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

Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982 = A. Greco Pontrandolfo - A. Rouveret, ' Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. ', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
Inghirami *PVF* = F. Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, voll. I-IV, s.l. 1835-1837.
Jacobsthal *MR* = P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*, Berlin 1931.
Klumbach, *Grabkunst* = H. Klumbach, *Tarantiner Grabkunst*, Reutlingen 1937.
Kossatz = A. Kossatz Deissmann, *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
Kurtz, *Lekythoi* = D. C. Kurtz, *White Lekythoi*, Oxford 1975.
LCS = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
LCS Suppl = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*: First Supplement, London 1970; Second Supplement, London 1970; Third Supplement, London 1970.
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae.*
Lippolis, *Semata* = E. Lippolis, *I semata funerari tarantini di età ellenistica*, Napoli 1986 (tesi di Dottorato).
La Magna Grecia nell'età romana = ' Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia ', Taranto 1975, Napoli 1976.
Orfismo in Magna Grecia = ' Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia ', Taranto 1974, Napoli 1975.
Paestum = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Paestum*, Hertford 1987.
Pagenstecher, 1912 = R. Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler*, Strassburg 1912.
Le peintre de Darius = Ch. Hellen - A. Cambitoglou - J. Chemay, *Le peintre de Darius et son milieu*, Genève 1986.
Pensa, *Rappresentazioni* = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977.
RVAp = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia*, vol. I, Oxford 1978; II, 1982.
RVAp Suppl = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the red-figured Vases of Apulia*, London 1983.
Schauenburg, *Tymboi* = K. Schauenburg, ' Tymboi auf unteritalischen Vasen ', in *RömMitt* 85, 1978.
Smith, *Funerary Symbolism* = H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, Berkeley 1976.
Stud. Robinson = A. D. Trendall, ' The Coephoroi Painter ', in *Studies presented to David M. Robinson* II, Saint Louis, Missouri, 1953.
Wuilleumier, *Tarente* = P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris 1939.

ESPACE SACRÉ/ESPACE PICTURAL: UNE HYPOTHÈSE SUR QUELQUES PEINTURES ARCHAÏQUES DE TARQUINIA

Agnès Rouveret

Alors qu'une interprétation courante tend à assimiler, de façon sans doute trop rapide et trop unilatérale, le décor interne des tombes archaïques étrusques avec l'architecture intérieure des maisons, une série de travaux — dont certains sont tout à fait récents —, ont mis en lumière le rôle de plusieurs éléments figurés, destinés à structurer l'espace intérieur de la tombe de manière spécifique.

Il s'agit, en premier, lieu, sur les plafonds et la partie supérieure des murs latéraux, des imitations peintes de tentures et de tapisseries que l'on peut mettre en rapport avec les baldaquins dont la documentation figurée montre qu'ils couvraient, dans certains cas, le lit de la *prothesis* [1]; ensuite, sur la paroi du fond,

Abréviations supplémentaires:

Briquel, 1987 = D. Briquel, « Regards étrusques sur l'au-delà », dans *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, F. Hinard éd., Caen 1987.
Cerchiai, 1980 = L. Cerchiai, « Alcune osservazioni a proposito della ' Tomba dei Tori ': La *machaira* di Achille », dans AION ArchStAnt 2, 1980, pp. 25-39.
d'Agostino, 1983 = B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », dans *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
Jannot, 1984 = J. R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
Moretti, 1966 = M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan 1966.
Stopponi, 1983 = S. Stopponi, *La tomba della Scrofa Nera*, Rome 1983.
Torelli, 1975 = M. Torelli, *Elogia Tarquiniensia*, Florence 1975.
Weege, 1921 = F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle 1921.

[1] Voir pour les tombes tarquiniennes, R. Ross Holloway dans *AJA*, 1965, p. 341 sq.; S. Stopponi, « Parapetasmata etruschi », *BdA* 53, 1968, 2-3, pp. 60-62; pour Chiusi, J. R. Jannot, « Deux représentasion d'édifices clusiniens », *MélRome* 1974, p. 723 s. ainsi que Jannot 1984, p. 368 s. Comme on le sait, ces édifices temporaires se retrouvent dans les pratiques funéraires

face à la porte d'entrée et, parfois, sur les parois latérales, de la porte ou des portes feintes dont la fermeture souligne la limite entre le monde des morts et celui des vivants et qui en viennent à désigner métaphoriquement le mort sous la figure de l'absence [2] Enfin, dans les tympans au-dessus de la porte d'entrée et sur la paroi du fond, le *columen*, flanqué de motifs animaliers, évoquerait, d'après une hypothèse récente de F. Roncalli [3], non seulement l'élément porteur de la toiture mais aussi la structure d'un autel archaïque et renverrait de ce fait allusivement à la pratique du sacrifice sanglant.

A ces éléments déjà mis en lumière, j'aimerais en ajouter un quatrième, le motif des petits arbres qui reviennent avec une grande fréquence et une grande régularité dans le décor des tombes. Ils en jalonnent les quatre côtés et se trouvent souvent représentés aux angles même de la pièce [4]. Ils ne paraissent pas avoir la simple valeur anecdotique qu'on leur accorde le plus souvent comme marqueurs d'un espace de plein air. Ils semblent plutôt, conformément à la tradition écrite qui souligne l'importance du bornage et de la délimitation d'espace dans les pratiques et les représentations mentales des Etrusques (comme de façon plus générale dans celles du monde romain et italique) marquer le pourtour intérieur de la tombe d'une manière qui rappelle celle dont était défini, dans la pratique religieuse romaine, l'espace consacré, « inauguré » qu'est le *templum*.

Comme on le sait en effet, le périmètre extérieur du *templum* se trouvait délimité par des arbres qui en fixaient les angles [5]. Le texte de Varron, *LL* VII, 6, apporte en outre une précision fondamentale en décrivant trois manières de définir un *templum*: *templum tribus modis dicitur ab natura, ab auspicando, a similitudine: a natura in caelo, ab auspiciis in terra, a similitudine sub terra.* Si l'on peut assez aisément reconstituer ce que sont les deux premiers *templa* et notamment grâce aux documents littéraires et archéologiques [6] le *templum in terra*, c'est-à-dire le *templum minus* [7], l'*auguraculum* où l'augure se plaçait pour observer le vol des oiseaux, il est beaucoup plus délicat d'interpréter le *templum a similitudine* situé d'après Varron *sub terra.*

En ayant bien conscience des limites de notre hypothèse, puisque nous étendons à l'interprétation de monuments étrusques des définitions qui se réfèrent, originellement, à la réalité religieuse romaine [8], nous verrions volontiers dans l'hypogée funéraire l'équivalent d'un *templum sub terra*: les arbres peints délimiteraient *a similitudine* l'espace intérieur de la tombe, de manière à la constituer en espace consacré, de même que, sur terre, certains tombeaux (et justement des tombeaux liés à un culte héroïque) se trouvaient entourés d'une rangée d'arbres. C'est ainsi que se présentait, par exemple, l'*héroôn* d'Enée à Lavinium, d'après Denys d'Halicarnasse I, 64, 4-5: ἔστι δὲ χωμάτιον οὐ μέγα καὶ περί αὐτὸ δένδρα στοιχηδὸν πεφυκότα θέας ἄξια. Le terme στοιχηδόν indique bien qu'il s'agit d'une file d'arbres [9].

campaniennes et lucaniennes, pour Capoue, voir J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine*, Paris 1942, p. 417; pour Paestum, voir Rouveret, *MélRome* 1975, p. 617, ainsi que Pontrandolfo-Rouveret, « Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. », dans *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge-Paris 1982, pp. 299-317. Pour des exemples de tentures réelles dans certaines tombes d'Asie Mineure voir R. S. Young dans *AJA* 61, 1957, p. 326 s. (Gordion) ainsi que L. Bellinger, « Textiles from Gordion », *Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, 46, 1-2, pp. 4-33.

[2] Selon l'interprétation proposée par d'Agostino, 1983, pp. 2-12, notamment p. 5 s.

[3] Communication à la table-ronde internationale organisée à l'Ecole Française de Rome, 19-21 novembre 1987, sur « La crise des sociétés archaïques de l'Italie antique au V^e^ s. av. J.C. », à paraître.

[4] Citons comme exemples: la *Tombe du Polichinelle*, G. Becatti - F. Magi, *Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella, Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia*, Sez. I, fasc. 3-4, Rome 1956; *Tombe des Vases Peints*, Weege, 1921, p. 66; *Tombe des Bacchants*, ibid., p. 41; *Tombe Cardarelli*, Moretti, 1966, pp. 99-100.

[5] Dans l'abondante bibliographie concernant les *templa*, on se reportera tout spécialement aux analyses d'A. Magdelain (*auguracula* de Rome, Gubbio, Cosa), « L'auguraculum de l'Arx à Rome et dans d'autres villes », *REL* 47, 1969, pp. 253-269, de M. Torelli (*auguraculum* de Bantia), « Un templum augurale d'età repubblicana a Bantia », *RendLinc* 8, 21; 1966, pp. 1-21, id., « Contributi al supplemento del CIL IX », *RendLinc* 8, 24, 1969, pp. 9 e 48, de F. Coarelli (*auguracula* de Rome), *Il Foro Romano*, Rome 1983, p. 97 sq. ainsi que p. 184. Dans ces différentes études sont analysés les principaux passages faisant état d'une délimitation des *templa* à l'aide d'arbres, notamment la formule conservée par Varron, *LL* 7, 8 utilisée pour l'*effatio* du *templum*. Voir aussi les définitions de Festus et de Servius qui soulignent l'importance des angles dans la constitution du *templum in terra*: Festus, p. 146 L, *minora templa fiunt ab auguribus cum ea loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur, ne uno amplius ostio pateant, certis uerbis definita. Itaque templum est locus ita effatus aut ita septus, ut ex una parte pateat angulosque adfixos habeat ad terram*; Servius, *Ad Aen.* IV, 20: *alii templum dicunt non solum quod potest claudi, uerum etiam quod palis aut hastis aut aliqua tali et linteis aut loris aut simili re saeptum est, quod effatum est, amplius uno exitu in eo esse non oportet, cum ibi sit cubiturus auspicans.* Pour l'art augural en général, voir la synthèse fondamentale de J. Linderski, *The Augural Law*, dans *ANRW*, II, 16, 3, pp. 2146-2312. On sait aussi que les arbres étaient classés en arbres de bon et de mauvais augure (Macrobe, *Sat.* III, 20, 2; Pline, l'Ancien, *NH*, XVI, 108) et que leur qualité d'*infelices* dérive justement de leur consécration aux dieux infernaux; cf. aussi J. Bayet, « Le rite du fécial et le cornouiller magique », *MélRome* 52, 1935, pp. 29-76.

[6] Cf. note 5 et pour les documents nouveaux en pays lucanien (Lavello, Roccagloriosa) voir les Actes du IV Convegno di Acquasparta, *L'emergenza del politico nel mondo osco-lucano*, 30 mai - 1er juin 1986, à paraître.

[7] Voir la définition de Festus à la note 5.

[8] Sur le débat existant déjà dans l'Antiquité à propos de l'augurat romain, voir le dossier rassemblé par D. Briquel, *Art augural et Etrusca disciplina*: le *débat sur l'origine de l'augurat romain*, dans *La divination dans le monde étrusco-italique* III, suppl. *Caesarodunum*, nr. 56, 1986, pp. 68-100.

[9] Voir également la façon dont Virgile décrit Andromaque honorant le souvenir d'Hector près d'un « Simoïs menteur », *Enéide* III, vv. 302-305:

Ante urbem in luco falsi Simoentis ad undam
libabat cineri Andromache manisque uocabat
Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespite inanem
et geminas, causam lacrimis, sacrauerat aras.

Dans son commentaire au passage Servius note de façon extrêmement significative pour notre

Nous prendrons donc comme hypothèse de départ que les éléments du décor précédemment énumérés construisent mimétiquement autour de la ou des dépouilles déposées dans la tombe un réseau de correspondances spatiales qui définissent à elles seules une structure signifiante, en répondant à trois fonctions essentielles:

1) couvrir et abriter;
2) ceindre et jalonner;
3) marquer un passage (haut/bas; dedans/dehors).

Leur présence dans le tombeau enfoui sous terre se justifie dans un rapport avec le mort déposé dans la tombe par analogie avec des pratiques réelles ayant lieu lors des cérémonies funèbres. Il s'agit de définir et de fixer par l'image les limites régulant les échanges entre les morts et les vivants dans l'espace du rituel tout en posant l'irréductible frontière entre les deux mondes, si les prestations dues par les vivants au mort ont été correctement accomplies [10].

L'hypothèse proposée pose d'emblée deux ensembles de questions:

1) les autres éléments précédemment énumérés (baldaquin, porte, *columen*) s'intègrent-ils avec les petits arbres au sein d'une même structure signifiante ou bien définissent-ils plusieurs structures? Sont-elles complémentaires les unes des autres ou contradictoires?

propos: ... *lucum* (*Vergilius*) *numquam ponit sine religione, nam in ipsis habitant manes piorum, qui Lares uiales sunt*. Sur les *Lares uiales* voir la mise au point de Briquel, 1987, pp. 272-273. Il est clair que dans un tel culte « héroïque » de certains morts illustres, le tombeau et le bois sacré qui l'entourent revêtent un caractère qui n'est plus strictement limité à la sphère familiale et « privée ». C'est pourquoi, il ne nous paraît pas illégitime de recourir — et de plus de façon analogique — à la notion de *templum* qui participe fondamentalement à la définition de l'espace public dans la cité romaine, au moins dans la forme la mieux connue de nous, la deuxième de l'énumération varronienne, le *templum in terra*. Comme nous l'avons rappelé en commençant, nous nous attachons avant tout à l'analogie avec la dernière forme, le *templum sub terra*, pour lequel rien ne dit que le rapport avec la sphère publique soit de même nature que pour le précédent. Si l'on considère d'autre part que les tombes peintes tarquiniennes appartiennent à une élite très restreinte (2% du total des tombes réalisées à la même époque), on verra dans ces signes de « sacralisation » du monument un moyen supplémentaire de souligner le statut éminent du défunt, situé aux confins de ce que *nous* appellerions le « public » et le « privé ». On sait d'ailleurs, mais il est vrai par des témoignages plus tardifs, qu'une composante fondamentale (et spécifique) du statut éminent des *principes* étrusques réside dans leur rapport privilgié avec le sacré, notamment à travers les pratiques divinatoires, cf. les travaux consacrés à la divination étrusque de l'axe dirigé par Ch. Guittard de l'UA 04 1132 du CNRS publiés dans *Caesarodunum*, suppl. 52, 1985; 54 et 56, 1986 et en particulier le mémoire de F.H. Massa-Pairault, *La divination en Etrurie. Le IV^e s., période critique*, ibid., t. 52, pp. 56-115.

[10] On se référera pour ces questions aux contributions rassemblées dans le volume *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. G. Gnoli et J.P. Vernant, Cambridge-Paris 1982. En ce qui concerne le riche dossier ethnographique qui sert de référence à nos analyses, voir l'ouvrage fondamental d'E. de Martino, *Morte e pianto rituale*, Turin 1958.

2) comment les scènes centrées sur la représentation de la figure humaine qui se développent dans la peinture tarquinienne pendant la même période et qui proposent une image idéale du statut éminent du « seigneur » étrusque [11] s'insèrent-elles au sein de cette première structure de décor qui n'est pas, d'après notre hypothèse, destinée originellement à leur servir de cadre?

Pour commencer à répondre à ces interrogations sans prétendre arriver à des conclusions définitives, étant donné le nombre et la complexité des monuments conservés, nous examinerons successivement une série de tombes qui se répartissent entre la deuxième motié du VI^e siècle et la première moitié du V^e siècle av. J.C. Elles contribuent, selon nous, à définir certaines lignes de force dans la mise en place et dans l'évolution de ce qui paraît constituer, abstraction faite des différents groupements opérés sur des bases stylistiques [12], les éléments d'un système décoratif des tombes archaïques tarquiniennes, fondé dans ses premières manifestations non pas sur la combinaison de motifs centrés sur la figure humaine mais sur les rapports entre des structures spatiales, sémantiquement marquées, découpées dans la tombe.

1. Le premier exemple est apporté par la *Tombe des Taureaux* qui demeure à ce jour une des plus anciennes sépultures tarquiniennes porteuse d'un décor figuré complexe. Elle se compose de deux parties, une pièce antérieure donnant sur deux petites chambres à l'arrière [13]. Les arbres ne jalonnent que l'espace de la première pièce. On pourrait la considérer comme une sorte d'antichambre par rapport aux deux petites chambres du fond; malheureusement l'absence de données sur la disposition des morts et du mobilier ne permet pas de pousser plus avant l'analyse. La scène mythologique figurant l'embuscade d'Achille contre

[11] d'Agostino, 1983, pp. 4-5.

[12] Il s'agirait bien entendu, dans un second temps, de vérifier, sur la base des groupements stylistiques actuellement proposés, la façon dont ces structures générales du décor sont mises en oeuvre de manière particulière dans les différents groupes de monuments distingués. Pour les analyses stylistiques des tombes tarquiniennes on se reportera notamment aux études de G. Colonna, dans *EAA*, suppl. I, *s.v.* Tarquinia; M. Cristofani, « Storia dell'arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia », dans *Prospettiva* 7, 1976, p. 2 sq.; d'Agostino, 1983; M. Torelli, L'*Arte degli Etruschi*, Rome-Bari 1985, p. 119, ainsi qu'aux études citées ci-dessous pour les monuments singuliers considérés.

[13] M. Pallottino, *MonAnt* 38, 1937, c. 259 s. et fig. 59, remarque que ce plan indique une relative ancienneté de la tombe. On relèvera dans la très abondante bibliographie sur la *Tombe des Taureaux* les études particulièrement importantes d'A. Giuliano, « Osservazioni sulle pitture della 'Tomba dei Tori' a Tarquinia », *StEtr* 37, 1969, p. 3 s.; J.P. Oleson, « Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bull at Tarquinia », *AJA* 79, 1975, p. 189 s.; Cerchiai, 1980, p. 25 s. ainsi que la proposition nouvelle de F. Gaultier d'identification du peintre de la tombe avec un céramiste du « Groupe de la Tolfa », « Dal Gruppo della Tolfa alla Tomba dei Tori: tra ceramica e pittura parietale », dans *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, 'Atti del Convegno internazionale di studi La Lombardia per gli Etruschi, Milan, 24-25 juin 1986', éd. M. Bonghi Jovino et C. Chiaramonte Treré, Rome 1988, pp. 209-218.

Troïlos dont L. Cerchiai a clairement montré les connotations en terme de sacrifice [14], se situe entre les deux portes d'accès aux chambres de l'arrière. Elle reprend en l'amplifiant le thème du *columen* aux animaux affrontés tel que l'a interprété F. Roncalli.

Je verrais dans cette scène mythologique une autre confirmation de l'hypothèse proposée pour les arbustes.

Derrière la fontaine et derrière Achille, se dresse une file de petits arbres qui loin d'être des « remplissages » servent à matérialiser le *téménos* du sanctuaire d'Apollon. S'ils n'apparaissent pas à droite derrière Troïlos, c'est justement parce que le jeune homme est encore en dehors de l'enceinte sacrée où il s'apprête à pénétrer pour trouver la mort.

D'autre part, la présence des deux groupes érotiques au-dessus des portes n'est certainement pas fortuite. Ils définissent au-dessus du passage matérialisé par les portes, un deuxième ensemble sémantique dont B. d'Agostino [15] a souligné les rapports qu'il entretient dans certaines tombes plus récentes, avec le *komos* et la consommation du vin. Ces motifs ne peuvent que « misurare la distanza tra il mondo dei vivi e quello in cui il morto viene relegato, riaffermando la loro incolmabile separazione » (p. 11). On pourrait donc dire que sacrifice sanglant (et à plus forte raison ce sacrifice-limite qu'est le sacrifice humain) [16] et *symplegma* érotique sont les deux faces contradictoires (ou plutôt complémentaires) d'un processus de passage, l'un tourné vers le mort, l'autre affirmant un processus de récupération de la part des vivants, à travers des comportements orgiaques.

Peut-on pousser encore plus avant l'hypothèse et prendre appui sur le plan de la tombe pour proposer que les petits arbres, dans la première chambre, jalonnent l'espace où se jouent encore les échanges entre les morts et les vivants, l'espace du rituel, alors que les chambres de l'arrière, sans arbres, seraient plus strictement réservées au défunt?

1.2. *La Tombe de la Chasse et de la Pêche* [17] pourrait corroborer cette hypothèse. Elle se compose de deux chambres. Les arbres, en nombre égal sur les parois sont chargés d'objets divers (couronnes, bandelettes, colliers, boîtes, miroirs) qui sont le plus souvent disposés de façon spéculaire de part et d'autre du tombeau et ne jalonnent que les murs de la première chambre. Entre eux, de

[14] Cerchiai, 1980.

[15] d'Agostino, 1983, p. 7 s.

[16] Voir notamment à propos du sacrifice humain dans le monde étrusque archaïque les contributions de M. Torelli, « Delitto religioso. Qualche indizio sulla situazione in Etruria », dans *Le délit religieux dans la cité antique*, Rome 1981, pp. 1-7 et de G. Colonna, « Apollon, les Etrusques et Lipara », *MélRome* 96, 1984, 2, p. pp. 557-578, avec bibliographie antérieure *ad loc.*

[17] P. Romanelli, *Le pitture della tomba della Caccia e della Pesca*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia, Tarquinii, 2, Rome 1938.

petits danseurs, de taille beaucoup plus réduite, sont emportés dans un *komos* endiablé.

Quant au motif du retour de la chasse sur le tympan situé au-dessus de la porte d'accès à la deuxième chambre, il constitue un substitut au thème du sacrifice, comme F. Roncalli l'a bien souligné. Il se trouve au-dessus du passage vers la deuxième chambre où des traces dans le sol indiquent qu'un lit funéraire était disposé, au fond de la pièce, le long de la paroi gauche. Si l'on applique à la *Tombe de la Chasse et de la Pêche* l'hypothèse de lecture posée pour celle des *Taureaux* (notons qu'en outre des affinités stylistiques lient les deux monuments), on en tirera la suggestion que par leur position dans la deuxième chambre, le banquet et le paysage marin tissent un réseau de représentations plus étroitement en rapport avec le mort, alors que la danse au milieu des arbres, dans la première pièce, marquerait avant tout le lieu des échanges entre le mort et les vivants. Nous rejoignons ainsi, par un autre biais, la lecture du couple de convives figuré au fronton de la deuxième chambre proposée par B. d'Agostino [18], comme image du défunt, définissant par l'emblème hédonique du *symposium* son statut éminent de « seigneur ».

Quant à la scène marine, elle nous paraît d'une complexité extrême. L. Cerchiai [19] vient d'en proposer une interprétation subtile et séduisante qui repose sur la mise en évidence d'une même association sémantique entre le *symposium* et le plongeon dans la tombe étrusque et dans la tombe du Plongeur de Paestum. Cette analyse très fine invite à reprendre sur des bases élargies la thématique marine, liée à l'imaginaire de la mort, présente dans un grand nombre de tombes archaïques tarquiniennes et qui nécessiterait une étude à part.

2. Je passerai maintenant à l'examen de plusieurs tombes qui organisent le décor dans une pièce unique afin d'apporter un début de réponse aux questions posées en commençant.

2.1. Grâce à la *Tombe des Lionnes* qui se range également parmi les monuments à structure complexe les plus anciens, nous pouvons proposer que les systèmes de jalonnement de l'espace ne sont pas limités aux arbustes et qu'ils s'opposent au moins à un autre fondé sur le baldaquin.

Dans la *Tombe des Lionnes*, en effet, l'espace est toujours soigneusement délimité mais il s'agit ici de colonnes, imitant sans doute le bois peint, terminées par des chapiteaux toscans: quatre d'entre elles se logent dans les *angles* de la chambre et deux colonnes supplémentaires partagent en deux les parois latérales. Sur ces colonnes prend appui le décor du toit, une tenture épaisse à damier rouge et blanc. Ainsi l'espace qui structure le décor de la *Tombe des Lionnes* semble reproduire la tente provisoire qui abritait le lit lors de l'exposition

[18] d'Agostino, 1983, p. 5 s.

[19] *DialAr* 1987, 2, pp. 113-124.

du cadavre. Le peintre a choisi de composer la scène pour ainsi dire « de l'intérieur » en prenant comme référence le lit funéraire désormais absent et en déroulant tout autour un autre moment de la cérémonie, un autre signe ritualisé des échanges entre le mort et les vivants. C'est pourquoi, à la différence de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, le décor figuré de la *Tombe des Lionnes* est fondé sur la non-représentation du mort et sur la figuration de ses compagnons (*hetairoi*?) qui participent à un « banquet » dont le contenu précis nous échappe mais qui est centré sur la consommation du vin et sur les danses.

2.2. Par contre, dans des tombes un peu plus récentes comme la *Tombe des Augures* ou la *Tombe Cardarelli* (fig. 49.1), tombes autour desquelles on peut regrouper d'autres monuments qui définissent des embryons d'« ateliers »[20], on constate que le motif de la fausse porte fermée vient se combiner avec celui des arbustes pour constituer un autre ensemble de représentations, fondé également sur la non-matérialisation d'une image figurée du mort. Placés en avant de la porte, dans l'espace où se déroulent les scènes agonistiques ou les danses, les petits arbres semblent bien une fois de plus jalonner[21] le lieu des échanges entre les morts et les vivants qui viennent s'arrêter sur la limite-butoir de la fausse porte, tandis qu'au-dessus d'elle, le *columen* flanqué d'animaux continue à suggérer le thème du passage en terme de sacrifice.

Sans vouloir forcer à tout prix l'interprétation, on ne manquera pas d'évoquer, devant la persistance et la régularité du motif, les passages bien connus d'Arnobe (2, 62) et de Servius (*Ad Aen.* III, 168)[22] sur l'existence en Etrurie de certains sacrifices par l'effet desquels les âmes des hommes se transforment en dieux qu'on appelle *animales* pour rappeler leurs origines. Il s'agirait d'une sorte de défication *post mortem* par une technique sacrificielle apparemment contraignante.

Si l'on veut bien admettre que le motif des animaux affrontés au *columen* n'est pas un pur élément décoratif, particulièrement adapté à la forme de l'espace qu'ils occupent, on posera qu'il constitue, avec les autres motifs analysés, arbres y compris, un ensemble de signes qui jalonnent l'espace intérieur du tombeau,

[20] Cf. études citées à la note 12. On rapprochera ainsi de la *Tombe des Augures*, la *Tombe des Olympiades* et de la *Tombe Cardarelli*, les *Tombes de la Souris*, des *Bacchants*, des *Inscriptions, du Vieux*, 1701, *du Crâne* (Moretti, 1966, pp. 94-102; 138-141; 172-173 et Weege, 1921, pp. 41-43; 70-71; 73-75).

[21] Je verrais une confirmation de ce fait dans des tombes comme celle du *Maître des Olympiades*, Moretti, 1966, p. 124 s., où l'artisan n'a pas inséré les arbustes dans la représentation des courses mais les a disposés en file sous la scène figurée et tout autour de la chambre funéraire.

[22] On trouvera le dossier de la question dans l'étude récente de D. Briquel, 1987, p. 269 s. On ignore malheureusement la nature des animaux dont le sacrifice permettait une telle transformations, à part peut-être la chèvre, sacrifiée, selon Aulu Gelle, 5, 12, 12, à Vediovis, *ritu humano*, Briquel 1987, p. 271 et note 39.

en rapport avec une forme particulière d'« héroïsation » du mort que, faute de textes plus explicites, on ne peut pas caractériser de manière plus précise.

2.3. Comme l'a montré B. d'Agostino, c'est aussi de part et d'autre de ces fausses portes que se situent les scènes érotiques (ex. *Tombe de la Fustigation*) les *komoi* et les allusions à la consommation du vin (*Tombe des Inscriptions, Tombe Cardarelli*), images liées, comme on l'a rappelé, à la récupération des vivants en réaction à la crise du deuil.

Mais il est aussi significatif que dans une tombe comme celle des *Inscriptions*, le jalonnement des petits arbres laisse la place au défilé des cavaliers et à la file des danseurs. Il en va de même pour les protagonistes des compétitions athlétiques dans des monuments comme la *Tombe des Olympiades*. S'il s'agit toujours d'entourer et de délimiter, l'encerclement rituel repose désormais de manière préférentielle sur des motifs centrés sur la figure humaine.

2.4. De fait, si les scènes figurées que nous venons d'examiner s'insèrent dans les réseaux de découpe et de délimitation de l'espace précédemment définis, en respectant les valeurs assignées à chaque emplacement, il semble que ces scènes tendent à prendre une place de plus en plus importante dans l'économie de la représentation, si bien que le rapport entre structure décorative et réseau combinatoire des scènes figurées tend à s'inverser au profit du second et que le système général des représentations en vient à basculer. On peut situer ce phénomène au tournant du VI^e^ et du V^e^ s.

Alors que les tombes précédentes semblaient réglées, au moins en partie, par la nécessité de fixer dans la tombe un réseau d'images perpétuant la bonne marche du rite, la syntaxe décorative qui s'affirme dans ces dernières décennies du VI^e^ s. donne d'une certaine façon à l'image son autonomie. Les motifs représentent une scène au lieu de présenter les fragments d'un rituel. Désormais, en ce moment qui correspond aussi, à partir du tournant du VI^e^ au V^e^ s., à l'« atticisation » des scènes, c'est bien sur la composition des motifs, qui va devenir stéréotypée, en présentant des rapports constants d'une paroi à l'autre de la tombe, que la classification des tombes peintes va pouvoir s'opérer. Ajoutons qu'un autre signe de cette même évolution me paraît être l'introduction, dès le VI^e^ s. à Tarquinia, dans certaines scènes peintes, d'un personnage (le défunt lui-même?) assistant au *spectacle* des jeux donnés en son honneur (*Tombe des Jongleurs*[23] et *Tombe du Singe*[24], son pendant à Chiusi, du début du V^e^ s.).

Ainsi avec le début du V^e^ s. se marque un véritable renversement dans l'organisation du décor. L'image perd son caractère de présence immédiate; le rapport entre les différents éléments qui la composent n'est plus conditionné par

[23] Moretti, 1966, pp. 22-23.

[24] R. Bianchi Bandinelli, *Clusium, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, section 1, fasc. 1, 1939.

l'existence d'un regard qui, connaissant la cérémonie, peut en unifier les parties. C'est désormais à l'intérieur de l'image même que jouent les réseaux de signification. L'image gagne en « réalisme » ce qu'elle perd en pouvoir d'évocation. Les nouvelles formes de représentation et en particulier les capacités accrues d'exprimer la troisième dimension sont le signe technique de ces changements profonds.

3. Deux tombes qui se situent dans cette période-charnière nous permettront de mieux préciser la nature des changements qui s'opèrent alors. Il s'agit de la *Tombe du Chasseur* et de la *Tombe des Biges*.

3.1. La *Tombe du Chasseur* [25] (fig. 49.2) est un monument de transition dans la mesure où, comme les tombes plus anciennes, elle tend à recréer autour du mort un lieu familier. La tente peinte sur les parois et sur le toit est en quelque sorte un signe double; c'est la tente de la *prothesis* qui se trouve réinterprétée en pavillon de chasse. Le peintre en suggérant par des effets de transparence le paysage situé au-delà de la fine mousseline qui couvre la partie inférieure des parois, — la campagne avec la biche paissant et la mer —, exprime dans l'espace continu d'une représentation naturaliste ce qui dans les tombes plus anciennes résultait de la juxtaposition de motifs différents [26]. Le renvoi aux animaux tués est non moins présent avec les biches et les volatiles suspendus morts sur les poteaux de la tente. De fait la délimitation de l'espace de la tombe par les signes du rituel funéraire reste une constante de la décoration, le motif de base est celui de la tente de la *prothesis* mais la comparaison avec la *Tombe des Lionnes* permet de saisir les progrès réalisés dans la mise en place d'une scène unitaire dont la signification est enfermée à l'intérieur de l'image.

3.2. La *Tombe des Biges* en offre un exemple encore plus patent. Dans la *Tombe des Lionnes*, la danse était représentée sur la paroi du fond avec un effet illusionniste pour celui qui pénétrait dans le tombeau et se trouvait en train d'assister au spectacle, en compagnie des convives disposés sur les parois latérales. Désormais la perspective est inversée. Le banquet se trouve sur la paroi du fond et les danses des parois latérales semblent s'offrir aux seuls regards des participants. Le spectateur qui regarde la scène saisit l'ensemble d'une représentation au lieu de jouer avec les simulacres. Et cette création d'une scène unitaire est encore plus nette dans la petite frise où, héritage de la période « ionienne », sont

[25] A. Tonini, « La tomba tarquiniese del Cacciatore », *StEtr* 38, 1970, p. 45 s.

[26] Nous avons essayé de développer ce point de vue plus en détail dans notre thèse, *Histoire et Imaginaire de la peinture ancienne* (V^e^ s. av. J.C.-I^e^ s. apr. J.-C.), Rome 1989, p. 139 s. Comme le soulignait R. Bianchi Bandinelli (*EAA, s.v.* Pittura), les peintures funéraires étrusques constituent une documentation particulièrement significative pour qui s'attache à reconstituer les lignes d'évolution de la peinture ancienne.

figurées les compétitions sportives en présence des spectateurs qui forment désormais tout un public jouché sur des estrades de bois. J. Heurgon [27] n'a pas manqué de rapprocher ces constructions des *fori* édifiés par Tarquin l'Ancien à l'emplacement du *Circus Maximus* (Tite-Live I, 35), afin que les *patres* et les *equites* puissent regarder les compétitions sportives des Grands Jeux. Il semble d'ailleurs que cette représentation tarquinienne où, dans l'espace central soigneusement délimité aux angles de la tombe par les estrades, se déroulent toutes les épreuves qui figuraient de manière plus ou moins complète sur les tombes plus anciennes, confère pour la première fois un certain caractère public à la figuration des jeux donnés à l'occasion des funérailles. Les différentes compétitions se fondent dans une représentation unique qui permet de reconstituer l'ordre de succession des diverses prestations.

3.3. En effet, comme on peut le constater pour d'autres scènes, la précision des motifs figurés dans les tombes du V^e^ s., semble éclairer *a posteriori* l'iconographie moins explicite de certaines tombes plus anciennes, si du moins on accepte le postulat d'une certaine permanence du référent cultuel représenté d'un siècle à l'autre [28].

C'est ce qu'on peut voir de façon particulièrement nette avec la tombe plus tardive du *Lit Funèbre* où le motif de la tente-baldaquin qui organisait toute la construction spatiale de la *Tombe des Lionnes* ou de la *Tombe du Chasseur* est réélaboré dans une représentation unifiant la paroi du fond et les parois latérales. Sur la paroi du fond se dresse en effet un énorme catafalque, point focal de toute la construction. De part et d'autre se trouvent des personnages répartis selon les sexes. Au-dessus de l'ensemble se déploie une tente qui s'appuie sur des poteaux figurés désormais à l'arrière plan. La partie supérieure de la tenture se compose de l'épais tissu à carreaux rencontré maintes fois dans la même position, il est prolongé sur les côtés par un tissu plus léger, lui aussi bien attesté sur d'autres monuments, replié en feston sur la paroi du fond (mais sans doute susceptible d'être déroulé vers le bas). Le tissu à carreaux forme le décor entier du toit de la tombe de manière à transformer l'ensemble de celle-ci en un baldaquin. La *Tombe des Lionnes* avait déjà révélé l'existence de telles constructions. Sur le reste des parois, au-delà de la tente, se préparent les scènes de jeux qui vont probablement succéder à la cérémonie décrite sur la paroi du fond. La *Tombe des Biges* a déjà montré cette maîtrise remarquable (et nouvelle) dans l'évocation du déroulement temporel d'un même épisode. Maîtrise dans l'expression de l'espace et du temps vont ainsi de pair.

[27] J. Heurgon, « Les tribunes de spectateurs dans les peintures étrusques », *BAntFr* 1961, pp. 179-183.

[28] Ce postulat ne va naturellement pas de soi et peut tout aussi légitimement être refusé, par exemple, d'Agostino, 1983, p. 5.

Entre les protagonistes apparaissent non pas les petits lauriers mais des poteaux terminés par des motifs lancéolés, peut-être à l'imitation de cyprès (*meta imitata cupressus*, Ovide, *Mét.*, X, 106; Pline, XVI, 60; voir aussi les reliefs et les fresques de Chiusi)[29]. Ils me paraissent confirmer le découpage de l'espace précédemment reconstitué: les arbres ou les poteaux jalonnent la limite extérieure de l'aire rituelle.

3.4. Ainsi donc on peut dire en conclusion qu'à partir du début du V^e^ s., les nouvelles techniques de représentation de l'espace vont de pair avec une nouvelle conception du décor figuré qui donne la prééminence dans la structuration du décor à la combinaison des scènes centrées sur la figure humaine.

Ce qui ne signifie pas que les marqueurs d'espace précédemment analysés disparaissent; ils demeurent au contraire bien présents dans la tombe, et même dans les monuments les plus élaborés, ils se trouvent intégrés dans la représentation figurée (baldaquin de la *Tombe du Lit Funèbre,* petits arbres qui ponctuent les scènes de danse et de banquet[30], décor des petits frontons où les scènes de chasse alternent avec les animaux affrontés[31]).

3.5. Par rapport à toutes les potentialités du décor indiquées dans le foisonnement de l'imagerie des tombes de la fin du VI^e^ s., on note que les scènes de banquet qui se répètent désormais avec une grande régularité sur la paroi du fond exaltent avant tout la solidarité du clan aristocratique et poursuivent sur la ligne de la non-représentation du défunt.

En effet, si du point de vue iconographique le schéma étend à une série de convives le motif du couple unique représenté, comme on l'a rappelé, d'abord au fronton de la chambre du fond de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, puis sur la frise principale de la paroi du fond de la *Tombe des Vases Peints* et de celle *du Vieux*, je crois que la scène figurée n'a pas la même signification que celle où se trouve le couple unique. Ce motif était apparu comme une image du défunt lui-même tandis que les convives des tombes du V^e^ s. renvoient à une scène de banquet où, dans la plupart des cas, hommes et femmes sont réunis et qui correspond peut-être à un moment des cérémonies[32] en l'honneur du mort, moment

[29] Op. cit. note 1 pour les reliefs et note 24, pour les peintures.

[30] Ils peuvent même, dans certains cas, former à eux seuls l'essentiel du décor, comme dans la *Tombe du Gorgoneion* (vers 400 av. J.C.).

[31] Sur les scènes de chasse dans les tombes du V^e^ s. on se reportera aux analyses de Stopponi, 1983. Nous avons réexaminé dans un article récent cette recrudescence de la thématique de la chasse dans les tombes tarquiniennes du V^e^ s., en rapport avec l'évolution des pratiques guerrières dans les cités étrusques au V^e^ s., A.M. Adam - A. Rouveret, *Les cités étrusques et la guerre au V^e^ s. av. J.C.*, à paraître dans les actes de la table-ronde organisée à Rome du 19 au 21 novembre 1987, sur « La crise des sociétés archaïques de l'Italie antique au V^e^ s. av. J.C. ».

[32] C'est la position soutenue par Jannot, 1984, p. 368 sp.; id. « Sur la représentation

que nous placerions volontiers après d'autres rites comme la déploration, les libations ou les compétitions agonistiques.

Si l'on accepte cette lecture, on doit se demander si ces banquets ne constituent pas l'évolution, dans une tonalité plus feutrée, loin des déploiements orgiaques du siècle précédent, des scènes de récupération de la part des vivants, qui sanctionnent en réalité l'irréductible séparation entre les deux mondes, celui des morts et celui des vivants.

On pourrait interpréter dans le même sens l'emblème de la frise de lierre ou de vigne qui couronne les scènes figurées dans une série de tombes que l'on peut rattacher à un même atelier atticisant (*Tombe du Triclinium, Tombe du Lit Funèbre, Tombe de la Laie Noire*[33] etc...) et qui va même jusqu'à recouvrir la poutre faîtière. On pourrait dire dans ce cas que, même si elles emploient un autre langage figuratif, les tombes tarquiniennes du V^e^ s. continuent d'entourer le défunt des signes du rituel mais ils sont désormais livrés dans le spectacle d'une représentation continue.

Mais on peut se demander aussi devant la réitération presque mécanique de la même scène d'une tombe à l'autre si ce motif n'en vient pas à constituer une simple image emblématique d'un mode de vie aristocratique, révélateur de l'imaginaire social d'une cité étrusque comme Tarquinia.

4. Quoi qu'il en soit, il faudra attendre le début du IV^e^ s. pour voir changer définitivement ce système de représentation[34]. Alors se matérialise à nouveau une image des convives désignant les membres de la famille, disposés sur les lits, par couples, en ordre hiérarchique par rapport à l'ancêtre, fondateur de la gloire du *nomen*[35]. Désormais tout rapport mimétique avec la réalité du rituel est aboli.

étrusque des morts », dans *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, op. cit., pp. 279-291.

[33] Voir l'étude de S. Stopponi, citée à la note 31, ouvrage qui affronte de façon neuve et très approfondie la difficile question de la production picturale tarquinienne au Ve s. et notamment envisage en détail les composantes de ce groupe de monuments.

[34] La nouvelle tombe des *Démons Bleus*, découverte en 1985 à Tarquinia, permet néanmoins d'affirmer que ce changement se produit dès le Ve s. et se manifeste, au niveau même de la structure décorative, par une rupture du schéma, désormais fixé, du banquet et des danses. Sur la paroi de droite, en effet, se déroule une scène d'arrivée dans l'au-delà, matérialisé par la présence de démons aux chairs bleues et noires dont la situation sur la rive du fleuve infernal, à l'arrivée de la barque de Charon, n'est pas sans évoquer celle, analogue, qu'occupe Eurynomos, le démon bleu, dévoreur de chairs, peint par Polygnote à Delphes (Pausanias, X, 28, 7). Sur la tombe, voir M. Cataldi Dini, *La Tomba dei Demoni Azzurri*, dans *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, *op. cit.*, pp. 37-42.

[35] Comme l'a très clairement montré M. Torelli, 1975, à propos de la tombe *de l'Ogre I.* La *Tombe des Boucliers*, dont le seul relevé complet se trouve dans les *Mon. Ined.*, suppl. 1891, pl. 4-7, en offre un autre exemple très significatif. On rappellera aussi à ce propos, la démonstration par G. Colonna, « Note di lessico etrusco », *StEtr*, 48, 1980, pp. 174-179, que le terme étrusque *hinthial* est l'équivalent du grec *eidôlon*. On pourrait y voir le signe d'une

Les morts sont fixés dans un au-delà que signalent divers éléments. Ainsi dans la *Tombe de l'Ogre I*, que l'on peut encore rattacher à l'atelier « atticisant », précédemment évoqué, les figures principales se trouvent-elles au fond de niches. Or, on constate le développement de ces niches dans les tombes, dès le Ve s. Et certains de ces monuments, ainsi la *Tombe de la Pucelle* [36], suggèrent que ces réceptacles constituent un espace réservé au mort. Derrière les personnages se profile un épais nuage noir. En outre, sur la niche du fond où se trouve, d'après l'hypothèse de M. Torelli [37], Velthur Spurinna, l'ancêtre fondateur, les arbustes, placés sur les parois latérales de la niche, décrivent, autour des images des morts, et non plus comme auparavant autour du périmètre interne de la tombe, un espace qui les isole en les héroïsant. Cet effet est redoublé et renforcé par les figures monstrueuses des Charuns qui se dressent de part et d'autre de la niche et qui matérialisent allégoriquement qu'avec le passage définitif dans l'au-delà, les destins se sont accomplis. Ajoutons qu'alors seulement les *elogia* inscrits à côté des morts commémorent le souvenir de leur nom, de leurs exploits et de leurs magistratures .C'est alors aussi — et encore de façon progressive et très partielle — que l'architecture de la tombe tend à se rapprocher de celle des maisons.

conception présente en Etrurie, au moins dans le contexte du mythe, d'une matérialisation possible du mort, sous l'enveloppe externe du vivant.

[36] Dans la *Tombe de la Pucelle* (Weege, 1921, p. 11 sq.) le *loculus* de la paroi du fond, vers lequel se tournent les convives du banquet qui se déroule sur les parois latérales, est aménagé comme un baldaquin. A l'extérieur, deux colonnettes supportent le toit orné d'acrotères, dans le petit fronton, se trouve une face de Gorgone, flanquée d'ailes et à l'intérieur du *loculus* deux génies ailés déploient un voile. On peut rassembler autour de la *Tombe de la Pucelle* (troisième quart du Ve s.) plusieurs monuments creusés de niches qui semblent se situer dans un arc temporel ou un peu plus ancien (t. 3697, Moretti, 1966, p. 236) ou un peu plus récent (tombes 2327, 1822, 3242, Moretti, 1966, pp. 252, 282, 294), d'après la chronologie proposée par S. Stopponi, 1983, p. 97.

[37] Torelli, 1975.

LE IMMAGINI E LA SOCIETÀ IN ETRURIA ARCAICA

Bruno d'Agostino

Nella *imagérie* etrusca, come in quella attica, non si trovano rappresentazioni della città: sotto questo aspetto il mondo etrusco è del resto particolarmente elusivo: perfino nelle iscrizioni i riferimenti alla struttura politica e sociale sono infatti scarsi e sommarî. Tuttavia, per quel che riguarda Atene, un'analisi delle immagini della ceramica attica considerate come un sistema unitario e strutturato, ha permesso di scoprire significati finora insospettati [1]. Se è vero che non vengono rappresentati i luoghi e le occasioni essenziali della vita sociale, istituzionale, politica o religiosa, tuttavia la città è messa in scena attraverso una sorta di descrizione antropologica nelle sue categorie sociali e nelle sue funzioni essenziali. È una messa in scena allusiva, che costruisce l'immagine attraverso una scarna selezione di segni iconici che evocano i luoghi e i momenti essenziali della vita sociale.

Abbreviazioni supplementari:

d'Agostino, 1983	=	B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », in *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
d'Agostino, *Military organisation*	=	B. d'Agostino, « Military organisation and social structure in archaic Etruria », in O. Murray ed., *The Greek City*, Oxford (in corso di stampa).
Jannot, 1984	=	J. R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
La mort, les morts	=	G. Gnoli - J. P. Vernant edd., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
Steingräber	=	S. Steingräber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.
Thuillier	=	J. P. Thuillier, *Les jeux athletiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985.
Weege	=	F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle 1921.

[1] F. Lissarrague - A. Schnapp, « Imagérie des Grecs ou Grèce des imagiers », in *Les temps de la réflexion* 1981, pp. 275-297; AA.VV., *La cité des images. Religion et Société en Grèce antique*, Lausanne 1984 (utile anche l'ediz. italiana, Modena 1986).

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

In this paper about 1,500 images of funerary monuments are analyzed.

In the first period of South-Italian vase-painting, the representations of the burial relies on the stele, according to the patterns derived from Attic pottery. In the same time, Apulian ceramists create an original scheme representing the tomb: in many instances the inside of the tomb is visible, showing a male, heroic figure, thus displaying the close relations between the signs of the ritual and those defining the status of the dead.

About 380 B.C., representations of *Orestes* and *Elektra* at *Agamemnon's* tomb appear on South-Italian painted vases. The Sarpedon Painter creates a new scheme, which units real monument and ideal conceptions of the death through the superimposition of the stele on the signs of the heroized dead — real monument and ideal conception of death. About the first decades of the 4th cent. B.C., in Lucanian milieu, and particularly at Heraclea, vase — painters elaborate a new pattern, which aims to the representation of the external space — corresponding to the burial — through a vase covered by a light structure.

Starting from the second quarter of the century, in Apulian milieu, new schemes are borne out: high basement + stele on which a vase rests; plinth on high socie + huge vase; tumulus; shrine + vase inside. In the same time, we begin to find two funerary scenes on both sides of the same vase: on one side, the simple burial, on the other, metaphoric representations of death. Of those, the most complex and widespread expression in Apulian environment is the naiskos with human beings inside. In an area between Ruvo, Canosa and Arpi ceramists use to define funerary scenes in a metaphoric sense through the association with myths and underworld representations connected to eschatologic conceptions.

Finally rises the problem of the relationship with archaeological evidence: indeed, monumental semata are attested in South Italy just from the end of the 4th cent. B.C. — when figured pottery is going to disappear — and in sites as, for example, Taranto where no vase with such kind of representation has beend found.

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

Beside other recurrent motifs in the decorative patterns of Tarquinian archaic tomb-paintings such as the canopy, the door or the *columen* with confronted animals, the function of a fourth element is underlined: the small trees which mark the inner space of the tomb in a way which seems analogous to the delimitation of the *templum* in Roman religious traditions. After analysing the relations of complementarity or exclusion between the motif of the trees and the other ones, the connections between these structural elements and the motifs with human figures are considered. Progressively until the beginning of the 5th cent. B.C., these figurative elements, from now on recurrent in several tombs, become the fundamental structure in the general set up of the tomb-decoration. Only at the beginning of the 4th cent. B.C. does this pattern change with the introduction of genealogical representations set into the traditional banquet motif.

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

The aim of this paper is to investigate the relations between archaic Etruscan imagery and society. To that purpose, two particular groups of monuments may be examined: archaic tomb paintings from Tarquinia and funerary reliefs from Chiusi. In both series each monument is decorated by what may be considered a short cycle composed by four or more images.

Though they have the same funerary destination, the two series of monuments act in different ways: in the reliefs from Chiusi we are able to distinguish a male from a female repertory, the former composed by *symposion*, athletic games, warriors; the latter, on the contrary, composed only by funerary scenes such as *prothesis*, ritual mourning and similar. In the painted tombs from Tarquinia, funerary scenes are almost completely lacking and an explanation may be suggested: Tarquinia tombs are family monuments, where the dominant ideology is that of the head of the *oikos*; the gravestones from Chiusi are individual monuments: therefore they are allowed to reflect both male and female personalities. But, while for the *dominus* there exists a repertory of images reflecting seignorial activities, for the *domina* there are no other scenes than the funerary ones or, in a few cases, images borrowed from the male repertory.

L. Cerchiai, Le stelè villanoviane.

" Villanovian gravestones " is a conventional term to indicate a series of funeral monuments — *stelai* with rectangular shaft and discus finial, with engraved decoration — found in Bologna and environs and dating from the first half of the 7th cent. B.C. onwards. They are characterized by a sub-geometrical decoration and by the iconographic subjects of the goat and tree and the chariot with the charioteer.

We are dealing here with a coherent figurative program of the Orientalizing Age, elaborated in the villanovian milieu for a specifically funerary purpose: the analysis of the gifts from the related tombs, reveals the social pertinence of the phaenomenon — related with the ideological pattern of the " prince " — and a differentiation of the iconographic repertoire connected with the sex of the dead.

Finally, the interpretation of this repertoire is clarified by the study of its diffusion in our context, linked to the exchanges established — through the coastal Etrury — with the oriental (syrian and phoenician) as well as the cycladic world.

The identification of the iconographic sources helps us to investigate, on the side of iconology, the meaning of the sacred tree and of the chariot, even with the comparative utilization of the literary and iconographic greek and roman evidence.

O. Murray, Death and the Symposion.

Greek society and Greek culture in the archaic and early classical periods was organised around the *symposion* or ritual drinking group, and the pleasures associated with the *symposion* are in Greek thought the highest pleasures in life. In this respect there exists a polarity between the *symposion* and death, which is portrayed as the absence of life and of those bodily sensations which are exercised in the activities of the *symposion* — eating, drinking, singing and music,



1



2

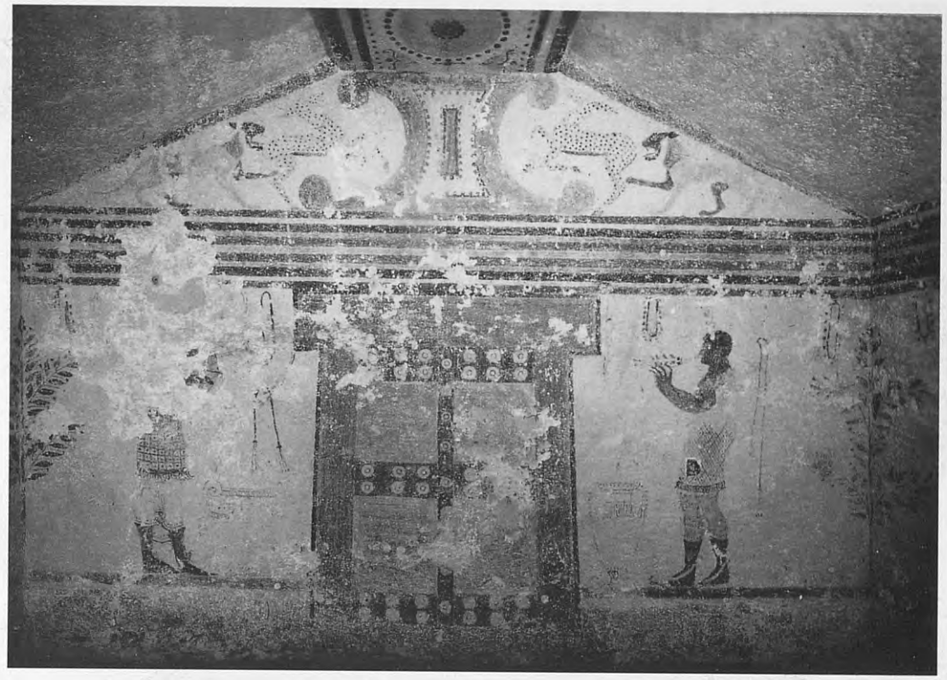


3

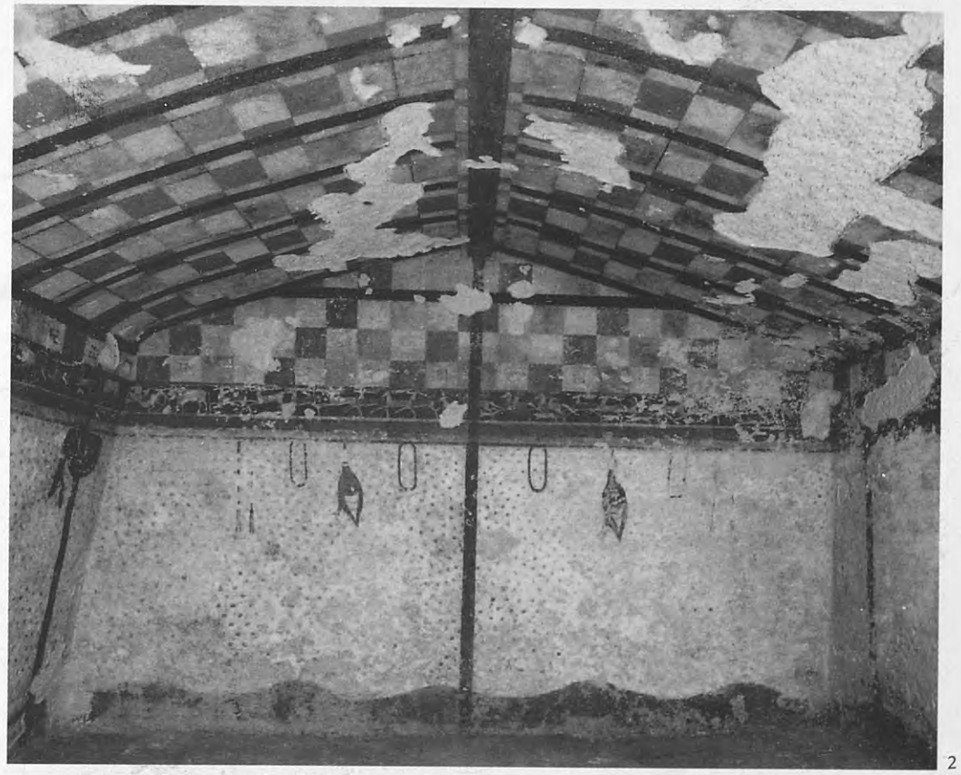


4

1-2. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum. Inv. 99, anfora apula. 3. Milano, coll. H.A., Inv. 275, cratere a volute apulo. 4. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Inv. AA 4, anfora apula.



1

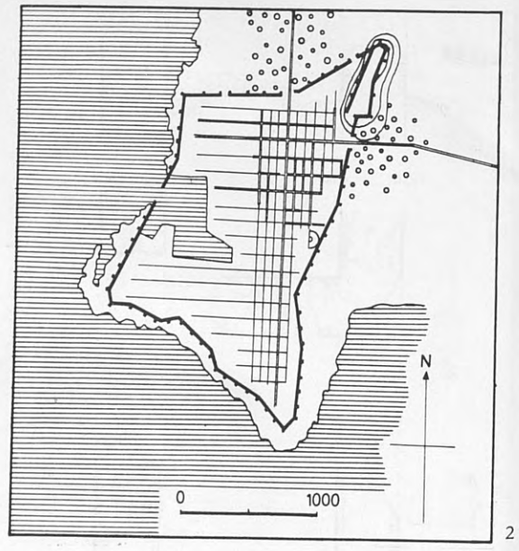


2

1. Tarquinia - Tomba Cardarelli (*Foto Sop. Etruria meridionale*). 2. Tarquinia - Tomba del Cacciatore (*Foto Sopr. Etruria meridionale*).



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