ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

DEL SEMINARIO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

V

con una sezione tematica su:

FORME E STRUTTURE DELLA PARENTELA NELLA GRECIA ANTICA
TRE INEDITI DI L. GERNET

Napoli 1983

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

Il volume è in distribuzione presso:

HERDER EDITRICE E LIBRERIA s.r.l
International Book Center
Piazza Montecitorio 120
00186 ROMA (Italia)
Tel. (06)-6794628

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Bruno d'Agostino, Carlo G. Franciosi, Augusto Fraschetti, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Werner Johannowsky, Mario Mazza, Enrica Pozzi

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

G. Buchner, - D. Ridgway, Pithekoussai 944 p. 1

F. Frontisi-Ducroux - F. Lissarrague, De l'ambiguïté à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque » 11

A. Bottini, Cinturoni a placche dall'area melfese, » 33

A. Gostoli, Edipo e i figli nel rilievo del frontone etrusco di Talamone e nella *Tebaide* di Stazio » 65

A. Fraschetti, La *pietas* di Cesare e la colonia di Pola » 77

R. Corchia, Torso di fanciullo da Grumentum: un arpocrate? » 103

Forme e strutture della parentela nella Grecia Antica (Tre inediti di Louis Gernet, a cura di Riccardo Di Donato)

R. Di Donato, Introduzione » 111

L. Gernet, Quelques désignations homériques de la parenté » 153

L. Gernet, La famille dans l'antiquité grecque. Vue générale » 173

L. Gernet, Observations sur le mariage en Grèce » 197

Recensioni

P. Benvenuti Falciai, *Ippodamo di Mileto architetto e filosofo. Una ricostruzione filologica della personalità*, Firenze 1982 (E. Greco) » 211

DE L'AMBIGUITE A L'AMBIVALENCE
UN PARCOURS DIONYSIAQUE *

F. FRONTISI-DUCROUX ET F. LISSARRAGUE

L'image s'accommode fort bien de l'ambiguïté. Elle en tire parfois l'essentiel des pouvoirs de fascination qu'elle exerce sur ses spectateurs. Soit que le peintre ait sciemment construit son oeuvre sur un réseau de pièges et d'énigmes que la postérité inlassablement s'acharne à déchiffrer [1], soit que la part d'inconscient inhérente à toute création ait nourri le tableau, à l'insu de son auteur, de significations multiples et plurivoques [2].

Il convient pourtant de distinguer ces deux types d'ambiguïté, consubstantiels à la polysémie foncière des représentations figurées, d'une troisième forme, surajoutée, et artificielle encore davantage, qui provient chez le spectateur d'une incompétence à la lecture, par ignorance, ou connaissance partielle du code commun à l'artiste et à son public. Sur le plan esthétique les effets de sens, voire les contresens, qui résultent de ces lacunes, ont leur prix et peuvent même être seuls à fonctionner pour permettre l'accès aux productions de civilisations radicalement étrangères, éloignées dans l'espace ou évanouies depuis des siècles. Tout comme les textes littéraires, les figurations et les oeuvres plastiques s'enrichissent à ces apports

Abréviations supplémentaires:

CB = L. Caskey, J. D. Beazley, *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II,* Oxford 1954, p. 55 sq.

De Witte, EL IV = Ch. Lenormant, J. de Witte, *Elite des monuments céramographiques IV*, Paris 1861.

* Les dessins qui accompagnent cet article sont de simples transcriptions à partir de publications dont on trouvera en note la référence.

[1] La récente étude de S. Settis, *La Tempesta interpretata*, Turin 1978, consacrée aux nombreuses lectures du tableau de Giorgione, en fournit un excellent exemple.

[2] On pense ici, entre autres, à Freud, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci »; cfr. toutefois la mise au point de M. Shapiro, ' Léonard et Freud ', in *Style, artiste et société*, Paris 1982, pp. 93-138.

successifs, sédimentation sémantique que l'histoire des interprétations a pour objet de recenser et d'analyser.

Mais si l'on se place dans une perspective anthropologique pour s'efforcer de reconstituer la perception initiale d'une oeuvre, de la recevoir comme la recevaient ses contemporains, ceux à qui elle était directement destinée, il convient d'éliminer, dans la mesure du possible, cette source secondaire d'ambiguïté et, au risque d'ôter aux images partie de leur charme, de réduire la part d'erreur qu'elle introduit dans la lecture.

Cette prudence est particulièrement nécessaire devant les représentations figurées que nous ont laissées les Grecs. Par leur infinie multiplicité, leur diversité et leur insertion dans le contexte immense des documents écrits et matériels, dans la continuité aussi d'une tradition culturelle, elles semblent s'offrir spontanément à une immédiate compréhension. Proximité plus trompeuse parfois que ne le serait l'étrangeté avouée d'oeuvres franchement exotiques, et qui prête aux certitudes illusoires du déchiffrement intuitif, de l'entrée de plain-pied dans un univers mental faussement familier et connu.

Le problème se complique encore lorsque l'on a affaire à une série d'images qui se présentent comme fondamentalement ambiguës, parce que mettant en scène ce qui, dans toutes les cultures, constitue une des équivoques majeures, celle du sexe. Tel est le cas du dossier bien connu dit des *Anacréontiques*. Il s'agit d'un corpus de vases attiques, en majorité à figures rouges, mais qui comporte également quelques pièces à figures noires, dont la datation est très circonscrite: tous sont produits entre 510 et 460 [3]. Les représentations figurées qui décorent ces vases montrent un ou plusieurs personnages qui peuvent être identifiés soit comme des hommes, soit comme des femmes: ils sont en effet barbus, et portent des vêtements et des accessoires marqués d'ordinaire comme féminins.

Un lécythe de Boston nous servira de point de départ pour caractériser cette série [4] (fig. 2.1): un personnage doté d'une barbe — ce qui le désigne comme un homme adulte — marche vers la gauche. Il porte un chiton long et un himation. Sa chevelure est enveloppée dans une sorte de turban, la mitra [5]. Il tient de la main gauche un *barbiton*, variété de lyre, de forme allongée, que les traditions, tant figuratives que textuelles [6], rattachent à la lyrique ionienne et éolienne.

[3] Une liste en a été donnée par J. D. Beazley, *CB*, p. 58 et récemment mise à jour par J. Boardman, dans un article à paraître (en collaboration avec D. C. Kurtz, in *J. Paul Getty Museum Journal*) qu'il a eu la générosité de nous communiquer et dont les résultats nous ont été particulièrement utiles. Nous tenons à leur exprimer ici toute notre gratitude.

[4] Lécythe à figures rouges, Boston 13-199; *CB* Nr. 17; *A R V*² 588 (73).

[5] Voir H. Brandenburg, *Studien zur Mitra,* Münster 1966.

[6] Voir M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen,* Berlin 1948, p. 198 et 42.

Il semble en jouer tout en marchant. Sa main droite levée tient le plectre et sa tête, légèrement basculée vers le haut, suggère la posture du chant [7].

Dans la série on rencontre les variantes suivantes: la mitra peut être remplacée par un bonnet, le *sakkos* [8]. Ces deux coiffures ont des connotations identiques: féminines et orientales [9]. Le caractère féminin de l'habillement peut être renforcé par des boucles d'oreilles [10]. Enfin le personnage tient parfois, au lieu du barbiton, un parasol, le *skiadeion* [11], qui est un accessoire typiquement féminin.

De plus, certains de ces personnages portent un vase à boire, coupe ou skyphos, qui marque la présence du vin dans cette série [12].

A une première lecture: homme adulte revêtu d'une tenue féminine, est rapidement venue se superposer une seconde hypothèse, fortement influencée par la comédie d'Aristophane, l'*Assemblée des Femmes*, en faveur de femmes munies de barbes postiches [13].

Les interprétations auxquelles a donné lieu ce dossier énigmatique se sont réparties en deux directions:

Dans le champ de l'histoire des religions on a cherché à identifier, à travers ces images, un rituel particulier, dont elles seraient l'illustration.

D'autre part une orientation plus proprement historique a voulu y voir le témoignage d'un événement précis: la venue à Athènes d'Anacréon et d'un mode de divertissement qu'il y aurait importé.

La première voie a été explorée par E. Buschor et L. Deubner. En 1924, dans un article intitulé « Das Schirmfest » [14], Buschor part de l'hypothèse que les *Skirophoria* étaient une fête des parasols: le terme *skiron* désignerait le parasol; la fête avait lieu en été; et certains témoignages font allusion, à propos de ce festival, à des échanges rituels de vêtements entre hommes et femmes. C'est précisément ce que représenterait cette série d'images: des hommes travestis en

[7] Le chant est parfois indiqué par une série de voyelles ou même une inscription; voir infra et fig. 5.1, 5.2, 7.1.

[8] On trouve, par exemple, la mitra sur les vases suivants: fig. 3.1, 5.1, 10.1, 11.3; le sakkos sur les fig. 2.2, 2.3, 6.3, 7.3, 9.1, 12.2, 13.2.

[9] Ce point est très précisément établi dans l'article de J. Boardman.

[10] Ainsi sur la coupe de Bâle, Cahn 60 (ici fig. 6.3) et sur le cratère de Cleveland (ici fig. 11.1).

[11] Présent sur les vases suivants: *CB* Nr. 2, 4-7, 12-16, 21-24, 27 et la coupe de la collection Bareiss, *Paralipomena* 372 (8 bis). Ici sur les figures 2.3, 3.2, 5.2, 9.2, 10.1, 11.1 à 3, 12.1, 12.3, 13.1, 13.3.

[12] Par exemple ici sur les figures 2.2, 2.3, 3.1, 8.3, 9.1, 10.1, 11.1, 11.2, 12.2, 12.3, 13.1.

[13] Certains auteurs ont cru pouvoir distinguer sur les images les barbes postiches des vraies. Ainsi J. De Witte, *EL* IV, commentaire aux planches 90-93, suivi par E. Buschor, in *JdI* 38-39, 1923-24, p. 131. Tous deux font le rapprochement avec le rituel argien des *Hybristika* pour lequel les femmes portaient des fausses barbes (Plutarque, *Virt. Mul.* 245 f.).

[14] E. Buschor, ' Das Schirmfest ', in *JdI* 38-39. 1923-24, pp. 128-132.

femmes, quelques femmes aussi, portant des fausses barbes [15], célébrant ensemble la fête des *Skirophoria.*

Mais en 1932 Deubner démolit point par point cette thèse [16]. Il objecte que le terme *skiron*, en relation avec le nom des *Skirophoria*, désigne un grand baldaquin pouvant abriter plusieurs personnes, et non pas le parasol qui se dit *skiadeion.* Il souligne la présence, sur ces images, du vin et du lierre, qui indiquent un rapport avec Dionysos. Plus précisément le parasol serait associé aux *Lénéennes* [17]. Nous nous trouverions ainsi, selon Deubner, devant la représentation d'un aspect du culte des *Lénéennes*, partie privée où des hommes imiteraient les femmes célébrant cette fête.

Si les objections de Deubner à Buschor sont parfaitement convaincantes, le reste de sa démonstration l'est moins. Outre que l'« aspect privé » d'une fête constitue une notion douteuse, l'hypothèse de la représentation des *Lénéennes* pose un double problème: celui de l'identification d'un rituel sur lequel les témoignages sont pratiquement inexistants, et celui, fondamental à nos yeux, de la représentation figurée d'un rituel quel qu'il soit [18].

La seconde orientation, qui a donné son nom à la série, prend en compte la présence, sur certaines de ces images, d'une inscription contenant le nom d'Anacréon [19]. Pour Mme S. Karouzou [20] la plus intéressante se trouve sur un lécythe de Syracuse [21] (fig. 4.1): le personnage en chiton long, tête ceinte de la mitra — indice de son origine ionienne —, qui tient le barbiton et s'apprête à recevoir un skyphos, est chauve: ce serait un portrait « fortement individualisé » du poète, identifié sans équivoque par son nom. L'auteur compare cette image à deux autres représentations qui lui semblent également des portraits probables, quoique moins exacts. Il s'agit d'une coupe du British Museum (fig. 4.2) et d'une amphore du Louvre (fig. 3.1) [22]. Par extension les images — sans inscription — qui présentent plusieurs personnages analogues figureraient les compagnons d'Anacréon, des comastes, hommes et femmes, qui se déguisent en inversant leur sexe [23].

15 En particulier sur le cratère de Bologne 234, *A R V²* 524 (20), ici fig. 10.1.

16 L. Deubner, *Attische Feste,* Berlin 1932, p. 40 ss. et 132-133.

17 Il figure effectivement sur les deux vases traditionnellement associés aux Lénéennes: stamnos de Boston 90.155, *A R V²* 621 (34); stamnos du Louvre G 408, *A R V²* 621 (39).

18 Sur ce problème du rapport entre l'image et son référent dans les pratiques rituelles voir J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, ' Idoles, figures, images: autour de Dionysos ', in *RA* 1982, pp. 81-108.

19 Voir K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker,* Bâle s.d., pp. 550-54.

20 S. Karouzou, ' Anacréon à Athènes ', in *BCH* 1942, pp. 248-254.

21 Lécythe à figures rouges, Syracuse 26967, *A R V²* 36 (2).

22 Coupe à figures rouges, Londres E 18, *A R V²* 62(86). Amphore à figures rouges, Paris Louvre G 220; *CB*, Nr. 4; *A R V²* 280 (11).

En 1954 J. Beazley [24] reprend la question à partir de l'hypothèse de Buschor, qu'il démonte, en repoussant toute possibilité de femme à barbe... postiche. Il s'agirait d'hommes déguisés, en chiton long et sakkos, tenant des parasols, tous accessoires, qui, séparément, ne sont pas nécessairement féminins, mais qui, ajoutés les uns aux autres, et surtout lorsque viennent s'y adjoindre des boucles d'oreilles, composent un ensemble marqué comme féminin. Ces hommes ainsi travestis ce sont, dit Beazley, Anacréon, tantôt seul, tantôt en compagnie, ou encore ses compagnons représentés sans lui. Toute cette série évoquerait les « banquets du bon vieux temps » auxquels le poète avait présidé.

Pour étayer cette lecture « anacréontique », Beazley s'appuie sur un vase fragmentaire de Copenhague [25] (figg 4.3-4, 5.2). Il s'agit d'un cratère en calice, des environs de 500, attribué au peintre de Kléophradès. Une des faces représente un banquet: trois convives sont couchés; celui de gauche porte une mitra et joue du barbiton; son voisin est également coiffé d'une mitra; au centre, debout, se tient une flûtiste; à droite, sur un fragment, subsiste le lit du troisième convive. Au revers [26] un cortège de quatre comastes en chiton long s'avance vers la droite. Du premier, à gauche, on ne voit plus que le pied; les deux suivants ont un long chiton et des sandales; le quatrième semble jeter un pied en arrière; un fragment de la partie supérieure du vase montre que ce personnage porte la mitra, une guirlande de lierre autour du cou, et tient un parasol; il lève la tête et de sa bouche ouverte émergent les voyelles I O O O. Un fragment de torse, appartenant probablement au second comaste à partir de la gauche, révèle la poitrine d'un joueur de barbiton, main droite tenant un plectre, main gauche en position derrière les cordes; seul un des deux montants du barbiton est conservé; on peut y lire le début de l'inscription A N A K P E [O N]. Entre ce montant et la poitrine du musicien une lettre A est lisible. On peut considérer avec Beazley que l'inscription Anakréon désigne expressément le musicien, et fait de cette image un « portrait » du poète. Mais on observera que les inscriptions sur les objets sont excessivement rares [27] et il n'est pas interdit de penser que le nom du poète figure ici, porté sur le barbiton, plus comme une référence à la poésie anacréontique, en général, que comme une dénomination individuelle. La lettre

23 S. Karouzou précise (cit. p. 254) une remarque de L. Deubner (cit. p. 132) qui considère que le personnage figuré au médaillon de la coupe du Louvre G 285 est une femme déguisée en homme « peut-être parce que, bien que barbue, elle ne porte pas de moustache ». Ce détail, exact sur la gravure publiée par De Witte, *EL*, IV pl. 93, ne se vérifie pas sur l'original. Simple oubli du graveur qu'on évitera donc d'interpréter: pourquoi au reste une femme n'aurait-elle pas aussi de fausses moustaches?

24 *CB*, pp. 55-61.

25 Cratère à figures rouges, Copenhague MN 13365; *CB* Nr. 2; *A R V²* 185 (32); pour les inscriptions qui figurent sur ce vase, voir H. Immerwahr, in *AJA* 1965, pp. 152-154.

26 Ce revers correspond aux figures 4.3, 4.4.

27 Ainsi les inscriptions de type κάλος, par exemple sur un loutérion; on trouvera une série d'exemples divers dans J. Boardman, cit. à la n. 3.

A, inscrite dans le champ, pourrait fort bien être le début d'un nom, et pas nécessairement celui d'Anacréon. Etant donné l'état fragmentaire du vase, il paraît difficile d'en tirer un argument solide, dans un sens ou dans l'autre, et mieux vaut rester prudent sur ce point.

Quant à la question des « portraits » d'Anacréon, on notera que, si portrait il y a, ils ne suivent pas un type fixe. En effet, nous connaissons, en dehors des fragments de Copenhague, deux autres images avec inscriptions: celle de Syracuse (fig. 4.1), utilisée par Mme Karouzou, où le poète vêtu d'un long chiton, semble coiffé d'un sakkos [28], et celle de Londres [29] (fig. 4.2) (que Mme Karouzou juge moins intéressante), très différente puisque le poète y est nu tête, couronné, vêtu d'un himation et jouant du barbiton. Cette coupe d'Oltos montre bien qu'il n'y a pas de modèle unique pour représenter Anacréon, et que le « portrait » du poète n'est pas un type iconographique fixe, comme c'est le cas pour chaque dieu, muni de ses attributs. Il nous paraît difficile de considérer, par analogie, que tout joueur de barbiton, barbu, en chiton long et coiffé d'une mitra est un Anacréon.

On peut rattacher au courant « historique » des interprétations de cette série d'images, un type de lecture qui tend à y voir, de façon moins précise mais non moins réaliste, la représentation d'un jeu à la mode, sorte de chronique de la vie athénienne.

C'est ainsi que A. Rumpf, en 1953 [30], a le grand mérite de dissiper l'ambiguïté relative au sexe des personnages. En se référant à un lécythe à figures noires [31], porteur de personnages « anacréontiques », il fait observer que le code des représentations de la figure noire — où les chairs féminines sont indiquées par des rehauts de peinture blanche — désigne explicitement ces individus comme des hommes vêtus en femmes. Et il étend cette conclusion à la figure rouge. L'auteur remarque d'autre part que si les femmes se déguisaient en hommes, elles se muniraient, selon toute vraisemblance, comme chez Aristophane, de fausses barbes, mais aussi de vêtements et d'accessoires masculins [32]. Il repousse enfin l'hypothèse cultuelle, comme incompatible avec la diversité des vases supports des images [33]. On a donc affaire, pour lui, à simple jeu, un *comos*, au cours

[28] Sur ce point, voir les remarques de Beazley, *CB*, p. 61.

[29] Londres E 18, *ARV*² 62 (86).

[30] A. Rumpf, ' Zu einer Vase der Sammlung Robinson ', in *Studies presented to D. M. Robinson,* Saint Louis 1953, pp. 84-89.

[31] Lécythe à figures noires, New York 41.162.13, *ABV* 538 (1).

[32] Dans *Ec,* elles « empruntent » les manteaux, les bâtons et les souliers de leurs époux. Sur les images, c'est le bâton seul qui marque le masculin.

[33] On connaît quelques séries de vases qui paraissent en rapport avec des pratiques cultuelles comme les cratérisques de Brauron (cfr. L. Kahil, ' Autour de l'Artémis attique ', in *AntK* 8, 1965, pp. 20-32 et ' L'Artémis de Brauron, rites et mystère ', in *AntK* 20, 1977, pp. 86-98, ou les choes d'Athènes (cfr. G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria,* Leyde 1951). Dans tous les cas l'homogénéité typologique paraît essentielle.

duquel les hommes s'habillent en femmes, par plaisanterie, mais sans équivoque aucune [34].

Tout récemment J. Boardman a repris ce dossier [35], pour étudier en détail l'évolution, dans les représentations figurées, de ces accessoires vestimentaires. Il montre bien qu'ils sont, à l'origine, plutôt orientaux et que leur caractère féminin n'est clair qu'au V^e siècle. Il fait observer que si les peintres avaient voulu que l'on prît ces hommes pour des femmes, ils auraient utilisé des signes plus explicites, comme le péplos. Il propose donc de voir dans cette série d'images une infiltration de modes lydiennes antérieures à 520, dont le caractère exotique paraît évident. Il ne s'agit, en tout cas, ni de travestissement (ce type semble plus efféminé que féminin), ni de portraits d'Anacréon; tout au plus voit-on ici un témoignage de certaines modes orientales et du luxe contemporains de ce poète lyrique.

*
* *

A travers ces analyses, et malgré leurs divergences, le dossier des Anacréontiques s'est progressivement clarifié. Bien que Rumpf ait résolu de façon pertinente la question de l'ambiguïté sexuelle des personnages représentés, il ne nous paraît pas superflu de reprendre les questions que soulève cette série en les envisageant du point de vue des signes qui dénotent, en céramique attique, le masculin et le féminin. En figure noire, on le sait, le problème est réglé par le code même de la peinture. L'opposition est, dans l'ensemble [36], nettement marquée par l'utilisation du noir et du blanc. En figure rouge, où cette opposition disparait, ce sont les signes graphiques qui prennent en charge la distinction des sexes. En cas de nudité, les signes anatomiques désignent clairement le sexe, mais ils sont en nombre limité. A part la barbe, qui d'ailleurs est un signe bivalent, opposant certes l'homme à la femme, mais plus encore l'adulte à l'éphèbe, les caractères sexuels secondaires sont rares, voire inexistants [37]. Pas de différence

[34] Dans la même perspective K. de Vries, dans un article intitulé ' East meets West at dinner ', (In *Expedition* XV 4, 1973, pp. 32-39) refuse l'hypothèse de Beazley comme étant incompatible avec une société aussi masculine que celle des Athéniens. Il démontre, par une comparaison avec des monuments figurés d'Asie Mineure, que les costumes des « anacréontiques » sont plus nettement lydiens que féminins. Cette série d'image porterait donc témoignage d'un phénomène de mode.

[35] Voir *supra,* n. 3.

[36] Le blanc surajouté est souvent effacé et difficile à percevoir sur les photographies. Il arrive aussi, dans les figures noires tardives, qu'aucun blanc ne soit plus utilisé; cf. E. Haspels, *Attic black-figured lekythoi,* Paris 1936, pp. 88, 91.

[37] L'indication de poils sur la poitrine et les bras doit être considérée comme une parti-

de taille, généralement [38], ni de marque différentielle au niveau de la musculature [39]. La forme du visage, des yeux, des membres est la même pour l'homme et pour la femme [40].

Il existe en revanche un code vestimentaire défini. Lorsque le vêtement cache le corps, il a pour fonction de désigner ce qu'il masque, et chaque sexe est signalé par un habillement et des accessoires spécifiques.

D'un côté le chiton et l'himation courts, et le bâton, de l'autre chiton et himation longs, coiffure, miroir, parasol et boucles d'oreilles [41]. Tout semble clair. Il arrive pourtant que l'on se trouve devant une superposition de signes antithétiques. C'est le cas, par exemple, d'une coupe d'Oltos (fig. 7.2) qui montre un personnage en tenue hoplitique, un guerrier par conséquent. Mais il porte une boucle d'oreille. Cet accessoire est l'un des indices qui permettent, en figure rouge d'identifier une amazone [42].

Et c'est précisement le cas de la série des Anacréontiques qui met en scène des individus barbus en robe longue et coiffure féminine, tenant parfois un parasol et parés, à l'occasion, de boucles d'oreilles. Dans la perspective où nous nous plaçons la question est de savoir si une telle juxtaposition de signes contradictoires, masculins et féminins, était productrice d'ambiguïté aux yeux des Grecs.

Il est possible d'y répondre en faisant appel à des images où figurent des personnages analogues, c'est-à-dire barbus, porteurs du barbiton et du même type de coiffure, mais d'abord complètement nus, puis vêtus à des degrés divers. On partira, par exemple, d'une amphore de Londres [43] (fig. 6.1), qui exhibe un individu à la virilité incontestable; on passera ensuite à une coupe du Louvre [44] (fig. 6.2), où le même personnage porte l'himation, pour aboutir à une coupe de Bâle [45] (fig. 6.3), où nous retrouvons notre « anacréontique ». On peut supposer qu'à ce rhabillage le personnage n'a rien perdu de ses attributs. Il convient

cularité de certains peintres comme Onésimos ou Brygos. Pour ce dernier, voir A. Cambitoglou, *The Brygos Painter,* Sydney 1968.

38 La différence de taille, lorsqu'elle existe, peut opposer, par exemple, les hommes libres aux esclaves. Voir N. Himmelmann, *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei*, Mainz 1971.

39 Les muscles abdominaux chez une femme semblent désigner une hétaïre. Par exemple *A R V²* 181 (1) et 274 (34).

40 Voir K. Dover, *Greek homosexuality,* Londres 1978, pp. 68-73.

41 Le chiton long n'est pas exclusivement féminin. Il peut correspondre à un statut technique particulier (aurige, citharède) ou être porté par une divinité mâle. Ce qui, en revanche, est féminin, c'est la somme de ces divers éléments.

42 Coupe à figures rouges, Londres E 40, *A R V²* 59 (54). D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957, p. 150. L'identification des amazones n'est pas toujours aisée en figure rouge: voir D. J. R. Williams, in *JHS* 97, 1977, p. 162.

43 Amphore à figures rouges, Londres E 266; *A R V²* 198 (21).

44 Coupe à figures rouges, Paris, Louvre G 4 bis; *A R V²* 125 (16).

45 Coupe à figures rouges, Bâle, coll. H. Cahn 60; *A R V²* 414 (30).

de préciser qu'un rhabillage symétrique, à partir d'une femme nue qui tiendrait le barbiton, est impossible, les images nécessaires n'existant pas, du moins à notre connaissance. En revanche une figure féminine sans équivoque (les seins sont bien dessinés), et tenant un barbiton, peut être mise en parallèle avec son homologue barbu [46] (fig. 6.4).

Une symétrie du même ordre est attestée par une paire de lécythes du Petit Palais [47] (fig. 7.3-4). L'un des deux vases montre un barbu, coiffé d'un sakkos et enveloppé, par-dessus un long chiton à plis, d'un himation. Sur l'autre, un personnage vêtu de façon identique, mais sans barbe, tient un miroir, ce qui le désigne explicitement comme une femme. A la première figure, définie par une superposition de signes masculins et de signes féminins, s'oppose la seconde, que qualifie la redondance des signes féminins.

Enfin un même vase, un kalathos de Munich [48] (fig. 5.1) présente côte à côte deux figures à l'habillement presque semblable. Mais sous la robe transparente de l'un — un homme barbu — le sexe est clairement dessiné. L'autre est une femme: ses seins sont indiqués, mais l'emplacement de son sexe est caché par le manteau, ce qui paraît vouloir l'exclure d'un contexte érotique. Elle porte un diadème, alors que la chevelure de son compagnon est enserrée par un bandeau — la *taenia* —. Ils tiennent l'un et l'autre un barbiton dont ils semblent jouer. Le parallélisme des deux personnages, homme et femme, est ici sans ambiguïté. Une série de voyelles o, s'échappant de la bouche de l'homme, marque le chant. Enfin une inscription le nomme: Alcée, et désigne sa compagne: Sapho [49].

De telles inscriptions, on l'a vu à propos d'Anacréon, sont exceptionnelles: elles imposent une lecture « historique » de l'image concernée, mais rien ne permet de faire de cette occurrence une règle valable pour la série entière [50]. Cette présentation de la musique lyrique et du chant qui l'accompagne est ici placée sous le signe des deux grands poètes de Lesbos. Le vêtement long et le jeu du barbiton sont ainsi mis en rapport avec la lyrique ionienne. Mais en explicitant ce lien les inscriptions qui nomment les deux poètes suppriment toute possibilité d'ambiguïté.

Ce petit détour à travers un éventail d'images apparentées à celles des Anacréontiques nous permet d'avancer que ces dernières étaient, pour les Grecs, fort probablement dépourvues de toute ambiguïté. Leur référent est incontestablement masculin. L'on se doit, en revanche, de considérer qu'il y a ambivalence, l'image jouant, à chaque fois sur des signes antithétiques juxtaposés, sur une superposition du féminin au masculin.

46 Coupe à figures rouges, Paris, Louvre G 122; *A R V²* 428 (10).

47 Lécythes à fond blanc, Paris Petit Palais 336 et 335; *A R V²* 305 (1 et 2).

48 Kalathos à figures rouges, Munich 2416; *A R V²* 385 (228).

49 On remarquera entre les deux poètes l'inscription ΔΑΜΑΚΑΛΟΣ. Voir *A R V²* 1573.

50 On pourrait, sinon, parler d'« alcaïques » comme d'« anacréontiques ».

Cette analyse nous a, par là-même, amenés à élargir le corpus initial. La série des Anacréontiques ne peut, nous semble-t-il, être comprise qu'intégrée à un contexte d'images construites sur des éléments relevant de trois domaines sémantiques: les premiers articulent les signes contradictoires du masculin et du féminin. D'autres renvoient à des formes d'expression musicale et lyrique représentatives de la culture de l'Orient le plus proche, du monde ionien. D'autres enfin marquent la présence du vin et de sa consommation.

Presque toutes ces images se caractérisent par le mouvement: les personnages, seuls ou en cortège, y sont représentés en déplacement, marchant ou esquissant un pas dansé.

Vin, musique, chant et danse, tel sera le cadre de lecture de ces images ambivalentes où des hommes barbus, virils sans nul doute, paraissent se complaire à se féminiser, ou à s'orientaliser, ce qui, pour un Grec, revient souvent au même.

Vin, musique, chant et danse: ces termes constituent la définition de ce que traditionnellement l'on appelle *comos,* en se référant aux innombrables représentations qui mettent en scène des bandes joyeuses de buveurs, chantant et dansant, escortés de musiciens et souvent vacillant sous l'effet de l'ivresse.

Notre objet n'est pas ici de chercher à élucider la pratique sociale effective à quoi se réfèreraient ces images, ni non plus, sa relation avec la pratique du banquet [51], bien qu'à l'intérieur de notre corpus [52] la relation soit attestée entre les deux types de représentation, entre la scène statique du *symposion* couché et le cortège animé de musiciens « déguisés ».

Il nous a paru nécessaire cependant de vérifier l'adéquation entre le terme comos, d'une part, tel qu'il est employé dans les textes [53], et, d'autre part, les images, afin d'éviter l'impasse d'une hypothétique reconstitution archéologique.

Le médaillon central d'une coupe d'Erlangen [54] (fig. 7.1) apporte, semble-t-il, un témoignage en faveur de cette identification. Il représente un jeune homme, vêtu d'un himation, qui s'avance en tenant un barbiton et une coupe. Sa tête est rejetée en arrière et une inscription, sortant de sa bouche, encercle le personnage qui paraît dire: « EIMI KO[MA]ZON HYΓAV[LOY » « je suis en train de faire le comos sous l'effet de la flûte » [55]. Cette inscription, qui fait écho à

[51] Généralement posée en termes de rapport chronologique, avant ou après le symposion.

[52] Sur les fragments de Copenhague; voir n. 25 et fig. 5.2.

[53] Le champ lexical de ce terme est très riche en particulier dans la poésie lyrique.

[54] Coupe à figures rouges, Erlangen 454; *A R V*² 339 (49).

[55] La restitution ici retenue est celle que proposent P. Hartwig, *Die griechischen Meisterchalen,* Stuttgart 1893, p. 257 et J. D. Beazley, in *AJA* 31, 1927, p. 348. Cfr. [Hes.], *Sc.*, 281; A. Greifenhagen (*Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert,* Königsberg 1929, p. 35) propose de lire: εἰμὶ κω[μά]ζων ὑπ' αὐ[λητῆρος ἀείδειν], que l'on rapprochera de Thgn. 825 et 1065. Contra U. Willamowitz, in *Hermes* 61, 1926, p. 282.

plusieurs passages de textes lyriques, permet d'utiliser, à bon droit, le terme de comos pour qualifier de telles représentations, très structurées et qui mettent en jeu le vin, son transport et sa consommation, la danse et toutes sortes de gesticulation, et, bien entendu, la musique. Celle-ci est présente sous deux formes. La musique qui mène la danse, celle de l'*aulos*, mentionnée dans l'inscription d'Erlangen, la flûte, dont les fonctions sont multiples [56], certes, mais qui figure sur la grande majorité des images de comos, dont elle apparaît comme l'instrument quasi-obligatoire. Elle fait du flûtiste, mâle ou femelle, un personnage fondamental de ce type de cortège.

La seconde catégorie de musique est celle qui accompagne le chant poétique, celle des instruments à cordes. Ceux-ci se différencient par leur forme et par leur fonction [57]: la lyre et la cithare sont en relation avec Apollon, la poésie épique et la pédagogie traditionnelle. Le barbiton, lui, est associé plus particulièrement à la lyrique ionienne [58]. C'est l'instrument qui caractérise la série des « Anacréontiques », c'est lui qui permet de délimiter, à l'intérieur des représentations du *comos*, un type particulier de *comos* au barbiton. Nous l'appellerons, faute de mieux, « comos anacréontique », étant bien entendu que ce nom n'implique pas la présence du personnage d'Anacréon, mais qu'il fait référence à un genre lyrique que le poète a, mieux que tout autre, incarné.

Ce qui dès lors nous intéresse est de voir les relations qui s'établissent de l'ensemble au sous-ensemble, du comos ordinaire au comos anacréontique. Et plus précisément quels changements entraîne l'intervention, dans le comos, de ces personnages ambivalents, barbus vêtus et coiffés comme des femmes, porteurs de barbitons, mais aussi de parasols. Quelle est leur position par rapport aux objets et instruments qui caractérisent le comos, par rapport aux gestes, aux attitudes et aux rôles qui le constituent?

Comment aussi se situent ces hommes féminisés vis-à-vis de la femme, de ce qui semble être sa place ordinaire, ses fonctions habituelles, son statut normatif face à l'homme, dans ce genre de représentations?

A ces questions nous tenterons de répondre par l'exploration d'images dont la complexité ira s'accroissant. En partant de représentations à personnage unique, nous essayerons de faire apparaître la combinaison des signes constitutifs de la série, de marquer, sur des figures isolées, les variantes possibles. Puis, en augmentant progressivement le nombre des participants, nous tâcherons d'analyser leur interaction et les modifications produites.

[56] L'aulos tient une place importante dans le sacrifice et la guerre.

[57] Voir M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949 et S. Michaelidis, *The music of ancient Greece, an encyclopaedia,* Londres, 1978.

[58] L'invention du barbiton est parfois associée au nom d'Anacréon: Ath. IV, 175e. Pindare l'attribue à Terpandre: Ath. XIV, 635d.

Bon nombre d'images où figure un personnage isolé sont analogues au lécythe de Boston [59] (fig. 2.1). On y voit un comaste de type anacréontique, jouant du barbiton; ainsi isolée, cette figure renvoie à l'ensemble des éléments du comos tels qu'ils sont organisés dans les représentations collectives, à plusieurs personnages [60]. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir apparaître, sur les images à personnage unique d'autres accessoires de ce même type de comos.

Un fragment de cratère de l'Agora [61] laisse entrevoir un joueur de barbiton analogue aux précédents mais, détail complémentaire, au montant de l'instrument est accroché un étui à aulos. Les deux types de musique — chant et danse — loin d'être incompatibles — sont ici conjoints en un même ensemble. Au chant lyrique est également associé le vin; ainsi, sur une amphore du Louvre [62] (fig. 3.1), le comaste tient de la main droite un barbiton et de la gauche un skyphos: tête relevée, il est en train de chanter, tout comme sur la coupe d'Erlangen [63].

Sur une coupe du Louvre [64] (fig. 2.3) un personnage tient de la main droite un bâton sur lequel il s'appuie et de la gauche un parasol. Ces deux objets, graphiquement parallèles, mettent en place des valeurs complémentaires et opposées: le bâton est l'objet masculin par excellence, celui qui sert à indiquer dans l'image le statut viril et adulte de qui le tient; le parasol en marque au contraire l'aspect féminin, renforcé ici par le port du sakkos. Ce comaste est comme en tension entre ces deux éléments iconiques — bâton et parasol — dont la conjonction définit ici son statut.

Sur la coupe G 286 du Louvre [65] (fig. 2.2) on retrouve le même bâton viril [66], porté à l'épaule par un buveur coiffé d'un sakkos. De son bras droit tendu il présente un skyphos. Au bout du bâton pend un étui à aulos. Une telle construction permet de mettre en rapport le vin à consommer (skyphos) et la danse menée par l'aulète (étui), tout en jouant sur la présence d'éléments masculins (bâton) et féminin (sakkos) [67].

[59] On trouve ainsi un joueur de barbiton isolé sur les vases suivants: *CB* Nr. 3, 4, 18, 19, 25 et Munich 2317 (*A R V²* 226/3); Adolphseck 56 (*C V A* 1, pl. 40, 4); Zurich, Hirschmann (H. Bloesch, *Greek Vases from the Hirschmann Collection*, Zurich 1982, Nr. 36); Naples 3176 (*A R V²* 638/49); Bâle, Cahn 60 (*A R V²* 414/30).

[60] Sur cette notion d'extrait et les contextes possibles d'une figure isolée, voir J.-L. Durand, ' Le faire et le dire ', in *Anthropology and History* (à paraître).

[61] Cratère à figures rouges, fragments; Athènes, Agora P 7242; *CB* Nr. 19; *A R V²* 566 (4).

[62] Amphore à figures rouges: Louvre G 220; *CB* Nr. 4; *A R V²* 280 (11).

[63] Ci-dessus, n. 54. Au revers de l'amphore du Louvre figure un personnage isolé, avec parasol; cfr. pour un personnage de ce type *CB* Nr. 5.

[64] Coupe à figures rouges; Louvre G 285; *CB* Nr. 12; *A R V²* 380 (170).

[65] Coupe à figures rouges; Louvre G 286; *CB* Nr. 9; *A R V²* 443 (229).

[66] Le vase est fragmentaire mais la présence d'un bâton paraît sûre. S'il s'agissait d'un parasol on en verrait la partie horizontale près de l'étui à aulos.

[67] Voir un jeu d'oppositions analogue, mais entre deux personnages, sur *CB* Nr. 12 bis.

A travers cette série de personnages isolés on voit donc se mettre en place, dans un contexte anacréontique, les divers éléments du comos, signes constitutifs d'un ensemble précis. L'articulation entre ces éléments et les rôles des participants est plus clairement définie par les images à deux ou trois personnages.

Une des plus anciennes de cette série, aux environs de 510 [68] (fig. 8.1), permet de saisir le rapport entre nos personnages anacréontiques et un des rôles de la femme dans ce cadre. Debout à gauche se tient, immobile, une joueuse d'aulos [69]. Derrière elle, un étui accroché verticalement dans le champ de l'image, redouble l'effet d'immobilité que renforce encore la présence d'un tabouret. A cette partie statique s'oppose la moitié droite de l'image où un personnage barbu en sakkos danse sur la pointe des pieds en tournoyant « sous l'effet de la flûte ». La souplesse de ses mouvements est soulignée par la position des bras en S inversé, et les montants sinueux du barbiton qu'il tient font écho à la flexibilité de son corps [70]. Outre cette opposition mobile/immobile on peut observer une disparité entre la flûtiste et le danseur: la femme est entièrement et uniquement musicienne; le comaste au contraire est défini comme danseur par son attitude, mais aussi, par les objets qu'il tient, comme buveur (coupe) et chanteur (barbiton). Les instruments du comos — coupe, aulos et barbiton — sont alignés dans l'axe de l'image. La femme est toute musique et fait danser l'homme; elle est, en somme, elle-même instrument, mettant l'homme en mouvement. Celui-ci, de son côté, rassemble en lui, comme un catalyseur, tous les éléments qui font le comos; il est pris entre la musique, sous son double aspect de chant et de danse, et le vin, traité ici comme un jeu acrobatique [71].

Une telle mise en rapport flûtiste/danseur n'est pas exceptionnelle; on peut citer deux autres exemples, moins élaborés, qui suivent un schéma analogue: aulète immobile à gauche, faisant danser un personnage anacréontique. Dans un cas le danseur ne tient aucun accessoire [72], dans l'autre il tient à la fois un bâton et un parasol [73], comme sur la coupe du Louvre [74] (fig. 2.3).

De ce schéma on pourrait rapprocher, par analogie formelle, une péliké de Rhodes [75] (fig. 8.2) où les rôles masculin et féminin paraissent inversés: à gauche un joueur de barbiton, à droite une femme dansant, crotales en mains. En fait

[68] Plat à figures noires: Bâle K 421; *CB* Nr. 1; *A B V* 294 (21).

[69] On notera que ce personnage féminin n'est pas marqué de rehauts blancs; voir *supra* n. 36. Ici le caractère féminin est indiqué par la poitrine.

[70] Pour un barbiton de ce type, voir le psykter à figures noires de Bruxelles A 1652, *A B V* 387 (19). On trouvera une liste d'exemples dans J. Boardman cit. à la n. 3.

[71] Sur ce point voir B. Sparkes ' Kottabos: an Athenian afterdinner game ', in *Archaeology* 13, 1960, pp. 202-207.

[72] Péliké à figures rouges; Suisse coll. privée, *A R V²* 184 (26).

[73] Amphore à figures rouges; Mykonos; *CB* Nr. 15; *A R V²* 508 (4).

[74] *Supra*, n. 64.

[75] Péliké à figures rouges; Rhodes 13.129; *CB* Nr. 20; *A R V²* 564 (28).

il ne s'agit pas d'un simple échange de positions; l'instrument de musique est différent: non plus une flûte mais un barbiton et le personnage masculin n'a pas pour seule fonction de faire danser la femme. Il est, comme dans d'autres cas, en train de chercher l'inspiration et joue pour lui-même. La danseuse suit probablement son chant, mais s'accompagne elle-même, rythmant sa danse avec ses crotales. On comprend mieux, par le déplacement opéré sur cette image, comment la musique fonctionne: il semble bien, sans que ce soit une règle absolue [76], que le rôle de flûtiste soit fondamentalement extroverti, destiné à faire danser autrui et que ce soit un rôle majoritairement féminin, alors que le barbiton pourrait être considéré comme introverti, à l'usage de celui qui chante et parfois danse en même temps, dans la plupart des cas masculin [77].

Au revers de cette même péliké (fig. 8.3), deux Anacréontiques tiennent l'un un skyphos, l'autre une oenochoé. C'est ici l'autre aspect du comos qui est mis en scène: non plus la musique mais le vin partagé (oenochoé) et consommé (skyphos).

De ce rapport vin-danse-musique on trouve une autre mise en image sur une coupe de Munich [78] (fig. 9.1): à gauche un Anacréontique tenant, comme sur la coupe du Louvre [79] (fig. 2.2.), un bâton et un étui à aulos de la main droite, une coupe de la gauche; la position des bras, moins accentuée que sur le plat de Psiax, indique un mouvement de danse. Ainsi, une fois encore, le personnage est pris entre danse et vin. A sa droite, au contraire, un homme porte une amphore et une coupe: il est uniquement du côté du vin, avant et après le mélange, simple opérateur du passage qui conduit du vin pur (amphore) au vin prêt à être bu (coupe). La construction de l'image met en évidence, par une série de lignes diagonales, le jeu qui mène d'un instrument à l'autre (amphore-coupe/coupe-flûte) et d'un rôle à l'autre, du mélange du vin à la danse du comaste anacréontique. Les deux personnages, en partie superposés, interfèrent graphiquement; au médaillon de cette coupe, le passage de l'un à l'autre se fait visuellement par la répétition de leurs coupes qui se répondent, comme en miroir.

La tension entre vin-danse-musique est encore plus clairement explicitée et démultipliée sur les images à trois ou quatre personnages. On précisera tout d'abord les rôles musicaux. Le plus évident est celui de la femme flûtiste, instrumentale, menant la danse des hommes: on la retrouve sur deux cratères, l'un à Palazzolo Acreide [80] (fig. 9.2), l'autre à Bologne [81] (fig. 10.1). Dans ce dernier cas un des

[76] Une étude d'ensemble sur le rôle de la flûtiste dans l'imagerie attique reste encore à faire.

[77] Voir ci-après, n. 88 diverses exceptions.

[78] Coupe à figures rouges, Munich 2647; *CB* Nr. 10; *A R V²* 438 (132).

[79] *Supra*, n. 64.

[80] Cratère à figures rouges, Palazzolo Acreide; *CB* Nr. 27.

[81] Cratère à figures rouges, Bologne 234; *CB* Nr. 24; *A R V²* 524 (20).

danseurs, porte-parasol, tient également un skyphos. Sur ces deux cratères il semble bien que le point focal de l'image soit la flûtiste et que la circulation des danseurs s'organise autour d'elle, comme s'ils tournaient et se déplaçaient par rapport à elle. La relation sonore musique/danse est ainsi relayée dans l'image par une relation spatiale qui prend l'aulète pour point d'origine.

Inversement, on trouve un musicien encadré par deux danseurs sur une péliké de Rome [82] (fig.10.2). La permutation des rôles, ici encore, n'est pas absolument symétrique: tandis que les deux femmes tiennent des crotales et s'accompagnent elles-même, le musicien joue du barbiton — non de la flûte — et chante en jouant comme l'indique la position de sa tête et l'ouverture de sa bouche [83]. C'est souvent le cas du joueur de barbiton: presque exclusivement masculin dans notre série, il joue pour lui et avance en chantant, tandis qu'autour de lui se mettent en place divers aspects du comos. Ainsi sur un vase de Cleveland [84] (fig. 11.1) voit-on trois Anacréontiques: le joueur de barbiton au centre est encadré à gauche par un danseur avec crotales et parasol, à droite par un porteur de coupe. Danse, vin et musique ne sont plus concentrés, iconiquement, sur une seule figure, comme dans le cas de la coupe du Louvre [85] (fig. 2.2), mais démultipliés, déployés et juxtaposés à travers ces trois personnages.

De ce cratère il faut rapprocher celui de Vienne [86] (fig. 11.2). On retrouve le même dispositif à gauche et à droite: un danseur, un porteur de coupe. Mais au centre, un glissement révélateur s'est opéré: au lieu du joueur de barbiton figure une joueuse de cithare. Le rôle du chant lyrique est maintenu et le système des objets est analogue, mais on est passé d'un personnage ambivalent à un personnage clairement féminin; du même coup le barbiton a disparu, comme s'il était, dans la série, l'instrument privilégié du personnage anacréontique.

Dans cet ensemble, en effet, les Anacréontiques, quand ils sont musiciens, sont exclusivement joueurs de barbiton, jamais flûtistes [87]. La femme au contraire est presque toujours flûtiste. Il arrive qu'elle emploie un instrument à corde, soit une cithare, soit le barbiton; ainsi sur un stamnos aujourd'hui disparu on trouve sur une face une citharède entre deux Anacréontiques, sur l'autre une joueuse de barbiton également encadrée de deux personnages analogues [88] (fig.

[82] Péliké à figures rouges, Rome Conservatori; *A R V²* 283 (4). Noter une inversion analogue sur la péliké de Rhodes, *supra*, n. 75.

[83] Sur ce point voir le cratère de Copenhague, *supra* n. 25, et les fig. 5.1, 5.2, 7.1 ainsi que le skyphos du Louvre Cp. 10813, *A R V²* 381 (175).

[84] Cratère à figures rouges, Cleveland 26.549; *CB* Nr. 21; *A R V²* 563 (9).

[85] *Supra*, n. 65.

[86] Cratère à figures rouges, Vienne 770; *CB* Nr. 22; *A R V²* 576 (33).

[87] Ceci n'est pas dû à la façon dont la série a été constituée. On a bien réuni tous les joueurs de *barbiton* en chiton long et *sakkos*; mais la série a été étendue aux autres personnages ainsi marqués, même sans *barbiton*; aucun flûtiste n'a pu être repéré. Pour un flûtiste barbu, en *sakkos*, mais sans chiton, voir Berlin F 2289, *A R V²* 435 (95).

[88] Stamnos à figures rouges, autrefois à Rome, Cippico; *CB* Nr. *A R V²* 291 (25); in *AA*

11.3). Dans ce contexte le partage des instruments paraît assez strictement polarisé et n'admet pas le fonctionnement simultané des deux types de musique [89].

Outre cet aspect musical, les images collectives mettent également en valeur le rôle du vin. Sur une coupe de Chiusi [90] c'est ce seul aspect qui est retenu; les objets manipulés sont peu nombreux: sur une face (fig. 12.1), trois Anacréontiques se déplacent, l'un avec parasol et crotales, l'autre avec un parasol, le troisième avec un bâton. Au revers (fig. 13.1) deux Anacréontiques, à droite, ont l'un un parasol et un skyphos, l'autre un bâton et une coupe. Entre le jeu des signes masculin (bâton) et féminin (parasol) l'image met en place la consommation du vin. Sur ce même revers, le personnage de gauche, en sakkos et chiton long, mais imberbe, fait problème. L'ambiguïté des signes joue ici pleinement. Le vêtement et la posture — bras écartés remontant l'himation sur les épaules — sont ceux d'un Anacréontique plus que d'une femme [91]. Dans la mesure où ce personnage est mis sur le même plan que les cinq autres, on est tenté de l'assimiler à eux, mais il est difficile de trancher avec certitude [92].

Les statuts sont beaucoup plus clairs sur une importante coupe de la collection Bareiss [93] (fig. 12.2, 13.2). On y retrouve d'une part la flûtiste: sur chaque revers on la voit mener la danse des comastes, tous barbus, coiffés de sakkos et couronnés de lierre. D'autres personnages féminins apparaissent: une petite esclave porteuse de parasol sur chaque revers et une danseuse, sur la face B, à droite derrière la flûtiste [94]. L'éventail complet des rôles féminins apparaît donc ici: musicienne, danseuse et esclave. On observera que seule l'hétaïre, la partenaire sexuelle, est absente de notre série, comme si l'ambivalence des Anacréontiques évacuait le jeu de la sexualité si souvent manifesté ailleurs dans le comos.

1977, p. 209, fig. 12. On trouve également une joueuse de *barbiton* isolée sur une amphore de Munich 2317. La face opposée représente un Anacréontique jouant du barbiton. Enfin, sur un fragment inédit de coupe de la coll. Bareiss signalé par J. Boardman, figure une joueuse de barbiton.

[89] Ces deux types — *barbiton* et *aulos* — sont présents sur le fragment de l'Agora (*supra* n. 61) et sur le plat de Bâle (*supra* n. 68, fig. 8.1) mais un seul instrument est en action. L'*aulos* et la cithare semblent être des instruments plus professionnalisés que le barbiton, comme l'indiquent les noms d'agent αὐλητήρ et κιθαριστής. Le terme βαρβιτιστής qui sert de titre à une comédie perdue de Magnes (Schol. Ar., *Eq.* 519) paraît être un hapax comique.

[90] Coupe à figures rouges, Chiusi C 1836; *CB* Nr. 13; *ARV*² 815 (2); CVA 2 pl. 23.

[91] Voir pour un tel geste la coupe de Bruxelles R 332; *CB* Nr. 11; *ARV*² 380 (169) et la coupe de la collection Bareiss, ci-après n. 93 et fig. 12.2.

[92] Le commentaire du *CVA,* ad loc., ainsi que J. D. Beazley, *CB* Nr. 13, parlent d'une femme. L'ambiguïté de l'image est sans doute due à notre incompétence.

[93] Coupe à figures rouges, coll. Bareiss, Malibu; *Paralipomena* 372 (8 bis); *Weltkunst aus Privatbesitz,* Köln 1968, A 33, pl. 14-15. Notre dessin partiel reproduit cette publication; nous avons pu consulter des photos de détails dans l'Archive Beazley d'Oxford.

[94] Notre dessin permet d'entrevoir le parasol porté par une esclave sur la face A, à droite, et les pieds de la danseuse sur la face B.

Le vin est également présent sur cette coupe, sous un double aspect. Deux des danseurs tendent à bout de bras un skyphos, comme sur la coupe de Douris au Louvre [95] (fig. 2.2). Sous une des anses, un cratère couronné de lierre est posé au sol. Ce grand vase, paré comme les danseurs, est l'instrument central de la pratique grecque du vin: on doit mélanger vin et eau avant de boire; on doit distribuer ce mélange aux convives. La présence d'un tel objet rappelle que comos et symposion sont liés; fréquemment représenté sur les coupes de ce type [96], il indique le rapport entre la danse des buveurs et la consommation du vin. Dans cette image, qui est avant tout mouvement, danse, déplacement, le cratère constitue comme un point de fixation, un élément stable qui met en place l'espace du symposion [97], que l'on a déjà vu directement associé au comos, dans notre série, sur les fragments de Copenhague [98] (fig. 5.2.).

On terminera cette série d'analyses par une image de Madrid [99] (fig. 12.3, 13.3), essentiellement construite autour du mouvement collectif des comastes. Huit personnages anacréontiques évoluent en une suite continue tout autour de la panse du vase; sous les anses une chaise et un tabouret indiquent un espace meublé, intérieur. Aucune présence féminine ne vient interrompre le cortège des danseurs. Le point central de cette frise est constitué par les deux danseurs du milieu de la face A: l'un tient un barbiton, l'autre brandit un skyphos qui vient s'inscrire entre les bras de l'instrument. La superposition des deux objets, au centre du tableau, crée un point de focalisation qui souligne le rapport entre vin et chant. A droite du porteur de skyphos, un des comastes, bras levés, esquisse un pas de danse en levant la jambe gauche. On observera que les personnages ne se déplacent pas tous du même pas et paraissent se mouvoir en des directions diverses; le comos, s'il est collectif, n'est nullement coordonné. Chacun s'y déplace à sa façon et, pas plus sur ce vase que sur les précédents, on ne voit les personnages évoluer parallèlement ou en harmonie. La danse collective n'impose aucune règle fixe de déplacement et reflète bien un des caractères essentiels du comos: on y agit en groupe, mais chacun pour soi.

*
* *

[95] *Supra*, n. 65.

[96] Cf. coupe à figures rouges, Bâle, commerce, in *AthMitt* 86, 1971, pl. 38-39, et les parallèles fournis par K. Schauenburg, *ibid.*, p. 53, n. 48.

[97] Voir Xenoph., fragt. B1 DK.

[98] *Supra* n. 25. Voir également, au revers de la péliké de Londres E 351. (Ci après n. 106, fig. 14.2) une scène de transfert du cratère, de même qu'au revers du cratère de la collection Hirschmann (*supra* n. 59). On se propose de revenir ultérieurement sur cette liaison, dans les images, entre comos et symposion.

[99] Stamnos à figures rouges, Madrid 11009; *CB* Nr. 6; *CVA* 2 pl. 6-8.

Au terme de ce parcours, il n'est pas sans intérêt de dresser un bilan de tout ce que nous ont fait entrevoir ces images.

En réponse, tout d'abord, à la question qui concerne le jeu des catégories du masculin et du féminin et leur distribution dans le comos, force nous est d'admettre que nous avons affaire à une représentation fondamentalement masculine et radicalement — on nous permettra ce néologisme — « barbocentriste ».

C'est là une conclusion totalement opposée à l'idée d'un travestissement réciproque des deux sexes; contraire aussi à la définition du comos que donnera Philostrate, au IIème siècle de notre ère, définition qui n'a pas peu contribué à l'hypothétique élaboration d'une femme à barbe, parmi les interprétations de ces images [100]. Philostrate dira en effet: « le comos permet à la femme de faire l'homme, et à l'homme de revêtir une robe de femme et de marcher comme une femme. — Συγχωρεῖ δὲ ὁ κῶμος καὶ γυναικὶ ἀνδρίζεσθαι καὶ ἀνδρὶ θῆλυν ἐνδῦναι στολὴν καὶ θῆλυ βαίνειν »[101].

Sans nous attarder sur les commentaires qu'appelleraient cette citation [102], il nous suffit de marquer ici l'écart qui sépare cette définition de ce que proposent les images du début du Vème siècle. Il est plus que probable que la pratique du comos et ses représentations ont considérablement évolué en sept siècles [103].

La série des Anacréontiques ne laisse aucune place à une quelconque réversibilité des rôles sexuels. Elle offre l'image d'une pratique masculine d'où la femme peut être totalement absente et où, lorsqu'elle est présente, elle ne figure qu'en tant qu'accessoire remplissant une fonction purement instrumentale, d'ordre essentiellement musical, et moins explicitement érotique que dans le comos habituel. Elle est musicienne, flûtiste ou danseuse et porte-parasol, plutôt qu'hétaïre. Dans ces divers rôles elle n'est pas indispensable en tant que sexe, puisqu'elle peut être remplacée par un homologue masculin, le jeune homme ou le *pais*, figure fréquente du joueur de flûte [104].

Quant aux Anacréontiques, ces adultes mâles qui superposent à leur pilosité virile des accessoires féminins, ils ne se féminisent pas pour autant, et ne renoncent en rien à leur masculinité. Contrairement au poète efféminé des *Thesmophories* d'Aristophane, Agathon [105], qui se rase soigneusement pour éliminer le moindre

[100] Ce texte est utilisé par Nilsson, in *ActaA* 13, pp. 223-6 et L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932.

[101] Philostr., *Im.* I, 2, 298.

[102] On observera, en particulier, la dissymétrie de cette phrase qui ne précise pas le contenu du verbe ἀνδρίζεσθαι, « faire l'homme ».

[103] Il faut préciser que l'imagerie attique présente des exemples de femmes équipées de phallus postiches Voir A. Kossatz-Deissmann, 'Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel', in *JdI* 97, 1982, pp. 65-90.

[104] Voir K. Dover, *Greek Homosexuality,* Londres 1978. Dans notre série toute sexualité semble occultée, qu'elle soit homo- ou hétérosexuelle.

[105] Voir J. Mc Intosh Snyder, 'Aristophanes' Agathon as Anacreon', in *Hermes* 102, 1974, pp. 244-246.

poil, ils conservent, eux, leur barbe, et s'attribuent, par le déguisement, un supplément. En s'appropriant certains signes de la féminité, ils s'exhibent sous l'apparence d'êtres bisexués, qui s'efforceraient de transcender les catégories sexuelles. Ce genre de surplus, ils vont également le chercher du côté de l'oriental — mais d'un orient grécisé et nullement barbare — dont certaines valeurs viennent se surajouter, sans l'effacer, à leur qualité essentielle d'hommes adultes que rappelle le bâton.

Cette teinture d'altérité que le comos anacréontique met particulièrement en évidence, à l'aide du travestissement, on peut la retrouver comme une composante fondamentale de toute forme de comos. On rencontre, en effet, sur d'autres représentations, d'autres types de déguisements:

Sur une péliké de Londres [106] (fig. 14.1), deux comastes avancent vers la droite; celui de gauche est coiffé d'un bonnet de type scythe. Une coiffure analogue est portée par divers convives sur une série de coupes représentant non plus un comos, mais un symposion. Ces personnages sont vêtus — ou dévêtus — exactement comme leurs compagnons [107]. Le seul bonnet scythe, dont les connotations sont connues [108], démarque ainsi le buveur comme le fait le déguisement, bien plus complexe, des Anacréontiques. Mais ici le référent auquel il renvoie est un univers barbare, d'une altérité plus radicale que celle de la frange hellénisée des îles et des côtes d'Asie Mineure.

L'ambivalence, lorsqu'elle intervient dans le comos, joue donc bien moins sur les catégories du masculin et du féminin que sur celles, beaucoup plus vastes, du même et de l'autre.

Ce que les hommes d'Athènes, tels que les représentent les vases à boire, semblent aller chercher dans ces pratiques collectives de consommation du vin, dans ces formes d'expression musicale, chantée, dansée, différentes de la musique, de la poésie et de la danse constitutives de l'éducation qui a fait d'eux des citoyens, c'est une occasion de se faire autres, un peu femmes, un peu orientaux, ou barbares. Faire la fête, qui se dit κωμάζειν « faire le comos », signifierait, si l'on en croit les images, jouer à devenir autre.

Mais ce jeu de l'identité et de l'altérité constitue une opposition bien plus générale, donc bien plus vague encore, que celle dont nous étions partis, entre le masculin et le féminin. L'intérêt des images qui nous la donnent à lire est qu'elles

[106] Péliké à figures rouges, Londres E 351; *A R V*² 570 (56). Voir également un rhyton d'Aleria 10.127.21; *Paralipomena* 367 (195/1).

[107] Voir M. F. Vos, *Scythian archers in archaic attic vase-painting,* Groningen 1963, pp 89-90 et 126-127.

[108] Sur les scythes buveurs voir F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote,* Paris 1980, pp. 176-185 et F. Lissarrague, *Archers, peltastes cavaliers; aspects de l'iconographie attique du guerrier* (thèse IIIe cycle) Paris 1983, pp. 176-182.

mettent en oeuvre et utilisent un nombre limité de signes. Que leur limitation et leur précision nous permettent de cerner quelque peu la façon dont les Athéniens vivaient, au moins au niveau des représentations, ces notions indistinctes et floues. En l'occurrence, les images de ces vases font apparaître une expérimentation de la fête et de l'altérité, organisée et réglementée.

A tous les niveaux le comportement qui correspond au verbe κωμάζειν — faire la fête — tel qu'il est mis en images, implique une approche ordonnée et dosée du désordre.

Contrôle au niveau de la danse, qui hésite, et se partage, entre gesticulation individuelle et rythmique collective.

Contrôle au niveau du chant que semblent régir des règles de circulation et de succession, sur les images mettant en scène des participants multiples.

Contrôle surtout au niveau de la boisson. L'on boit beaucoup dans le comos, et l'on est rapidement ivre, mais les gestes s'articulent autour du cratère, placé « au milieu », indiquent les textes, et que l'image donne à voir. Dans le cratère s'opère le mélange, l'apprivoisement du vin que l'on tempère d'eau, par un dosage dont les proportions sont fixées à chaque séance de beuverie [109].

Nous inclinons à voir dans le mélange du vin — qui joue un rôle central dans la façon dont les Grecs se racontent leur histoire culturelle — et dans le cratère qui le désigne sur les images, comme un paradigme de cette expérimentation dosée de la fête, de cette approche tempérée de l'altérité, que paraissent suggérer les représentations du comos.

Aussi Dionysos est-il nécessairement sous-jacent au comos anacréontique, comme il est implicitement présent dans le comos, dans le symposion, dans toute pratique sociale et religieuse où intervient le vin.

Nous aurions pu invoquer le dieu dès le début de notre démonstration, et signaler que le long chiton des Anacréontiques est celui-là même que porte Dionysos.

Mais nous préférons le laisser entrer en scène lui-même, discrètement et, comme cela lui sied, non sans équivoque. C'est une péliké de Florence [110] (fig. 15.1) qui enregistre la liaison entre le comos des hommes et le dieu du vin; l'une de ses faces présente une figure familière: marchant vers la droite, un barbu en robe longue, enveloppé d'un manteau, chevelure dissimulée sous un long sakkos, joue du barbiton. Sur l'autre face un personnage qui a semblé plus énigmatique. Vêtu, lui aussi, d'une longue robe à plis, un manteau sur les épaules il s'avance, corps de face, visage de profil, en tenant d'une main un rameau, de l'autre un rhyton. Sur sa chevelure, une couronne de lierre. Ces quelques signes dénotent vraisemblablement Dionysos, qui se trouve ainsi mis en relation, sur un même vase, avec un Anacréontique. Un fragment d'Anacréon semble faire écho à cette

[109] Cfr. Ath. X, 423-424; 430. Hes. *Op.,* 596. Plut. *Prop. de Table,* III, 9.
[110] Péliké à figures rouges, Florence 3987; *CB* Nr. 3; *CVA*² pl. 33.

image: « κωμάζει δ' ὡς Διόνυσος » [111]: « il fait le comos comme Dionysos », est-il dit d'un quidam qui pourrait être notre barbu vêtu soit en femme, soit « à l'orientale », ou encore, à la coiffure près, comme Dionysos lui-même.

Sur un cratère d'une collection suisse [112] la même disposition, c'est-à-dire chacune des faces du vase, oppose et unit tout à la fois un Anacréontique chantant, tête relevée, et un satyre qui porte un cratère couronné.

Sur ces deux vases, l'homme et le satyre ici, là l'homme et le dieu sont associés mais disjoints. Leurs positions antithétiques, sur les flancs opposés des vases, empêche absolument qu'on puisse les voir en même temps. Ils s'excluent réciproquement, comme n'appartenant pas au même univers.

En revanche une image bien connue [113] (fig. 15.2) montre Dionysos tenant lui même le barbiton et dans une attitude analogue à celle de certains Anacréontiques: tête relevée, basculée en arrière [114], il paraît chanter en s'accompagnant. Le dieu n'est pas seul mais ce sont des satyres qui l'escortent et rythment la cadence à l'aide de crotales.

Pendant toute la période de production des images que nous avons examinées, soit entre 510 et 450, en céramique attique, dans l'entourage de Dionysos il n'y a pratiquement pas d'hommes [115]. Les compagnons du dieu sont des satyres et des femmes. Celles-ci se présentent tantôt telles qu'au sortir du gynécée, bonnes épouses d'Athéniens, tantôt comme des ménades échevelées et agitées. Et des unes aux autres une transition est marquée, outre la chevelure dénouée, par quelques signes extérieurs, thyrse, nébride, serpents empoignés... accessoires qui animalisent la femme, la « naturalisent ». Mais il ne s'agit, dans ce cas, que d'un glissement et nullement d'une métamorphose. Evolution interne à l'altérité, catégorie où la femme est, par définition, tout entière située et enfermée. Elle est autre, ce qui la rend proche de l'animal, mais lui permet aussi d'approcher le dieu sans transformation essentielle.

L'homme, lui, ne pourrait en faire autant qu'au prix d'une mutation radicale. Entre le citoyen d'Athènes et le satyre le hiatus est le même que du Docteur Jekyll à Mister Hyde.

Et tout ce que peuvent faire, ou doivent faire les Athéniens, c'est faire le comos « comme Dionysos »: revêtir une robe semblable à la sienne, qui couvre leur nudité comme elle dissimule le sexe de ce dieu [116] — dieu des femmes, tantôt

[111] Fr. 123 éd. B. Gentili.
[112] Cratère à figures rouges, Zurich, Hirschmann, *supra* n. 59.
[113] Coupe à figures rouges, Paris, Cabinet des Médailles 576; *A R V*² 371 (14).
[114] Cette attitude a été parfois interprétée, à tort, comme exprimant la transe.
[115] On rencontre des hommes autour de Dionysos, en figures noires, en particulier chez le peintre d'Amasis; par exemple *A B V* 150 (1, 6, 7, 8), *Paralipomena* 65 (les trois premiers numéros). En figures rouges au contraire le cas semble tout à fait rare.
[116] Il ne semble pas que, dans la céramique attique archaïque, le sexe de Dionysos soit visible.

habillé comme elles, tantôt s'érigeant sous la forme d'un phallus [117] —; jouer aussi du barbiton, comme en joue le dieu qui est venu d'Orient [118]... C'est de la sorte se permettre d'avancer un peu dans sa direction, mais jamais jusqu'à lui, jamais jusqu'à la divinité même, jamais jusqu'au vin pur; jamais non plus jusqu'à la femme ni jusqu'au barbare. Sauf à basculer alors, risquer de devenir satyre, mi-humain, mi-bestial, et se perdre soi-même...

Ce serait ainsi une approche dosée de l'altérité que suggéreraient ces images, ambiguës pour nous, porteuses d'une représentation idéologique très circonscrite dans le temps [119].

Ce précieux mode d'emploi, sage recette pour être à la fois l'autre et le même, pour devenir différent tout en gardant son identité, sa barbe et sa citoyenneté, était porté, on peut l'y voir encore, sur les ustensiles même de la consommation du vin, les amphores de son transport, les cratères du mélange et les coupes à boire.

[117] Alternance entre l'hypervirilité, d'une part et, non point la féminité, mais la transcendance des sexes, d'autre part. Car vêtu en femme, efféminé parfois, Dionysos, le plus souvent barbu, reste un dieu mâle.

[118] On sait que Dionysos est un bon Grec. Il est déjà présent sur les tablettes mycéniennes. Mais il occupe, dans le panthéon et dans l'imaginaire religieux des Grecs la position de l'Etranger, de celui qui perpétuellement arrive d'Ailleurs, généralement de Lydie ou de Thrace.

[119] Un demi-siècle plus tard, la tragédie d'E., les *Ba,* comporte une leçon analogue, mais dans un contexte différent: sur le plan cultuel. D'un côté les sages vieillards, Cadmos et Tirésias revêtent la tenue des bacchants et dansent pour honorer Dionysos De l'autre, Penthée qui refuse de reconnaître le dieu est poussé par celui-ci à s'habiller en femme, en bacchante, pour épier les cérémonies interdites aux hommes. Transgression insensée qui le livre à la fureur hallucinée des femmes possédées. Elles le prennent pour un fauve et le dépècent. Celui qui n'a pas su aller suffisamment vers le dieu franchit la limite, atteint la féminité et est précipité dans l'animalité où il trouve la mort. Question, ici encore, de mesure et de dosage.

CINTURONI A PLACCHE DALL'AREA MELFESE *

Angelo Bottini

1. Durante l'estate del 1981, nel corso dei consueti scavi nei centri indigeni di Lavello e Banzi [1], sono venuti in luce, a meno di tre mesi l'uno dall'altro, due esemplari di un tipo di cinturone a placche in lamina di bronzo finora non documentato in Basilicata.

Lavello, *contrada Casino, tomba 420 a deposizioni successive* (fig. 16.1).

Il cinturone, con tutti gli oggetti ceramici, è pertinente alla deposizione finale; a quelle precedenti sono da riferire due punte di lancia e, con ogni probabilità, anche un frammento di immanicatura a cannone rinvenuto nel terreno di riempimento, tutte in ferro. Il cinturone (figg. 16.2, 17) doveva essere indossato dal defunto, i cui resti erano in cattivo stato di conservazione.

Il tipo delle due stemless-kylikes a v. n. rimanda all'avanzato V secolo o ai primi decenni del successivo [2]; una collocazione non eccessivamente bassa — nel-

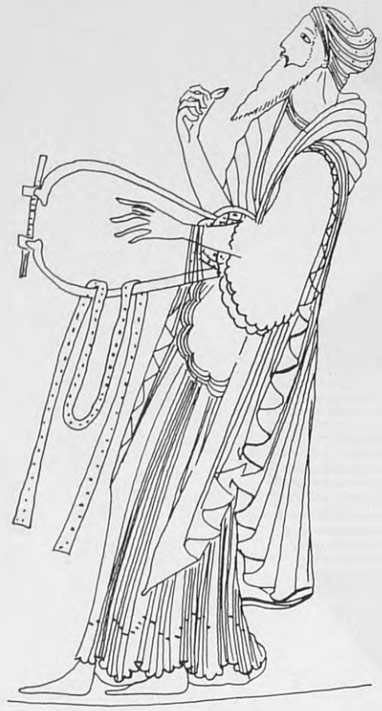
* Tutti i materiali dell'area nord-orientale della Basilicata, quando non indicato diversamente, sono conservati presso il museo naz. del Melfese, a Melfi.

Le riproduzioni grafiche sono opera di D. Corbo, S. Pietragalla, M. Salvatore; le fotografie di F. Basile, tutti della Soprintendenza Archeologica della Basilicata.

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che hanno, in vario modo, agevolato questo lavoro, fornendo informazioni, dando consigli, permettendo la visione e la menzione di materiali inediti, aiutando nelle ricerche di deposito e negli archivi: J. C. Carter (Austin, Texas), F.-W. Von Hase (Mainz), M. Suano (S. Paolo del Brasile), E. M. De Juliis (Taranto), G. Agresti e F. Longo (Bari), R. Cantilena e M. Borriello (Napoli). Un grazie particolare infine a H.M. Von Kaenel (Roma-Winterthur), che sta preparando uno studio complessivo sui cinturoni a lamina rettangolare, con il quale ho avuto modo di discutere i problemi generali di classificazione.

[1] Cfr. in generale, rispettivamente A. Bottini, *Principi guerrieri della Daunia del VII secolo · Le tombe di Lavello*, Bari 1982, e Idem, in *AIONArchStAnt* II 1980, p. 69 ss.

[2] Cfr. Lo Porto: Pisticci, t. 13, p. 176 s., tav. XXVI, 1, 4 e 9; E. M. De Juliis, in *NSc* 1974, Salapia, t. II, p. 489 ss., fig. 13,10.



1

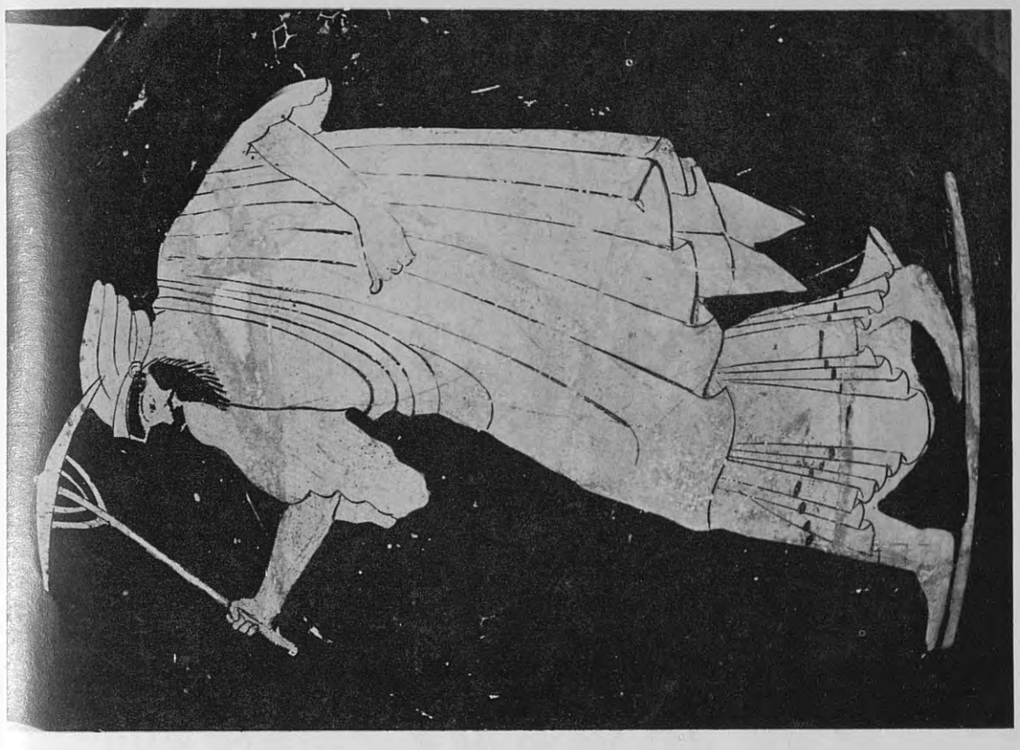


2

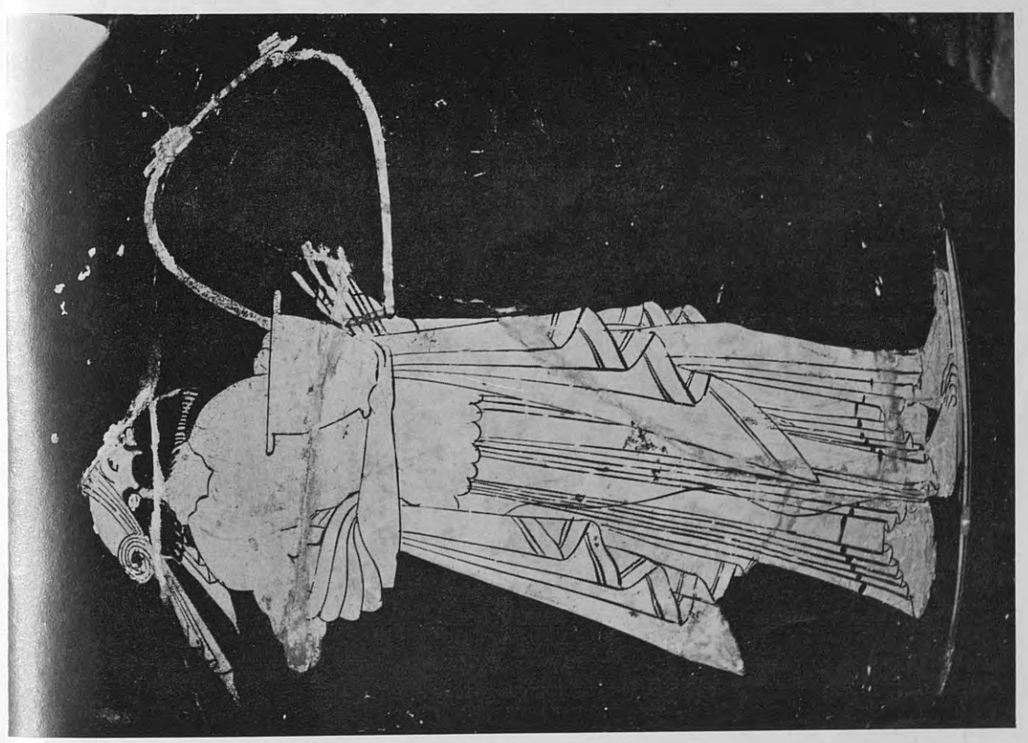


3

1 Boston, 13.199.
2 Paris, Louvre G 286 (*Photo Chuzeville*).
3 Paris, Louvre G 285 (*Photo Chuzeville*).

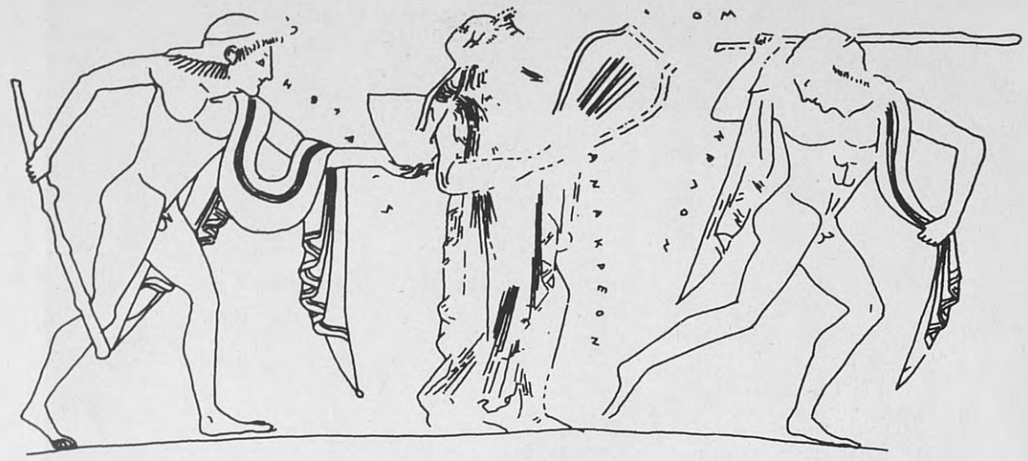


2



1

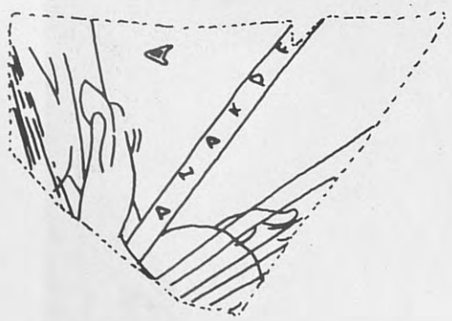
1-2 Paris, Louvre G 220 (*Photo Chuzeville*).



1



2



3

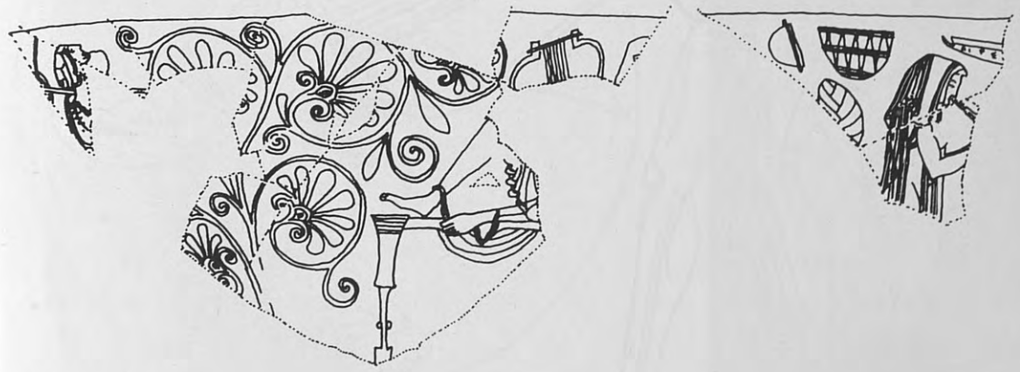


4

1 Syracuse, 26967
2 Londres, E 18.
3-4 Copenhague, MN 13365.



1



2

1 Munich, 2416.
2 Copenhague, MN 13365.



4



2



1



3

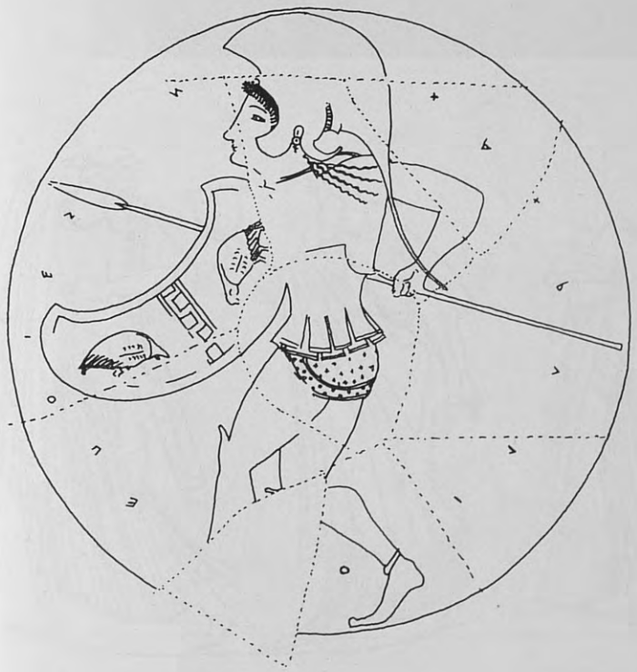
1 Londres, E 266.
2 Paris, Louvre G 4 bis.
3 Bâle, H. Cahn 60.
4 Paris, Louvre G. 122.



1



3



2



4

1 Erlangen, 454.
2 Londres, E 40.
3 Ville de Paris, Musée du Petit Palais, Paris 336 (*Photo Bulloz*).
4 Ville de Paris, Musée du Petit Palais, Paris 335 (*Photo Bulloz*).



1



2



3

1 Bâle, K 421 (*Photo du Musée*).
2-3 Rhodes, 13.129.



1



2

1 Munich, 2647.
2 Palazzolo Acreide.

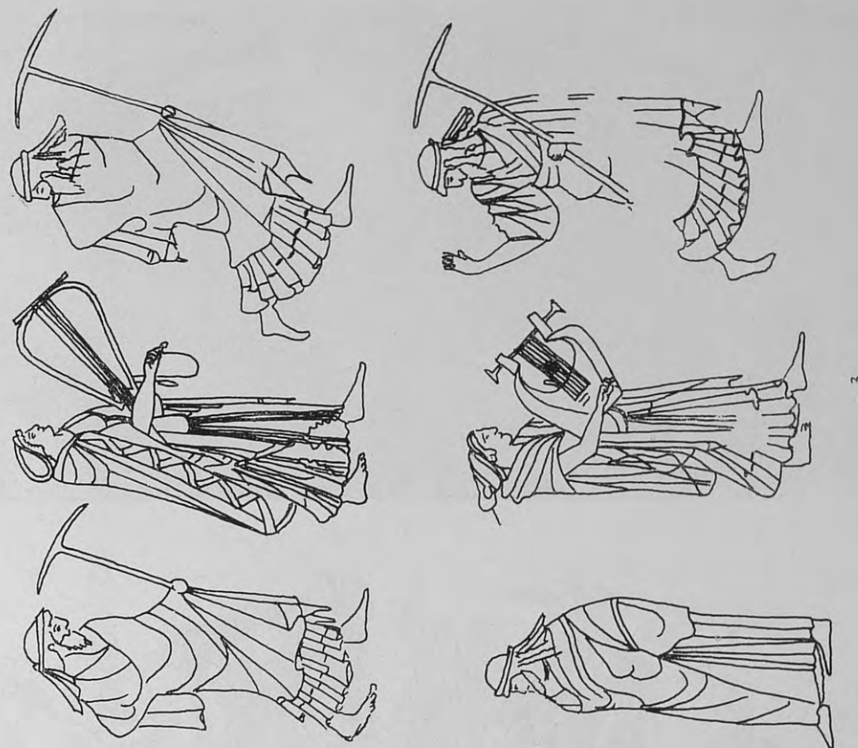


1

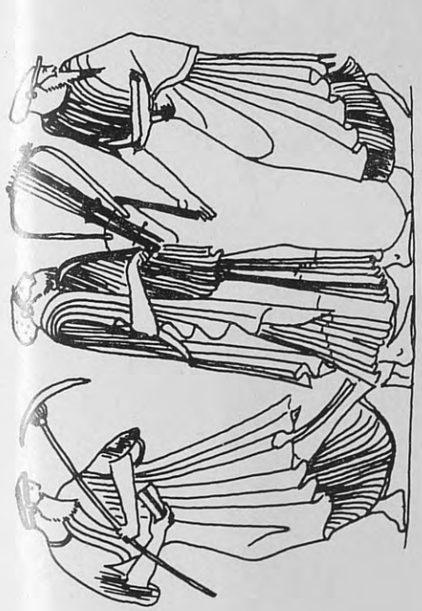


2

1 Bologne, 234.
2 Rome, Conservatori (*Photo DAI neg. 57.493*).



3

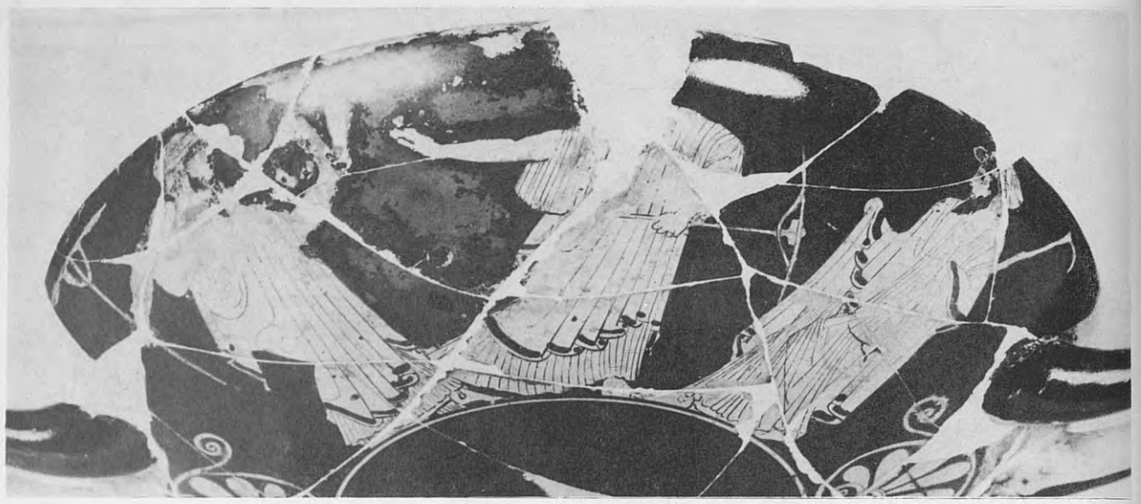


1



2

1 Cleveland, 26.549.
2 Vienne, 770.
3 Ex Rome, coll. Cippico.



1

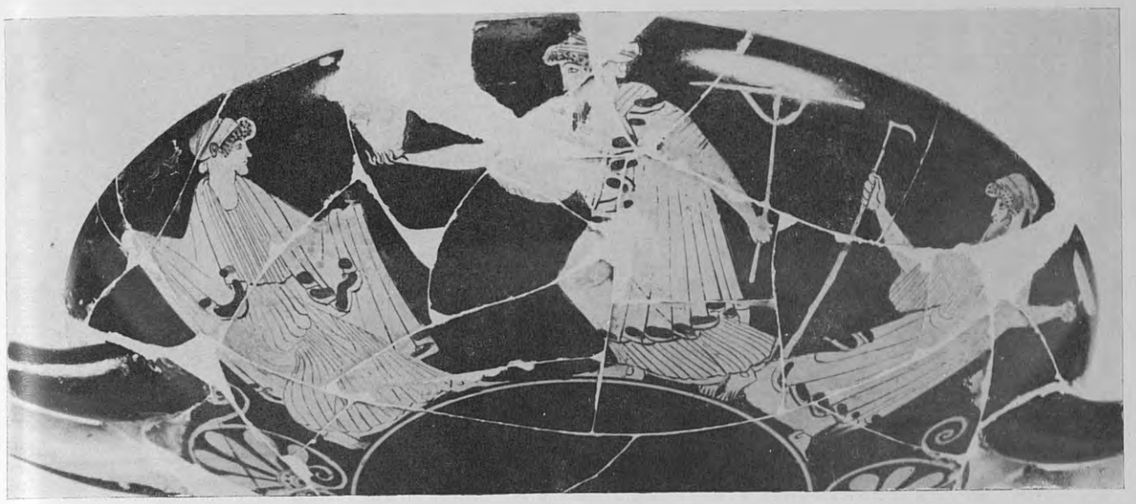


2

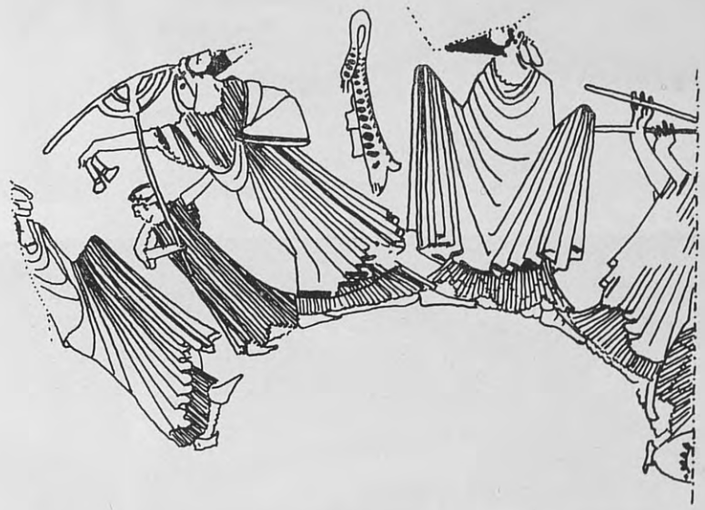


3

1 Chiusi, C 1836 (*Photo Soprintendenza Archeologica per la Toscana - Firenze. Inv. 1836*).
2 Malibu, coll. Bareiss.
3 Madrid, 11009.



1

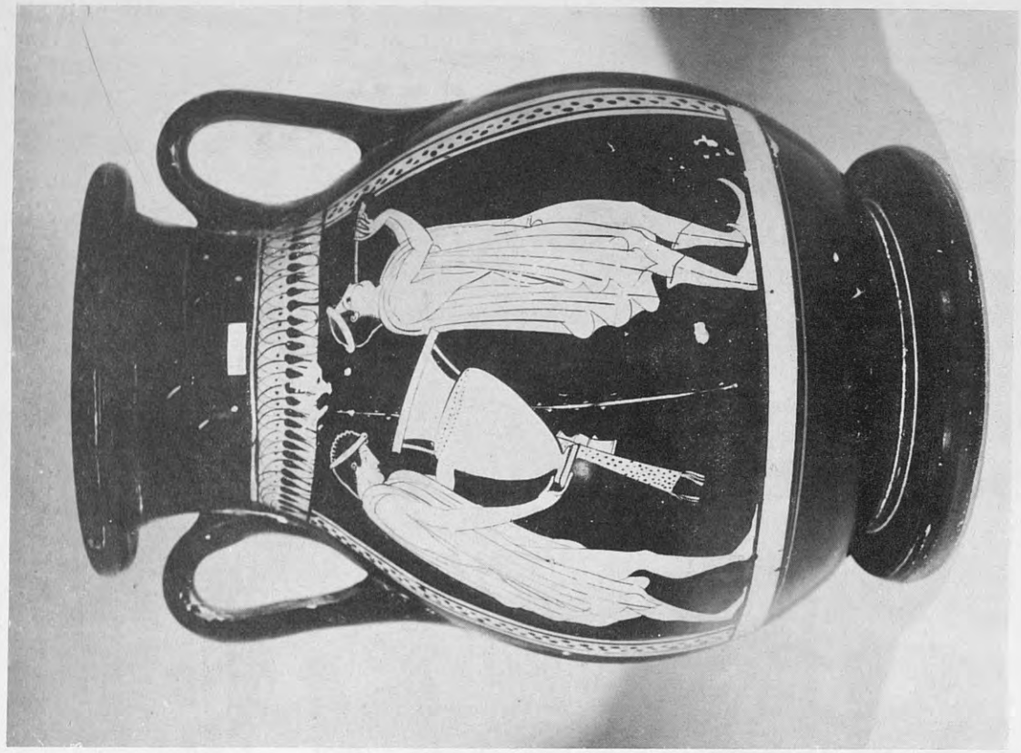


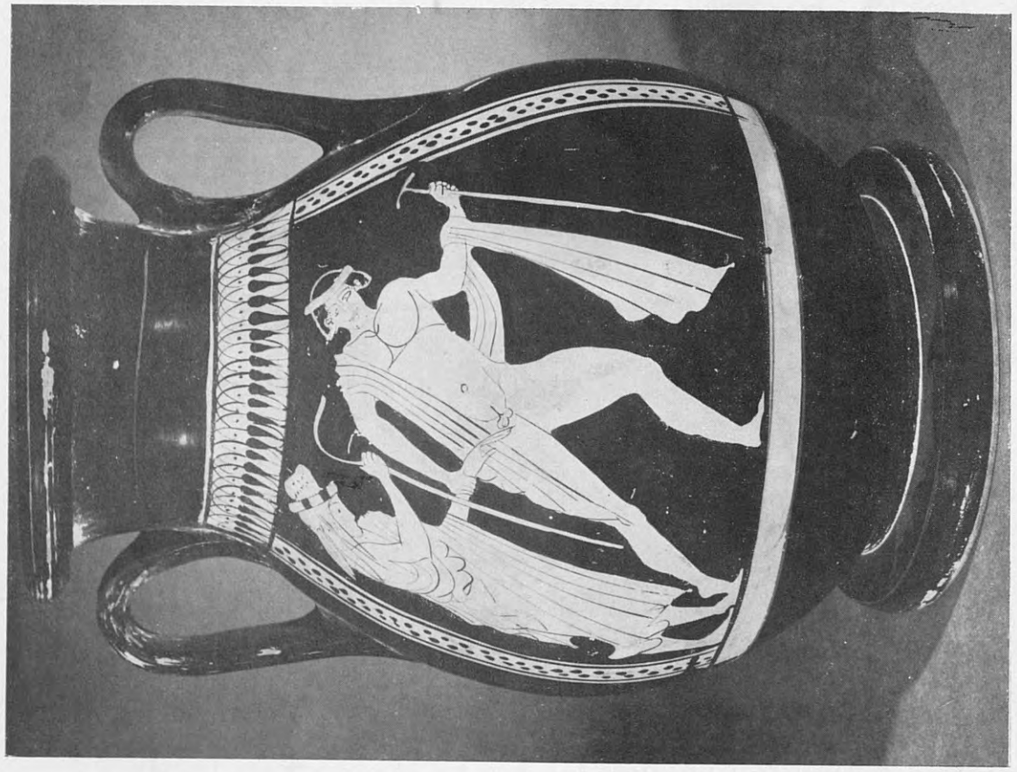
2



3

1 Chiusi, C 1836 (*Photo Soprintendenza Archeologica per la Toscana - Firenze. Inv. 1836*).
2 Malibu, coll. Bareiss.
3 Madrid, 11009.





1-2 Londres, E 351 (*Courtesy Trustees of the British Museum*).



1



2

1 Florence, 3987.
2 Paris, Cabinet des Médailles 576.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
INV. n. 7844
Dipartimento di Studi del Mondo Classico
e del Mediterraneo Antico

FINITO DI STAMPARE NEL MAGGIO MCMLXXXIV
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA DI A. R. »
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

ISTITUTO