ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

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

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

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

Riassunti degli articoli » 291

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

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

LE CADAVRE IMPOSSIBLE

Claude Bérard

« Les martyres chrétiens emportés par les anges », étrange tableau de Domenico Morelli à Capodimonte (fig. 28.1) [1], surprenante rencontre pour l'archéologue familier de l'imagerie attique des convoyeurs ailés, les anges de la mort, « les Enfants de la Nuit » pour reprendre la formule de Clémence Ramnoux [2], Hypnos et Thanatos enlevant les beaux morts au champ de bataille: m'interrogent et l'intervention des anges de Dieu — quand et où? — et la corporéité des martyres. Car ce sont des cadavres, et des cadavres suppliciés, enchaînés, qui sont pris en charge, tendrement, des cadavres et non des âmes, des cadavres et non des corps ressuscités, des corps renouvelés, des corps d'énergie lumineuse qui, comme leur Seigneur, passent à travers les portes fermées.

Au revers du retable de Grünewald, succédant au cadavre abominablement supplicié, livide, aux chairs « tournantes » comme l'écrivait Huysmans [3], verdissantes, surgit, flottant en apesanteur, le nouveau corps du Christ, encore stigmatisé mais auréolé de lumières rayonnantes qui « commencent d'effacer ses contours; déjà le modelé du visage ondoie, les traits s'effument et les cheveux se disséminent,

Abréviations supplémentaires:

Bažant (1986) = J. Bažant, ' Entre la croyance et l'expérience ', dans *Iconographie Classique et identités régionales* (*BCH*, suppl. 14, 1986), pp. 37 ss.

Mainoldi (1987) = C. Mainoldi, ' Sonno e morte in Grecia antica ', dans R. Raffaelli (ed.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987, pp. 9 ss.

Sourvinou-Inwood (1987) = C. Sourvinou Inwood, ' Images grecques de la mort... ', dans *AION ArchStAnt* 9, 1987, pp. 145 ss.

[1] Il existe plusieurs ouvrages sur Morelli, entre autres ceux de A. Conti, Naples 1927, et V. Spinazzola, Milan 1925. Cf. M. Pittaluga dans *Kindlers Malerei Lexikon*, Zurich 1977, pp. 486-7. Sauf erreur, le tableau que je reproduis ici est une oeuvre de jeunesse datée de 1851.

[2] C. Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit*², Paris 1988.

[3] J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar*, Paris 1988, 21 puis 30.

volant dans un halo d'or en fusion » (encore Huysmans). L'aspect horrible du corps du Crucifié n'est autre que celui souhaité par Achille pour Hector.

Plus que tout autre culture, la Grèce classique, et plus particulièrement Athènes, la cité des images, est régie par l'ordre anthropomorphique [4]. Non seulement hommes, héros et dieux sont le plus souvent représentés de façon identique mais encore leur enveloppe charnelle est peu soumise à l'érosion temporelle, avant l'époque hellénistique du moins. Dans un tel système de représentations idéales, normalisées par des canons [5] (j'ai rappelé ailleurs avec quels soins méticuleux hommes et femmes satinent leur peau, comme on entretient la patine des statues [6]), les cadavres, *a fortiori* les squelettes et tous les stades de décomposition intermédiaires figurés par d'autres cultures avec un réalisme jubilant et parfois difficilement supportable, n'ont pas droit d'image ni de cité. Le cadavre comme tel n'est pas une valeur. Forcés d'accepter les morts, les Grecs ne veulent pas reconnaître les cadavres dans leur spécificité: rigidité, lividité, putréfaction.

Des morts seulement donc, de jeunes et beaux morts, de beaux guerriers morts, des héros morts à la guerre, paupières closes, comme paisiblement *endormis* (point très important que souligne à juste titre Carla Mainoldi [7]); seules des plaies multiples laissent au pire couler un sang sémiotique, intarrissable. Ainsi le champ de bataille est-il le lieu privilégié et quasi unique où gisent les corps morts sanglants - même Actéon échappe au déchiquetage total [8].

Sur le tableau de Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, le cadavre demi-nu au premier plan, exsangue, dans sa trivialité horrible, choqua fort les contemporains formés au corps classique. Julien Green écrivait par ailleurs: « Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue ». Voilà bien dénoncé ce caractère insupportable de la mort que les Grecs occultent systématiquement. Les cadavres ne sont plus humains; ils ressortissent à l'abomination totale qui distance toute figuration. Pourtant le schème utilisé par Delacroix est celui du corps néo-classique d'Hector, précisément, corps outragé, mutilé, traîné sur la terre rugueuse pour mieux le défigurer, l'écorcher, le retrancher à l'humanité, mais corps merveilleusement, surnaturellement protégé, bien que toujours saignant sous la table où Achille coupe et mange les longues tranches d'escalope (ARV² 380, 171): Hector ou l'impossible cadavre. La somptueuse mise en scène de David pour les funérailles de Patrocle (fig. 28.2) compte au moins trois cadavres: celui du Troyen égorgé que des serviteurs hissent sur le bûcher, celui de Patrocle sur le lit funèbre, celui d'Hector renversé hors de la caisse du char — celui d'Hector

[4] Cf. C. Bérard, ' Hommes, prêtres et dieux. L'ordre anthropomorphique dans l'imagerie grecque ', dans *L'Islam: une religion*, Genève 1989, pp. 95 sqq.

[5] Cf. C. Bérard, ' Le corps bestial ', dans *Le corps et ses fictions*, éd. par C. Reichler, Paris 1983, pp. 43 sqq. Voir pour nos jours par ex. C. Jenks, *Die Postmoderne*, Darmstadt 1987.

[6] C. Bérard, ' L'impossible femme athlète, dans *AION AchStAnt* 8, 1986, pp. 195 sqq.

[7] Mainoldi (1987), pp. 9 sqq.

[8] LIMC 1, *Aktaion*, nº 121.

aussi lisse et intact que les autres, un bandeau resté fixé autour de sa tête bouclée, le flanc droit reposant sur des étoffes douces et immaculées; les entraves aux chevilles nous reportent seules à la vaine tentative de profaner la forme corporelle du héros.

Dans le monde étrange et mystérieux des lécythes à fond blanc, les observateurs [9] cherchent en vain les corps morts sinon les cadavres — monde unique dans l'imagerie, monde qui brouille à plaisir les catégories traditionnelles et rationnelles. Dans une mise en séquence, tout commence pourtant de façon concrète et réaliste: les scènes de *prothésis*, dans leur grande majorité, présentent le corps drapé étendu sur un lit, la tête soutenue par un coussin, les yeux clos, entouré par ses parents en deuil [10]. Mais sur un lécythe de Lyon [11], la stratégie de l'imagier s'est enrichie et compliquée (fig. 27). Le défunt repose toujours sur le lit; père et mère se lamentent. Mais à l'arrière-plan, deux énormes lécythes peints se profilent, évoquant soit des vases de terre cuite, soit, plus vraisemblablement, des lécythes de marbre servant de monument funéraire. Dans un premier temps (*op. cit.*), j'ai écrit que le lieu de la déploration n'était plus la maison mais le cimetière déjà et que, par conséquent, les gestes des parents étaient des gestes d'adieu ultime, tout en tenant compte des télescopages temporels et spatiaux qui animent cette imagerie. Je préfère aujourd'hui déplacer le problème et considérer que les lécythes garnissent la chambre funéraire avant l'*ekphora*; la présence de l'oiseau familier constitue un indice dans ce sens. Il est plus facile en effet d'imaginer la présentation des lécythes dans la maison qu'une reprise de la *prothésis devant* la tombe. Cette observation permet de montrer l'importance des rituels funéraires qui démarrent dans le cadre privé de l'*oikos*, en même temps qu'elle souligne les liaisons concrètes entre *oikos* et cimetière. Ces liaisons sont encore renforcées par les *psychai* (« âmes ») qui volettent *déjà* (je souligne) et se lamentent dans le champ au-dessus du mort — on notera, sur un lécythe de Vienne, par exemple [12], qu'il y a plusieurs âmes et que par conséquent elles ne sauraient être mises en relation avec *un* corps. La *prothésis* familiale est donc d'emblée baignée d'une atmosphère surnaturelle créée par le mystère de la mort. Si le mort entame son dernier voyage, l'au-delà, et son altérité radicale, est aussi venu à sa rencontre, l'accueillir, l'accompagner — le mort, pas seulement le corps! — bien avant la tombe. Le cérémonial qui entoure le lit contribue au renforcement de cette atmos-

[9] Ces dernières années, les recherches se sont multipliées sur ce sujet. Sans être toujours d'accord avec eux, je dois beaucoup aux articles de G. Siebert, ' Eidôla... ', dans *Méthodologie iconographique* (Actes du Colloque de Strasbourg, 1981), pp. 63 sqq.; Bazânt (1986), pp. 37 sqq.; Sourvinou-Inwood (1987) et enfin Mainoldi (1987). J'aimerais donner ici un éclairage un peu différent et le concentrant sur le mort examiné dans une séquence.

[10] Je ne cite qu'un exemple, *ARV*² 851, 273 (Londres D 62).

[11] *ARV*² 1385, 5 = *Athènes, la cité des images*, Lyon 1987, pp. 32-33, E 49; on connaît d'autres exemples, notamment du même peintre.

[12] *ARV*² 1372, 16 = W. Oberleitner, *Götter, Heroen, Menschen*, Vienne 1974, pl. 21 (IV 3748).

phère. A la limite, on peut permuter sans difficultés le syntagme « mort sur un lit » avec celui « mort à la tombe (stèle, tumulus) », sans que les autres personnages ni les offrandes soient modifiés [13].

J'ai écrit ci-dessus qu'il était difficile de concevoir une *prothésis* devant la tombe. Ida Baldassare a attiré mon attention sur le petit lécythe, malheureusement fragmentaire, de Tubingue [14] qui présente le mort encore allongé sur un lit. Dans le champ, deux lignes verticales recourbées rejoignent le filet circulaire horizontal qui limite l'image dans sa partie supérieure; trois bandelettes y sont suspendues. La comparaison s'impose avec le vase de Londres (fig. 30.1) [15] qui propose la même scène, lit excepté. Je crois qu'il faut lire ces images en considérant que le mort reposait dans la tombe, à l'intérieur d'une sorte de caisson — tumulus représenté de manière peu réaliste. Jan Bažant commente [16] un lécythe de Léningrad (fig. 31.4) sur lequel on voit une silhouette debout, masquée à mi-corps par un caisson, en situant le défunt à l'intérieur de la tombe; cela est possible, encore qu'il faille expliquer ce redressement insolite. En revanche le terme de « revenant » employé par l'auteur ne me semble pas acceptable dans cette imagerie [17]. Par delà les ambiguïtés conceptuelles développées normalement par le mystère de la mort et plus précisément par ce qu'il y a après la mort, je suis persuadé que les rituels, les textes et les images travaillent précisément à transmettre un savoir rassurant [18]. Que pour les Athéniens les morts puissent se mêler accidentellement aux vivants et que par conséquent ceux-ci puissent croire aux revenants, j'en tombe d'accord; mais ces croyances n'ont rien à voir avec l'imagerie des lécythes à fond blanc. Pour conclure sur ce point, je relèverai que sur ces trois derniers vases le mort est seul à la différence des scènes de *prothésis* (cf. figs. 27*vs*, 30.1 et 31.4). Nous sommes donc bien en présence de deux moments successifs, localisables dans deux espaces différents.

Dans l'intervalle, que se passe-t-il? L'imagerie des lécythes à fond blanc témoigne subitement d'une extrême discrétion. Pour combler la solution de continuité, il faut recourir à d'autres ensembles, notamment aux figures noires, qui transmettent nombre de détails très réalistes et très vivants [19]. Les peintres de nos lécythes quant à eux portent l'accent ailleurs et se font l'écho de préoccupations plus religieuses qui ouvrent la porte à davantage de surnaturel.

[13] Par ex *ARV*² 1390, 3: femme avec corbeille; petit lécythe à fond blanc, « âme ».

[14] S 10 1715; cf. N. Nakayama, *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmaeler*, Fribourg en Brisgau 1982, pp. 58 et 194, pl. 4, nº GB-IV-5; J. Burow, *CVA* Allemagne 54, Tübingen 5, 61.

[15] *ARV*² 756, 66.

[16] Bazânt (1986), fig. 2 et 42.

[17] Bažant (1986), p. 39.

[18] Cf. Sourvinou-Inwood (1987), pp. 151 sqq.

[19] Cf. *La cité des images* (Lausanne-Paris 1984), fig. 144 sqq.

C. Sourvinou-Inwood puis C. Mainoldi [20] ont étudié avec beaucoup de finesse les images insolites — dérivées des scènes héroïco-mythologiques sur lesquelles figurent Memnon ou Sarpédon rapatriés par Hypnos et Thanatos — qui, par extension, montrent les convoyeurs ailés en train de déposer à la tombe les corps non seulement d'hommes mais encore de femmes, voire d'enfants (fig. 31.5) [21]. Il faut ici revenir au tableau de D. Morelli (fig. 28.1) et plus encore à celui de J. S. Berthélemy (fig. 29.2) [22]: un Apollon du type Belvédère indique la direction de la Lycie à Thanatos qui tient la torche funèbre pointée vers le bas. Le corps exsangue de Sarpédon, mis en scène selon un schème de Pietà — noter la plaie ouverte mais qui ne saigne plus! — yeux clos, bouche ouverte, est soutenu par Hypnos. Le dénominateur commun entre ces deux peintures et les images des lécythes réside dans la corporéité des cadavres, si j'ose dire, dans leur matérialité. La différence en revanche se situe, plus encore qu'au niveau du statut des protagonistes (héros d'ascendance divine d'un côté, Athéniens de l'autre), sur le plan du lieu de l'action. L'imagerie mythologique choisit le départ du champ de bataille alors que l'imagerie sur fond blanc focalise sur l'arrivée à la tombe. J'avoue avoir été troublé, après bien d'autres, par ces documents. Dans un premier temps de la recherche, j'ai d'abord écrit que les anges funèbres n'apportaient pas les corps à la tombe, d'un étranger lointain, mais qu'ils l'emportaient dans un au-delà paradisiaque, transocéanique ou non. Le fragment de Berlin (fig. 31.6) [23] me paraissait devoir étayer cette opinion, car pourquoi choisir de couronner la stèle avec un thème que je jugeais alors secondaire par rapport au dernier voyage aérien vers un port de tout repos? C'est alors que l'article de C. Mainoldi a attiré mon attention sur le fait que la scène principale du lécythe d'Athènes (fig. 31.5) était flanquée (ce qui n'apparaît pas, hélas, dans toutes les publications) à droite par Charon dans sa barque où figure déjà un passager. Certes, on pourrait argumenter dans ce sens: le peintre oppose deux formules, l'une traditionnelle avec le passage du fleuve infernal, l'autre, plus spirituelle, avec un transfert aérien qui présenterait l'avantage de supprimer toute trace de cadavre. Pour ne pas lasser le lecteur, je n'exposerai pas ici dans le détail pourquoi cette hypothèse doit être rejetée absolument. Dans la perspective que j'ai choisie, celle de la mise en séquence, le thème *déposition* emporte l'adhésion. En effet, si je récapitule, nous assistons d'abord à la *prothésis* représentée selon les normes traditionnelles. Puis apparaissent les signes qui annoncent la tombe et l'au-delà: offrandes corbeilles, petits lécythes, lécythes monumentaux, *psychai*. Manque ici la scène d'*abreptio* de la chambre funéraire [24]: l'imagerie ne tient plus compte, bien sûr, de l'enchaînement réaliste

[20] Cf. Sourvinou-Inwood (1987); Mainoldi (1987).

[21] Cf. Mainoldi (1987), pl. 3 fig. 3.

[22] Voir le catalogue de l'exposition *Triumph und Tod des Helden*, Zurich-Milan 1988, pp. 192 sqq. et nº 17.

[23] Mainoldi (1987), pl. 3 fig. 4.

[24] Voir la pl. 2 chez E. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs* (Paris 1883)?!

des actions; le message est à chercher ailleurs, soit dans la référence exemplaire héroïco-mythologique, soit plus encore dans la mise en évidence des attentions prévenantes et rassurantes que les génies de la mort et du sommeil témoignent au défunt. Leur présence est une façon de dire et de vérifier que le corps mort échappe au statut de cadavre avec toutes les connotations négatives véhiculées par ce terme. Hypnos et Thanatos certifient que le mort reste un « beau mort »; celui-ci est entre de bonnes mains et le restera. En effet, Hermès, qui assiste à la *depositio*, garantit l'articulation avec la suite de la séquence, le passage dans la barque infernale (figs. 31.1-3 et 31.5).

Entre ces deux étapes se produit toutefois un phénomène capital dont nous avions déjà entrevu les conséquences sur le lécythe de Léningrad (fig. 31.4). Par une alchimie mystérieuse qui évacue définitivement toute corporéité et abolit toute matérialité cadavérique, le mort se réveille. Je dis le mort se réveille mais en fait il est réveillé; sans aucun doute plusieurs facteurs se conjuguent. Tant que les Enfants de la Nuit sont présents, le mort dort encore; mais Hermès surgit, Hermès psychagogue, psychopompe, qui prend la main de ce qui n'est pas seulement une âme, pas encore, mais très techniquement un *eidôlon* [25], une forme corporelle colorée encore douée de parole [26]. Le dieu des passages assure et garantit l'efficacité des rites funéraires pratiqués entre la déposition du corps et le départ de l'*eidôlon*: j'ai choisi ici le lécythe de Carlsruhe (fig. 30.2-3) [27] car on n'y voit pas seulement une simple présentation des offrandes mais aussi une libation offerte par une femme qui verse de l'eau d'une hydrie tandis que sa compagne tend la phiale. A ce stade, le mort est dans la fosse, et le corps y restera, cadavre invisible, tandis que l'*eidôlon* quittera la tombe (fig. 31.4) pour suivre Hermès et monter dans la barque du nocher infernal. Celle-ci est déjà là, elle se rapproche, elle aborde, elle attend (fig. 31.1-3) [28]; l'Achéron baigne fantastiquement le pied de la stèle; l'*eidôlon* apparaît et s'embarque. La séquence s'achève par cette image que S. Papaspyridi avait jadis publiée en combinant la description faite par Pausanias (10, 28, 3) de la fresque apocalyptique de Polygnote et les lécythes à fond blanc: ultime navigation te Tellis et Cleboia tenant sur ses genoux le coffret avec les *signa et memoracula* des initiés qui savent et sont sans crainte [29].

Du lit de la *prothésis* à la barque de Charon, l'imagerie construit un parcours qui conduit le mort dans une autre sphère en lui montrant, de façon rassurante, apaisante, que même si la mort existe — et même si elle n'est que sommeil —

[25] Cratère apulien de Munich 3296: LIMC 1, *Aietes*, nº 1: *eidôlon aêtou*.

[26] M. Schmidt, ' Hermes als Seelengeleiter auf einer apulischen Lutrophoros ', dans *AntK* 27, 1984, pp. 34 sqq. Commentaire du dialogue entre Hermès et l'*eidôlon* qui refuse de partir pour les Enfers par W. Batschelet-Massini, 41 sqq.

[27] *ARV*² 1372, 17; en couleurs dans J. Thimme, *Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloss*, Karlsruhe 1986, pl. 13.

[28] *ARV*² 1384, 18.

[29] C. Bérard, ' Apocalypses éleusiniennes ', dans C. Kappler, *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris 1987, pp. 140 et fig. 11.

le cadavre quant à lui ne concerne pas, ne concerne plus le mort dont l'essentiel est préservé ailleurs et autrement. Dans la tombe ne reste que poussière inconsistante et informelle. Combien plus inquiétant le tableau de Pierre Subleyras (fig. 29.1) [30] dont les recherches esthétiques occultent les interrogations angoissées de l'homme devant l'inéluctable invisible. L'académie classique de Charon ne fait que mieux ressortir, par contraste, les ténébreuses béances qui s'ouvrent sous les plis des linceuls; la lourde barge s'enfonce lentement dans un silence de plomb, sous un ciel de cauchemar. Il faut se retourner vers l'iconographie chrétienne pour pressentir ce que sera ce corps résurrectionnel nouveau, promis à ceux qui reçoivent le sacrifice du Christ, corps de gloire, gloire de lumière.

[30] Cf. P. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983, fig. 245.

upon it, e.g. altars and columns. Paradoxically, funeral stelai which in real life are the very objects to be inscribed, are most often represented as blank or with mythological names. The case of the Achilles painter, however is unusual for three reasons: 1) his style of writing in its careful lettering seems to imitate, more than others, actual epigraphical models; 2) at the same time, these inscriptions are not written on the stelai themselves but are placed in such a way so as to serve as substitutes for the missing monument; 3) these names apply only to " kalos " people who, it is argued, are the living and not the dead.

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco.

The representations of *stelai* shown on the Attic white-ground funerary lekythoi of the 5th cent. B.C. — usually examined separately from their general context and used to fill the gap in the monumental documentation of the period — are here considered in the light of the metaphorical sense connected with the whole representation, in which they constitute a significant element: visits to the tomb.

The theme represents the main innovation in the funerary iconography of this period and, if considered under the aspect of the iteration of a cult and observance to a *nomos*, is to be reconnected to the sphere of the activities of the *polis*.

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores.

According to the traditional interpretations, the LA is reserved to men and LH to women; according to J. Boardman, loutrophoroi have mainly a funerary meaning.

The aim of this paper is to show that such interpretations do not take into account some realities, at least for the 5th cent. B.C.

Here is proposed the following thesis: during the 5th cent. B.C. the wedding meaning of the LH becomes the predominant one (maybe for its strong connection with women and — but this is to be proved — because the wedding-bath became more important for women than for men). In the same time, the funerary meaning of the LA gets stronger, while its relationship with the male sphere results less evident.

D. C. Kurtz, Mistress and maid.

During the first half of the 5th century vase-painters begin to show women engaging in activities from which men are partly or wholly excluded. These scenes are most often found on the types of vases which women used. ' Mistress and maid ' appear on a variety of red-figure shapes but they are best known from white lekythoi made in Athens in the decades around 450.

It has often been assumed that the social status of one of the female figures is lower and that one or both of them is dead. The visual evidence rarely supports the first assumption and never the second. In the work of the Achilles Painter, who made the finest examples of the scene, both tend to be of equal stature and

elegance. They must often be members of the same class, or even of the same family, who seek companionship in a society which did not offer many occasions for well born ladies to venture outside the house. One of these was the visit to the family graves and some of the women are preparing to visit them with offerings.

A. Schnapp, La chasse ed la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases.

Through an examination of the various iconographies related to the hunt, the A. aims at illustrating how the *polis* uses this theme for funerary purposes.

Two different strategies are so identified, according to the destination of the scenes: if they are conceived to be painted on a lekythos or represented on a stele. For the lekythoi, the moment chosen for the representation is usually the pursuit of the hare; nevertheless the real hunt is transferred to a timeless dimension, taking place in front of the tomb. On the attic stelai, every explicit hunting representation is excluded, and the figure is represented immediately afterwards, in a sort of timeless image.

C. Bérard, The impossible corpse.

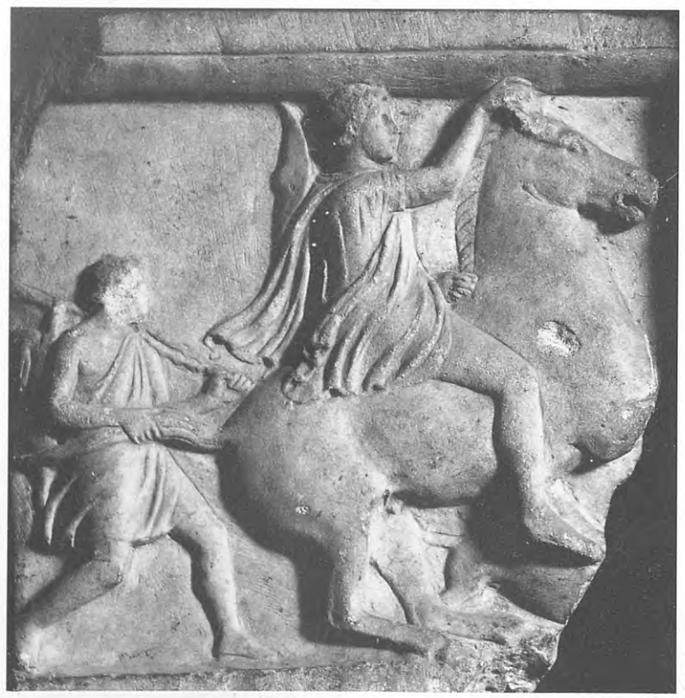
The construction of a sequence (*mise en séquence*) of figurative images observed upon white lekythoi emphasizes the coherence of the greek iconographical programme: its message is designed to be soothing and reassuring. From the *prothesis*, the supernatural is manifested through the presence of the *unpersonalized* and finally liberated *psuchai*. The *sleeping* body is then carried away and laid down into the tomb. The corpse remains invisible whereas the awaken *eidôlon* looses itself and climbs into Charon' bark under Hermes' guidance. The *eidôlon* is still *animated*, coloured and even endowed with the power of speech. A series of comparisons with some neoclassical pictures allows the author to underline the original character of the antique iconographical strategies. Finally a survey of several works inspired by christian belief clarifies the various degrees of materiality that the *eidôla* or the glorious resurrected bodies can attain and keep.

J. Boardman, *Sex differentiation in grave vases.*

The distinction between neck-handled amphorae and belly-handled amphorae (to be explained as water vases) for male and female burials respectively in the Protogeometric period in Attica, is traced through the seventh century, through black figure and red figure of the sixth and fifth century (the so-called *loutrophoroi*), to the marble *loutrophoros* gravemarkers of the later fifth and fourth century. What starts as a differentiation probably based on the social function of the shapes (wine for men, a concept continued in the use of craters for grave-markers in the Geometric period; water for women) develops further connotations in Attic ritual which relate to marriage (though often perhaps in a funerary context) and to the probable restriction of the use of the shape for graves of the unmarried. The sex differentiation is maintained throughout, whatever the function.

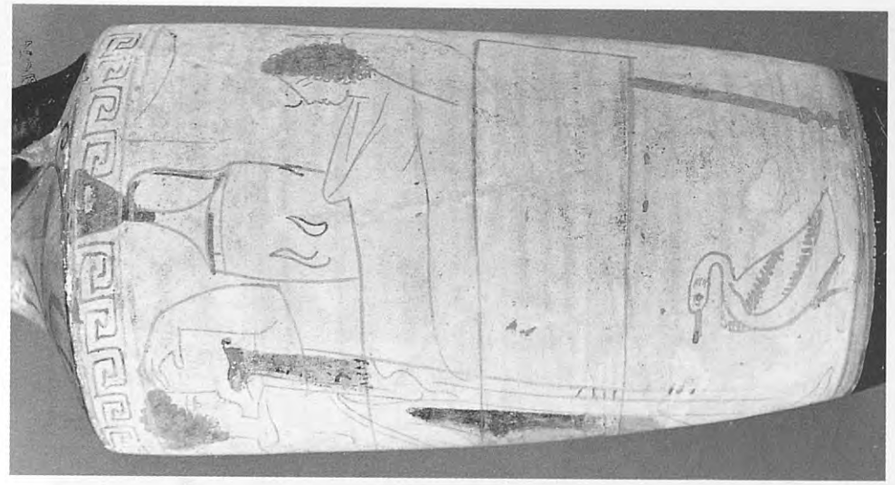


1

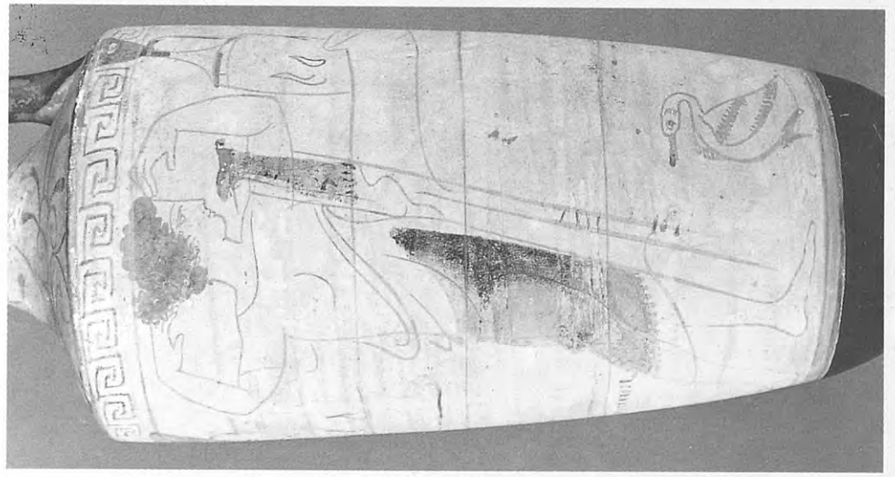


2

1. Relief Vérone: H. Dütschke 1880, p. 274. 2. Relief Rome, Musée Barraco 1119.



3



2



1

1-3. Lécythe de Lyon E 49.



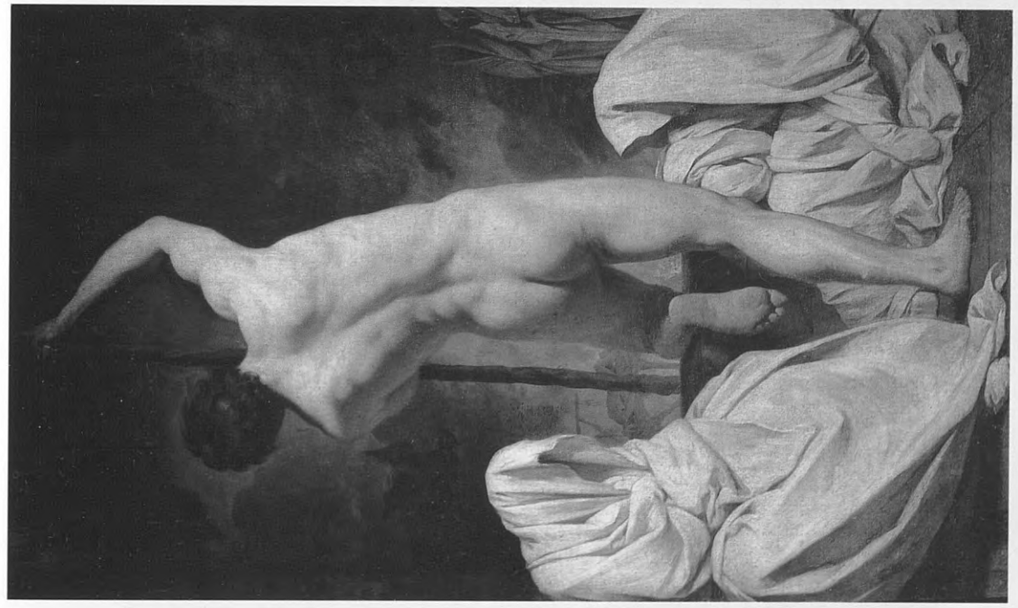
1



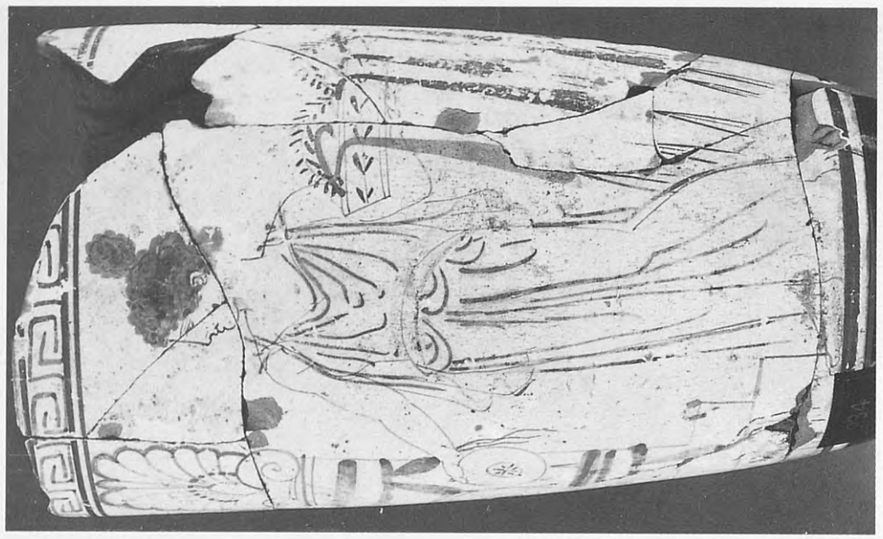
2

1. D. Morelli «I martiri cristiani portati dagli angeli», Naples. 2. J.L. David, «Le cadavre d'Hector», détail tiré des funerailles de Patrocle, Dublin.

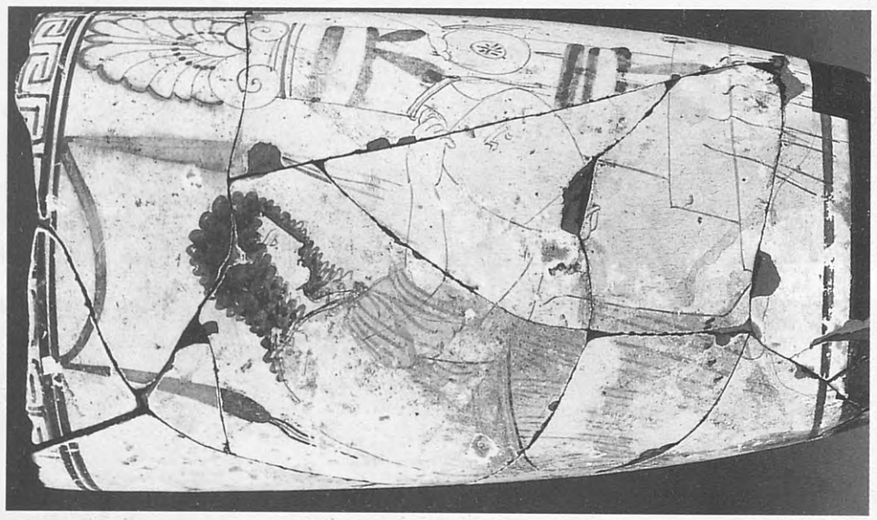




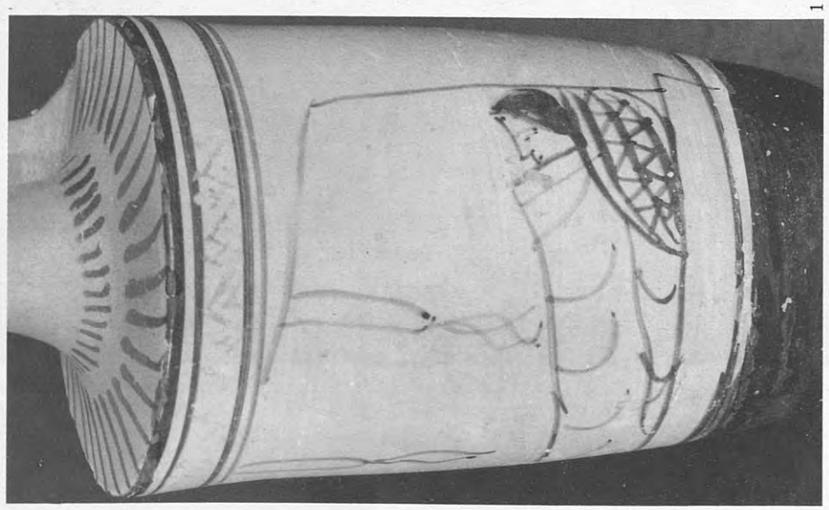
1. P. Suleyras, «Caron (sic) passant les ombres du Styx». Paris. 2. J.S. Berthélemy, «Apollon et Sarpédon», Langres.



3



2



1

1. Lécythe de Londres, D 35. 2,3. Lécythe de Karlsruhe, 234.



1



2



3



4



5

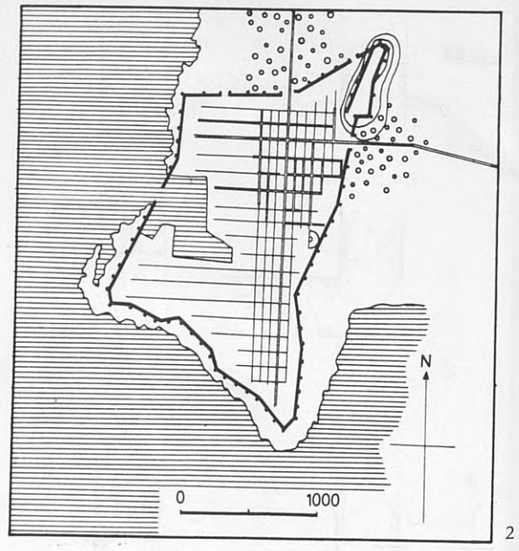


6

1-3. Lécythe du Louvre, CA 537. 4. Lécythe de Léningrad, B 2657. 5. Lécythe de Athènes, CC 1654. 6. Fr. de lécythe de Berlin (Mainoldi, 1987).



1



2



3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI