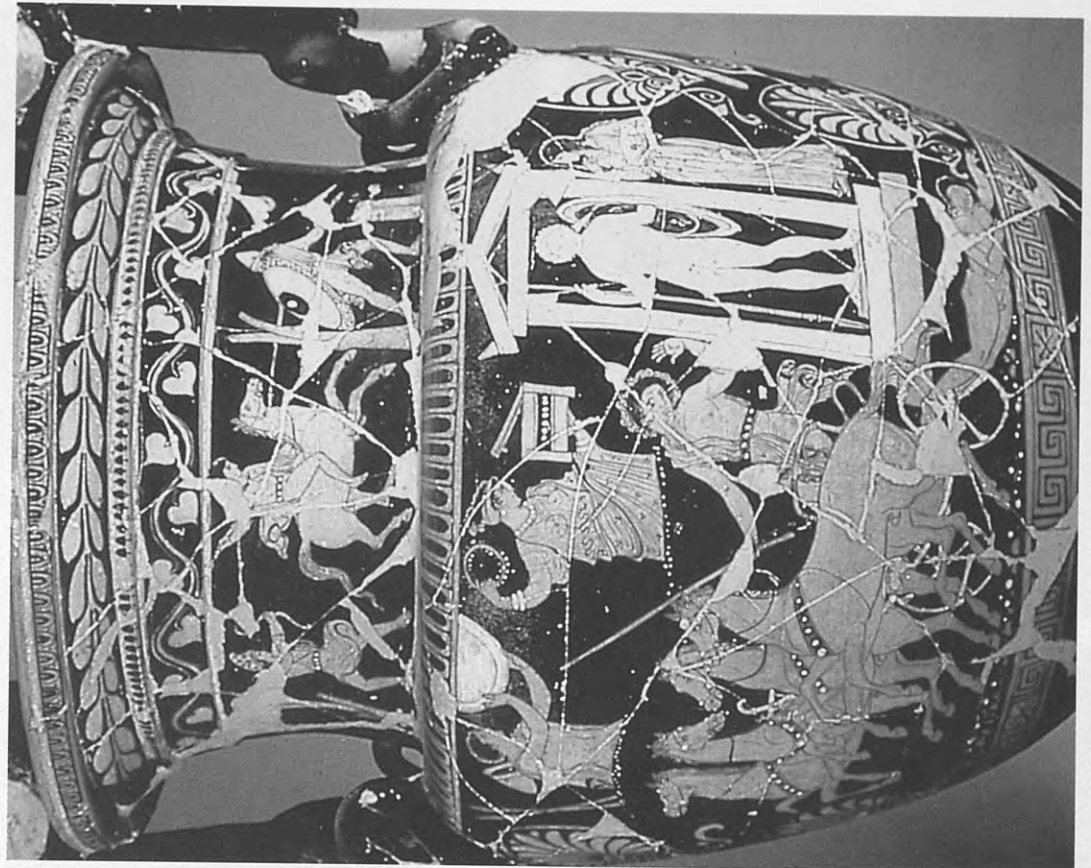


2

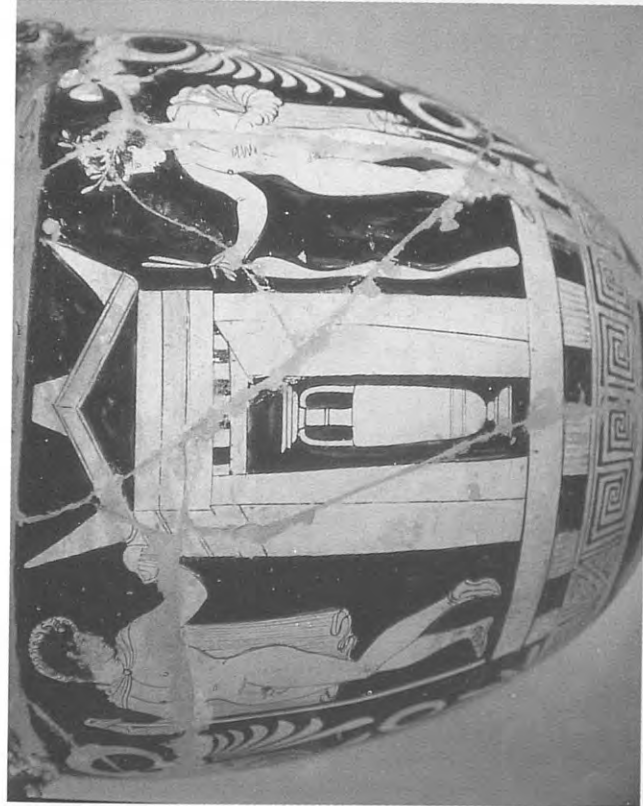


3

1. Reggio Calabria, Museo Nazionale, Inv. 4837, specchio di bronzo. 2. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, anfora lucana. 3. Schwerin, Staatliche Museen, Inv. 703, anfora lucana.



3



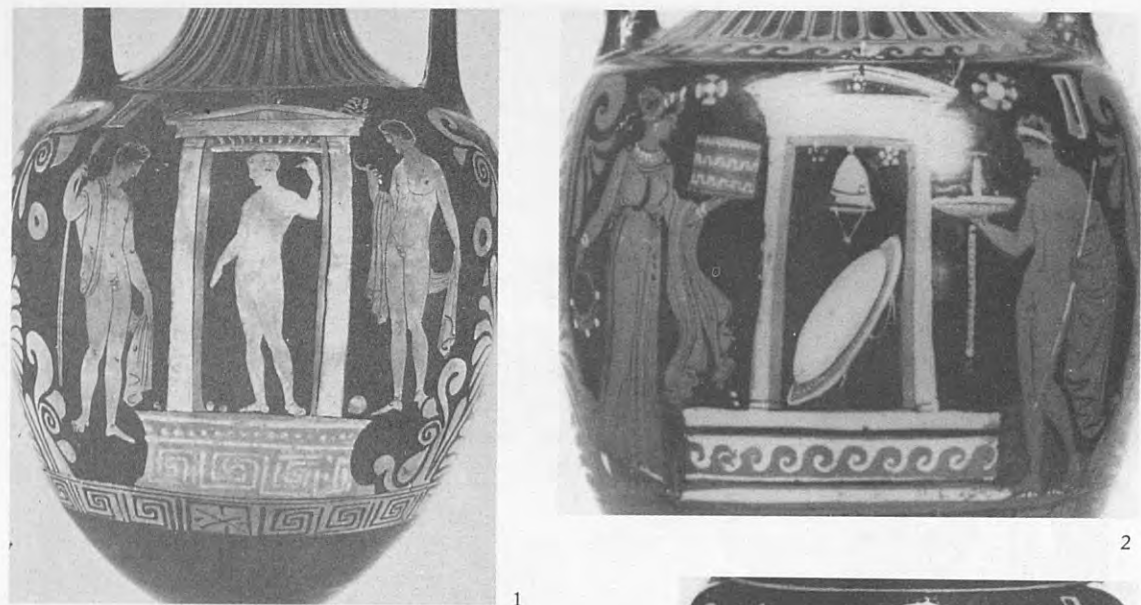
1



2

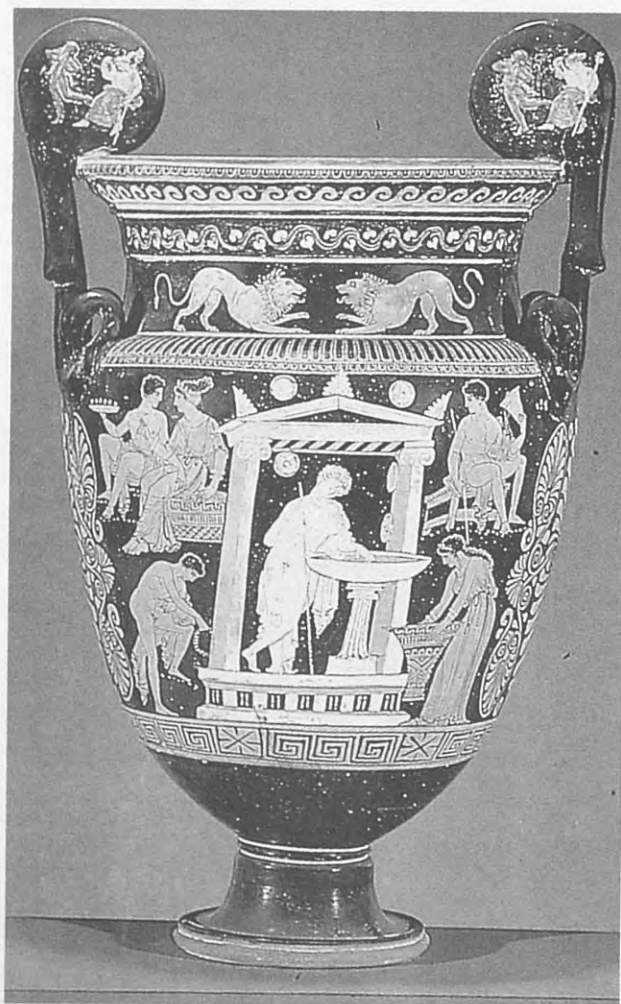
1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82346, cratere a volute lucano. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82921, cratere a volute apulo. 3. Parigi, Cabinet des Médailles, Inv. 980, hydria apula.





1

2



3

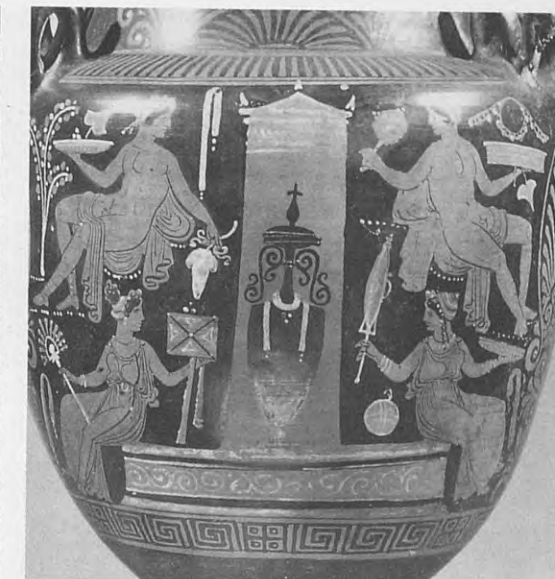


4



5

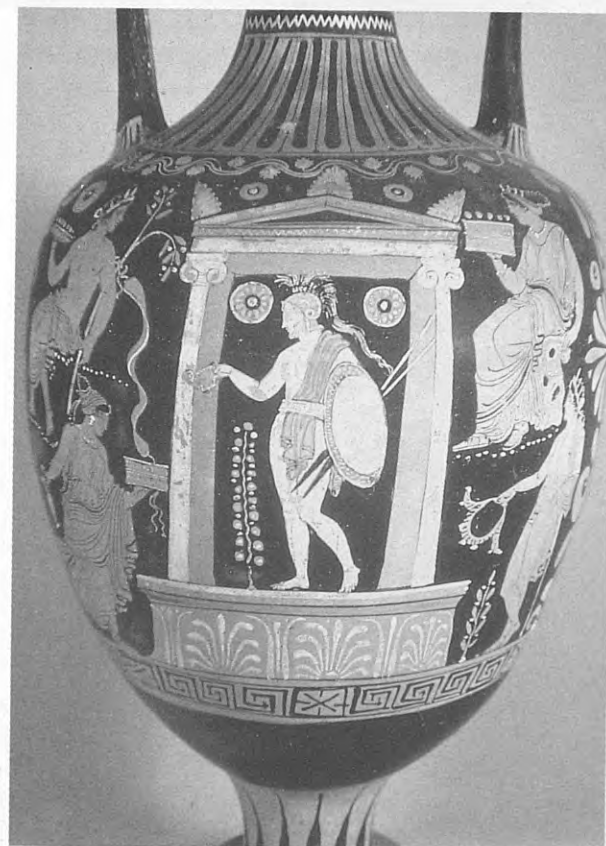
1. Milano, coll. H.A., Inv. 246, anfora apula. 2. Philadelphia, University of Pennsylvania Museum, Inv. L 64.26, anfora apula. 3. Londra, British Museum, Inv. F 283, cratere a volute apulo. 4. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 79 AE 25,2, anfora apula. 5. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano, Inv. AA 4, anfora apula.



2



4



3



5

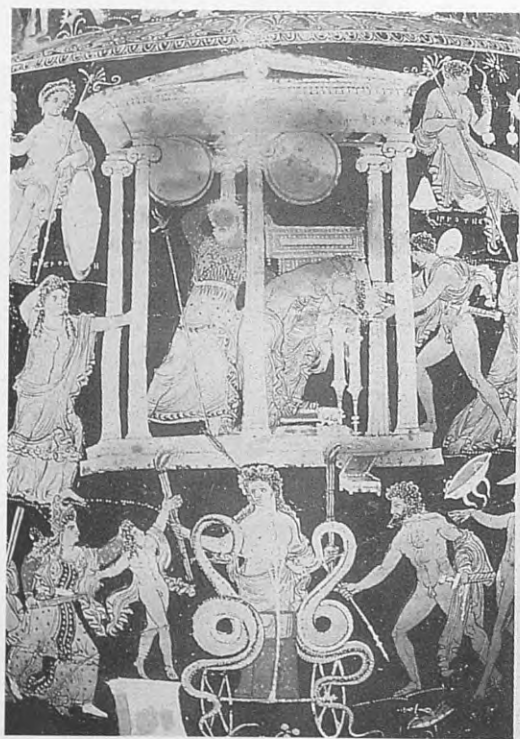
1-2. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. 94, cratere a volute apulo (Foto Museo). 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82309, anfora apula. 4-5. Santa Monica, coll. privata, cratere a volute apulo.





1

2

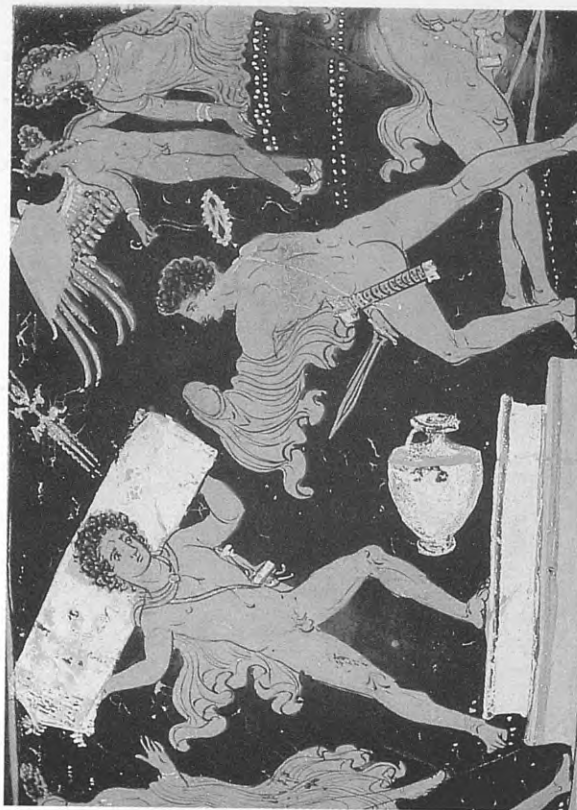


3



4

1. Basilea, mercato antiquario, cratere a volute apulo. 2. Monaco, Antikensammlungen, Inv. 3296, cratere a volute apulo.



2



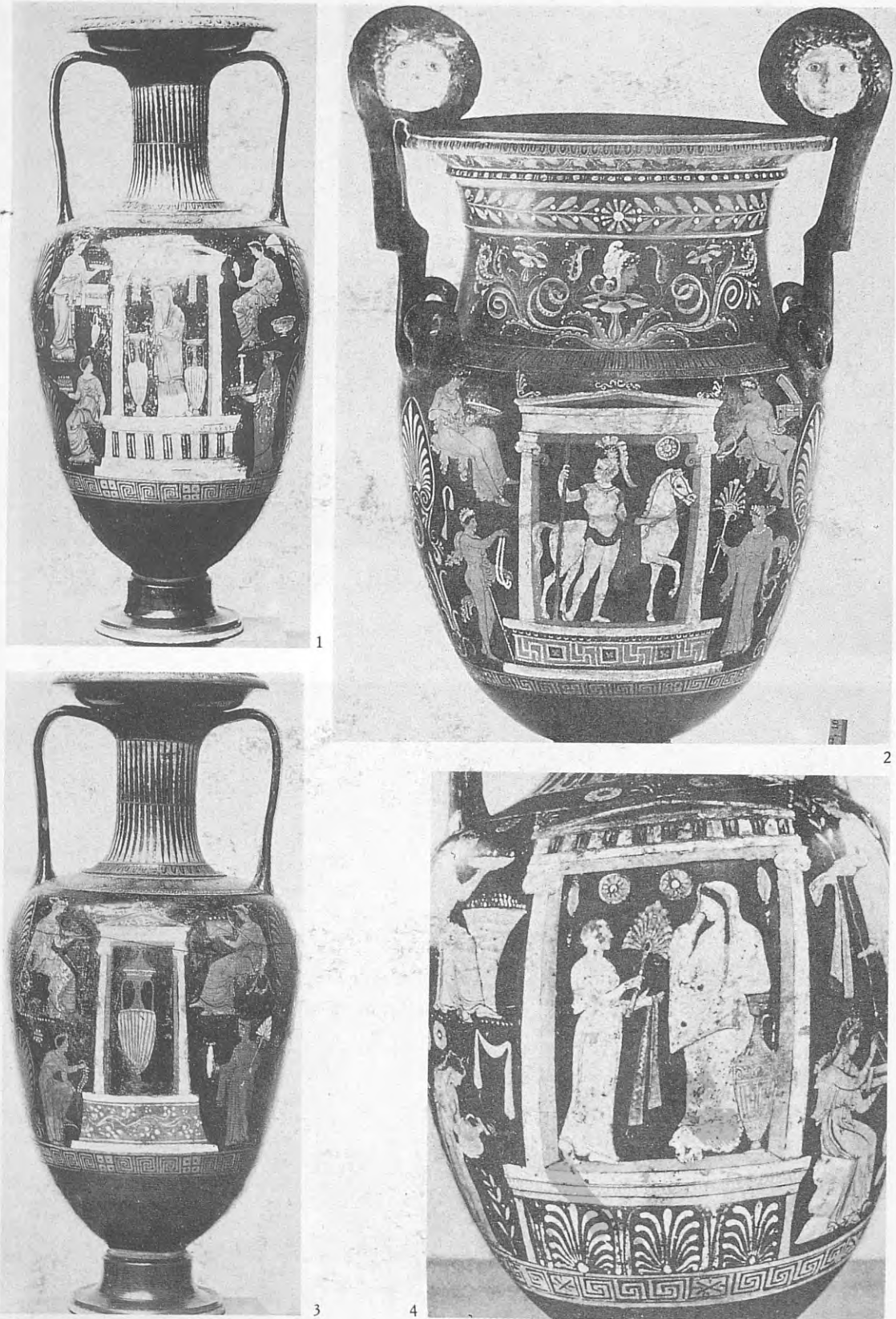
3



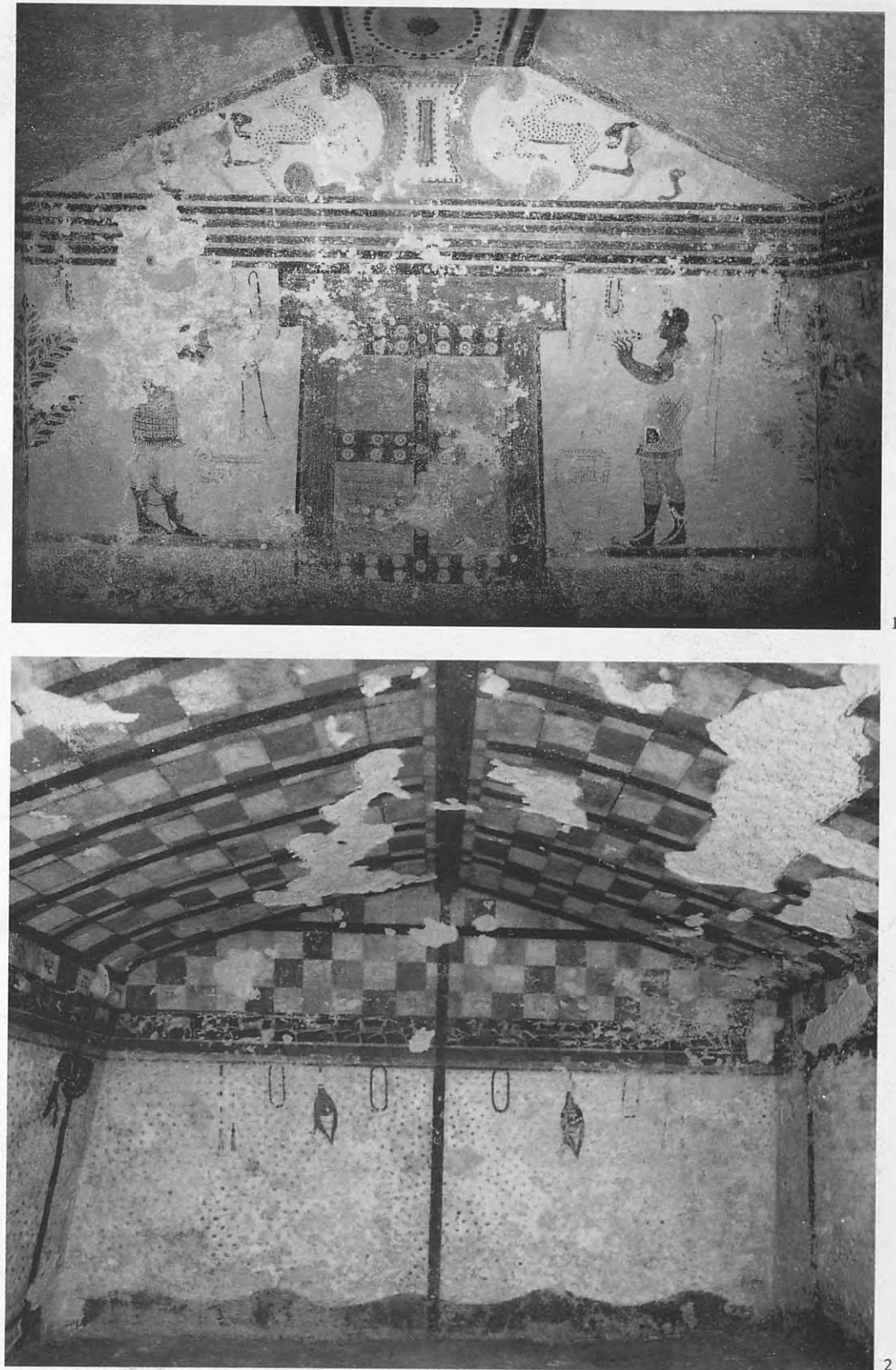
1

1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82360, cratere a volute apulo. 2. Richmond, Virginia, Museum of Fine Arts, Inv. 80162, lekythos apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82372, hydria apula.





1-2. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum. Inv. 99, anfora apula. 3. Milano, coll. H.A., Inv. 275, cratere a volute apulo. 4. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Inv. AA 4, anfora apula.



1. Tarquinia - Tomba Cardarelli (Foto Sop. Etruria meridionale). 2. Tarquinia - Tomba del Cacciatore (Foto Sop. Etruria meridionale).



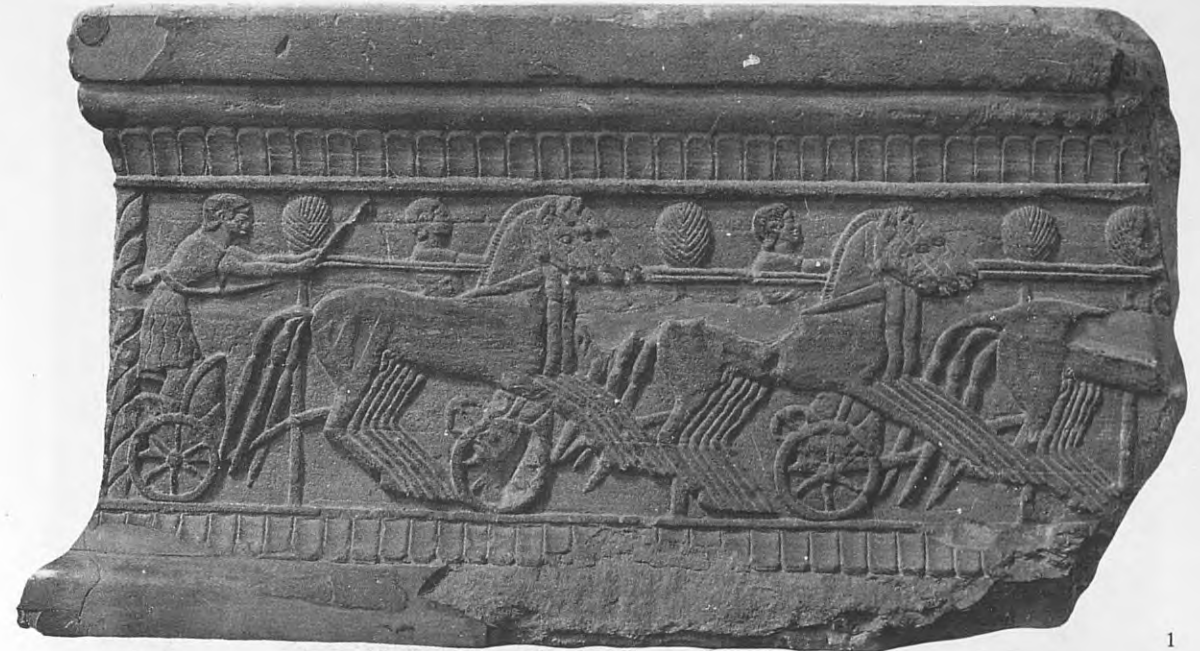


1



2

1. Urna di Palermo, Jannot A<sup>1</sup> 2b (Foto Sopr. Reg. Archeologica Palermo). 2. Base di Copenhagen, Jannot CII 35 (Foto Ny Carlsberg Glyptotek).



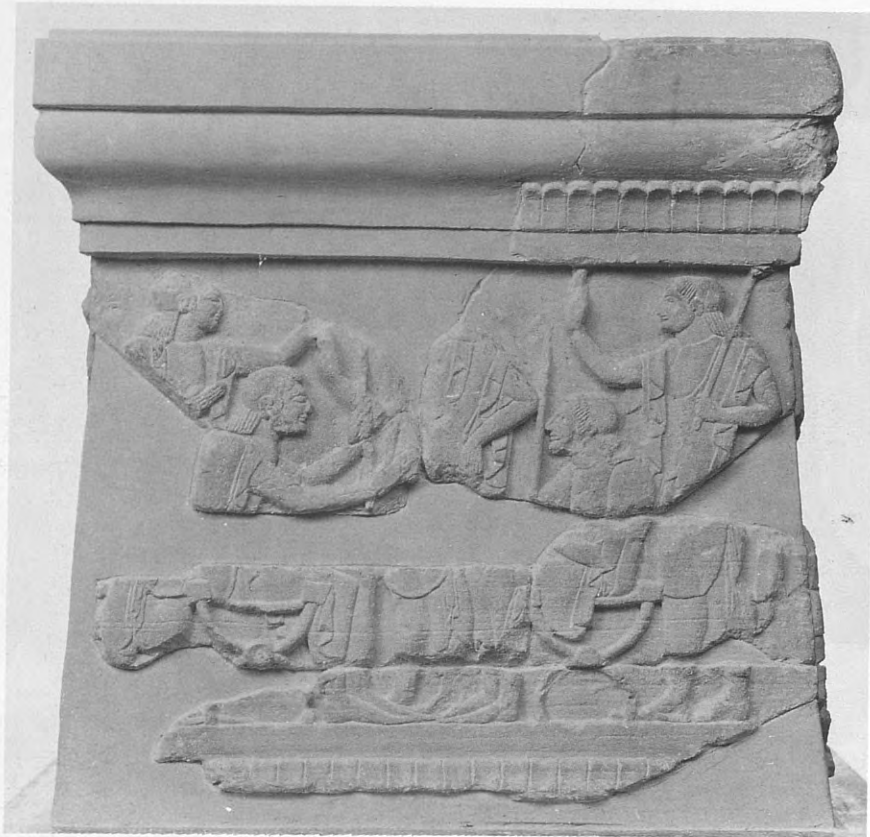
1



2

1. Base di Palermo, Jannot C I 8 (Foto Sopr. Reg. Archeologica Palermo). 2. Base di Copenhagen, Jannot C II 35 (Foto Ny Carlsberg Glyptotek).



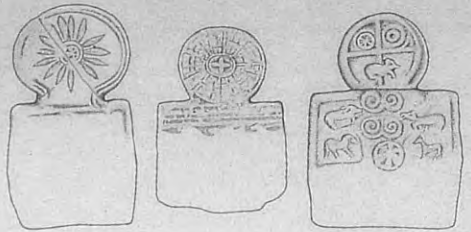

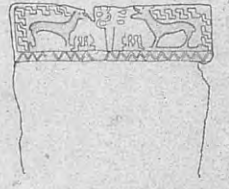


1-2. Cippo di Monaco, Jannot. D II 12 (Foto Antikensamml. u. Glyptotek München).



1-2. Cippo di Monaco, Jannot D II 12 (Foto Antikensamml. u. Glyptotek München).



	♀	♂
ROSONE		
CARRO		
ALBERO		

1



2



3

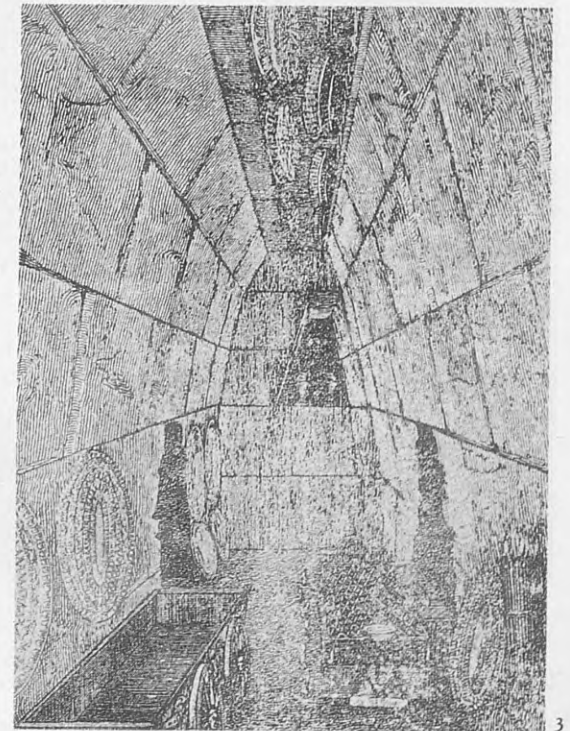
1. Specializzazione delle stele secondo il sesso. 2-3. S. Giovanni in Persiceto: 2: cippe, 3: stele (Foto Museo Civico di Bologna).



1



2



3

1. Stele di Kumisala (da Andronikos 1961-2). 2. Stele Arnoaldi (Foto Museo Civico di Bologna). 3. Dromos della tomba Regolini Galassi (da Pareti).





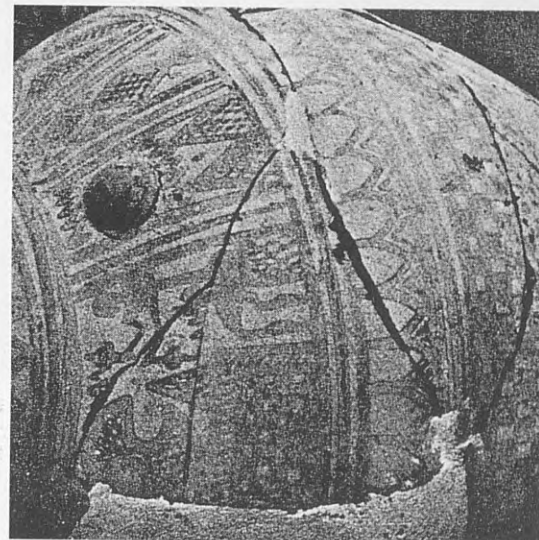
1. Tel Ahmar: dipinto murale del Palazzo (da Parrot, 1963). 2. Stele Malvasia Tortorelli (Foto Museo Civico di Bologna).



2



2



3



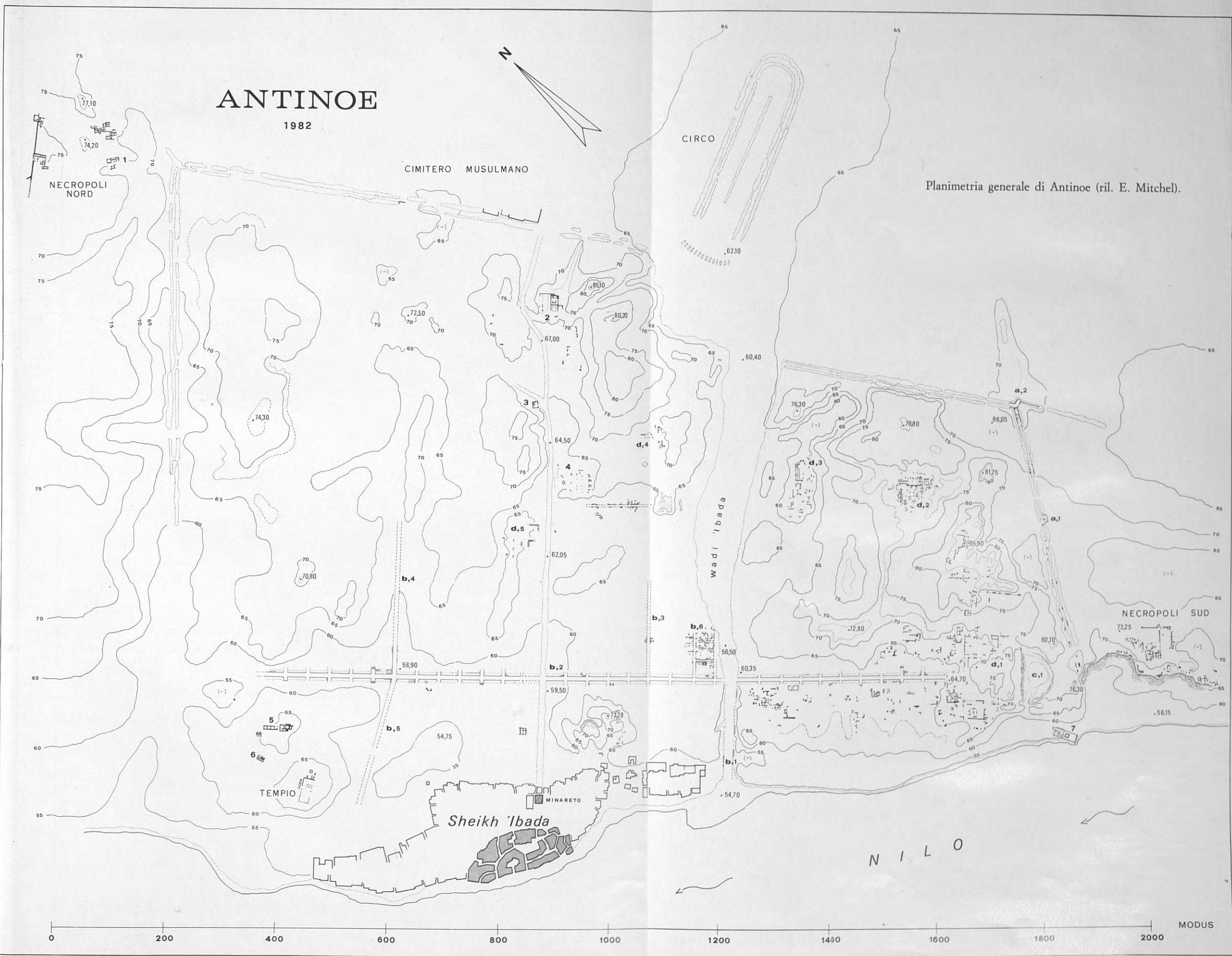
1

1. «Pietra» Zannoni (Foto Museo Civico di Bologna). 2. Kylix attica da Catania (da Bda 45, 1960). 3. Brocca tardo-geometrica ad Atene (da BCH 70, 1946).



# ANTINOE

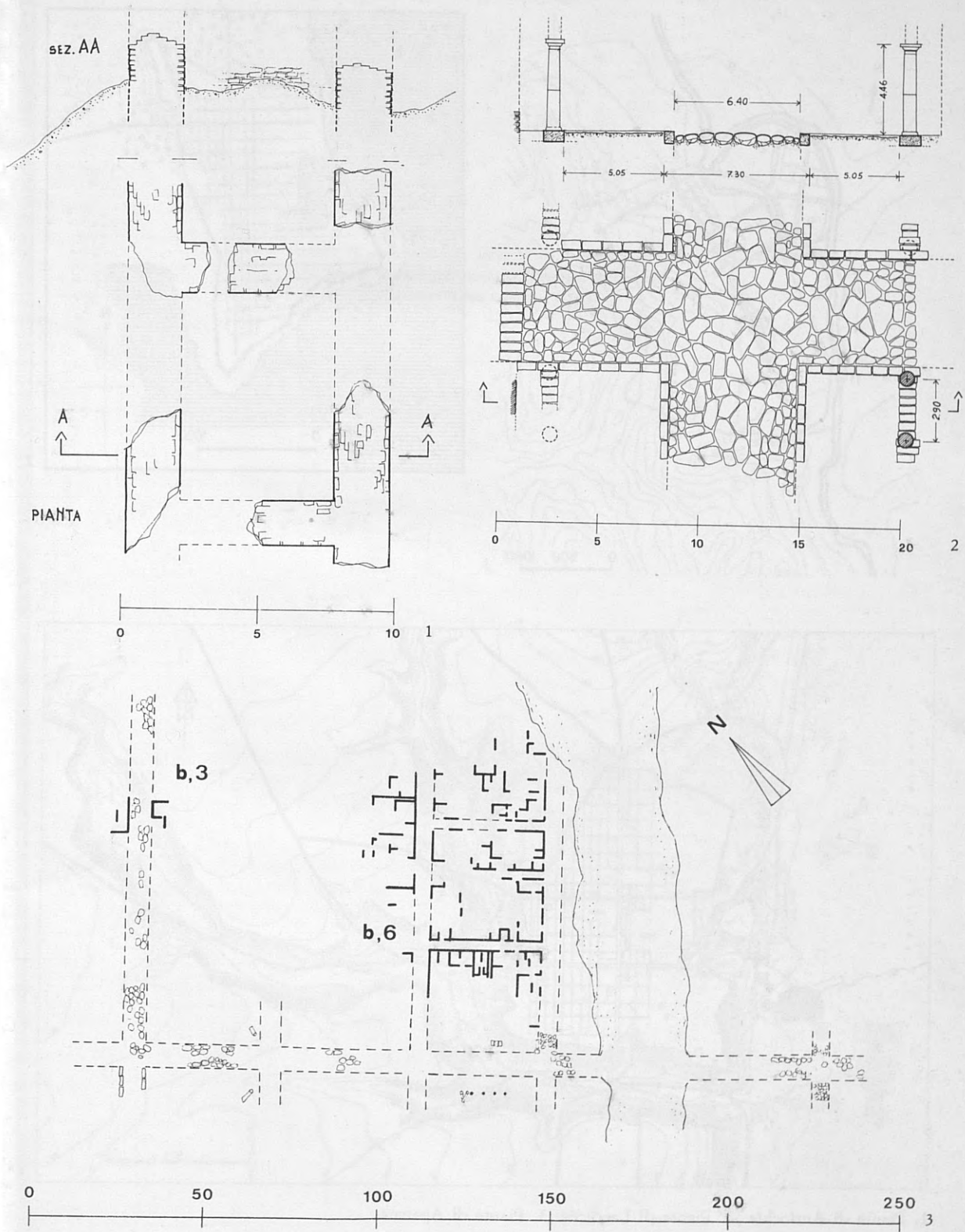
1982



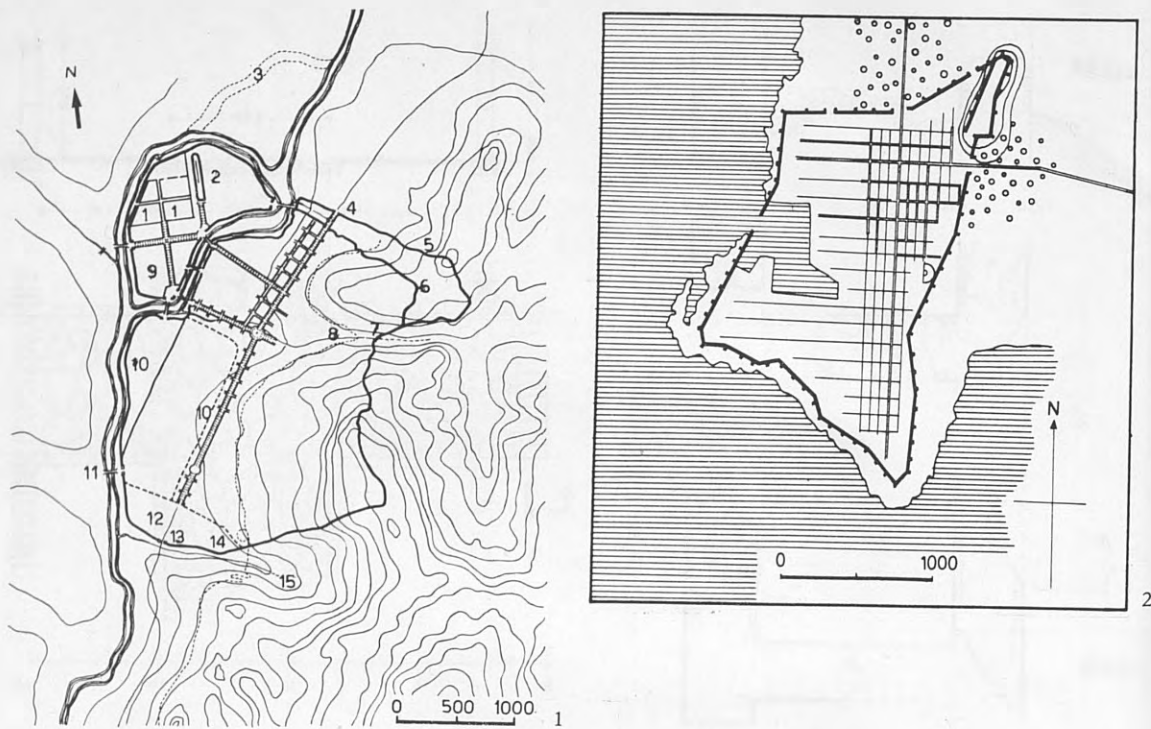
Planimetria generale di Antinoe (ril. E. Mitchel).

0 200 400 600 800 1000 1200 1400 1600 1800 2000 MODUS





1. Pianta e sezione di un tratto della cinta muraria. 2. Schema ricostruttivo del tracciato stradale con colonnati e diverticoli. 3. Pianta dell'isolato B 6 e del tracciato stradale a Nord dello wâdi (ril. E. Mitchell).



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX  
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.  
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI



1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.