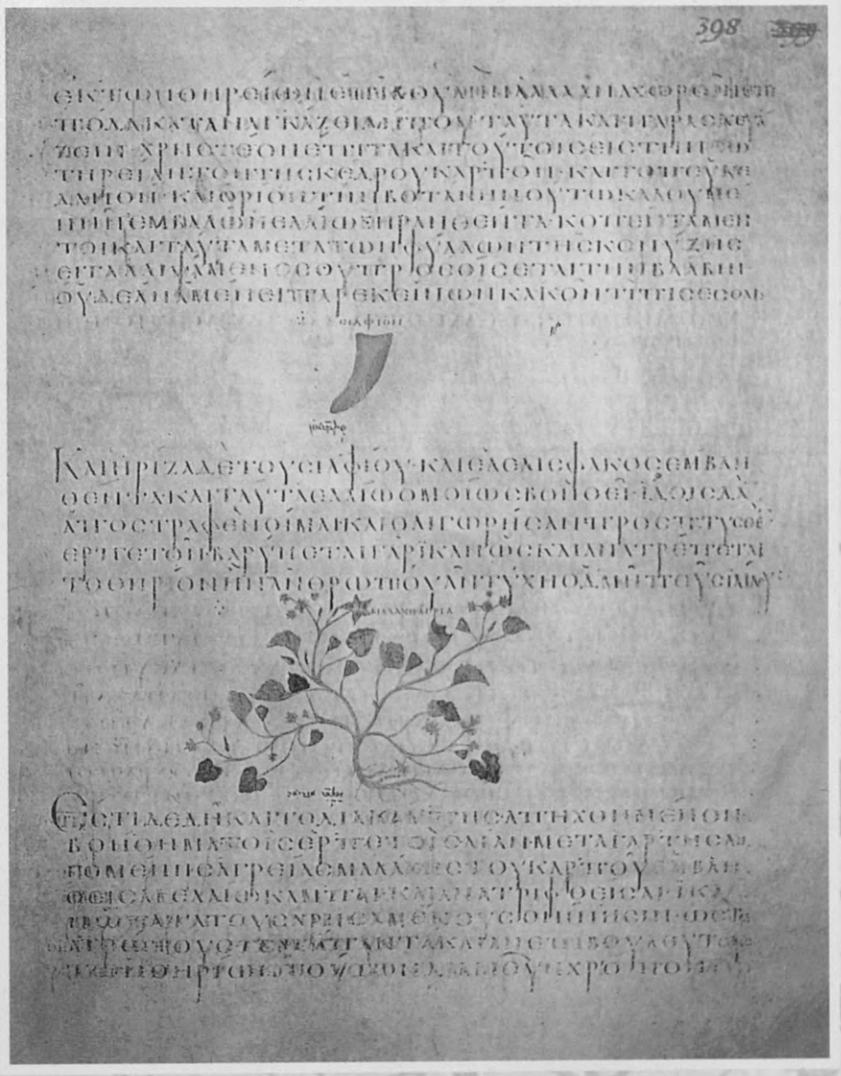
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 8



2001 Napoli

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 8

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 8

In copertina: Manoscritto *Vind. med. gr.* 1, VI sec.

2001 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di dicembre 2003
dalle **Edizioni Luì**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Petruzzi, Città di Castello

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan Journal of Archaeology,* integrate da quelle dell'*Année Philologique.*

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud.*

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

*Abbreviazioni*

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem;* in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

# INDICE


**GIORNATA DI STUDIO CON IDA BALDASSARRE**

AMNERIS ROSELLI, Breve storia del silfio p. 11

DOMENICO SILVESTRI, Origine e fortuna del nome Africa » 21

EMANUELE GRECO, *Tripodes*. Appunti sullo sviluppo urbano di Atene » 25

BRUNO D'AGOSTINO, Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco » 39

**CONTRIBUTI DEL VOLUME**

MATTEO D'ACUNTO, Il *gorgoneion* in pietra da Axòs e la modificazione del tipo a Creta tra modelli orientali e greci » 47

LUDI CHAZALON, Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard *aphanès* sur la céramique attique » 65

FABRIZIO PESANDO, La Sagra a Locri. Iconografia di una divinità fluviale » 85

LUCA CERCHIAI, La tomba del Topolino » 99

PAOLO BRACONI, *Emplecton* » 105

MARCO GIGLIO, Picentia, fondazione romana? » 119

**EPIGRAPHICA**

GIOVANNI MARGINESU, ΑΕΣΧΕ in una iscrizione funeraria da Camiro (*DGEEP* 273) » 135

SIMONA MARCHESINI, Il coppo iscritto di Bovino » 139

GIUSEPPE CAMODECA, Iscrizioni pubbliche nuove o riedite e monumenti di Cumae - I. Foro e tempio di Apollo » 149

GIUSEPPE CAMODECA, Albi degli *Augustales* di Liternum della seconda metà del II secolo » 163

ANNALISA TORTORIELLO, Gli adlecti inter patricios di Claudio » 183

**RASSEGNE E RECENSIONI**

NICOLA LANERI, Why "Archaeological Theory Today"? rec. a Ian Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today*, Cambridge 2001, pp. 317; figs. 18; tables 2. rec. a Enrico Giannichedda, *Archeologia teorica*, Roma 2002, pp. 125 » 207

ANNA MARIA D'ONOFRIO, rec. a Maria Chiara Monaco, *Ergasteria: impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo*, Roma 2000 (Studia archaeologica 110) » 214

CARLO DE SIMONE, rec. a V. Scarano Ussani - M. Torelli, *La* Tabula Cortonensis. *Un documento giuridico, storico e sociale,* Napoli 2003, pp. 115 » 222

IRENE BRAGANTINI, rec. a G. Bonifacio e A.M. Sodo (edd.), *Stabiae: Storia e Architettura. 250° Anniversario degli Scavi di Stabiae 1749-1999*, Convegno Internazionale Castellammare di Stabia 25-27 Marzo 2000, Studi della Soprintendeza Archeologica di Pompei 7, Roma 2002 » 244

*Riassunti degli articoli* » 246

GIORNATA DI STUDIO CON
IDA BALDASSARRE

Il 13 marzo del 2003, a conclusione della attività di docente di Ida Baldassarre, il Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico dell'"Orientale" ha inteso rinnovare il suo profondo rapporto con lei organizzando una giornata di studi.

L'iniziativa, introdotta dal saluto del Rettore, Pasquale Ciriello, è stata aperta da un commosso saluto del Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Giovanni Cerri.

Sono quindi seguiti gli interventi raccolti in questa sezione, e quello di Paul Zanker, gia Direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma sul tema "Dai miti ai simboli. Mutamenti iconografici nei sarcofagi romani del III secolo".

# BREVE STORIA DEL SILFIO

Amneris Roselli

## Le fonti iconografiche

Conosciamo il silfio cirenaico soprattutto attraverso due tipi di documenti che sono attestati in numerosissimi esemplari e con minime varianti. Prima sulle monete di Cirene (fig. 1), in cui per lo più appare come un arbusto con un fusto piuttosto grosso[1], poi attraverso le statuette femminili in terracotta provenienti da Cirene e Apollonia che tengono in mano un rametto di silfio (con lo stelo un po' più esile di quello rappresentato sulle monete)[2] (fig. 2).

Nei manoscritti di opere farmacologiche greche, invece, del silfio è rappresentata esclusivamente la radice: così nel ms. *Par. suppl. gr.* 247, X sec., f. 5r le cui illustrazioni, di probabile tradizione ellenistica[3], si riferiscono al testo di Nicandro (II a.C.) (fig. 3) e nel famosissimo ms. *Vind. med. gr.* 1, del VI sec., noto come Dioscoride di Vienna (ma in realtà il silfio è rappresentato in un fascicolo aggiunto, ff. 393 ss., che contiene la parafrasi di Eutecnio al testo di Nicandro) (fig. 4). Questo è tutto per la rappresentazione della pianta in natura.

Per il prodotto lavorato, o meglio per la lavorazione del prodotto, invece, il pezzo celeberrimo sembrerebbe essere la coppa di Arkesilas del Cabinet des Médailles di Parigi (fig. 5), datata intorno al 560[4], un pezzo tanto celebre quanto difficile da interpretare. Essa dovrebbe rappresentare la pesatura del silfio di fronte al sovrano e alla presenza di quanti sono impegnati alla sua lavorazione e conservazione. C'è accordo sull'identificazione di Arkesilas, il personaggio seduto sulla sinistra, col sovrano di Cirene, e ampio consenso sulla interpretazione del personaggio di destra, di più ampie dimensioni e in posizione speculare rispetto al re, a cui si riferisce il *paragramma* σλιφόμαχος interpretato come "colui che impasta il silfio"[5]; anzi è proprio questa parola che permette di identificare il materiale che viene pesato e conservato. (Anche gli altri 4 personaggi del registro superiore sarebbero designati da termini che alludono alle loro funzioni: c'è, partendo da destra: 1) colui che scava (la radice?) (ὀρυξό<ς>), 2) il facchino (φορμοφόρος), 3) colui che sovrintende alla pesatura (ἐπίσταθμος), 4) colui che dichiara al re che il peso

[1] La documentazione è ricchissima a partire dal VI secolo, mentre in età tolemaica e romana la pianta viene rappresentata sulle monete più raramente, cfr. E.S.G. Robinson, *Catalogue of the Greek Coins of Cyrenaica*, (rist. anast. Bologna 1965), specialmente pp. ccli-cclviii; tra la bibliografia più recente cfr. J.-P. Bocquet, 'Contribution de la numismatique à l'histoire des sciences médicales. Les monnaies de la Cyrénaïque et le silphium', in *Archéologie et Médecine,* VII[èmes] rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, octobre 1986, Éditions A.P.D.C.A., Juan-les-Pins 1987, pp. 443-457; A. Laronde, 'Le silphium sur les monnaies de Cyrène', in: *Scritti di antichità in memoria di S. Stucchi* (Studi Miscellanei 29), Roma 1996, I, pp. 157 ss.; Luni 2002, pp. 351 ss.

[2] Attestate a partire dal V secolo e in un arco cronologico molto ampio, fino all'età ellenistica. Cfr. M.E. Micheli - A. Santucci, *Il santuario delle Nymphai Chthoniai a Cirene. Il sito e le terrecotte*, Monografie di Archeologia libica XXV, Roma 2000, in part. cap. V (di M.E. Micheli), 'Le terrecotte: i soggetti femminili', pp. 43-80. Foglie di silfio si trovano anche in una stele di Sulcis, cfr. P. Bartoloni, *La stele di Sulcis. Catalogo*, Roma 1986, n. 980, tav. CXXIV.

[3] Cfr. Nicander, *The Poems and Poetical Fragments*, edited with a Translation and Notes by A.S.F. Gow - A.F. Scholfield, Cambridge 1953, Appendix III, pp. 222-223; e ora le osservazioni di J.-M. Jacques, nella sua recente edizione di Nicandro (Nicandre, Tome II, Les Belles Lettres, Paris 2002), p. CXL; Tertulliano, *Scorp.* 1, dice di aver posseduto un Nicandro illustrato.

[4] Cfr. M. und A. Hirmer, *Die griechischen Vasen,* München 1976, 38/XV e p. 60. Per l'interpretazione della scena il riferimento classico è a F. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris 1953, in part. pp. 258-263 ("Sur le silphium"); si vedano poi Neumann 1979, pp. 85-92; Stucchi 1987, pp. 29-34; Luni 2002, pp. 359-362.

[5] Cfr. da ultimo Neumann 1979, pp. 89-90, con bibliografia.

indispensabile alla città di Platone, tuttavia il suo corpo è deformato dalla pratica delle arti e dei mestieri (fig. 7-8), e la sua stessa anima è mutilata e degradata dalla fatica. Lo statuto dell'artigiano è dunque inscritto, fin dal principio, in quello di Efesto.

D'altra parte possediamo una spia che ci permette di confermare la marginalità sociale dell'artigiano fin dall'età più antica, ed è una prova – per così dire – indiretta, *e contrario*: come è noto, fin verso la fine del VII sec. a.C. le firme degli artigiani sono quasi del tutto assenti anche sulla ceramica, dove – soprattutto dopo Solone –, saranno invece ricorrenti. Come ho cercato di dimostrare altrove[29], le poche eccezioni si distribuiscono in ambito greco coloniale, e soprattutto al margine di esso, negli avamposti verso l'Occidente, come Pithekoussai (fig. 9) ed Itaca, o nell'ambito occidentale che ruota intorno ai più antichi insediamenti euboici. Sono ambiti nei quali l'artigiano si libera della sanzione sociale che grava su di lui nella madre patria: può dunque porre in bella mostra la sua firma, spesso dipinta come parte integrante della decorazione del vaso.

Per fare ciò egli presceglie un vaso decorato con un soggetto impegnativo, legato ai temi mitici in un periodo in cui il mito è ancora al margine del repertorio iconografico, dimostrando così una consapevolezza dell'impegno che la sua firma comporta.

**Abbreviazioni supplementari:**

Coarelli 1980 = F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, Bari 1980.

Detienne-Vernant 1974 = M. Detienne-J.P. Vernant, 'Les pieds d'Hèphaistos', in *Les ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*, Paris 1974, pp. 242-258.

Jeanmaire 1956 = H. Jeanmaire, 'La naissance d'Athéna et la royauté magique de Zeus', in *RA* 48, 1956, pp. 12-39.

Loraux 1981 = N. Loraux, *Les enfants d'Athéna*, Paris 1981.

Vidal-Naquet 1979 = P. Vidal-Naquet, 'Etude d'une ambiguïté: les artisans dans la cité platonicienne', in B. Vincent (ed.), *Les marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu n. 5, Paris 1979, pp. 232-261, ora in J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Travail et esclavage en Grèce ancienne*, 1988 (2), pp. 147-176.

[29] B. d'Agostino, 'Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente', in S. Marchesini - P. Poccetti (a cura di), *Linguistica e Storia. Sprachwissenschaft ist Geschichte. Scritti in onore di Carlo De Simone*, Pisa 2003, pp. 75 ss.

# CONTRIBUTI DEL VOLUME

# UN PROCÉDÉ GRAPHIQUE MÉSESTIMÉ: LES PERSONNAGES AU REGARD *APHANÈS* SUR LA CÉRAMIQUE ATTIQUE

Ludi Chazalon

"La mention du *prosopon* dans certains passages clés d'une action, narrative ou tragique, l'intervention du visage dans des situations décisives sont indicatrices de la fonction qui lui est impartie. Le visage est considéré par les Grecs comme un médium privilégié dans les relations entre les individus"[1]. En insistant sur le rôle du regard, Françoise Frontisi-Ducroux attire notre attention sur ce qu'il représente dans le monde grec; elle montre combien "la relation visuelle est pour les Grecs inévitablement réciproque. Voir le visage et les yeux d'autrui c'est nécessairement en être regardé. Dans le cas contraire, l'absence de réciprocité devient signifiante et fait l'objet de multiples explorations au niveau des mythes et de la figuration"[2].

Cette courte citation n'est que le pâle reflet de ce que l'étude qui suit doit aux travaux de F. Frontisi. Son analyse de l'*apostrophè* dans l'imagerie attique met en lumière le rôle du spectateur de l'image, le fait "qu'un personnage figuré sur un vase est, pour qui le voit, un pur objet de regard, extérieur à soi, un autre"[3].

## Du visage caché au regard *aphanès*

Que se passe-t-il donc lorsque l'on se trouve confronté à une image grecque dans laquelle un ou plusieurs personnages sont représentés de telle sorte que l'on ne peut pas voir leur visage? Comment comprendre que l'on puisse proposer une image où un personnage est "caché", sans regard accessible au spectateur, en contradiction apparente avec le nécessaire *phainein* de l'image? Lorsque le Peintre du Chariot, sur un large lécythe attique à figures noires (fig. 1, n. 32), met en image un char tournant dans le feu de la bataille, avec des hoplites bien dessinés s'affrontant de part et d'autre du quadrige, comment croire que c'est involontairement qu'il présente un aurige dont on ne voit que l'oreille et dont la face, le *prosopon*, est littéralement décalé vers l'avant de sorte que l'œil, qu'il aurait pourtant eu la place d'inciser, se trouve "caché" par la tête de l'hoplite qui est à son côté? Osera-t-on vraiment dire que le peintre de l'amphore de Trieste (fig. 2, n. 58), qui fait preuve d'une relative indépendance d'esprit en se démarquant de l'isocéphalie usuelle (il présente un personnage à la droite de l'image nettement plus petit que les deux autres) n'aurait pas pu faire en sorte que Cassandre apparaisse en entier? Au contraire, sa tête disparaît complètement derrière le bouclier d'Athéna – ce qui ne manque pas de créer une gêne pour le spectateur – et Ajax par ailleurs ensauvagé par une peau de panthère (dont la tête est vue de face!) contribue à souligner combien ce peintre maîtrise les codes iconographiques de son époque. Dans une culture du face à face, où l'identité passe par le regard de l'autre, on ne peut pas sous-estimer une situation dans laquelle le regard n'est plus accessible. Voiler la face d'un personnage, interrompre le regard que le spectateur pose sur le personnage ne peut être que porteur de sens.

### *Des peintres de vases malhabiles?*

Les commentateurs des nombreuses images où ce procédé graphique est utilisé sont unanimes: même s'ils signalent presque tous la situation[4]

[1] Frontisi Ducroux 1995, p. 22.
[2] Frontisi Ducroux 1995, p. 25.
[3] Frontisi Ducroux 1995, p. 77-80.
[4] La plupart du temps, ils ne la soulignent que pour les personnages identifiables (par exemple Achille, Hermès ). On remarquera qu'il n'est pas rare qu'un personnage dont une partie du corps n'est pas visible soit oublié au cours de la description (voir par exemple LIMC I, 'Achille', n. 232: un des hommes derrière les chevaux n'est pas mentionné).

Fig. 1. Lécythe du peintre du Chariot; aurige et guerrier sur un quadrige.

Fig. 2. Amphore de type B non attribuée; Ajax, Cassandre, Athéna et un homme.

en écrivant qu'un des personnages de l'image a le visage "caché", ils se débarrassent aussitôt des questions dérangeantes en affirmant que c'est là le fruit d'une maladresse, d'un manque de place, d'une composition mal gérée par un mauvais peintre, du hasard, voire de l'attitude paresseuse et expéditive d'un peintre "moins doué"[5].

Avant d'étudier ce phénomène de plus près, il est donc indispensable de réagir à cette réticence répandue, où l'on préfère postuler la défaillance des peintres pour rendre compte d'un effet déconcertant, plutôt que de leur faire confiance et d'essayer de voir si le procédé intervient dans des cas de figure précis, éventuellement liés à certains types de représentations iconographiques. Dans une imagerie qui se fonde sur la représentation de profil et qui se livre en général dans l'immédiateté du premier plan, les exceptions à ces règles de base ont été observées minutieusement. La curiosité et l'intérêt suscités par les "visages de face" a été d'autant plus forte qu'ils renvoient à notre anachronique culture du portrait et il a fallu beaucoup de finesses d'analyse pour écarter cette pseudo-interprétation et proposer la lecture moins facile d'une *apostrophè*. Par contre l'étude du procédé que je viens de décrire sommairement est engluée au premier stade de l'approche par la difficulté que beaucoup éprouvent à en reconnaître la pertinence.

Il me semble que le rejet péremptoire de toute analyse de cette situation découle d'une pratique de lecture des images qui fonctionne surtout sur des critères contemporains. Notre époque a tendance à privilégier une certaine vitesse d'approche qui fait que nous regardons une image dans sa globalité plus que dans son déploiement; certains éléments de l'image sont alors considérés comme des détails peu importants selon une hiérarchisation, peut-être involontaire, des intérêts: même si le spectateur actuel est assez gêné par un visage "caché" pour le mentionner dans ses descriptions, il préfère minimiser ce trouble et couper court à toute curiosité plutôt que de s'arrêter à un phénomène auquel il refuse d'emblée de donner du sens. Mais peut-on raisonnablement penser que les Grecs regardaient leurs images aussi superficiellement, avec cette désinvolture qui permet d'accepter sans problème une représentation aussi inconfortable qu'un personnage dont on ne voit pas le visage?

### *Ou des peintres de vases compétents?*

La mise en cause de l'aptitude des peintres à construire convenablement leurs images me paraît tendancieuse. Y a-t-il vraiment lieu de croire à une maladresse à chaque fois que l'on se trouve face à cette situation?

Cette hydrie du peintre d'Antiménès (fig. 3, n. 3) justifie-t-elle un verdict aussi dur? Ce départ de quadrige dirigé vers la droite prend posément place sur la panse du vase et le peintre n'hésite pas à déborder sur le "cadre" de feuilles de lierre délimitant la scène pour donner à voir les boucliers et ne pas les tronquer. Chaque personnage est fermement planté, révélant une déjà grande maîtrise du dessin et de l'incision pour cette hydrie que J. Burow

[5] Voir par exemple Woodford - Loudon 1980, p. 28: "In almost all post-Exekian examples Achille's head drops behind Ajax's shield and cannot be seen. The eloquent contrast between living and dead eyes is lost, *probably much to the relief of the less gifted artists*".



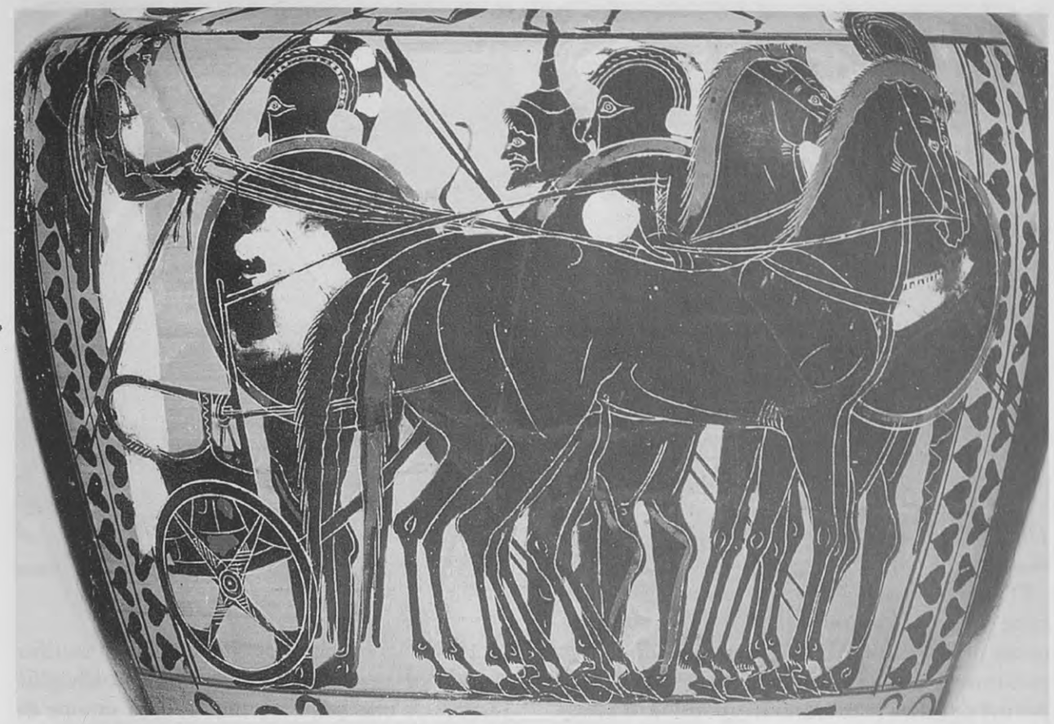


Fig. 3. Hydrie du peintre d'Antiménès; Départ de guerriers.

considère être dans les premiers travaux du peintre. Est-il vraisemblable de penser que le peintre d'Antiménès s'est tout à coup trouvé démuni devant le problème posé par l'hoplite de droite? Son visage disparaît derrière le quadrige et ne se devine que par la présence d'un haut cimier (par ailleurs étrangement noirci, même à l'intérieur) qui apparaît au-dessus de la tête des chevaux. Il me semble qu'il n'y a pas lieu d'invoquer le manque de place ou la maladresse pour expliquer cette situation incongrue dans laquelle le spectateur ne peut croiser le regard de cet hoplite.

Outre le fait que le peintre d'Antiménès est un familier des représentations de char et qu'il connaît donc les pièges de ces scènes parfois trop peuplées (encore qu'il n'y ait ici que cinq personnages), on peut voir sur une autre hydrie[6] plus ou moins contemporaine, qu'il avait pu trouver une solution très simple au problème: il suffit de retourner la tête du personnage de droite pour la rendre visible, ce qu'il fait pour la femme qui se tient à la tête du char.

[6] Burow 1989, pl. 16, p. 14.

Fig. 4. Hydrie du peintre de Priam; Mariage. Détail d'une femme avec un dinos sur la tête.

Fig. 5. Amphore à col du groupe de Léagros; combat guerrier.

Fig. 6. Amphore à col du peintre de Berlin 1899; Apothéose d'Héraclès. Détail d'Hermès.

### *Différentes solutions pour éviter le problème du visage caché*

D'autres peintres ont été confrontés à cette difficulté et l'ont résolu avec autant de simplicité, bien qu'au prix, parfois, d'une certaine contorsion du personnage. Sur une hydrie de Naples (fig. 4)[7], le peintre de Priam représente une apothéose d'Héraclès en compagnie d'Athéna sur le char et de quatre personnages (dont Apollon). A la tête du quadrige, une femme en himation porte sur la tête un dinos et lève une main. Afin que le visage de cette femme soit visible pour le spectateur, le peintre de Priam n'a pas hésité à le décaler légèrement vers l'avant, créant ainsi une silhouette dont la position est peu naturelle. Sur une autre hydrie non attribuée[8], représentant un harnachement de char par des amazones, le peintre désirant manifestement montrer l'amazone qui se trouve en tête du char, semble presque écarter les têtes des chevaux pour présenter le petit visage (il est raccourci en hauteur) qu'il ne voulait pas dérober au regard. Le même problème est résolu avec astuce par un peintre du groupe de Léagros sur une grande amphore[9] de type A: contre toute vraisemblance le visage de la femme qui se trouve derrière les chevaux est peint en blanc sur leur tête...

Bien entendu d'autres types de scènes peuvent aussi créer ce genre de complication. Encore une fois cependant si le peintre préfère montrer, il trouvera toujours une solution, même s'il doit sacrifier le réalisme anatomique du personnage. L'hoplite vaincu sur une amphore (fig. 5)[10] du groupe de Léagros se retrouve ainsi dans une position physiquement impossible, la tête entièrement "décalée" vers la gauche alors que son buste penche vers la droite: la beauté du corps de ce combattant en est sans doute un peu dégradée; mais son regard est là, et c'est bien ce que le peintre a voulu préserver. Quelques-uns osent même dessiner un œil "coupé" à moitié pour ne pas renoncer au regard de leur personnage. Le peintre de Berlin 1899 présente ainsi un étonnant Hermès (fig. 6)[11]. En tête du char sur lequel se trouvent Héraclès et Athéna, Hermès regarde dans leur direction et son visage s'en trouve masqué; mais son œil reste visible *in extremis*: pour y parvenir le peintre a du reculer cet œil vers l'oreille du dieu, même s'il n'a pu en représenter qu'une partie, ce qui est pour le moins inhabituel. Il ne s'agit pas de multiplier les exemples, mais de souligner que les peintres sont rarement pris de court par leur propre production: s'ils veulent montrer un visage ils ont toujours assez de ressources pour le faire; s'ils ne veulent pas le montrer, c'est bien qu'ils l'ont décidé. Un dernier exemple auquel il est difficile de

[7] Naples Stg 30. ABV 333, 26.
[8] Wurzburg 310. LIMC I, 'Amazone', n. 753, pl. 520.
[9] Agrigente C 1531. CVA Italia, 61; Agrigento, MAN, p. 1, pl. 12.
[10] Paris, Louvre F 262. CVA France, 8: Paris, Louvre, 5, pl. 55.
[11] LIMC V, Herakles, n. 3300, pl. 150.



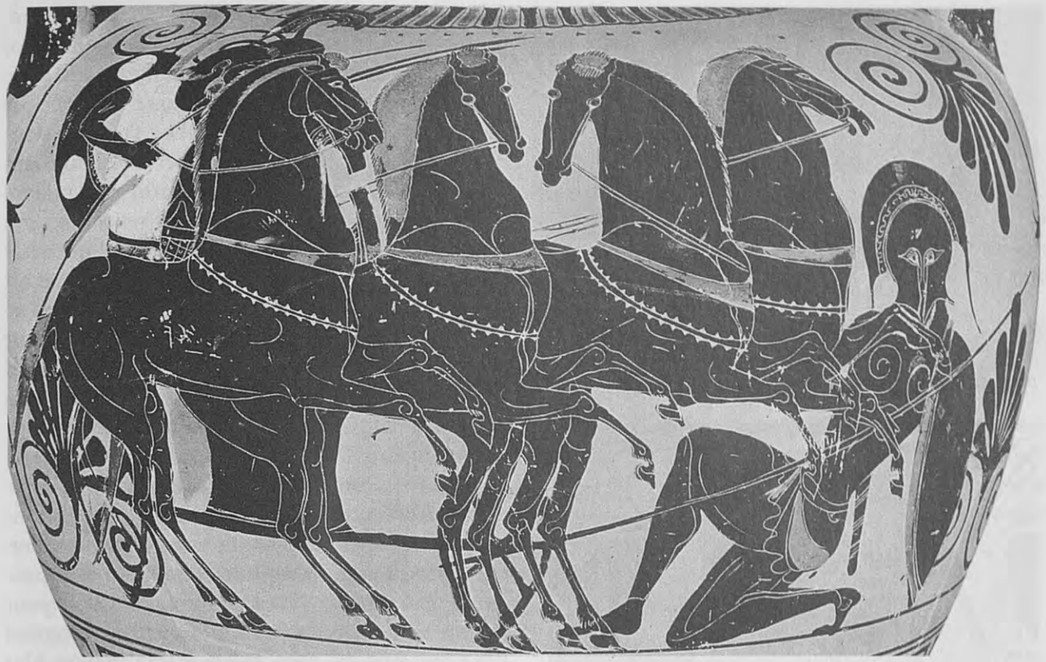


Fig. 7. Amphore à col reliée au peintre de Lysippidès; Char en course et hoplite tombant.

Fig. 8. Hydrie du peintre A, groupe de Léagros; Héraclès contre Kyknos en présence d'Athéna et d'Arès.

Fig. 9. Hydrie Vivenzio du peintre de Kléophradès; Enée portant Anchise.

Fig. 10. Hydrie Vivenzio du peintre de Kléophradès; Priam et Astyanax.

renoncer tant on a l'impression que le peintre s'est amusé avec ces procédés: il s'agit d'une amphore (fig. 7, n. 45) attribuée au groupe de Lysippidès. Hoplite et aurige sont sur un char tournant vers la droite, alors qu'un hoplite s'effondre, à droite. Tous les cas de figure sont "envisagés": l'hoplite sur le char a le regard *aphanès*, l'aurige est doté d'un demi-œil, tandis que l'hoplite vaincu a le visage de face!

### *Un procédé graphique organisé par le peintre*

Une très intéressante hydrie du peintre A du groupe de Léagros (fig. 8, n. 166) nous donne une idée de la qualité qui peut être rejointe dans la composition de l'image. La scène représentant Héraclès contre Kyknos est mise en valeur par les deux quadriges qui convergent vers elles. Le peintre utilise les limites verticales de l'image pour suggérer un espace hors image dont les deux chars émergent. Cette pratique n'est pas rare, mais il est plus audacieux de ne présenter qu'une partie du corps d'Athéna, dont le dos se "perd" visuellement hors des limites. Dans cette image très construite, on ne peut qu'être frappé par la position du géant tombé: tout est fait pour donner l'impression qu'il s'étire et se contorsionne afin que son visage aille disparaître derrière le poitrail des chevaux. Le spectateur ne peut rencontrer son regard. Le peintre va plus loin encore: il introduit un personnage que l'on devine à peine tant il est discret; il s'agit pourtant d'un dieu, Arès, dont on ne voit que l'arrière du casque à haut cimier et la jambe gauche. Peut-on vraiment imaginer que ce peintre ait pu ajouter un Arès aussi peu visible s'il n'avait voulu justement employer ce procédé graphique?

Sur l'hydrie Vivenzio (Fig. 9, n. 69) du peintre de Kléophradès, on assiste à un véritable tour de force de la part d'un céramiste extrêmement subtil et intelligent. Ce peintre bilingue vient d'une tradition de représentations à figures noires qu'il transpose en figures rouges. Il n'est pas utile d'insister pour rendre compte de la complexité de l'organisation de cette extraordinaire Ilioupersis. D'autant plus que le peintre est confronté à une réelle difficulté technique puisqu'il a dû travailler sur la double courbure du col et de l'épaule du vase. Une image de cette complexité ne s'improvise pas (de nombreuses esquisses en témoignent) et il est bien évident que lorsque l'on trouve Enée portant Anchise dans cette posture inhabituelle où son visage est masqué par le corps de son père, le hasard n'y est pour rien[12]: le peintre a utilisé le procédé graphique qui nie au spectateur la possibilité d'accéder au regard du personnage. La scène centrale (fig. 10) de cette Ilioupersis est, elle aussi, particulièrement impressionnante: non seulement le vieil homme massacré cache son regard aux yeux des autres en se prenant la tête entre les mains, mais le bras de son exécuteur masque, en ultime recours, son œil qui aurait pu apparaître au spectateur. Le visage de face de l'enfant mort (Astyanax) contrebalance le visage non visible du vieillard agonisant...

### *Qu'est-ce que le regard "aphanès"?*

J'ai choisi d'appeler cette situation le "regard *aphanès*" surtout parce que ce terme se pose en décalage avec l'essentiel *phainein* de l'image et

[12] Voir l'interprétation de Luca Cerchiai (à paraître) et Esposito 2002.



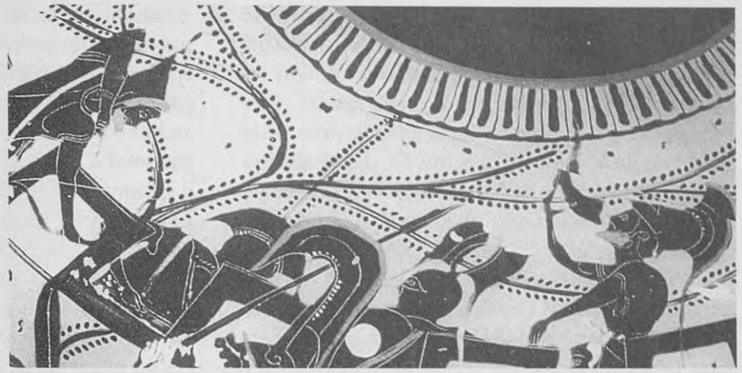


Fig. 11. Hydrie du groupe de Léagros; Ilioupersis.

qu'il permet d'éviter des descriptions déjà bien trop orientées du point de vue interprétatif, telles que "personnage caché" ou "masqué". Ce terme est l'expression d'un concept très voisin de ce que le procédé graphique introduit dans l'image. Il signifie "qui n'apparaît pas, qui n'apparaît plus". On le découvre avec Sappho[13] et il continuera à être utilisé, contrairement au terme[14] aphantos, plus ancien et qui a à peu près le même sens (en plus poétique) mais qui est abandonné au V^e^ s. L'intérêt de ce terme vient de ce qu'il exprime parfaitement cette notion d'invisibilité momentanée, de quelque chose qui devient invisible aux autres par une intervention qui le rend tel: par exemple chez Euripide, dans *Iphigénie en Tauride*, on parle d'une lettre qui en cas de naufrage disparaît (*aphanès*) dans les flots de la mer[15] ou chez Platon, de Gygès qui devient invisible en tournant son anneau[16]. A l'époque archaïque, cette notion est donc parfaitement d'actualité; il n'y a aucun anachronisme à la retrouver dans l'imagerie contemporaine.

Quatre siècles après, Plutarque[17] utilise encore cette idée d'apparition en opposition avec ce qui est caché dans une description d'une œuvre de Phidias: "le geste de la main qui brandit une lance devant les yeux de Périclès est habilement représenté et semble vouloir cacher (ἐπικρύπτειν) la ressemblance qui apparaît (παραφαινομένην) cependant des deux côtés". Plutarque ayant recours à cette terminologie à propos d'une statue, nous pouvons considérer que son adoption pour la description d'images, certes antérieures, ne manque pas de pertinence.

### Un corpus d'images avec des personnages au regard *aphanès*

L'étude de ce procédé graphique suppose que l'on construise un corpus des vases concernés. Les peintres au dessin expéditif, tels que la plupart des membres du groupe d'Haimon par exemple, n'ont pas été retenus dans la mesure où il est assez évident qu'ils n'accordent pas un grand soin à la composition de leurs images; certains s'empresseraient donc d'objecter que le résultat n'est obtenu que par négligence.

Le corpus ainsi constitué n'a bien entendu pas la prétention d'être exhaustif; mais les 183 images où le spectateur est confronté au regard *aphanès* d'un personnage me semblent suffisamment nombreuses pour que leur analyse soit éloquente.

Commençons par décrire ce corpus dans ses grandes lignes. Comme notre série d'exemples l'a sans doute déjà laissé entrevoir, ce procédé graphique a essentiellement été employé par des

[13] Sappho, frg. 68 (Reinach p. 63): "Morte tu seras couchée sans que jamais pour personne nulle mémoire de toi survive plus tard...: invisible, même dans la demeure d'Hadès...". Le terme aphanès est aussi utilisé chez Sophocle (*Œd. C*, 1556): "la déesse invisible (Proserpine)" ou chez Euripide (*Hipp.*, 346): "Je ne suis pas devin pour voir les choses invisibles" ou encore chez Platon (*Soph.* 232c) qui oppose "les choses divines qui restent invisibles (cachées) à la plupart" "aux choses visibles de la terre et du ciel".

[14] Homère (*Il.*, XX, 303): "Le destin veut qu'il (*Énée*) soit sauvé afin que ne périsse pas, stérile et invisible (α[φαντο"), la race de Dardanos"

[15] Euripide, I. T., 757: (en cas de naufrage) si ma lettre disparait (*aphanès genetai*) dans les flots de la mer, et si j'échappe seul, mon serment ne vaut plus.

[16] Platon, *Rép.* 359e: Gygès et sa bague: tourne le chaton en dedans et devient invisible (*aphanès*) à ses voisins; le tourne en dehors et redevient visible (*phaneros*).

[17] Plutarque, *Pericles* 31, 3-4. Merci à Bruno d'Agostino qui m'a signalé cette référence.

peintres attiques à figures noires. On ne trouve qu'un unique vase corinthien (n. 183), par ailleurs très original, puisqu'il s'agit de Iason cachant les yeux de Phinée avec ses mains. Seuls quatre vases attiques à figures rouges ont été repérés: deux vases du début du Ve s. av. J.-C., peints par des céramistes de qualité, le peintre de Kléophradès et le peintre de Brygos et deux vases du milieu du Ve s., du peintre des Satyres Velus et du peintre de Ménélas (n. 68, 69, 76,79). Sauf exceptions, le procédé est utilisé à partir de 540 av. J.-C. environ et disparaît vers 480, mais se manifeste surtout (phénomène de mode?) dans le dernier quart du VIe s. Moins de 30% des vases n'ont pas été attribués à un peintre; il y a au moins une quarantaine[18] de peintres différents[19] concernés par le procédé, même si l'on note une préférence marquée des peintres du groupe d'Antiménès (34), puis à moindre effet ceux du groupe de Léagros (17) et du groupe de Lysippidès (11). Comme on le voit, le procédé est largement diffusé et séduit des peintres auxquels il serait difficile de nier la compétence dans la création d'images. De plus ils choisissent généralement de grands vases (94 amphores et 39 hydries) pour se lancer dans ces subtilités de composition graphique, même si les cratères sont un peu boudés (13); ensuite on trouve presque à parts égales des petits vases tels que les œnochoés/olpès (16), les lécythes (12) et les coupes (9).

### *Les thèmes abordés et le problème de la représentation de l'espace*

Le classement de ces images par thèmes iconographiques permet de mettre les choses au clair. On s'aperçoit que le procédé est employé dans un nombre relativement limité de cas (fig. 12), même si les situations exploitées pour faire intervenir un regard *aphanès* sont très différentes: l'œil d'un personnage peut en effet être "recouvert" par la tête ou la crinière d'un cheval, un bouclier, le corps d'un autre personnage ou son propre bras. Dans une iconographie qui privilégie l'individu et n'installe que rarement un décor architecturé ou autre, il n'était pas simple de trouver comment réaliser ces regards aphanès; mais comme on le voit, les peintres n'ont pas manqué d'imagination. Et si les rares colonnes architecturales rencontrées dans ces images n'ont pas servi à "masquer" le regard d'un personnage, il est amusant de voir que le peintre du groupe de Léagros qui a réalisé cette hydrie (fig. 11, n. 66) représentant exceptionnellement les murailles de la ville de Troie, en a profité pour placer sur l'épaule un hoplite au regard *aphanès*, caché par un des créneaux de la fortification.

Il y a plusieurs façons de classer les thèmes iconographiques rencontrés dans ce corpus. On pourrait distinguer les scènes avec ou sans quadrige: près de la moitié (90) font intervenir un char – il ne s'agit pas toujours de scènes guerrières, il y a aussi de simples scènes d'harnachement, des mariages et des apothéoses d'Héraclès. Mais en fait, la distinction char/non char n'est pas thématique, elle est plutôt technique. Le très grand nombre de quadriges dont les chevaux sont utilisés (crinière ou museau) pour empêcher que le spectateur ne croise le regard d'un personnage est plus révélateur du fonctionnement de l'imagerie grecque qu'il n'y paraît au premier abord.

### *Le feuilletage de l'espace dans la céramique à figures noires*

On a pu constater que le corpus regroupait essentiellement des vases attiques à figures noires: ce phénomène n'est pas innocent. La distinction entre figures noires et figures rouges n'est pas qu'un artifice d'historiens d'art; elle traduit notamment différents engagements dans la façon de concevoir l'image et de représenter l'espace. Les céramistes travaillant dans la technique à figures noires semblent s'intéresser particulièrement, surtout dans le dernier quart du VIe s. av. J.-C., à la création d'images qui disent l'espace, non pas de façon plus ou moins illusionniste, engageant un "système de pures relations entre hauteur, largeur et profondeur"[20], mais

[18] Les peintres sont en fait plus nombreux, puisque les vases attribués à un même groupe ne sont pas nécessairement peints par la même personne.

[19] Peintre A; Peintre Affecté; Peintre C; Peintre d'Acheloos; Peintre d'Antimenès; Peintre d'Edimburg; Peintre d'Euphiletos; Peintre d'Oxford 224; Peintre de Berlin 1686; Peintre de Brygos; Peintre de Dayton; Peintre de Dikaios; Peintre de Diosphos; Peintre de Faina 75; Peintre de Kléophradès; Peintre de l'Atalante de Munich; Peintre de la Balançoire; Peintre de la Cavalcade; Peintre de la Ligne Rouge; Peintre de la Villa Giulia M 482; Peintre de Londres B 343; Peintre de Lysippidès; Peintre de Madrid; Peintre de Ménélas; Peintre de Michigan; Peintre de Munich 1410; Peintre de Munich 1519; Peintre de Munich 2050; Peintre de Nikoxenos; Peintre de Pasiklès; Peintre de Priam; Peintre de Princeton; Peintre de Rycroft; Peintre de Sappho; Peintre de Taléidès; Peintre des satyres velus; Peintre du Chariot; Peintre du Vatican 365; Peintre N.

[20] Définition de la perspective par Ernst Cassirer.



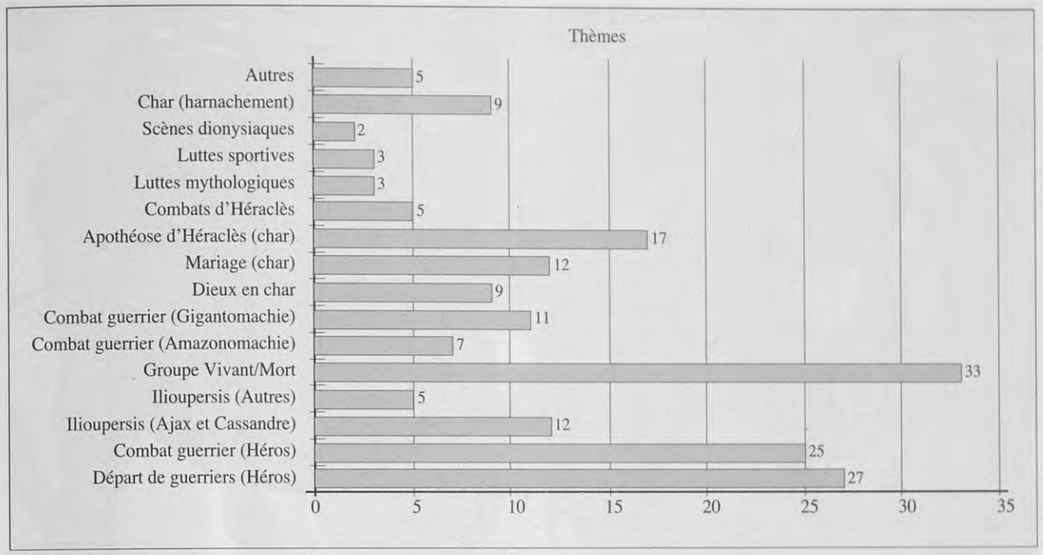



Fig. 12. *Les scènes avec personnage(s) au regard aphanès.*

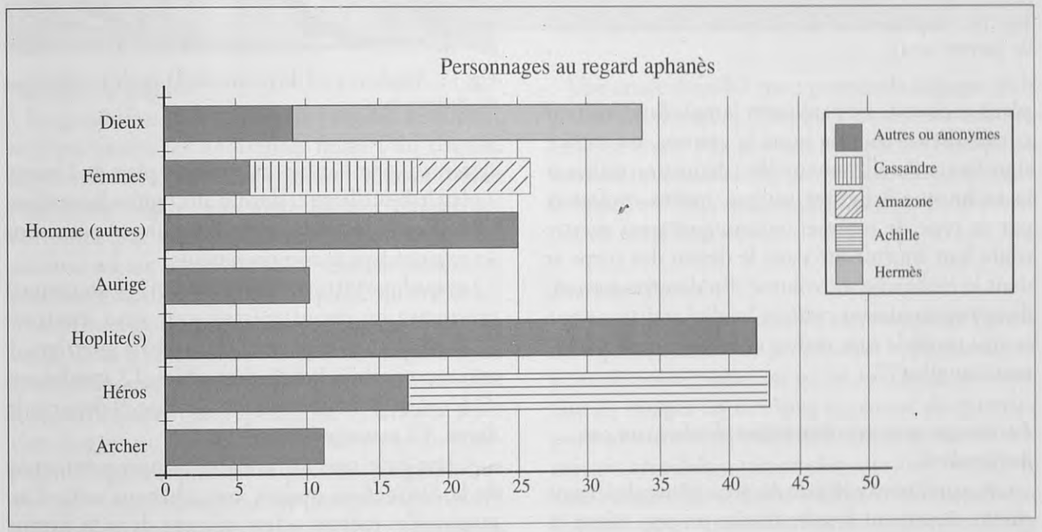



Fig. 13. *Les différents personnages au regard aphanès.*

par une espèce de *feuilletage*[21] des superpositions. Les partisans de la figure noire ne semblent pas seulement fidèles à une technique, ils expriment aussi une vision du monde et de l'organisation de l'espace représenté qui leur est spécifique et dont ils explorent les finesses. Ils ne sont pas des "artistes qui ressentent l'espace comme quelque chose qui subsiste entre les corps, un résidu (...) que l'artiste donnera à voir par un procédé échappant encore à tout contrôle, simple superposition ou bien disposition en enfilade"[22]; leurs images répondent à des exigences où les rapports entre premiers plans et

[21] Panofsky parle d'*échelonnement* (*La perspective comme forme symbolique*, p. 79), mais je préfère le terme de *feuilletage* qui me semble plus évocateur et surtout moins connoté, du fait qu'il n'a pas été employé dans la réflexion sur la perspective.

[22] Damisch, 1993 p. 78.

Fig. 14. Amphore à col du groupe de l'œil-sirène; retour de guerrier mort.

Fig. 15. Amphore à col du peintre de Munich 1519; retour de guerrier mort.

plans successifs ne paraissent jamais fortuits mais construisent, comme nous le verrons, un espace signifiant. Parallèlement les céramistes utilisant la technique à figures rouges, moins intéressés par ce type de représentations, préfèrent mettre toute leur ingéniosité dans le dessin des corps et dans la recherche du volume. En d'autres termes, ils ne reconnaissent comme "réalité artistique que ce qui possède une réalité non seulement visible mais tangible"[23].

*Les images avec représentation de char: un cas particulier?*

Ces quelques réflexions très générales nous aident cependant à comprendre un peu mieux la situation. Si les scènes avec char sont particulièrement fréquentes dans notre corpus c'est peut-être d'abord parce qu'elles introduisent nécessairement ce feuilletage, puisque les quatre chevaux sont évidemment superposés sur quatre plans. De plus on connaît la mode des représentations de char qui couvrent une quantité exceptionnelle de vases, surtout dans la deuxième moitié du VI[e] s. av. J.-C. et on a pu se rendre compte que le char est presque systématiquement mis au premier plan de l'image – plan habituellement dévolu aux figures humaines, refoulant au second (ou au cinquième) plan tous les personnages accompagnateurs.

Les quelque 90 images avec char (47% du corpus) présentant un regard *aphanès* sont ainsi réparties: 25 départs pour la guerre, 13 combats guerriers, 1 amazonomachie, 5 gigantomachies, 17 apothéoses d'Héraclès, 8 harnachements de char, 9 départs de dieux, 12 mariages.

Cette liste met en lumière la non-pertinence de la distinction images avec char ou sans char, puisque les mêmes sujets existent dans le corpus indépendamment de la présence d'un char ou non (voir le graphique, fig. 12). Seules les représentations d'apothéoses d'Héraclès, les mariages et bien sûr les harnachements de char, c'est-à-dire 37 images en tout, utilisent toujours le char (ses chevaux en fait) pour créer les regards *aphanès*. Pour les autres sujets, le char n'est pas indispensable: s'il ne dispose pas de la tête d'un cheval pour empêcher de voir le visage d'un personnage, le peintre trouve toujours d'autres solutions, le corps d'un autre individu ou un bouclier...

[23] Damisch 1993, p. 78.

Fig. 16. Amphore à col du groupe de Munich 1512; retour de guerrier mort.

*Analyse du corpus*

Le graphique (fig. 12) permet de voir comment se répartissent les différentes images du corpus. L'éventail des sujets est assez mince: une quinzaine seulement. Dans l'ensemble ils sont représentés au moins par une dizaine de vases, bien qu'il y ait cinq ou six scènes uniques (dans le sens où le procédé graphique n'y est employé qu'une seule fois, le sujet pouvant par ailleurs être relativement banal dans la céramique attique). Quelques sujets sont plus souvent présents: le départ ou le combat du guerrier ainsi que l'apothéose d'Héraclès; mais c'est le groupe "guerrier mort porté par un compagnon" qui a le plus d'occurrences. Le graphique met aussi en évidence que ce procédé est employé essentiellement dans un cadre guerrier: 120 images sont concernées sur les 183 du corpus.

Le deuxième graphique (fig. 13) s'intéresse aux personnages qui peuvent être représentés avec un regard *aphanès* et à leur identité. Peu de femmes dans l'ensemble, excepté dans des cas de figure bien précis, tels que l'agression à Cassandre ou le combat des amazones. Les dieux ne manquent pas à l'appel, mais c'est bien entendu surtout Hermès qui est concerné. Cependant ce sont les héros ou les hoplites anonymes qui subissent le plus souvent ce phénomène.

Une étude détaillée nous permet de dégager trois grands cas de figure: l'hoplite simplement debout, ne combattant pas, le visage masqué par l'aurige ou la tête d'un cheval; l'hoplite vaincu, visage derrière le bouclier d'un combattant; l'hoplite mort porté par un autre hoplite.

*Porteur / Porté*

Commençons par étudier cette dernière figure. Il s'agit sans doute de la situation la plus souvent retenue pour mettre en scène le regard *aphanès*. Sur 27 images on retrouve le groupe du guerrier portant sur ses épaules son compagnon mort, suivant un schéma très ancien que l'on voit sur le vase François, avec les héros inscrits: Ajax portant le corps nu et magnifié d'Achille, dont les longs cheveux bien coiffés sont l'expression figurée de la "belle mort"[24]. A la fin du VI[e] s., cette petite série de vases se présente sous la forme d'une variation sur le thème. Sur une amphore (fig. 14, n. 97) du groupe d'Antiménès, le héros "Ajax" au bouclier béotien porte son "Achille" lui aussi pourvu d'un bouclier béotien; il n'est pas nu mais équipé de toute sa panoplie (cuirasse, cnémides, casque). Le groupe se dirige vers la gauche, entre un vieil

[24] Lissarrague 1990, pp. 71-96 (la métaphore du héros), avec bibliographie.

Fig. 17. Amphore à col; Ajax, Cassandre et Athéna.

homme qui les accueille et une femme qui s'éloigne tout en se retournant. L'image fonctionne en contrepoint d'un "départ de guerrier", quittant, en général vers la droite, l'oikos que représentent souvent un vieil homme et une femme... La "belle mort" du guerrier ramené sur l'épaule de son compagnon est évidente, pourtant le visage du héros mort disparaît derrière le bouclier du vivant: ce beau mort que l'on aime montrer n'est plus accessible au regard du spectateur. Par ce procédé, le peintre brise la relation privilégiée qui se noue entre le spectateur et le personnage représenté; en niant le regard, même mort, d'un des personnages, il coupe le contact indispensable entre celui qui voit et celui qui est vu.

S'il arrive, à cinq reprises, que le héros "Ajax" ait lui aussi le regard *aphanès* dans ces scènes, une seule image (fig. 15, n. 95) présente la situation inversée. Le peintre de Munich 1519 semble s'amuser à cacher le regard de l'Ajax, tout en proposant un Achille à l'œil clos, apparaissant de part et d'autre du cimier. Bien qu'il ait peiné à représenter ce groupe (irréalismes anatomiques), le peintre a insisté pour montrer le corps presque entier d'Achille avec ses bras ballants et cet œil clos qui rappelle celui que l'on trouve chez Exékias[25].

On a déjà pu remarquer que des images montraient des Amazones quittant le champ de bataille en emportant vaillament sur leurs épaules

[25] Amphore à col Berlin 1718. Voir aussi Munich 1470

Fig. 18. Amphore à col du groupe de Würzburg 199, départ de guerrier.

leur compagne morte. Cette corruption des valeurs hoplitiques détournées par des femmes ne pouvaient manquer d'effrayer les grecs. Mais il me semble intéressant de noter que les peintres attiques poussent très loin la provocation visuelle que représentent les Amazones. Jusque dans les moindres détails, ils reprennent les modèles grecs et les travestissent en les faisant endosser par des Amazones; ainsi même le regard *aphanès* est reproposé sur cinq vases (n. 115 à 119).

### *Le "beau mort" dont on ne croise plus le regard...*

Si l'on considère que le sujet "porteur/cadavre" se compte sur une centaine de vases[26], on ne peut que souligner qu'il y a presque un tiers des vases où le porté ("Achille") a le regard *aphanès*. Cette fréquence est d'autant plus remarquable que lorsque

[26] Lissarrague 1990, p. 71.

Fig. 19. Amphore à col non attribuée: a) retour de guerrier mort; b) Thésée contre le Minotaure.

l'on compare la série avec celle des porteurs/portés du type Enée portant Anchise, comparaison dont Woodford et Loudon ont déjà tiré profit[27], on se rend compte que le procédé est très rarement employé (n. 67; 69) dans cet autre cas de figure...

La série "Achille"/"Ajax" correspond à la période extrêmement courte de la fin du VI[e] s. Une mode peut-être, le désir d'une précision visuelle ou l'envie de "dire" quelque chose de relativement difficile à exprimer.

### *Jeux d'images sur le mode satyresque?*

Certains vases (n. 88, 90, 91, 93, 102, 103)[28] s'aventurent même à montrer une situation dont on ne manquera pas d'apprécier l'ironie (?): l'"Achille", revêtu de sa panoplie, porte un bouclier béotien sur le dos et ce bouclier a pour épisème une tête de satyre en relief. L'effet est surprenant. Alors que le héros a la tête qui disparaît littéralement au regard du spectateur, celui-ci ne peut manquer d'être frappé par cette tête de satyre qui au contraire se dégage du dos/bouclier du héros, contrepoint visuel de la "disparition" de la tête de ce dernier. L'impression est d'autant plus forte que les peintres de ces vases n'hésitent pas à introduire un personnage qui, comme sur l'amphore de Munich (fig. 16, n. 91) semble impliqué dans un face à face saisissant. Comment ne pas voir dans ce jeu complexe des regards, entre spectateur et personnages mais aussi entre personnages, une allusion visuelle au masque? Le *prosopon* (masque et visage[29]) de l'Achille n'est pas visible par le spectateur (comme il ne l'est pas non plus par l'archer) et c'est son bouclier qui semble en quelque sorte le remplacer, faire office de *prosopon*, inversé puisque se trouvant sur son dos. Pour le spectateur, le visage *aphanès* des deux héros renforce cet aspect et le groupe, sans visage visible, paraît s'exprimer tout entier dans l'épisème en relief du visage moqueur du satyre face à celui de l'archer scythe.

[27] Woodford-Loudon 1980.
[28] Voir aussi n. 42.

### *Le défaillant au regard aphanès*

Si les morts au regard aphanès sont somme toute assez nombreux lorsqu'ils sont portés hors du champ de bataille, les hoplites vaincus ou agonisants le sont moins. Neuf images présentent ces guerriers au genou fléchi, dont le visage disparaît derrière le(s) bouclier(s) des duellistes s'affrontant au-dessus de lui pour s'emparer du corps et de sa panoplie (l'adversaire en signe de victoire et le compagnon pour en préserver tous les honneurs). Lorsque le guerrier est sur le point de mourir, le peintre s'arrange en général pour que son visage reste visible, même, comme on a pu le voir, au prix de quelques contorsions. Il nous faut donc remarquer cette différence entre l'agonisant et le mort et peut-être se pencher sur le fait que le mort dont le cadavre est sauvé a rejoint le "*kalos thanatos*", alors que l'agonisant en est encore loin, notamment parce que le sort qui est réservé à son corps mort n'est pas encore établi.

### *Une Cassandre discrète*

Cette volonté de garder l'accès au visage de l'agonisant est sans doute à mettre en relation avec la scène inverse, très brutale, de l'Ilioupersis, dans la-

[29] Frontisi 1995, p. 7-17.

quelle Ajax menace Cassandre embrassant la statue d'Athéna. Le schéma représentatif est globalement le même: deux combattants debout (Ajax et Athéna) et un personnage "vaincu", pliant le genou (Cassandre). On a envie de s'étonner à nouveau. Comment est-il possible de représenter la protagoniste de la scène sans montrer sa tête? Il faut vraiment avoir une bien piètre opinion des peintres de vases pour ne pas voir qu'ils recherchent cet effet.

De nombreuses études[30] ont été faites sur ce sujet, pourtant cet incroyable phénomène qui touche Cassandre n'a jamais été analysé de près. Bien souvent plus petite que les autres personnages de l'image, Cassandre peut aussi être présentée littéralement sans tête, celle-ci étant masquée (protégée?) par le bouclier d'Athéna. Pas moins de douze images nous la montre ainsi. Prenons parmi d'autres l'exemple d'une amphore, non attribuée (fig. 17, n. 59). Les différentes versions de cette histoire racontent que la jeune prêtresse cherche secours auprès de la statue de la déesse Athéna; mais Ajax ne tient pas compte de cette protection. Comme le fait remarquer J. Connelly, le premier schéma construisant cette scène, récurrent à cette époque, montre le palladion comme une Athéna promachos et non comme une statue sur sa base. C'est un véritable duel que l'on voit s'engager entre le héros pris d'hubris et la déesse; le rôle de Cassandre en est amoindri, prétexte à ce défi déraisonnable qui embrase Ajax. Le héros a dégainé son épée et de la main gauche il agrippe sans doute les cheveux de Cassandre (c'est ainsi qu'il se comporte lorsque celle-ci est visible); mais il dédaigne ostensiblement sa proie: il ne penche pas la tête vers Cassandre, ne la regarde pas; c'est le regard d'Athéna qu'il cherche et défie. Le regard *aphanès* de Cassandre, voire sa tête *aphanès*, en même temps que sa petite taille semble un procédé utilisé pour recentrer l'intérêt du spectateur sur les deux autres protagonistes.

*Les valeurs du guerrier*

La troisième grande catégorie d'images guerrières (27) dans le corpus concerne le départ du guerrier. Celui-ci ne combat pas encore, il est simplement là, présent.

Il s'agit surtout de guerriers revêtant la panoplie de l'hoplite. Il est somme toute assez rare de voir l'archer scythe, "l'autre guerrier"[31], se fondre dans cette représentation de duo sur le départ au point d'être représenté avec le regard *aphanès*. Le procédé est plus souvent employé dans le feu de l'action, le *prosopon* de l'archer scythe derrière l'hoplite n'étant plus visible, souvent caché par la tête de l'hoplite. La série est cependant très maigre: à peine une dizaine de vases, ce qui est moins curieux qu'on pourrait le penser de prime abord. En effet l'archer scythe est plutôt l'autre guerrier que son double et la superposition que présente le peintre prend en considération la paire hoplite/archer, respectant l'accès au visage de chacun.

*Le départ du guerrier et le quadrige*

L'amphore de Naples (fig. 18, n. 9), du groupe de Würzburg 199, présente une des situations les plus fréquentes: un aurige monté sur un quadrige à l'arrêt, tourné vers la droite et des hoplites debout vers la gauche et au second plan. Le dernier de la file, celui qui se trouve le plus à droite a la tête entièrement cachée par celle des chevaux. De fait il n'est plus qu'un cimier de casque, un bouclier (hoplon), des jambes protégées de cnémide et bien sûr, une lance: l'essentiel de l'hoplite pourrait-on dire – ou du moins l'essentiel de ce qui doit être vu.

On a vu que la présence du quadrige n'était ni indispensable ni déterminante pour introduire le regard *aphanès*. Mais dans ce cas de figure, elle n'est bien entendu pas à négliger. Quelle est l'interprétation possible? Le spectateur n'a-t-il pas devant les yeux un personnage dont la tête est "remplacée" par celle des chevaux? Cette formulation est bien entendue très exagérée mais elle a le mérite de mettre en scène les deux éléments cruciaux de l'image, hoplite et char et de montrer qu'il existe une complémentarité visuelle complexe qui évoque très finement la complémentarité intellectuelle.

*Se mettre à la place de l'autre?*

L'amphore du peintre du Vatican 365 (fig. 19, n. 100) avec son iconographie plus rare permet d'expliciter cette interprétation. Sur la face A, un "Ajax" portant un "Achille" mort, vêtu avec recher-

[30] Voir surtout Connelly 1993 et dernièrement Oricchio 2002 avec bibliographie.

[31] Lissarrague 1990.

a

Fig. 20 a-b. Amphore de type B d'Exékias, Apothéose d'Héraclès.

b

che et dont les longs cheveux tombent par dessus le casque; le beau mort a le *prosopon* caché par le bouclier béotien de son porteur. Sur la face B, entre deux femmes les regardant, Thésée lutte contre le Minotaure. Le visage du héros s'efface derrière celui du monstre; il semble y avoir une espèce de fusion entre les deux personnages, comme s'ils se partageaient le même œil[32]... Le procédé graphique du regard *aphanès* pourrait être une façon de faire endosser par le personnage dont le *prosopon* n'est plus visible la personnalité de l'autre. Le beau mort porté, sauvé de la dégradation par son compagnon, n'est plus le protagoniste principal de la scène du fait de son regard absent; il laisse en quelque sorte le beau rôle à celui qui le porte et suggère de ce fait l'éventuel accès à la belle mort de ce dernier. C'est une des raisons pour lesquelles le couple ne doit pas être systématiquement interprété comme Achille et Ajax puisqu'Ajax n'a pas eu accès à la "belle mort". En explorant ce filon interprétatif, on peut tenter de comprendre l'image très surprenante de la face B. Ce pourrait être en quelque sorte la ruse de Thésée qui est mise en scène et non un simple rapport de force. Le héros, dont l'ensauvagement discret est déjà évoqué par la peau animale recouvrant son chiton court, semble "revêtir" le visage du Minotaure (comme on porte un masque?), le *prosopon* de l'un devient pour le

[32] Le schéma rappelle les images plus anciennes où deux animaux (panthères, sphinx) se partagent la même tête, de face.

spectateur le *prosopon* de l'autre: allusion visuelle à la mètis de Thésée, qui fut capable de sortir du Labyrinthe?

**"Hermès passe"** [33]

Les autres sujets suscitant parfois des personnages à regard *aphanès* sont les représentations d'Apothéose d'Héraclès ou les mariages. Or sur les 30 images, c'est le dieu Hermès que l'on retrouve, pas moins de 19 fois, avec le regard *aphanès*! Dix cas sur les 17 apothéoses d'Héraclès et 8 sur les 12 mariages: le char est dirigé vers la droite et le dieu est positionné de telle sorte que son regard se perd derrière celui des chevaux (fig. 20, n. 121). Que le dieu du passage, de l'entre-deux, des limites puissent ainsi être soumis à ce procédé graphique est loin d'être surprenant! Participant de plusieurs espaces différents, il est ainsi montré dans les marges de chacun de ces espaces. Pour le spectateur il revêt le caractère essentiel de la scène et exprime à travers l'idée du char et de son déplacement le changement de statut d'Héraclès ou des mariés. De plus, en dérobant au spectateur le regard du dieu, le peintre met en scène une situation dans laquelle celui-ci est exclu de ce qui est représenté; ou du moins dont il ne peut avoir que l'intuition, sans réellement la voir.

**Nostos...?**

"D'hier à aujourd'hui, le jeu des interférences, des glissements, rapprochant parfois jadis et maintenant jusqu'à les confondre, les opposant d'autres fois jusqu'à les dissocier, brouille la figure des personnages et rend leur identité problématique. Celle d'Ulysse ne s'impose pas, dès qu'il apparaît, comme une évidence. Elle doit être, par les spectateurs, reconstruite au terme d'une démarche où l'intelligence, comme la mémoire, intervient."[34]. Comme le souligne Vernant, lecteur, auditeur ou spectateur est mis en scène pour établir et confirmer l'identité d'un personnage. Or cette identité brouillée d'Ulysse me paraît évoquer ces personnages entre deux moments visuels, en état de passage, que caractérise le regard *aphanès*...

L'étude du corpus a permis de dégrossir, grâce au système des séries, les grandes lignes interprétatives de ce procédé visuel déconcertant. Il semble presque évident de devoir dire que l'identité d'un personnage représenté est en jeu et qu'il y a un problème tacite, suggéré par le fait que le spectateur ne peut plus voir son visage, son regard. Mais cette notion d'identité telle qu'elle peut s'exprimer à travers les instruments visuels est loin d'être simple et cette approche a besoin d'être affinée par différents travaux plus ponctuels, multipliant les points de vue et les sources[35].

[33] Kahn 1978.

[34] Frontisi-Vernant 1997, p. 262.

[35] Voir les réflexions sur le personnage d'*Enée* par Luca Cerchiai (à paraître).

APPENDICE
Corpus

*Départ de guerriers (Héros).*

1 Amphore AFN (Munich 1520, ABV 278, 33) Ptre d'Antiménès. Archer.
2 Amphore AFN (Los Angeles 36.11.1 A 4110.36-1, ABV 273, 113) Ptre d'Antiménès. Archer.
3 Hydrie AFN (Zurich L 635, ABV 267, 13) Ptre d'Antiménès. Hoplite.
4 Hydrie AFN (London B 303, ABV 342, 2) Classe de Munich 2418. Hoplite.
5 Amphore AFN (Orvieto 2745, ABV 144, 10) Exekias. Deux femmes et un enfant.
6 Amphore AFN (Munich 1484, CVA Deutschland 37, pl. 417) G. de Léagros. Hoplite.
7 Lécythe AFN (Cambridge, CVA Great Britain 11, pl. 1, 2) Ptre du "Chariot". Hoplite.
8 Amphore AFN (Louvre F 219, ABV 270, 59) Ptre d'Antiménès. Archer, homme?, Hoplite.
9 Amphore AFN (Naples 86330, CVA Italia 69, pl. 26-28) G. de Würzburg 199. Hoplite.
10 Hydrie AFN (Tübingen 698, ABV 324, 28) Ptre d'Euphiletos. Hoplite et femme.
11 Amphore AFN (Boston 86.155, CVA USA, 14, pl. 48) Ptre d'Euphiletos. Homme et Hoplite.
12 Hydrie AFN (Beazley Archive n. 29365) Ptre d'Euphiletos. Hoplite.
13 Amphore AFN (Boston 76.40, Para 144, 1) Ptre de Dayton. Hoplite.
14 Amphore AFN (Boston 89.257, ABV 304, 2) Ptre de la Balançoire. Hoplite.
15 Amphore AFN (Detroit 76.22, Moon 1979, p. 91, 54) Ptre de Lysippidès, manière. Deux Hoplites.
16 Amphore AFN (Karlsruhe 61.89, Para 135, 1bis) Ptre de Munich 1410. Hoplite.
17 Amphore AFN (Munich 1535, LIMC II, Artemis 1241) Ptre de Pasiklès. Hoplite.
18 Amphore AFN Chicago 1967.115.363, ABV 222, 55) Ptre N, Ptre de Lysippidès, manière. Hoplite.
19 Amphore AFN (Avignon S 62, Cavalier 1996, p. 190-191, fig 73) Non attribué. Hoplite.
20 Amphore AFN (Mannheim 4, CVA Deutschland 13, pl. 13-14) Non attribué. Homme et Hoplite.
21 Coupe AFN (Naples 81137, CVA Italie 50, pl. 25, 2-4) Non attribué. Aurige.
22 Hydrie AFN (Rome, Villa Giulia 5198, CVA Italie 3, pl.55, 1-2) Non attribué. Hoplite.



23 Hydrie AFN (Sotheby's Antiquity. London 14.12.1995, n.117) Non attribué. Hermès.
24 Olpé AFN (Altenburg 104, CVA Deutschland 17, pl. 35, 4-6) Non attribué. Homme.
25 Amphore AFN (Louvre F 214, CVA France 4, pl. 23) Non attribué. Hoplite.

*Combat guerrier (Héros).*

26 Amphore AFN (Agrigente C1532, CVA Italia 61, p. 2703) Non attribué. Aurige et Hoplite.
27 Amphore AFN (Boston 01.8059, LIMC VII, Poseidon 168) Non attribué. Hoplite.
28 Amphore AFN (Munich 1552, CVA Deutschland 48, pl. 26) G. de Munich 1501. Archer.
29 Amphore AFN (Munich 1579, CVA Deutschland 48, pl. 3) G. de Léagros Archer.
30 Lécythe AFN (Acireale, Giudice 1983, pl. 20, n.98) G. du guerrier qui s'arme. Hoplite.
31 Lécythe AFN (Amsterdam, Giudice 1983, pl. 21, n.111) G. du guerrier qui s'arme. Hoplite.
32 Lécythe AFN (Gela ant inv. 2, CVA Italia 54, pl. 4 et 5) Ptre du "chariot". Aurige.
33 Amphore AFN (Berlin F 1874, Mommsen 1975, 13) Ptre Affecté Hoplite.
34 Amphore AFN (Edimbourgh 1887.211, ABV 271, 84) Ptre d'Antiménès. Aurige.
35 Amphore AFN (Würzburg L 187, ABV 272, 96) Ptre d'Antiménès. Hoplite.
36 Amphore AFN (Princeton 33.47, ABV 272, 99) Ptre d'Antiménès. Deux Hoplite s.
37 Amphore AFN (Villa Giulia 15731, ABV 272, 98) Ptre d'Antiménès. Hoplite et Aurige.
38 Hydrie AFN (London B 340, ABV 267, 9) Ptre d'Antiménès. Aurige.
39 Amphore AFN (Munich 1509, ABV 285, 1) G. de Bologne 16. Hoplite.
40 Amphore AFN (Munich 1511, CVA Deutschland 37, pl. 415) G. de Bologne 16. Deux Hoplites.
41 Idem face B: Archer.
42 Hydrie AFN (Berlin F 1896, ABV 277, 11) Ptre d'Antiménès, manière. Aurige.
43 Amphore AFN (Naples 81179, Para 143) Ptre de Faina 75. Deux Auriges.
44 Hydrie AFN (London B 343, ABV 342, 1) Ptre de Londres B 343. Deux Auriges.
45 Amphore AFN (Munich 1563, Add2 391) Ptre de Lysippides (parent). Hoplite.
46 Amphore AFN (Munich 1483, ABV 263, 3) Ptre de Lysippidès, relié. Hoplite et Aurige.
47 Lécythe AFN (Moscou II 1b 363, Para 224) Classe d'Athènes 581, I. Hoplite.
48 Lécythe AFN (Villa Giulia 26358, CVA Italia 3, pl. 50, 14. Classe de Phanyllis. Hoplite.
49 Coupe de droop AFN (Munich 2244, JHS 52, 1932, pl. 4, n.123) Non attribué. Hoplite.
50 Cratère AFN (Bâle, coll. Ludwig, AAAG Auktion 3, 1961, n.95) Non attribué. Hoplite.

*Ilioupersis (Ajax et Cassandre).*

51 Amphore AFN (Iena University 325, LIMC VII, Kassandre I 77) G. des Trois-Lignes. Cassandre.
52 Coupe de Siana AFN (London B 379, LIMC I, Aias II 16) Ptre C, manière. Cassandre.
53 Amphore AFN (Wurzburg 249, LIMC I, Aias II 23) Ptre de Berlin 1686. Cassandre.
54 Amphore AFN (Civitavecchia 56199, LIMC VII Kassandra I 67) Ptre de la Balançoire. Cassandre et Ajax
55 Amphore AFN (Oxford1965.124, LIMC VII, Kassandra I 64) Ptre de Princeton, manière. Cassandre
56 Amphore AFN (Varsavia 138487, LIMC VII, Kassandra I 65) Ptre de Princeton, manière. Cassandre
57 Olpé AFN (Leyde PC 54, LIMC I, Aias II 37) Non attribué. Cassandre.
58 Amphore AFN (Trieste S 454, LIMC I, Aias II 22 Non attribué. Cassandre.
59 Amphore AFN (LIMC VII, Kassandra I 80) Non attribué. Cassandre.
60 Coupe AFN (Munich 2017, LIMC I, Aias II 40) Non attribué. Cassandre.
61 Coupe à yeux AFN (Madison 1985.97, LIMC VII Kassandre I 78) Non attribué. Cassandre.
62 Cratère AFN (San Simeon 5613, LIMC I, Aias II 25) Non attribué. Cassandre.

*Ilioupersis (Autre).*

63 Hydrie AFN (London B 327, ABV 363, 38) Ptre A. Homme.
64 Oenochoé AFN (Paris, Louvre F 340, ABV 176) Ptre de Taléidès. Homme.
65 Hydrie AFN (Munich 1716, LIMC I Achilleus 232) G. de Léagros. Homme.
66 Hydrie AFN (Munich 1700, ABV 362, 27) G. de Léagros. Hoplite et archer.
67 Hydrie AFN (ex Astarita 733, LIMC I, Aias II 38) Ptre de Priam. Enée.
68 Cratère AFR (Louvre G 424, ARV2 1077, 5) Ptre de Ménélas. Ménélas.
69 Hydrie AFR (Naples 81669, ARV2 189, 74) Ptre de Kléophradès. Enée et Priam.

*Combat guerrier (Amazonomachie).*

70 Dinos AFN (Athènes, Cer. 76, ABV 107, 2) Ptre Lydos. Hoplite.
71 Amphore AFN (Frankfurt VF B 342, ABV 479, 1) Ptre d'Edimburg, proche. Hoplite.
72 Lécythe AFN (Palerme 104, CVA Italia 50, pl. 17) Ptre de Diosphos. Héraclès et archer.
73 Coupe AFN (London B 426, ABV 256, 20) Ptre de Lysippidès. Deux Amazones.
74 Cratère AFN (Karlsruhe (167) B 32, ABV 507, 57) Ptre de Sappho. Amazone.
75 Cratère AFN (Syracuse 40389, Bothmer 1957, 36, 25; pl. 31, 5) Non attribué. Amazone.
76 Cratère AFR (New York 07.288.84, ARV2 613, 1) Ptre des Satyres Velus. Hoplite.

*Combat guerrier (Gigantomachie).*

77 Amphore AFN (Louvre F 385, LIMC VII Kyknos I 9) Ptre de Diosphos. Kyknos.
78 Amphore AFN (Munich SL 460, LIMC VII Kyknos I 144) Ptre de Priam. Kyknos.
79 Coupe AFR (Berlin F 2293, ARV2 370, 10) Ptre de Brygos. Héraclès.
80 Amphore AFN (Munich 1553, CVA Deutschland 37, pl. 370) Ptre de Lysippides, influence. Géant.
81 Amphore AFN (Aberdeen 684, ABV 278, 29) Ptre d'Antiménès, manière. Géant.
82 Amphore AFN (Mégara Hyblaea 7/303, Vallet 1964, pl. 88, 2 et p. 101) Non attribué. Géant ou dieu.
83 Cratère AFN (New York 24. 97. 95, LIMC IV, Gigantes 218) Non attribué. Deux géants.

84 Cratère AFN (Genève 15041. 1937, CVA Suisse, 3, pl. 58, 60. Non attribué. Géant et dieu.
85 Olpé AFN (Louvre F 335, LIMC IV, Gigantes 224) Non attribué. Paris. Géant.
86 Hydrie AFN (Vatican 422, ABV 363, 45) G. de Léagros. Géant.
87 Amphore AFN (Naples 81085, Para 142, 2) G. de Naples 2473. Géant ou dieu.

*Groupevivant/mort (Ajax et Achille).*

88 Amphore AFN (Boulogne 575, ABV 149). Exekias, proche. Achille.
89 Amphore AFN (Bruxelles R 312, ABV 483, 1) Ptre de Michigan. Achille.
90 Amphore AFN (San Simeon 5437, Woodford/Loudon 1980, pl. 2) Non attribué. Achille.
91 Amphore AFN (Munich 1512, Kunze -Götte 1992, pl. 48). G. de Munich 1512. Achille et Ajax.
92 Amphore AFN (Toulouse 26097, Para 153) G. de Londres B 250. Achille.
93 Amphore AFN (Louvre F 228, ABV 269, 46) Ptre d'Antiménès. Achille.
94 Amphore AFN (Louvre F 201, ABV 274, 120) Ptre d'Antiménès, relié. Achille.
95 Amphore AFN (Munich 1519, ABV 394, 4) Ptre de Munich 1519. Ajax.
96 Amphore AFN (Baltimore, WAG 48. 17, ABV 271, 70) Ptre d'Antiménès. Achille et archer.
97 Amphore AFN (Munich 1537, CVA Deutschland 37, pl. 405) G. de l'œil-sirène. Achille.
98 Amphore AFN (London B 279, ABV 601, 5) Ptre de la Ligne Rouge. Achille.
99 Amphore AFN (Bruxelles R 313, ABV 590, 8) Ptre de la Villa Giulia M 482. Achille.
100 Amphore AFN (Altenburg 211, ABV 312, 5) Ptre du Vatican 365. Achille.
101 Amphore AFN (Sotheby's 26-11-1968, 133) Non attribué. Achille.
102 Amphore AFN (Limoges 80.58, Lissarrague 1990, p. 91, fig. 54a-b) Non attribué. Achille.
103 Amphore AFN (Schloss Fasanerie 4, CVA Deutschland 11, pl. 6). Non attribué. Achille et Ajax.
104 Amphore AFN (New York 56.171.20, ABV 270, 53) Ptre d'Antiménès. Achille et Ajax.
105 Amphore AFN (Agrigente 23079, "Veder Greco" 1988, p. 254-257) Non attribué. Achille.
106 Amphore AFN (Vatican G 42, Lissarrague 1990, p. 89, fig. 52) Non attribué. Achille.
107 Olpé AFN (Paris, BN 262, CVA France, 10, pl. 62-3) Non attribué. Achille.
108 Olpè AFN (Louvre 983.0645, Lissarrague 1990, p. 87, fig. 50) Non attribué. Achille.
109 Olpé AFN (Altenburg 203, Para 181, 1) Classe d'Altenburg. Achille.
110 Olpé AFN (Louvre Cp 12695, Fournier-Christol 1990, pl. 7, 10). Achille.
111 Oenochoé AFN (Ferrare (T 488), Para 301, 172) Ptre de la Ligne Rouge. Achille.
112 Kalpis AFN (New York 96.18.63, Woodford/Loudon 1980, pl. 3, fig. 5. Non attribué. Achille.
113 Lécythe AFN (Tarente 52195, ABV 389, 7) G. de Léagros. Achille.
114 Lécythe AFN (Agrigente C 847, ABL 226, 26) Ptre de Sappho. Achille.

*Groupe vivant/mort (Amazones).*

115 Lécythe AFN (New York 06.1021.62, Para 214) G. de Capodimonte. Amazone.
116 Oenochoé AFN (Würzburg 347, ABV 425, 1) Classe de Keyside. Amazone.
117 Coupe AFN (Munich 2030, Bothmer1957, pl. 61, 3) Non attribué. Amazone.
118 Oenochoé AFN (Naples 178749, Inédite) Non attribué. Amazone.
119 Olpé AFN (Naples, Spinelli 253, Inédite) Non attribué. Amazone.
120 Olpè AFN (Louvre F 323, Lissarrague 1990, p. 87, fig 49) Non attribué. Archer.

*Départ en char (apothéose d'Héraclès).*

121 Amphore AFN (Orvieto 187, ABV 145, 11) Exekias. Hermès.
122 Amphore AFN (Orvieto 2745, ABV 144, 10) Exekias. Dieux: deux femmes, un enfant, Dionysos et Hermès.
123 Amphore AFN (Forth Worth Hunt Coll., LIMC IV, Herakles 1419) G. des Trois-Lignes. Homme.
124 Olpé AFN (Tarquinia 596, Campus 1981, 6) Non attribué. Arès.
125 Hydrie AFN (Vatican 419, ABV 267, 15) Ptre d'Antiménès. Hermès.
126 Amphore AFN (Copenhague 2676, Johansen1994, n.132, 180-1) Ptre d'Antiménès, cercle du. Athéna et Héraclès.
127 Hydrie AFN (Wurzburg L 313, ABV 329, 3) Ptre de Madrid. Hermès.
128 Hydrie AFN (London B 319, Para 124) Ptre d'Antiménès, comparer. Hermès.
129 Hydrie AFN (Madison 68.14.1, Para 146) Ptre de Priam. Géant, Hébé?.
130 Amphore AFN (Munich 2302, LIMC IV, Herakles 1412) Psiax. Hermès.
131 Amphore AFN (Berlin F 1858, LIMC IV, Herakles 1422) Non attribué. Athéna.
132 Amphore AFN (Louvre F 205bis, ABV 369, 111) G. de Léagros. Hermès.
133 Cratère AFN (Naples 81390, ABV, 263, 7) Ptre de Lysippidès, relié. Zeus?.
134 Hydrie AFN (London B 321, Para 124) Ptre d'Antiménès, comparer. Hermès et Apollon.
135 Hydrie AFN (London B 318, ABV 277, 9). Ptre d'Antiménès, manière. Hermès.
136 Amphore AFN (Munich 1578, ABV 281, 9) Ptre d'Antiménès, relié. Hermès.
137 Hydrie AFN (Rimini, ABV 257; 261, 36) Ptre de Lysippidès, manière. Dionysos?.

*Départ en char (Dieux).*

138 Lécythe AFN (Naples 86365, CVA Italia 69, pl. 52, 4-6) G. de Léagros. Hermès.
139 Amphore AFN (Naples 86319, CVA Italia 69, pl. 18-19) Ptre d'Antiménès, cercle. Hermès.
140 Amphore AFN (Agrigente C 1954, ABV 400, 2) Ptre de Dikaios Hermès.
141 Amphore AFN (Boston 56.27.3, CVA USA, 14, pl. 3) Ptre de la Balançoire. Femme.
142 Amphore AFN (Moscou, II 1b 70, ABV 255, 8) Ptre de Lysippidès. Hermès.
143 Hydrie AFN (Trieste S. 405, ABV 350) Ptre d'Antiménès, proche. Hermès.
144 Amphore AFN (London, BM 1928.5 - 17.1, LIMC IV, Hera 283) Non attribué. Hermès et Apollon?.



145 Amphore AFN (Finarte, Vendita Milano, marzo 1963, pl. 27, n. 61) Non attribué. Hermès.

*Départ en char (mariage).*

146 Amphore AFN (Louvre F 214, CVA France, 4, pl. 23 Non attribué. Paris Homme.
147 Hydrie AFN (Florence 94315, ABV 289, 29) G. de Würzburg 199. Hermès.
148 Amphore AFN (Munich 1406, LIMC V, Hermes 448) G. d'Antiope, I. Femme et Homme.
149 Amphore AFN (Louvre F 232, ABV 281, 10) Ptre d'Antiménès, manière. Hermès.
150 Amphore AFN (Naples 81178, ABV 607) Ptre de la Ligne Rouge, relié. Artémis?.
151 Hydrie AFN (London B 339, LIMC V, Hermes 409) G. de Londres B 339. Hermès.
152 Amphore AFN (Munich 1529, ABV 330, 1) Ptre de Madrid, rappelle. Hermès.
153 Amphore AFN (Agora P 19045, 19584, Moore 1986, pl. 22, n. 182) Non attribué. Dionysos.
154 Amphore AFN (Amsterdam, Heesen 1996, p. 16, n.5) Non attribué. Hermès.
155 Cratère AFN (Bâle, vente 1983, Cité des Images, p. 95, fig. 135. Non attribué. Hermès.
156 Hydrie AFN (Naples stg 36, Inédit) Non attribué. Hermès.
157 Oenochoé AFN (Munich 1760, CVA Deutschland 65, pl. 16, 2) Non attribué. Hermès.

*Char (harnachement).*

158 Hydrie AFN (Munich 1694, ABV 266, 5) Ptre d'Antiménès. Homme.
159 Hydrie AFN (Munich 1691, ABV 267, 6 Ptre d'Antimenès. Homme.
160 Hydrie AFN (Omaha 44.1953, Para 119, 7bis) Ptre d'Antiménès. Homme.
161 Hydrie AFN (Hamburg 1917. 476, ABV 337, 25) Ptre de Rycroft. Homme.
162 Hydrie AFN (Berlin 1897, ABV 293, 8) Psiax Homme.
163 Cratère AFN (S.Antonio 86.134.46, Shapiro 1995, n. 45) Ptre de Lysippides, manière du. Homme.
164 Hydrie AFN (Minneapolis 61.59, Para 119, 8ter) Ptre d'Antiménès. Homme, archer.
165 Amphore AFN (Dayton (Ohio) 63.84, Para 144, 2) Ptre de Dayton. Homme.

*Combat d'Héraclès.*

166 Hydrie AFN (Munich 1709, ABV 361, 14) Ptre A. Kyknos et Arès.
167 Amphore AFN (New York, Para 57, 58ter) G. E. Geryon.
168 Hydrie AFN (Munich 1710, ABV 360, 7) Ptre A. Antée.
169 Hydrie AFN (Cambridge GR 33 1864, LIMC V Kallichora 1) Non attribué. Héraclès.
170 Amphore AFN (London BM B225, ABV 371, 144) G. de Léagros. Héraclès.

*Lutte (mythologique).*

171 Amphore AFN (Munich 1541, LIMC VII, Peleus 15) Ptre de l'Atalante de Munich. Pélée.
172 Amphore AFN (Madrid 10903, LIMC VII, Peleus 112) Non attribué. Pélée.
173 Cratère à volutes AFN (Munich 1740, LIMC III, Cheiron 19) Non attribué. Pélée.

*Lutte (sportive).*

174 Lécythe AFN (Tarente 52210 12.12.1934, ABV 389, 7). G. du Louvre F 314. Homme.
175 Stamnos AFN (Louvre F 314, ABV 388, 1) G. du Louvre F 314. Homme.
176 Amphore AFN (Bruxelles R 232, Bioul 1989, 36, n.15) Non attribué. Homme.

*Scène Dionysiaque.*

177 Amphore AFN (Naples 126050, Inédit) Non attribué. Satyre.
178 Amphore AFN (Munich, ex Candelori, Gerhard 1840, pl.48) Non attribué. Satyre.

*Comos.*

179 Coupe à yeux AFN (Munich 2050, ABV 206, 8) G. de Krokotos, Ptre de Munich 2050. Homme.

*Achille et Ajax jouant aux dés.*

180 Olpé AFN (Oxford 224, ABV 435, 2) Ptre d'Oxford 224. Ajax.

*Apollon citharède.*

181 Hydrie kalpis AFN (Würzburg 325, ABV 398) G. de Nikoxenos. Femme.

*Thésée contre le Minotaure.*

182 Amphore AFN (Altenburg 211, ABV 312, 5) Ptre du Vatican 365. Thésée.

*Iason et Phinée.*

183 Cratère corinthien FN (Thessaloniki, LIMC V, Iason 7, pl. 426) Ptre de Cavalcade. Phinée.

**Bibliographie et abréviations supplémentaires:**


Bioul 1989 = A.-C. Bioul, *Scènes de la vie quotidienne dans la Grèce Antique*, Bruxelles 1989.

Bothmer 1957 = D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957.

Burow 1989 = J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Mayence 1989 (Kerameus 7).

Campus 1981 = L. Campus, *Ceramica attica a figure nere*. Piccoli vasi e vasi plastici, Roma 1981.

Cavalier 1996 = O. Cavalier (dir.), *Silence et Fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Avignon 1996.

Cerchiai à paraître = L. Cerchiai, 'L'hydria Vivenzio di Nola', in *Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni* (Atti convegno, Catania 2001), a paraître.

Cité des images 1984 = *La Cité des Images, Religion et Société en Grèce Antique*, Lausanne 1984.
Connelly 1993 = J.B. Connelly, 'Narrative and image in Attic Vase Painting, Ajax and Kassandra at the Troyan Palladion', in P. J. Holliday (ed.) *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, pp. 88-129.
Damisch 1993 = H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1993.
Esposito 2002 = A. Esposito, 'La costruzione dello spazio nel racconto mitico: il caso dell'hydria Vivenzio di Nola', in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (ed.) *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (Atti convegno, Padova 2001), Roma 2002, pp. 213-24.
Fournier Christol 1990 = C. Fournier Christol, *Catalogue des Olpés attiques du Louvre, de 550 à 480 environ*, Paris 1990.
Frontisi Ducroux 1995 = F. Frontisi Ducroux, *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce Ancienne*, Paris 1995.
Frontisi-Vernant 1997 = F. Frontisi Ducroux - J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris 1997.
Gerhard 1840 = E. Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, I: Götterbilder*, Berlin 1840.
Gombrich 1987 = E. Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, (Trad. G. Durand) Paris 1987, (1ère édition, Oxford 1960).
Giudice 1983 = F. Giudice, *I pittori della Classe di Phanyllis*, Palermo 1983.
Heesen 1996 = P. Heesen, *The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases*, Amsterdam 1996.
Johansen 1994 = F. Johansen, *Catalogue Greece in the Archaic Period, NY Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1994.
Kahn 1978 = L. Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978.
Kunze 1992 = E. Kunze-Götte, *Der Kleophrades Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren, eine Werkstattstudie*, Mainz 1992.
Lissarrague 1990 = F. Lissarrague, *L'autre guerrier, archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990.
Mommsen 1975 = H. Mommsen, *Der Affecter*, Mayence 1975 (Kerameus, 1).
Moon 1979 = W Moon et L. Berge, *Greek Vase Painting in Midwestern Collections*, Chicago 1979.
Moore 1986 = M. Moore, M. Philippides *The Athenian Agora*, 23, New Jersey 1986.
Oricchio 2002 = A. Oricchio, 'Il mito di Aiace e Cassandra attraverso le immagini', in L. Cerchiai (ed.) *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale*, Napoli, 2002, pp. 81-99.
Shapiro 1995 = H.A. Shapiro (ed), *Greek vases in the San Antonio Museum of Art*, San Antonio 1995.
Vallet-Villard 1964 = G. Vallet et F. Villard, *Mégara Hyblaea. La céramique archaïque*, Paris 1964.
Veder Greco 1988 = *"Veder Greco", le Necropoli di Agrigento. Catalogo della mostra*, Agrigento 1988.
Vernant 1989 = J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989.
Woodford-Loudon 1980 = S. Woodford et M. Loudon, 'Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax carrying the body of Achilles and of Aeneas carrying Anchises in Black-figure Vase-painting', in AJA 84, 1980, pp. 25-40.

# LA SAGRA A LOCRI. ICONOGRAFIA DI UNA DIVINITÀ FLUVIALE

Fabrizio Pesando

Nella Sala XII del Museo Nazionale di Reggio Calabria l'esposizione delle statue dei giovani cavalieri sostenuti da Tritoni scoperte nel corso degli scavi del Tempio Ionico di Marasà a Locri mostra al visitatore una possibile ricostruzione della loro originaria collocazione e del contesto a cui probabilmente appartennero; tra essi, infatti, è collocata una terza statua raffigurante una figura femminile, sulla cui pertinenza all'insieme decorativo non vi è stato tuttavia un unanime accordo da parte degli studiosi (fig. 1)[1]. Lo spazio occupato dai due cavalieri in atto di scendere da cavallo, quali *apobàtai*, e dalla statua femminile posta fra loro risulta volutamente indefinito, rispecchiando in tal modo il lungo dibattito scientifico che ha riconosciuto queste statue ora come pertinenti alla decorazione di uno dei frontoni (in particolare quello del lato ovest del tempio, presso cui i cavalieri vennero ritrovati), ora come relative alla decorazione acroteriale di questo stesso lato dell'edificio sacro[2]. Una consolidata tradizione di studi riconosce nei due cavalieri i Dioscuri, la cui venerazione a Locri sarebbe giustificata dal ricordo della loro miracolosa partecipazione a fianco dei Locresi nel corso della sanguinosa battaglia combattuta contro i crotoniati presso il fiume Sagra, che costituiva il confine fra Locri e Caulonia[3], anche se di recente due studi, su cui sarà necessario soffermarsi, hanno proposto differenti esegesi dell'intero gruppo, discordandosi in tutto o in parte dalle consuete interpretazioni.

La rappresentazione dei Dioscuri in un tempio locrese trova una ragionevole giustificazione nelle vicende relative alla guerra combattuta fra le due colonie nei primi decenni o intorno alla metà del VI secolo a.C.[4]. Tra le tante fonti letterarie che hanno trasmesso il ricordo di un fatto d'arme talmente straordinario da divenire proverbiale (Ἀληθέστερα τῶν ἐπὶ Σάγρᾳ[5]), il racconto di Giustino, dipendente da Pompeo Trogo, sembra essere il più completo quanto ad impianto narrativo. La storia è tra le più note e i fatti così riassumibili. Tra Crotoniati e Locresi scoppia una guerra a causa dell'aiuto che Locri aveva portato a Siris nel corso dell'assedio che la città aveva subìto da parte di una coalizione formata dalle colonie acheee. Terrorizzati da questa prospettiva i Locresi si rivolgono agli Spartani per ottenere un aiuto militare, ma questi, oppressi da una lunga e defatigante guerra, li consigliano di rivolgersi, quali supplici, ai Dioscuri. Gli ambasciatori seguono l'invito della città alleata (*socia urbs*), chiedendo l'aiuto degli dei nel più vicino santuario e, confortati da

[1] La statua femminile non compare, ad esempio, nella relazione dello scavo del tempio di Marasà di P. Orsi (*NSc* 1890, pp. 256 ss.), il quale dubitava della sua stessa pertinenza al Tempio Ionico; sul problema cfr. *infra*.

[2] Sulle varie ricostruzioni del gruppo dei Dioscuri e della statua femminile, dall'epoca delle prime scoperte ottocentesche fino alla scoperta della testa di uno dei cavalieri (il cosiddetto "Efebo" A) avvenuta alla metà degli anni '50 dello scorso secolo, si rimanda a Costabile 1995, pp. 9-69.

[3] La Sagra è stata identificata o con il fiume Torbido (o Turbolo), situato a circa una decina di chilometri da Locri (*e.g.* E. Greco, *Magna Grecia. Guida archeologica Laterza*, Roma-Bari 1980, p. 99) o con l'Allaro, molto più vicino a Caulonia e, quindi, a Crotone (Giangiulio 1989, pp. 251-253). Strabone (6, 1, 10) sembra chiaramente indicare nella Sagra una funzione di limite territoriale, ma al proposito si registrano alcune perplessità da parte della critica moderna: cfr. C. Sabbione, 'Nota sul territorio locrese', in *Atti Taranto* 1976, p. 371.

[4] Come noto, la cronologia della battaglia è tutt'altro che definibile con certezza, basandosi su tutta una serie di incerti dati esterni che vanno dalla caduta di Siris alla morte di Stesicoro. Per una datazione alta nel corso del VI secolo (575-565 a.C.) si è espresso Van Compernolle 1969, mentre una cronologia relativamente più bassa, intorno al 550, è indicata da Giangiulio 1989, pp. 246-252.

[5] Sophron, fr. 169 K; Alexis, fr. 305 K.; Strab. 6, 1, 10; Suida, s.v.

A. Roselli, *Breve storia del silfio*

After a brief review of iconographic documents and botanic literature concerning silphium, the author turns to the study of the plant in medical literature. The *Corpus Hippocraticum* (fifth-fourth century BC) documents the use of silphium for both alimentary and pharmaceutical purposes. In the first case, moderate consumption is suggested, and it is not recommended for the sick, or for healthy subjects with a specific physical constitution. A similar caution is found in pharmaceutical recipes, which always prescribe reduced dosages, in consideration of the high effectiveness attributed to the product. One ate the root and stem of the plant. For medical purposes, its juice was used, mixed with flours, dried up, and rolled into balls as large as a broad bean. Later medical literature, until late antiquity, mentions the replacement of Cyrenian silphium with surrogates such as the less effective but cheaper Syrian silphium.

D. Silvestri, *Origine e fortuna del nome Africa*

The author examines the morphological evolution of *Āfrica*, a very successful toponym, from *Āfer (*āfer)* and *Āfrī (*āfri)*. The phonetics and morphology of *āfer* suggest that it derives from an Italic term referring to color ( "the dark one"), while the ethnonym *Āfricus, -a, -um* has at least three features suggesting derivation from a non-Latin linguistic tradition, in the framework of a conspicuous ethnolinguistic opposition in ancient Italy: that between "ethnonyms of belonging" and "ethnonyms of provenance".

E. Greco, Tripodes. *Appunti sullo sviluppo urbano di Atene*

In the immense bibliography on Athens one rarely finds studies of the urban development of this great city. After Travolos' work published in 1960, a reconstruction of the city's street network by M. Korres (2002) provides new food for discussion. Starting from the recent debate on the location of the *agora archaia* and a tradition going back to Thucydides, the author of the present article proposes to regard the Street of the Tripods as the central axis of the town's urban development, and tentatively identifies the *chorion* called *Eretria* mentioned by Strabo (X, 1, 10) with the metic quarter at the periphery of the older city, in the area of the future Roman Agora.

B. d'Agostino, *Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco*

The Greek conception of the craftsman is contradictory. On the one hand, he is a demiurge and plays a fundamental role in the life of the city; on the other, he is a *banausos* doing degrading jobs, and hence not fit to exercise the duties of a citizen. P. Vidal Naquet has provided an exemplary illustration of this contradiction, which is epitomized by the status of Hephaestus, god of craftsmen: his deformed body, like that of a craftsman, evokes laughter; still, it is the consequence of his extraordinary activity. The son of Hera, but conceived without Zeus' intervention, he lacks the essential prerequisites for being a citizen. However, it is from his unfulfilled love for Athena that Erichthonius, the progenitor of all Athenians, is born. This myth was depicted on the base of the group showing Hephaestus beside Athena in the cella of the Hephaistieion.

M. D'Acunto, *Il* gorgoneion *in pietra da Axòs e la modificazione del tipo a Creta tra modelli orientali e greci*

The author discusses a stone gorgoneion worked in relief from Axòs. The object, whose provenance is unknown, was certainly reworked to be placed elsewhere. It is datable between 625 and 590 BC, and belongs to a small series of Cretan gorgoneia occupying a stylistic middle ground between Gortynan pinakes, with their Oriental features, and the fully Corinthian bronze specimen from the temple of Dreros. Its formal essentiality and anomalous appearance reflect the dominance of the Corinthian type, albeit reinterpreted in an original shape and fused with elements from other iconic traditions. The Axòs gorgoneion presumably comes from a sacred building, but the reworking of the block makes it impossible to trace it to its original location.

L. Chazalon, *Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard* aphanès *sur la céramique attique*

Saying that "*phanein*", "appearing", is an indispensable element of images is apparently a tautology. However, especially in the second half of the sixth century BC, Attic painters produced a quite numerous series of images (about 200 have survived) where the gaze of one of the characters is not visible by the beholder. This graphical process, which we shall call the "*aphanès* gaze", is even more remarkable in the light of the importance, stressed in studies on Greek mentality, of returning the other's gaze. The situations where the gaze of one of the characters is concealed are not very numerous; they include, notably, the "carrying of the deceased warrior", "Cassandra chased by Ajax", and the "departure of the warrior". This graphical formula can be interpreted as the visual manifestation of a *passage* to which the spectator is not invited and that he cannot be a witness to. To show something that is not visible: this could be the ultimate allusion, the unsaid (i.e., "unseen") of an image. The contradiction apparently did not find much appreciation among Greek spectators: this device which excluded them was dropped in the fifth century.



Fabrizio Pesando, *La Sagra a Locri. Iconografia di una divinità fluviale*

In recent years, the reconstruction of the west pediment of the Ionic Temple of Locri Epizephyirii has stimulated scholars to propose various identifications for the central female figure placed between the Dioscuri. The only thing that is certain about this image is that it is somehow connected with the world of water. The group was commissioned just after the end of the Athenian incursions in the *chora* of Locri during the first phase of the Peloponnesian war. The author re-examines it, recognizing it as an allegory of the "deed of the Sagra", not just because of the presence of the twins, but also because of the symbolic evocation of the place where the deed was done.

L. Cerchiai, *La tomba del Topolino*

The study reconstructs the pictorial program of the Tomba del Topolino at Tarquinia, recognizing it as a consistent symbolical system celebrating participation in the Dionysian experience of the *komos*.

P. Braconi, Emplecton

A careful rereading of a passage by Vitruvius about emplekton shows that the modern meaning of this term for masonry does not coincide with the ancient one. After examining several attempts to match the term with actual Greek and Roman masonry types, the author discusses the handed down form ἔμπλεκτον, from ἐμπλέκω, and suggests that it actually was originally ἔμπληκτον, from ἐμπλήσσω. Finally, a comparative analysis of Vitruvius' passage and Pliny's remarks seems to indicate that Roman emplekton is identifiable as the so-called opera listata (opus vittatum). Vitruvius' well-known mistrust of opus caementicium brings further support to this interpretation.

M. Giglio, *Picentia, fondazione romana?*

The main purpose of this article is to analyze systematically the few surviving literary sources about the town of Picentia, the modern Pontecagnano (SA). Many years of archaeological research have revealed a settlement with several building phases from the end of the fifth century BC until late antiquity. A study of relevant sources, notably Strabo, has led the author to reconsider the genesis of the paleonym "Picentia", usually believed to reflect Rome's resettling of people from Picenum in the area of the Bay of Salerno. Actually, the name might be as early as the fourth century BC. The author has also striven to glean from the sources as much information as possible about the history of the area and the administration of the *Ager Picentinus*.

G. Marginesu, *ΑΕΣΧΕ in una iscrizione funeraria da Camiro (*DGEEP *273)*

The article deals with an inscription from Cameiros (IG XII, 1, 709), an epitaph illustrating the deceased's genealogy. The man's final resting place is designated by the unusual term lesche, which scholars have taken to mean "tomb". The author believes, instead, that it could refer to a place of passage, or a place for chatting, on the basis of epigrammatic references to the tomb placed at the roadside to draw the attention of passers-by. Furthermore, the genealogical theme seems to fit well with that of the lesche, whose close connection with the world of the ghene is reflected in a statement by Proclus about the numerical correspondence of ghene and leschai on Attic soil. Through the lesche, the tomb as the center of a family memory structured around genealogies took on a public dimension.

S. Marchesini, *Il coppo iscritto di Bovino*

The article deals with an inscribed pottery sherd from the territory of ancient *Vibinum* (Bovino, near Foggia). This is an epigraphic *unicum*, as it carries, within a grid scratched after firing, a series of alphabetical and non-alphabetical signs belonging to at least two different writing systems: the Daunian one, and the Punic/Neo-Punic one. After reviewing possible connections with textual genres with similar characteristics (*phylakteria* and *charakteria*, "Schulbretten" and *tabulae lusoriae*), the author stresses the historical importance of the object, regardless of its practical function. Its letters from two different cultures bear witness to the simultaneous presence of, and the interaction between, Carthaginians and Daunii at the time of Hannibal's presence in the region. A small *corpus* of Messapic magical epigraphs helps to complete the picture, and brings some evidence that our text may have had a magical purpose.

G. Camodeca, *Iscrizioni pubbliche nuove o riedite e monumenti di Cumae I. - Foro e tempio di Apollo*

This article, divided in two parts, is the author's first contribution on several inscriptions, some published, others not, referable to public monuments of Roman