

Un chef d'œuvre de la céramique falisque le stamnos Nordmann

Autor(en): **Wullschleger, Manuela**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **48 (2000)**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

1. Inv. HR 180 (dépôt de l'Association Hellas et Roma; exposé au centre de la salle étrusque [114]). C'est à Gérard et Monique Nordmann de Genève que l'on doit ce don fait à l'Association en novembre 1990. Le vase a été acheté à la Biennale des Antiquaires de Paris en octobre 1990. En conformité avec les statuts de l'Association, il est en dépôt permanent au Musée d'art et d'histoire. Sa provenance exacte est inconnue.

2. CHAMAY 1994, pp. 117-119

3. J'exprime ma gratitude à Jacques Chamay, qui m'a proposé, en accord avec le Comité de l'Association Hellas et Roma, d'étudier le vase Nordmann, ainsi que les autres vases étrusques à figures rouges du Musée. C'est au professeur Maurizio Harari que je dois mon intérêt à la céramique étrusque, à laquelle j'ai consacré une *tesi di laurea* sous sa direction à l'Université de Pavie (Italie). Je désire également remercier Jacques Chamay, Jean-Paul Desceudres, Maurizio Harari et Jean-Marc Moret pour la relecture attentive de cet article et pour leurs précieux conseils, ainsi que Matteo Campagnolo. Je voudrais adresser un remerciement particulier aux photographes du Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Andreia Gomes et Nathalie Sabato, ainsi qu'à Matilde Carrara Ronzani et Marcello Forgiani pour m'avoir procuré les photos des pièces provenant de musées de Rome.

4. CRISTOFANI 1985,2, pp. 105-108

5. STENICO 1958, p. 296, et p. 296, note 4: cette dénomination, qui reprend celle de la céramique italote, veut indiquer le parallélisme entre les deux productions. Elle n'est toutefois pas acceptée par tout le monde: certains préfèrent parler simplement de céramique falisque ancienne et de céramique falisque récente ou tardive.

6. *EVP*, pp. 70-112

7. DEPERT 1955

8. ADEMBRI 1985, pp. 17-20; ADEMBRI 1987 (thèse de doctorat); ADEMBRI 1988, pp. 7-16; ADEMBRI 1990, pp. 233-244. Pour une synthèse, cf. CAPPELLETTI 1992, p. 151

Il y a juste dix ans une pièce unique est venue enrichir les collections archéologiques du Musée d'art et d'histoire, grâce à l'Association Hellas et Roma¹. Il s'agit d'un vase falisque à figures rouges dont la qualité stylistique et l'intérêt iconographique en font l'une des œuvres maîtresses de cette production encore peu connue (fig. 1-2).

Cette pièce² figure dans le catalogue raisonné de la collection de céramique étrusque et falisque à figures rouges du Musée d'art et d'histoire (à paraître)³. Si cette collection ne compte qu'une trentaine de vases, elle est toutefois remarquable par sa grande variété. Elle permet d'aborder quasiment toutes les étapes du développement de la céramique à figures rouges, du milieu du V^e au début du III^e siècle avant J.-C., en mettant en évidence l'origine, la naissance de plusieurs centres de production et le processus de standardisation qui a conduit à l'épuisement définitif de la production.

Dans l'étude présentée ici, nous commencerons par une description détaillée du vase, dit stamnos Nordmann d'après le nom de ses donateurs. Nous nous proposons, ensuite, de le situer dans un cadre géographique et chronologique, d'analyser sa forme ainsi que le style de son décor pour pouvoir l'attribuer à l'un des peintres connus de la céramique falisque à figures rouges. La troisième partie de l'article, consacrée à l'iconographie et à l'iconologie, tente d'expliquer le sens des deux scènes qui décorent le vase. Quant aux conclusions, elles restent forcément à l'état d'hypothèses, car on ignore tout du lieu de trouvaille et du contexte archéologique de ce vase, acquis sur le marché international de l'art.

La céramique falisque

La production falisque à figures rouges constitue un chapitre fondamental de l'histoire de la céramique étrusque: Faléries (en latin *Falerii Veteres*) est l'actuelle Civita Castellana, un petit bourg à une cinquantaine de kilomètres au nord de Rome⁴. Ses habitants, les Falisques, étaient un peuple d'origine latine, parlant donc le latin, mais fortement liés aux Etrusques par leur culture artistique, leurs traditions, ainsi que leur histoire. C'est pour cette raison que les céramiques étrusque et falisque sont très souvent associées, l'une ne pouvant se comprendre sans l'autre.

La phase initiale de la production falisque, que l'on peut appeler «proto-falisque» à la suite de A. Stenico⁵, a été étudiée de manière approfondie par J. D. Beazley⁶, qui en fit une première classification en distinguant plusieurs peintres. Par la suite, une étude systématique fut réalisée par K. Deppert⁷, qui a ajouté une cinquantaine de vases à la liste de J. D. Beazley, revue grâce à de nouvelles considérations stylistiques et aux regroupements qui en dérivent. B. Adembri⁸, augmentant notablement le nombre de vases⁹, s'est livrée à un examen détaillé de toute la production falisque à figures rouges plus ancienne, parvenant à des conclusions novatrices quant à l'encadrement stylistique et chronologique. En effet, elle refuse la chronologie proposée par J. D. Beazley et K. Deppert,



1. Stamnos Nordmann (HR 180) | Face A



2. Stamnos Nordmann | Face B

9. Si J. D. Beazley a considéré une centaine de vases et si K. Deppert en a ajouté une cinquantaine, B. Adembri, quant à elle, a étudié plus de trois cents pièces. Mais elle n'a pas pris en considération le cratère en calice, d'une collection privée suisse, d'authenticité douteuse, publié par ISLER KERÉNYI 1985, pp. 97-125.

10. Cette dénomination se réfère au « Fluid Group » falisque, identifié par J. D. Beazley (cf. *EVP*, pp. 149-158). Elle dérive de l'usage répandu du vernis dilué et des traits de pinceau rapides, que J. D. Beazley décrivait comme « plenty of water » (*EVP*, p. 133).

11. ADEMBRI 1987, p. 325 et p. 348

12. *EVP*, p. 70; DEPPERT 1955, pp. 94-95: il considère comme attiques quelques peintres que J. D. Beazley pensait falisques; DEL CHIARO 1957, p. 251; STENICO 1958, pp. 296-297; PIANU 1980, p. 3; PIANU 1985, p. 70; DEPPERT 1985, p. 281; HARARI 1996, p. 148, note 6

13. Voir TRENDALL 1990

14. 431-404 av. J.-C.

15. La présence à Faléries d'artisans grecs ou, du moins, hellénisés et la transmission inévitable de la culture grecque à travers la céramique figurée pourraient avoir favorisé, vers la fin du V^e siècle av. J.-C., l'élaboration *in loco* de la légende des origines helléniques de Faléries; importante est la figure de Haléus, probablement un héros local créé selon le modèle des protagonistes des *nostoi* (voyage de retour des héros) « con l'intento di dare a *Falerii* origini lontane e gloriose » (CAMPOREALE 1991, p. 217 et p. 219).

16. ADEMBRI 1987, pp. 347-348; ADEMBRI 1988, p. 10 et p. 14; ADEMBRI 1990, p. 237, note 15 et p. 244

17. Le Peintre de Del Chiaro serait le seul peintre athénien émigré en territoire falisque: ADEMBRI 1988, p. 8; ADEMBRI 1990, p. 238. Cf. aussi FREL 1985, pp. 145-158

18. ADEMBRI 1987, pp. 347-348

19. L'hypothèse d'une influence culturelle de la Campanie qui, à travers l'Etrurie méridionale et les Apennins, arriverait jusqu'à l'Adriatique, a été très récemment soutenue par M. Harari à propos du Groupe picénien à figures rouges ou « proto-altoadriatico » qui précède la céramique « altoadriatica » plus tardive (fin du IV^e – III^e siècle av. J.-C.). Cf. HARARI 1998, pp. 167-170; HARARI 2000

20. Voir le schéma récapitulatif dans ADEMBRI 1988, pp. 7-8, et ADEMBRI 1990, pp. 235-236

21. ADEMBRI 1987, pp. 336-338

acceptée aussi par A. Stenico, qui fixait le début de la production vers 400 av. J.-C. Selon B. Adembri, le début de la production proto-falisque ne peut pas être fixé avant 380 av. J.-C., et la production « fluide »¹⁰ ne commencerait qu'en 340/330 av. J.-C. environ. La datation se fonde sur l'étude des mobiliers funéraires, malheureusement peu nombreux, pillés ou mal publiés, et sur l'analyse stylistique, tenant compte à la fois des relations entre les divers peintres et de l'influence de la céramique italiote¹¹.

L'évidente dépendance de la céramique falisque par rapport à la céramique attique a conduit plusieurs chercheurs à supposer une émigration directe d'artisans d'Athènes à Faléries¹². Ce phénomène, qui avait déjà commencé en Italie méridionale à la suite de la fondation de Thurii en 444-443 av. J.-C.¹³, s'est sans doute intensifié durant la crise consécutive à la guerre du Péloponnèse¹⁴. Ces artistes auraient inauguré à Faléries une production locale d'influence clairement attique¹⁵, ouvrant des ateliers et formant à leur tour des artisans locaux de haut niveau technique et artistique. Avec le temps, les artisans falisques auraient conféré à leur production une empreinte spécifiquement locale, toujours plus éloignée de l'attique tant du point de vue morphologique que stylistique.

Cependant, B. Adembri minimise l'influence attique¹⁶: la naissance et le développement des ateliers de céramique falisque ne seraient pas déterminés uniquement par l'émigration directe d'artisans attiques¹⁷, mais surtout par l'influence de la céramique d'Italie méridionale, qui a vu le jour grâce aux artistes athéniens immigrés. Ce lien étroit que B. Adembri aperçoit entre les céramiques italiote et falisque l'amène à supposer l'existence de voies directes de pénétration culturelle entre la Campanie et l'*Ager Faliscus*: les vases attiques qui auraient servi de modèles aux vases falisques¹⁸ proviendraient de Campanie¹⁹.

En analysant minutieusement les motifs décoratifs et les détails stylistiques des produits falisques et en les mettant en relation avec la céramique italiote, B. Adembri classe toute la production proto-falisque et distingue trois ateliers, dénommés A, B et C, subdivisés en plusieurs groupes et peintres²⁰. Les peintres plus ou moins atticisants sont classés en fonction de leur degré d'ouverture aux apports italiotes. L'évolution de la décoration végétale sous les anses, qui tend à devenir plus complexe et à occuper de plus en plus d'espace au point d'envahir la zone figurée, ainsi que l'adoption de motifs ornementaux nouveaux²¹, trouveraient, en fait, leur justification dans l'apport de modèles iconographiques italiotes venant se substituer aux modèles attiques. Ainsi, l'influence attique ferait place peu à peu à l'italiote; elle émergerait à nouveau, toutefois, dans la manière de certains peintres, comme le Peintre de Diespater et quelques autres artistes de son entourage.

Cette forte influence italiote sur la céramique falisque dériverait, selon B. Adembri, de l'importation à Faléries de produits méridionaux ou même de la présence d'artisans italiotes sur le sol falisque. Or, en réalité, à Faléries et en Etrurie, on observe très peu d'importations de vases italiotes²²; en revanche, les vases attiques arrivent en grande quantité, surtout avant la guerre du Péloponnèse²³. L'émigration d'artisans attiques, quant à elle, est plus vraisemblable dans le contexte historique de cette période critique qui a suivi les trente années de conflit.

Le développement de la céramique proto-falisque est, selon nous, parallèle plutôt que subordonné à celui de la production proto-italiote: les deux écoles naissent, en fait, de l'émigration d'artisans attiques vers la fin du V^e siècle et le début du IV^e siècle av. J.-C.²⁴ Dans la peinture vasculaire attique de cette époque apparaissent, à travers la manière

22. ADEMBRI 1987, p. 329. TRENDALL 1989, p. 9, remarque, en effet, que les exportations italiotes sont très rares.

23. ADEMBRI 1987, p. 326

24. HARARI 1996, p. 148, note 6. Voir aussi le cas de la céramique du Picenum: BERTI/BONOMI/LANDOLFI 1996; HARARI 1998, pp. 167-170; HARARI 2000. Nous maintenons la dénomination de «proto-falisque» pour mettre en évidence ce parallélisme, même si B. Adembri préfère situer un peu plus tard le début de la production falisque.

25. Par ex., CRISTOFANI 1987, p. 191 et p. 317, n° 147

26. DEPERT 1955, p. 94, et STENICO 1958, pp. 296-297, affirmaient déjà l'atticité de ces artistes; également ROBERTSON 1982, p. 184, pense à une influence attique prépondérante.

27. ADEMBRI 1987, pp. 321-349; ADEMBRI 1988, pp. 7-16; ADEMBRI 1990, pp. 233-244

28. Cf. FREL 1985, pp. 145-158. Le style de ce peintre athénien immigré, qui a décoré essentiellement des coupes, est proche de celui du Peintre de Jena, attique, et de son entourage (ARV², pp. 1436-1437 et p. 1697).

29. Cf. Groupe de Plainer (ARV², pp. 1418-1424); Groupe de Télôs (ARV², pp. 1425-1427); Peintre d'Upsala (ARV², pp. 1436-1437); Groupe de Budapest (ARV², p. 1439). Sur la céramique attique à figures rouges autour de 400 av. J.-C., cf. récemment CAMPENON 1994

30. ADEMBRI 1987, p. 327

31. L'art de travailler les métaux

32. Vers 360/350 av. J.-C.

33. Ce terme indique l'emploi d'un vernis très dense pour tracer les contours et les détails.

34. JOLIVET 1982, p. 66

35. ADEMBRI 1987, p. 342

du Peintre de Méidias et de son entourage, certaines caractéristiques qui seront assimilées par la production de la Grande Grèce et par celle de Faléries, élaborées selon un goût typiquement local. L'utilisation abondante de la polychromie, les compositions sur différents plans, certains types de palmettes et autres motifs de la décoration accessoire, le maniérisme du drapé des manteaux et les nombreux sujets iconographiques communs aux céramiques proto-falisque et proto-italiote, sont d'ascendance attique. Même si l'on remarque des influences de la Grande Grèce, surtout dans l'adoption, de la part de quelques peintres proto-faliskes, de certaines formes et de frises décoratives (le type de cratère à volutes du Peintre de l'Aurore est, à ce sujet, très significatif²⁵), l'apport attique semble, néanmoins, prédominant²⁶. Les analogies que l'on rencontre entre la production falisque et celle de Grande Grèce seraient donc le résultat d'une genèse et d'une évolution parallèles, caractérisées par la fusion entre apports attiques déterminants et goût proprement local exprimé à travers le style et la réinterprétation des thèmes iconographiques.

La classification proposée par B. Adembri²⁷ place en tête de la production le Peintre de Del Chiaro²⁸. L'activité du Groupe de Nepi, subdivisé en Peintres de Nepi, de New York GR 999 et de Déjanire, est étroitement liée au style de ce maître. Les œuvres attribuées à ce Groupe, que B. Adembri situe autour de 380-370 av. J.-C., sont justement celles qui inaugurent le style proprement falisque, tout en étant encore fortement sujettes à l'influence attique²⁹. Les scènes figurées aux thèmes mythologiques complexes tirent leur inspiration de l'art attique et des vases retrouvés en territoire falisque³⁰.

Au cours de la phase suivante, entre 360 et 350 av. J.-C., travaillent des peintres qui, tout en trahissant leur formation au sein du Groupe de Nepi, marquent une production qui désormais s'éloigne toujours davantage de l'attique, du point de vue morphologique, stylistique et iconographique. Les formes n'appartiennent plus au répertoire attique, mais ont de possibles modèles dans la toreutique³¹ locale: le type de stamnos caractéristique de Faléries a des antécédents dans les modèles de bronze, comme on aura l'occasion de l'observer à propos du stamnos de Genève.

Toutefois, à côté de cette production désormais typiquement falisque, par exemple, les œuvres du Peintre de Nazzano, du Groupe d'Héraclès, du Peintre de Würzburg 818 et du Peintre de l'Aurore, la tradition attique initiale reste vivace: elle s'exprime magistralement à travers les œuvres attribuées au Peintre de Diespater et se manifeste aussi dans la manière de certains artistes de son entourage³².

Datée des environs du milieu du IV^e siècle av. J.-C., la production porte en germe les éléments qui caractérisent le tournant de la production falisque, dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., bien loin de l'enseignement des maîtres attiques. Les formes commencent à subir une progressive standardisation et leur variété s'appauvrit; la ligne en relief³³, abondamment employée dans la première phase, est maintenant utilisée essentiellement pour quelques détails internes des figures et non pour les contours, le vernis dilué est toujours plus fréquemment utilisé et les thèmes mythologiques complexes font place aux scènes de genre, à caractère le plus souvent dionysiaque. Ces éléments anticipent aussi bien le Groupe Fluide que la production dite «falisco-cérétaine»³⁴, dont le représentant principal est le Peintre cérétain de la Villa Giulia, actif probablement à Faléries, selon B. Adembri³⁵. On n'observe aucune fracture ou interruption dans la production des vases faliskes: les ateliers d'où sont sortis des vases de très haute qualité dans la première moitié du IV^e siècle av. J.-C., continuent leur



36. En 241 av. J.-C., *Falerii Veteres* est complètement détruite par les Romains. *Falerii Novi* (l'actuelle Bolsena) sera fondée à sa place. Cf. TORELLI 1981, p. 258

37. ADEMBRI 1987, p. 325 et p. 345

38. Territoire contrôlé par Faléries

39. BERNABÒ BREA/CHIAPPELLA 1951, pp. 163-200; STENICO 1958, pp. 297-298, note 1

40. ADEMBRI 1987, pp. 343-344. Pour la distribution des vases selon les lieux de provenance: *op. cit.*, pp. 417-418. Quant à Rome: JOLIVET 1985, pp. 56-58

41. Le stamnos était un vase servant à contenir le vin.

42. Dimensions: haut. max: 34,3 cm; diam. de l'embouchure ext. 22,5 cm, int. 14,7 cm; distance entre les anses 38 cm; diam. max. du corps 30,9 cm; diam. du pied 14,2 cm; haut. du pied 4,8 cm

43. Le vase, qui nous est parvenu brisé, aurait été endommagé une seconde fois, accidentellement, au cours de la restauration.

3. Stamnos Nordmann | Face A

activité avec la production «fluide», le Groupe de Barbarano-Full-Sakkos et la production «falisco-cérétaine», jusqu'à la première moitié du III^e siècle av. J.-C.³⁶

Les importantes interférences entre peintres appartenant à des groupes différents laissent penser qu'il n'y aurait qu'un unique centre de production à Faléries même, où d'ailleurs ont été retrouvés des fours pour céramique³⁷. Les hypothèses d'une production centralisée, plutôt qu'une pluralité d'ateliers distribués sur le territoire falisque, ainsi qu'une unique équipe de potiers, pourraient en être corroborées par l'emploi, par différents peintres, d'un même type de forme de vase.

La diffusion de la céramique proto-falisque concerne essentiellement l'*Ager Faliscus*³⁸, de la phase plus ancienne, on en a quelques attestations en Etrurie intérieure (Orvieto, Chiusi) et côtière (Cæré, Tarquinia, Populonia), ainsi qu'à Gênes³⁹ et à Rome⁴⁰. Aux faibles exportations de vases falisques font écho aussi des importations très limitées de produits proprement étrusques à Faléries.

Le stamnos Nordmann · Description

Le vase de Genève est un stamnos⁴¹, dont le corps ovoïde est plutôt allongé et rétréci vers le bas⁴²; il a la lèvre plate, le col court, l'épaule écrasée, les anses de section circulaire repliées et le pied tronconique à degrés soulignés par un filet en réserve. On note la présence d'une moulure en relief à la jonction de la partie inférieure du corps et du pied. Le vase a été reconstitué à partir d'une cinquantaine de fragments⁴³. Quelques lacunes ont été comblées lors du recollage des morceaux⁴⁴.

Tourné dans une argile beige-jaunâtre et badigeonné d'un engobe brun-jaune, par endroits virant presque à l'orange⁴⁵, le vase est recouvert d'un vernis noir brillant



44. Les morceaux intégrés sont visibles à l'intérieur (couleur beige-orange). Les lacunes et les points de jonction des fragments ont été repeints, alors que les fragments des zones réservées n'ont pas été retouchés. La surface du vase a été entièrement imprégnée d'une solution au paraloid (résine synthétique) par le restaurateur.

45. Sur les palmettes, les vêtements féminins de la face A et le décor de la lèvres

46. Cheveux, ourlet des vêtements, quelques bijoux, plumage des oiseaux, détails du rocher, du bâton et des armes, palmettes

47. Voir les détails vestimentaires et anatomiques, les ailes d'Eros sur la face B, les nervures des feuilles de lierre sur l'épaule, la tresse sur la lèvres

48. Sur les corps féminins, les armes de la figure féminine [5], les cheveux des figures masculines [1] et [2], la pointe des lances, le bâton, les oiseaux, les ailes d'Eros sur la face A, le rocher sur la face B, le *loutérion* et le miroir sur la face B, les bijoux, le ruban dans les cheveux, les inflorescences sur l'épaule

49. Sur la branche ondulée peinte sur l'épaule, presque complètement effacée, et sur le plumage des oiseaux. La couleur est plus soutenue sur l'oiseau de la face B.

4. Stamnos Nordmann
Face A: figures 1 et 2

aux reflets métalliques, alors qu'un vernis plus dilué a été employé pour certains détails⁴⁶. Le peintre a fait usage de la ligne en relief pour tracer tous les contours et les détails des décors principal et secondaire⁴⁷. Il n'a pas manqué, non plus, d'enrichir le vase de rehauts blancs⁴⁸ et ocre clair⁴⁹.

Face A (fig. 3) : au centre, un jeune homme [1] est assis sur un rocher couvert d'un manteau replié, dont l'ourlet est orné de postes (fig. 4). Il tourne la tête en arrière et soulève son bras droit vers l'avant, alors que du bras gauche, appuyé sur la jambe correspondante, il tient un bâton dont la nodosité et les dimensions font penser à une massue. Le jeune homme est habillé à l'orientale : tunique à manches longues et pantalons ornés de chevrons, chiton court sans manches serré à la taille et décoré de petits cercles, croix, bande verticale au centre avec losanges et ourlet orné de postes. Sous les postes du décolleté, on aperçoit une file de points blancs surpeints, presque complètement effacés. A la hauteur du coude, la manche est entourée d'un double filet noir ; à la hauteur des genoux, on observe un bandeau plus large formé de deux traits parallèles remplis de blanc ; aux poignets et aux chevilles, la tunique est également ornée d'un filet blanc. La tenue est complétée par des bottines lacées sur le devant et par un bonnet de type oriental (*alopekis*) à trois pointes arrondies et pans tombant sur la nuque et les oreilles. Le jeune homme, imberbe, porte les cheveux plutôt longs : quelques mèches bouclées sortent du bonnet en retombant sur le front, les joues et la nuque. Le visage présente un profil très régulier : nez pointu, narine marquée par un point, œil à angle ouvert vers l'avant avec paupière et sourcil indiqués, bouche entrouverte et lèvres recourbées vers le bas, menton pointu et proéminent.

Derrière lui se tient une autre figure masculine nue [2], debout sur un rocher de forme irrégulière (fig. 4). La jambe gauche pliée est appuyée sur un éperon plus élevé et de forme circulaire ; une lacune affecte la jambe droite. L'homme porte un pétase (chapeau à large bord), au sommet blanc ; une chlamyde nouée sur les épaules à l'aide d'un fermoir blanc rond et des bottines ailées, lacées sur le devant. Son torse est barré par un cordon perlé.



Son bras gauche, appuyé sur la cuisse correspondante, tient en main le caducée. De la main droite, il touche l'épaule du jeune homme habillé à l'orientale, qui tourne la tête vers lui. Ses cheveux sont longs et bouclés et ses traits analogues à ceux du jeune homme [1].

En face de ce dernier, une femme [3] s'avance vers la gauche, un sceptre à pointe blanche en forme de « fleur de lotus » à la main (fig. 5). Son bras droit nu est tendu en avant. Elle est vêtue d'un long chiton sans manches, moulant, et serré par une ceinture double, au-dessous de laquelle on aperçoit une série de demi-cercles; elle porte également un manteau qui couvre le bras gauche et retombe par devant. Tous les bords du chiton et du manteau sont décorés d'une ligne bordée d'un côté par des postes et de l'autre par une série de petits traits verticaux. Le cou est orné d'une rangée de perles. Ses cheveux bouclés forment une sorte de queue de cheval très proéminente; quelques boucles retombent sur la tempe et sur la nuque. Il reste quelques traces d'un ruban (*taenia*) blanc entourant la tête, avec les extrémités tombant sur le dos. Le visage de profil présente un œil plus petit et plus fermé que celui des figures masculines précédentes.

Une autre figure féminine [4] est assise à l'extrémité droite de la scène (fig. 6): elle a la tête tournée en direction du jeune homme à l'orientale. Le bras droit tient un sceptre à pointe blanche, le gauche repose sur la jambe gauche. La jambe droite passe par dessus la gauche; les pieds sont mal préservés. La femme est vêtue de la même façon que le personnage féminin précédemment décrit, mais le manteau enveloppe les jambes,

5. Stamnos Nordmann | Face A: figure 3

6. Stamnos Nordmann | Face A: figure 4



retombant en un jeu de plis. Il en va de même des bijoux et des détails de la physiologie. Les cheveux bouclés sont également ramassés en un chignon et entourés d'un ruban blanc, dont peu de traces subsistent.

Derrière la figure masculine au pétase [2], une troisième femme [5] s'apprête à s'en aller vers la gauche (fig. 7) tout en jetant un dernier regard vers le centre de la scène. Ce personnage est bien armé : casque décoré d'un petit serpent blanc avec grand *lophos* blanc (panache), égide avec *gorgoneion* retenu par deux bandes blanches qui entourent le cou et la taille, grand bouclier décoré et lance. La main droite est posée sur le bouclier appuyé, en position verticale, contre le corps; le bras gauche soulevé et replié à angle droit (main grossière), tient la lance. La femme porte un *péplos* sans manches, descendant jusqu'aux chevilles, dont l'ourlet est décoré des mêmes motifs, postes et traits verticaux; à la taille, elle porte une ceinture décorée de petits points blancs. Derrière le bras pend de façon peu réaliste la chlamyde en créant un jeu de plis. Sous le vêtement, on distingue la silhouette des jambes soulignée par deux lignes presque parallèles. Le cou est orné d'une rangée de perles. Le visage présente les mêmes traits physiologiques que les autres figures féminines; les cheveux ondulés retombent sur la nuque.

7. Stamnos Nordmann | Face A : figure 5

8. Stamnos Nordmann | Face A : figure 6

A l'extrémité gauche de la scène apparaît une quatrième figure féminine (fig. 8) s'avancant vers la droite [6]. Elle est vêtue à l'orientale, de façon très semblable au jeune



homme assis au centre [1]: bonnet phrygien à trois points arrondies (*alopekis*), décoré de petits cercles remplis de blanc, avec des pans pendant sur les oreilles et sur la nuque; tunique couvrant les bras et les jambes parsemée de chevrons et de traits blancs aux poignets et aux chevilles, chiton court serré à la taille par une ceinture blanche. Le chiton, très proche aussi de celui du personnage central [1], est décoré d'une bande verticale au centre, ornée de cercles blancs flanqués de petits points noirs et d'un bandeau double avec motifs de postes tête-bêche sur la poitrine et autour des épaules. Sur les épaules, la femme porte une *chlamys* avec ourlet à petits traits verticaux. Un collier de perles orne son cou. Ses pieds sont enfermés dans des bottines pointues, lacées jusqu'aux chevilles. Elle tient deux lances de la main gauche; le bras droit, légèrement soulevé, est replié vers le corps. Le visage montre des détails physiologiques très soignés. Du bonnet, quelques boucles tombent sur le front, les tempes et les épaules.

Dans le champ (fig. 9), une figure masculine ailée [7] vole au-dessus de la femme assise [4]. Les cheveux sont bouclés, l'œil est grand. De son bras droit, il touche l'épaule de la femme debout [3]; son bras gauche est tendu en avant, la main entrouverte. Le bras droit est coupé par un badigeon de vernis noir: à cet endroit on ne constate aucune fracture et la ligne en relief suit le contour sans interruption. Le peintre ou l'artisan préposé au vernissage a appliqué le vernis peu soigneusement. Sur les pieds, placés à l'attache de l'anse, nous observons la même erreur: seules les chevilles et la pointe des doigts du pied gauche restent visibles; la ligne de contour en relief, quant à elle, est intacte.

En haut, entre la femme [3] et le jeune homme assis [1], on remarque un objet de forme assez étrange, en blanc surpeint avec détails au vernis dilué (fig. 9); le mauvais état de conservation en rend l'identification difficile.



En bas, aux pieds des deux femmes [3] et [4], on observe un oiseau, posé au sol et tourné vers la droite, et, aux pieds du jeune homme [1], un quadrupède, probablement un chien d'aspect léonin.

Face B (fig. 10) : la scène se déroule autour d'un *loutérion*, bassin en forme de vasque monté sur un pied cylindrique ; celui-ci, s'élargissant à la base, repose sur un piédestal quadrangulaire. Eros, aux ailes déployées, vient de se poser sur le *loutérion* ou s'apprête à s'envoler (fig. 11) : en effet, un pied repose sur le bord de la vasque, alors que l'autre est légèrement soulevé. De la main droite, il tient un bandeau ; de la gauche, il soulève une caissette décorée de petits points blancs sur le bord supérieur. Ce coffret est probablement destiné à la femme en direction de laquelle il tourne la tête. Sa chevelure bouclée est ceinte d'un bandeau blanc. Son torse, représenté de face, mais en légère torsion, est barré par un long cordon perlé. Le cou, le pli des coudes et les chevilles sont marqués par deux petits traits parallèles ; le nombril et la poitrine sont rendus par un petit cercle ; les détails du visage sont analogues à ceux des personnages représentés sur la face A.

A droite du *loutérion*, une jeune femme nue est penchée sur une caissette : de la main gauche, elle tient ouvert le couvercle, dont la charnière est indiquée par un cercle rempli de blanc ; de la droite, elle y range ou elle en sort un linge (fig. 12). Sa poitrine est barrée par un bandeau brun. Ses cheveux bouclés, entourés d'un ruban blanc, réduit à quelques traces, sont coiffés en une sorte de queue de cheval proéminente, une mèche retombant sur la nuque. Son visage est caractérisé par un petit œil à angle ouvert vers l'avant, un petit nez et une bouche dessinée par un trait recourbé vers le bas.

Derrière la femme à la caissette, une autre figure féminine, à demi-nue, assise, tourne la tête vers le centre de la scène (fig. 13). Du bras gauche soulevé, elle tient une extrémité du bandeau perlé qui traverse son torse. Une draperie, aux bords décorés par les



11. Stamnos Nordmann | Face B: Eros

12. Stamnos Nordmann | Face B: détail





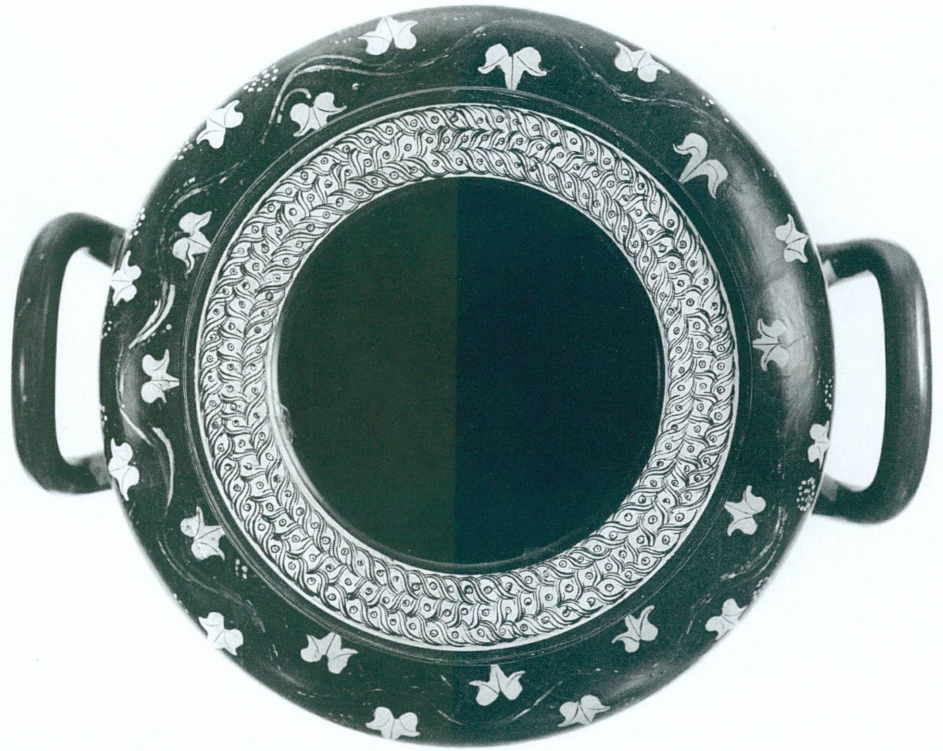
mêmes postes, lui couvre la partie inférieure du corps. Elle est parée d'autres bijoux : quatre bracelets à chaque bras et boucles d'oreille. Son corps, dont les parties nues sont réservées, est assez massif, presque masculin : épaules larges, bras et torse musclés.

A gauche du *loutérion*, une troisième femme s'avance, nue, tout en se contemplant dans un miroir qu'elle tient de sa main gauche (fig. 10). Son bras droit est, en revanche, plié contre le corps. Très semblable à sa compagne placée de l'autre côté du bassin, elle s'en distingue toutefois par sa coiffure en queue de cheval particulièrement haute et proéminente.

A l'extrémité gauche de la scène, une dernière femme s'approche de la vasque en se regardant également dans un miroir (fig. 14). Contrairement à sa voisine, elle porte un long chiton sans manches, serré par une ceinture à petits points blancs, et décoré de postes sur le décolleté et d'une ligne épaisse à l'ourlet. Sous le chiton, on devine les jambes en silhouette; à la jambe pliée correspondent deux plis presque parallèles, qu'on retrouve aussi dans la figure [5] de la face A. La femme porte des bijoux : une rangée de perles autour du cou et trois ou quatre bracelets blancs aux poignets. Comme dans le cas de la femme assise à l'extrémité opposée de la scène, les parties nues sont en réserve. La chevelure et les détails physiologiques rappellent ceux des autres personnages.

13. Stamnos Nordmann | Face B : détail

14. Stamnos Nordmann | Face B : détail



50. La droite et la gauche sont définies en fonction de la face A du vase.

51. Stamnos de type A, cf. JOLIVET 1982, p. 104, 4 A et JOLIVET 1984, p. 9 et pl. II, 1

52. Stamnos de type B, cf. JOLIVET 1982, p. 104, 4 B et JOLIVET 1984, p. 9 et pl. II, 2

53. Le stamnos est la forme préférée, par ex., du Peintre de Diespater (cf. *EVP*, pp.73-77; ADEMBRI 1987, pp. 158-162; *Mus. Etr. Villa Giulia* 1998, p. 17, fig. 19) le cratère à volutes est souvent adopté par le Peintre de l'Aurore (cf. *EVP*, pp. 80-85; ADEMBRI 1987, p. 332; *Mus. Etr. Villa Giulia* 1998, p. 46, fig. 63), alors que le Peintre de Nazzano préfère les cratères en calice (cf. *EVP*, pp. 92-96; ADEMBRI 1987, pp. 49-68; *Mus. Etr. Villa Giulia* 1998, p. 17, fig. 20), sans exclure cependant d'autres formes.

Dans le champ, on aperçoit plusieurs objets: une œnochoé blanche avec anse surélevée, placée entre le *loutérion* et la femme nue au miroir; une *taenia* (bandelette) à franges et bord décoré de lignes parallèles, traits verticaux et petits points blancs, suspendue entre Eros et la femme nue à droite du *loutérion*. Une autre *taenia*, réservée, avec une série de points noirs au centre, est suspendue à droite de la figure féminine assise à demi-vêtue. Entre celle-ci et la femme à la caissette, un oiseau aux grandes ailes déployées s'envole.

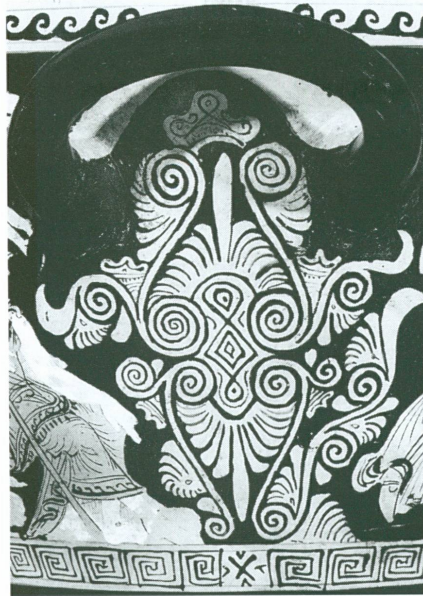
Sous la femme assise, à droite, on aperçoit deux bandes de couleur beige-orange surpeintes, très écartées l'une de l'autre. S'agirait-il des contours du rocher ou du siège sur lequel elle est assise ?

La lèvre du stamnos est décorée d'un motif à tresse élaborée, en forme de triple entrelacement d'une double ligne en relief, enrichi de petits cercles dans chaque espace libre. De chaque côté de la tresse, il y a un filet en réserve (fig. 15).

Sur l'épaule, on observe une branche ondulée de feuilles de lierre munies de trois pointes et de nervures, celles-ci rendues par la ligne en relief. En alternance avec les feuilles, des inflorescences blanches, ou corymbes, sont formés de deux cercles de points. Le décor de l'épaule est limité dans la partie supérieure par une ligne réservée.

La scène figurée est délimitée, vers le haut, par une bande réservée avec postes courant vers la droite; vers le bas, en revanche, par un méandre, interrompu en six endroits par une croix de Saint-André avec chevrons.

Sous les anses, il y a deux palmettes opposées du type à lyre, avec feuille centrale beaucoup plus allongée que les autres (fig. 16). Un motif à losanges réunit les «cœurs»



54. A noter, par ex., la différence morphologique entre le stamnos de Genève et les stamnoi attiques publiés par ISLER KERÉNYI 1976/1977, *passim*

55. Cf., par ex., la forme du stamnos Berlin V. I 5825 de Sovana (*Berlin* 1988, pp. 234-235, n° 1: Achille sacrifiant des prisonniers troyens sur la tombe de Patrocle)

56. Cf. ADEMBRI 1987, pp. 6-18

57. Cf. ADEMBRI 1987, pp. 76-95

58. Voir surtout le stamnos Villa Giulia 3593 (de *Falerii*, Valsiarosa, tombe 13, ensemble funéraire CXVI): *CVA* Italie 2, Rome-Villa Giulia 2, IV Br, pl. 8, 1-3 et 9, 1; *EVP*, p. 77, n° 1 et ADEMBRI 1987, pp. 149-150, n° 130, fig. 129, a-d, avec bibliographie complète

59. Cf. ADEMBRI 1987, pp. 28-48; par ex., pp. 31-32, n° 40, fig. 40, a-c (stamnos Villa Giulia 8237, de Fabbrica di Roma, loc. Poggio delle Monache, achat de Zocchi 1890)

ovales des palmettes. De fines volutes entourent les palmettes et s'étendent de part et d'autre en formant des spirales alors que dans les interstices apparaissent des demi-palmettes en peigne et des campanules. Exactement sous l'anse, on note un petit décor tressé avec spirales, sur lequel il y a une zone en réserve. La palmette située sous l'anse droite⁵⁰ (fig. 16 a) est plus soigneusement rendue dans ses détails que celle sous l'anse gauche (fig. 16 b).

Attribution

Le potier qui a façonné le stamnos de Genève démontre une remarquable habileté technique exprimée par les proportions harmonieuses. Ce type de stamnos, à pied bien détaché de la panse⁵¹, contrairement au type B⁵², caractérise la production étrusque et surtout falisque. A Faléries, le stamnos, ainsi que les différents types de cratère, sont les formes de grandes dimensions typiques de la première phase de la production⁵³. Il se distingue des modèles attiques⁵⁴, tout en héritant de ceux-ci une certaine élégance qui s'évanouira petit à petit pour en arriver aux formes disgracieuses de la production plus tardive.

Le vase de Genève, plutôt allongé, comme le sont en général les stamnoi falisques⁵⁵, se rétrécit vers le bas; le col est quasiment inexistant, les anses se replient à angle droit et le pied, mouluré, atteint une certaine hauteur. Des parallèles morphologiques sont fournis par des œuvres attribuées au Groupe de Nepi⁵⁶, au Peintre d'Héraclès⁵⁷, au Peintre de Diespater et à son entourage (Peintre de l'Aurore, Peintre de Marcioni)⁵⁸ et surtout par les stamnoi décorés par le Peintre de Villa Giulia 8238⁵⁹.

Les caractéristiques techniques de la décoration et le haut niveau qualitatif rapprochent le stamnos de Genève de la production des meilleurs peintres falisques: le vernis couvrant est appliqué de façon homogène sur toute la surface du vase; la ligne en relief est savamment employée tant dans les scènes figurées des deux faces que dans

16. Stamnos Nordmann | Vue latérale droite

16 a. Stamnos Nordmann
Détail: palmette sous l'anse droite

16 b. Stamnos Nordmann
Détail: palmette sous l'anse gauche

60. ADEMBRI 1987, pp. 1-5 et p. 326; ADEMBRI 1988, p. 8; ADEMBRI 1990, pp. 236-237. Cf. aussi FREL 1985, pp. 145-158

61. ADEMBRI 1987, p. 329; ADEMBRI 1988, p. 8; ADEMBRI 1990, pp. 238-239

62. ADEMBRI 1987, pp. 6-9 et pp. 18-21

63. Nous maintenons ici par commodité la classification de B. Adembri.

64. Cf. *EVP*, pp. 73-77; ADEMBRI 1987, pp. 148-157, n^{os} 129-138 et p. 331

65. Par ex., le cratère Hirschmann G 51 (BLOESCH 1982, p. 86, n^o 42, et pp. 105-106)

66. Cf. note précédente

67. BIANCHI BANDINELLI/TORELLI 1976, n^o 158; CRISTOFANI 1987, p. 199 et p. 317, n^o 147; *Mus. Etr. Villa Giulia* 1998, p. 46, fig. 63

la décoration secondaire; les rehauts blancs sont utilisés en abondance, mais de façon équilibrée, sans cet effet «baroque» de polychromie excessive typique des vases italiotes. Une attention particulière au chromatisme se manifeste toutefois par les légères nuances de la couleur surpeinte, comme on peut le noter sur les figures d'oiseaux, et par l'usage du vernis dilué, notamment pour le traitement des chevelures. Le dessin est soigné, la ligne sûre, non sans parfois une certaine dureté, comme dans les plis des draperies.

L'emploi du blanc, presque totalement absent des coupes du Peintre de Del Chiaro, auquel on doit, selon B. Adembri⁶⁰, le début de la production falisque plus ancienne, encore très proche des modèles attiques, ne ferait son apparition que chez les peintres postérieurs, davantage influencés par la céramique italiote⁶¹. Le stamnos de Genève pourrait être comparé, par exemple, aux œuvres du Peintre de New York GR 999⁶², situé à l'intérieur du Groupe de Nepi⁶³, qui fait justement un usage abondant du blanc surpeint, surtout pour les chairs féminines. Il introduit ainsi un détail technique qui trahit une légère postériorité chronologique par rapport au Peintre de Del Chiaro. Un style de forte influence attique caractérise les œuvres attribuées au Peintre de Diespater⁶⁴, qui emploie avec parcimonie les rehauts blancs; pour cette raison, ainsi que pour d'autres considérations d'ordre stylistique, le décorateur du stamnos de Genève ne peut, à notre avis, être identifié avec ce peintre. L'abondance du blanc surpeint apparaît dans les œuvres d'autres artistes de l'entourage du Peintre de Diespater, par exemple le Peintre de l'Aurore, et dans celles du Peintre de Nazzano et de son entourage⁶⁵.

Les scènes figurées du stamnos de Genève occupent un seul registre, mais les figures ne sont pas simplement alignées les unes après les autres à la même hauteur. Un certain mouvement est perceptible dans la disposition des figures qui, sur la face A, se rapprochent du centre, comme les figures féminines (3) et (6), ou s'en éloignent, comme la figure féminine (5). Il en va de même sur la face B: les femmes s'approchent du *loutériorion* et Eros, se tenant au-dessus de la vasque, brise l'alignement.

On peut donc affirmer que notre peintre opte pour un type de représentation plus simple et linéaire, différent des compositions surchargées et disposées sur plusieurs plans propres au Peintre de Nazzano et au Peintre de l'Aurore: nous pensons ici au célèbre cratère à volutes Hirschmann⁶⁶ et au cratère de Villa Giulia avec Eos et Céphalos⁶⁷, attribués respectivement au premier et au second peintre.

Mais une sorte d'*horror vacui* se remarque également sur le stamnos genevois: dans le champ, les oiseaux, les bandelettes, et les divers récipients s'accordent très bien avec le goût spécifiquement falisque.

On remarque cependant une caractéristique plutôt rare dans la production proto-falisque: la décoration de la face B est de qualité presque comparable à celle de la face principale. En général, entre les deux faces, la différence tant du point de vue qualitatif qu'iconographique, est considérable. Si la face principale est fréquemment décorée par un thème mythologique, au revers apparaissent souvent des scènes de genre, de caractère surtout dionysiaque. Le vase de Genève, au contraire, présente de ce côté une scène soignée dans les moindres détails, où le peintre fait usage de la ligne en relief, des rehauts blancs et du vernis dilué exactement comme sur la face principale. Il faut aussi ajouter que le thème représenté pourrait fournir une clé de lecture intéressante pour tout le vase, comme nous le verrons par la suite. En consultant la thèse



68. Par ex., ADEMBRI 1987, pp. 13-14, n° 18, fig. 18, a-d (cratère en calice Villa Giulia 8359, de Nepi, loc. S. Paolo, Vigna Pentriani, tombe III, attribué au Peintre de Nepi, *EVP*, p. 70, n° 1, fig. 23 a-b); pp. 14-15, n° 19, fig. 19, a-d (cratère en calice Villa Giulia inv. 6473, de Corchiano, loc. S. Antonio, tombe 22, attribué au Peintre de Nepi, fig. 21); pp. 37-38, n° 46, fig. 46, a-d (stamnos Villa Giulia 2350, de *Falerii*, Valsiarosa, tombe 2, ensemble funéraire CXXV, attribué au Peintre de Villa Giulia 8238)

69. Cette dernière avec un résultat peu convaincant

17. Stamnos Nordmann
Face A : détail du vêtement de la figure 5

de doctorat de B. Adembri, nous pouvons en déduire que, dans le Groupe de Nepi précisément et dans l'œuvre du Peintre de Villa Giulia 8238, qui lui est proche, figurent des vases sans différences importantes entre leurs deux faces⁶⁸.

La composition de la face principale présente une disposition équilibrée des figures dans l'espace ; elle est animée par une certaine vivacité exprimée tant dans l'attitude des figures debout ou assises, que dans le geste amical du personnage vis-à-vis du jeune homme habillé à l'orientale [1] : leurs regards se croisent pendant qu'ils semblent converser. Toutes les figures sont représentées en raccourci, parfois de façon réussie, comme dans le cas de la figure féminine qui tend son bras [3], parfois maladroitement, comme dans celle qui est armée [5].

Les vêtements, un peu maniéristes mais pas trop surchargés de plis, sont soigneusement ornés d'ourlets. Tantôt très légers, ils laissent transparaître les formes du corps, comme dans les figures féminines [3] et [5]⁶⁹, tantôt ils revêtent une fonction purement décorative : par exemple le manteau qui descend derrière les épaules de la figure féminine armée [5], raide comme une colonne et sans aucun point de soutien (fig. 17).

70. La figure masculine [1] peut être comparée à celle d'Héraclès avec *léonté*, assis, la tête tournée à gauche, qui tient la main levée, peinte sur le cratère Villa Giulia 8360, attribué au Peintre de Nazzano (ADEMBRI 1987, pp. 50-51, n° 55, fig. 55, a-d; de Nepi, loc. S. Paolo, Vigna Pentriani, tombe III): c'est justement la main levée qui est très semblable dans les deux figures. Des deux dernières, celle [1] du stamnos de Genève avec bâton noueux court et celle d'Héraclès avec la massue, pourraient dériver d'une iconographie commune tirée d'un carton circulant à l'intérieur de l'atelier.

71. Par ex., le cratère en cloche New York GR 999, de Nazzano, attribué au Peintre de New York GR 999 (EVP, p. 298; ADEMBRI 1987, p. 6, n° 10, fig. 10, a-c); stamnos Civita Castellana-Museo dell'Agro Falisco 1293, de Faléries, Penna, tombe 21, ensemble funéraire C, attribué au Peintre de New York GR 999, très proche du stamnos de Genève dans le traitement des plis des vêtements (ADEMBRI 1987, pp. 8-9, n° 12, fig. 12, a-c); cratère en calice Villa Giulia 6473 (fig. 21), de Corchiano, loc. S. Antonio, tombe 22, attribué au Peintre de Nepi (ADEMBRI 1987, pp. 14-15, n° 19, fig. 19, a-d)

72. Par ex., FREL 1985, p. 148, fig. 9 a et p. 150

73. Par ex., le cratère Villa Giulia 6473, cité à la note 71. Cf. aussi CRISTOFANI 1987, p. 192 et p. 315, n° 142 = ADEMBRI 1988, p. 9, fig. 1 (cratère en cloche Villa Giulia 6364) (fig. 24); oenochoé Villa Giulia 908, cité à la note 78 (fig. 22 a)

74. Par ex., STENICO 1958, p. 299, A; pl. XCIX, 2 (cratère en calice Londres, British Museum F 479)

75. Par ex., ADEMBRI 1987, pp. 153-154, n° 135, fig. 134, a-c (stamnos Civita Castellana, Mus. Arch. dell'Agro Falisco 1599). Cf. fig. 25

76. Cf. la figure féminine armée [5] de la face A (fig. 17) et la figure avec miroir, à gauche de la face B (fig. 14). Par ex. : cratère en cloche New York GR 999 (fig. 18 b), cité aux notes 71 et 77 (ADEMBRI 1990, pl. II, b). Cf. également l'oenochoé Villa Giulia 908 (fig. 22 a), citée à la note 78

77. DEPERT 1955, p. 32, n° 1, pl. 24-25 a-b; ADEMBRI 1987, p. 6, n° 10, fig. 10, a-c (de Nazzano). Cité à la note 71

18 a-b. Cratère en cloche GR 999
New York, Metropolitan Museum of Art
Faces A et B



Cette même rigidité se manifeste dans la représentation de l'étoffe sur laquelle est assis le jeune homme [1]⁷⁰, ainsi que dans le pan du manteau de la figure féminine [4], à l'extrémité droite de la scène. La manière non exubérante de décorer les vêtements est une caractéristique des peintres du Groupe de Nepi (fig. 18 a-b et 19)⁷¹. Chez les Peintres de Nazzano et de l'Aurore, elle est, au contraire, plutôt excessive, tandis qu'elle devient plus linéaire chez le Peintre de Diespater.



78. DEPERT 1955, p. 32, n° 2; JURGEIT 1986, p. 1072, n° 14, pl. 736; ADEMBRI 1987, p. 7, n° 11, fig. 11, a-c

79. A observer, par ex., le corps musclé et l'épaule

80. DEPERT 1955, p. 40, n° 2, pl. 39, a-b; STENICO 1958, p. 297, note 1; COLONNA 1984, p. 1060, n° 129; ADEMBRI 1987, pp. 13-14, n° 18, fig. 18, a-d

81. COLONNA 1984, p. 1066, n° 185, pl. 782; ADEMBRI 1987, pp. 16-18, n° 21, fig. 21, a-c

82. *EVP*, p. 70, n° 2; DEPERT 1955, p. 40, n° 1, pl. 40, a-b; STENICO 1958, p. 297, note 1 (fragments avec Jugement de Pâris); SCHAUENBURG 1963, p. 116, note 13; ADEMBRI 1987, pp. 15-16, n° 20, fig. 20, a-b. Retrouvé à Gênes, nécropole via XX Settembre, tombe 62

19. Stamnos 1293 | Civita Castellana, Museo Archeologico dell'Agro Falisco Face A

20. Kylix | Malibu, Paul Getty Museum

La façon très particulière de rendre les plis du chiton, bouffant à la taille sous la forme de petits demi-cercles, pourrait constituer un autre indice important quant à l'attribution du stamnos genevois: en effet, cette manière se retrouve dans les œuvres du Peintre de Del Chiaro⁷² (fig. 20), du Groupe de Nepi⁷³ (fig. 21) et du Peintre de Nazzano⁷⁴, alors qu'elle n'apparaît pas dans celles du Peintre de Diespater⁷⁵. Nous pouvons également observer la façon très particulière de marquer par deux lignes parallèles les plis du chiton sur les jambes en silhouette⁷⁶.

Les parallèles les plus convaincants pour les figures du stamnos de Genève sont fournis par les vases attribués par B. Adembri au Peintre de New York GR 999 et au Peintre de Nepi. Le cratère en cloche New York GR 999⁷⁷ (fig. 18 a-b), déjà mentionné, éponyme du Peintre, et l'œnochoé Villa Giulia 908⁷⁸ (fig. 22 a-b), également du même peintre, constituent des parallèles intéressants pour les figures féminines [3] et [4]. En outre, l'Eros aux ailes blanches, peint sur le col de l'œnochoé citée ci-dessus, est semblable à la figure [7] du stamnos genevois⁷⁹. Les plis des vêtements et le pan pointu du manteau de la femme nue ouvrant la caissette, représentée sur la panse de la même œnochoé, sont analogues à ceux de la figure féminine assise [4] et de la figure demi-vêtue, figurée à droite de la face B du vase de Genève.

La figure armée [5], le jeune homme [2] et Eros ressemblent à l'Athéna avec casque corinthien, égide, *gorgoneion*, bouclier et lance, à l'Hermès avec pétase, *kerykeion*, manteau et chaussures hautes, et à l'Eros, représentés sur la face A du cratère en calice Villa Giulia 8359⁸⁰ (fig. 23 a-b), œuvre du Peintre de Nepi. La face B de ce cratère, avec *thiasos* dionysiaque, est de bonne qualité, comme la face B du stamnos de Genève. La figure armée [5] et Eros ont des parallèles dans d'autres œuvres du Peintre de Nepi: le cratère en cloche Villa Giulia 6364⁸¹ (fig. 24), pour le personnage armé, et le cratère en calice retrouvé à Gênes⁸², pour la représentation d'Eros.



83. ADEMBRI 1987, p. 374, note 312, pense que ce type de casque est typique de l'armement des Osques. Il s'agirait, dans ce cas, d'un élément de provenance campanienne.

84. Par ex., le stamnos 1599, Civita Castellana, Museo dell'Agro Falisco, de Faléries, Penna, tombe 11, ensemble funéraire CXIV (*EVP*, p. 73, n° 1; DEPERT 1955, p. 6, n° 1, pl. I, c-d; COLONNA 1984, p. 1063, n° 169 a, pl. 780; CRISTOFANI 1985.1, pp. 331-332, n° 14.2.1.2; ADEMBRI 1987, pp. 153-154, n° 135, fig. 134, a-c; CRISTOFANI 1987, p. 193 et p. 315, n° 143.1; DE LUCIA BROLLI 1991, p. 61). Mentionné à la note 75

85. FREL 1985; ADEMBRI 1987, pp. 1-5, n° 1-9, fig. 1-9

86. FREL 1985, pp. 147-148, n° 1, fig. 1 a

Le casque de la figure armée [5], évidemment Athéna⁸³, avec un haut cimier qu'on observe fréquemment dans les œuvres du Peintre de Nepi, est également caractéristique des représentations du Peintre de Diespater⁸⁴ (fig. 25), lequel s'est peut-être formé dans l'atelier du Groupe de Nepi.

Bien que les mains et les pieds soient représentés plutôt grossièrement, le visage des personnages du stamnos de Genève est rendu avec un certain soin; on peut y repérer quelques éléments utiles pour l'attribution. L'œil représenté à angle ouvert vers l'avant, avec indication de la pupille et du sourcil, se retrouve dans les œuvres attribuées au Groupe de Nepi et dans celles qui en dérivent. Mais si l'on se rapporte uniquement au détail de l'œil, il est très difficile d'attribuer le stamnos genevois à un peintre plutôt qu'à un autre, car la manière de tous les céramographes falisques de la première phase de la production démontre de considérables analogies dans les détails: ils travaillaient, en effet, dans une même période chronologique et peut-être aussi dans le même atelier.

Il est cependant intéressant d'observer la profonde ressemblance entre les visages des figures du stamnos genevois et ceux des figures des kylikes du Peintre de Del Chiaro⁸⁵: comparons par exemple, le visage du jeune homme [1] avec celui de Dionysos et de la Ménade d'une des kylikes fragmentaires de Malibu⁸⁶ (fig. 27). On remarque que les yeux, le petit point pour indiquer la narine, la bouche recourbée vers le bas et le menton fuselé, un peu proéminent, sont représentés de manière identique. Mais les

21. Cratère en calice 6473 | Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia



87. De telles chevelures se retrouvent dans presque toute la céramique proto-falisque (par ex. le Peintre de Déjanire du Groupe de Nepi, le Peintre de l'Aurore), et, par conséquent, ne peuvent être un trait distinctif d'un seul peintre.

88. Il faut comparer, par ex., la figure masculine nue (2) du stamnos de Genève à celle du satyre peint sur la kylix FREL 1985, p. 157, n° 27 (située parmi les dernières œuvres du Peintre de Del Chiaro).

89. FREL 1985, pp. 147-148, n° 1, fig. 1 b

90. De Faléries, Colonnate, tombe 4; A: scène de toilette féminine; B: ménade avec tympanon et jeune homme nu. *EVP*, p. 81, n° 2, pl. 16, 2; DEPERT 1955, pl. 6, a-d; STENICO 1958, p. 292, note 3 et p. 293, note 1; ADEMBRI 1987, pp. 166-167, n° 141, fig. 140, a-c

22 a-b. CEnochoé 908 | Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

affinités stylistiques s'étendent aussi à la chevelure bouclée, au contour réservé, avec chignon de forme allongée⁸⁷, ainsi qu'aux détails anatomiques. Les larges pectoraux, le petit triangle qui indique le sternum, les mamelons et le nombril marqués par un petit cercle, les deux petits traits horizontaux montrant les plis du ventre et le pubis, sont communs au Peintre de Del Chiaro et au décorateur du stamnos de Genève⁸⁸. En outre, la représentation de la main de Dionysos portant le thyrsos, sur la même kylix de Malibu⁸⁹ (fig. 26), est très proche de celle du jeune homme portant le caducée [2] du stamnos de Genève. En se fondant sur ces comparaisons stylistiques, le lien qui unit le décorateur de notre stamnos au Peintre de Del Chiaro semble assez clair, bien qu'il s'agisse de deux mains distinctes.

Avant de tirer une conclusion à propos de l'attribution du stamnos de Genève à un peintre précis à l'intérieur de la production proto-falisque, il faut analyser la face secondaire et sa décoration accessoire.

La face principale du stamnos Villa Giulia 3592⁹⁰ (fig. 28), attribué au Peintre de l'Aurore, rappelle beaucoup la face secondaire du stamnos genevois. La composition de la scène est articulée de façon analogue: au centre, un échassier est posé sur un *loutérion*, comme Eros l'est sur le stamnos genevois; à droite et à gauche du bassin, deux femmes sont debout et, derrière elles, deux autres figures féminines sont assises; les accessoires pour la toilette tels que la caissette, l'œnochoé, les linges et les miroirs sont aussi présents. Le grand nombre de figures et l'*horror vacui*, accentué sur le



23 a-b. Cratère en calice 835 | Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia | Faces A et B
 24. Cratère en cloche 6364 | Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia | Face A
 25. Stamnos 1599 | Civita Castellana, Museo Archeologico dell'Agro Falisco | Face A
 Page 25 | 26 et 27. Fragment de kylix | Malibu, Paul Getty Museum | Détails



91. Selon la classification de B. Adembri, le Peintre de l'Aurore se situe dans une phase légèrement postérieure à la période d'activité du Groupe de Nepi : on pourrait donc supposer que le Peintre de l'Aurore en a subi l'influence.

92. *EVP*, p. 70, n° 1

93. Ce peintre appartient à la première génération des peintres falisques ; selon B. Adembri, dans son atelier se seraient formés les peintres du Groupe de Diespater, comprenant, entre autres, le Peintre de l'Aurore.

94. Par ex., les *loutéria* en marbre de Délos et d'Olynthe (GINOUVÈS 1962, pl. XX, fig. 59-62)

95. Par ex. : fragment du vase à figures rouges de Heidelberg (GINOUVÈS 1962, pl. XIX, fig. 58, p. 93, note 8, et p. 96) ; cratère à colonnettes de Myson (BLOESCH 1982, p. 74, n° 35 et p. 104 ; notice de C. Isler Kerényi)

96. Par ex. : pélikai apuliennes Louvre K 96, Vatican Z 5 et Vatican Z 22 (GINOUVÈS 1962, pl. XXVI, fig. 81-83)

97. Grand stamnos en bronze (inv. 44401), de Gualdo Tadino, nécropole Malpasso, tombe à fosse IX, V^e siècle av. J.-C.

98. Situle, Florence, Museo Archeologico, inv. 70521 ; datation : troisième quart du IV^e siècle av. J.-C. (ADEMBRI 1982, pp. 80-81, n° 5)

99. KRAUSKOPF 1980

100. DEPERT 1985, p. 282



stamnos du Peintre de l'Aurore par un petit « nuage » avec protomé de lion indiquant la présence d'une fontaine, sont communs aux deux scènes⁹¹.

Le traitement de l'aile de l'Eros peint sur le stamnos genevois rappelle celui de l'aile de la Niké sur le char d'Athéna figurant sur la face principale du cratère Villa Giulia 8359⁹² (fig. 23 a), déjà souvent cité pour des comparaisons. Ce cratère est l'œuvre du Peintre de Nepi ; il est donc fort probable que le stamnos de Genève soit également l'œuvre de ce peintre⁹³.

En ce qui concerne le bassin (*loutérion*), qui reproduit fidèlement les exemplaires conservés en provenance de tout le monde grec⁹⁴, on retrouve plusieurs représentations semblables à celle du stamnos de Genève, soit dans la céramique attique⁹⁵, soit dans l'italote⁹⁶.

Le décor accessoire, comprenant les motifs canoniques de la céramique falisque, tels que les postes et le méandre interrompu par des croix, présente toutefois quelques particularités dignes d'intérêt. Tout d'abord, le motif à tresse complexe sur le rebord plat du stamnos genevois n'a pas d'antécédents : il a été tracé au moyen de la ligne en relief avec un tel raffinement qu'il acquiert presque la troisième dimension. Nous n'en avons repéré aucun parallèle dans la céramique falisque et étrusque. Ce motif, toutefois, n'est pas un *unicum*, car on en connaît quelques exemples dans la toreutique. Dans une vitrine du Musée de Villa Giulia à Rome est exposé, avec tout le mobilier funéraire auquel il appartient, un stamnos en bronze de Gualdo Tadino⁹⁷, datant du V^e siècle av. J.-C., qui présente une lèvre plate gravée du même motif à tresse complexe enrichie de points ; dans la partie inférieure, avant l'élargissement du pied, cette décoration se répète. Un autre exemple est offert par une situle stamnoïde en bronze de Florence⁹⁸, avec lèvre et partie inférieure décorées par un guillochis, soit une tresse avec des petits cercles. Il est intéressant de noter qu'un groupe de vases à boire en bronze, présentant cette même décoration et provenant de Civita Castellana, est attribué par I. Krauskopf à un atelier actif en territoire falisque⁹⁹. Cette observation pourrait fournir un argument en faveur de l'hypothèse de K. Deppert, qui voit dans les vases étrusco-italiques en bronze les possibles modèles des stamnoi falisques¹⁰⁰.

101. Bouclier, Florence, Museo Archeologico, inv. 70520 (provenance: Orvieto, Settecamini - localité Poggio del Roccolo – Tombe du Guerrier): ADEMBRI 1982, p. 79, n  4. Datation: troisième quart du IV  siècle av. J.-C.

102. Par ex., un bouclier en bronze retrouvé dans le stade d'Olympie, VANDERPOOL 1961, p. 300, pl. 99, fig. 9

103. ADEMBRI 1982, p. 79 (avec indications bibliographiques)

104. Pour les motifs végétaux fréquents dans l'art étrusque, voir PAMPANINI 1930, pp. 293-320

105. GILOTTA 1990, p. 259

106. ADEMBRI 1987, pp. 11-12, n  16, fig. 16, a-d: stamnos Villa Giulia 50667, ex-collection Castellani

107. ADEMBRI 1987, p. 214, n  183, fig. 181, a-d:  nocho  de forme VII, Civita Castellana, Museo dell'Agro Falisco 1612 (de Faléries, Penna, tombe 11, ensemble funéraire CXIV)

108. Par ex., ADEMBRI 1987, pp. 91-92, n  93, fig. 93, a-d: cratère   colonnettes, Villa Giulia 6433 (de Corchiano)

109. Pour les différents types de feuilles de lierre attestées sur les cratères   colonnettes: cf. TRENDALL 1955, p. 120, fig. 13

110. Par ex., *CVA Italia* 46, Parma 2, IV B, pl. 10, 1-2 (M. P. Rossignani): plat C. 108 avec tête masculine au centre et branche de lierre avec corymbes sur la lèvre, du milieu du IV  siècle av. J.-C.

111. Une légère différence qualitative se remarque dans la décoration végétale: la palmette sous l'anse droite est un peu plus soignée, l'autre plus sommaire (Cf. fig. 16 a-b).



Ce même motif, que l'on retrouve également sur le bord d'un bouclier étrusque en bronze de Florence¹⁰¹, dérive directement de la Gr ce, comme en témoignent d'autres boucliers trouvés sur place¹⁰², et se retrouve aussi en Macédoine, lieu de provenance d'un carquois en or orné d'un triple et riche guillochis¹⁰³.

Peinte sur l'épaule du stamnos de Genève, la branche de lierre avec corymbes¹⁰⁴, tout en étant un motif connu à Fal ries¹⁰⁵, n'apparaît pas fréquemment dans la première phase de la céramique falisque. On la retrouve sur un stamnos du Peintre de Déjanire (Groupe de Nepi)¹⁰⁶ et sur une  nocho  du Peintre de Civita Castellana 1612¹⁰⁷, mais surtout sur certains vases attribués au Peintre d'H racl s¹⁰⁸. Du reste, ce motif, très courant dans la céramique italiote¹⁰⁹, jouit d'une grande notoriété dans les productions tardo-falisque et c r taine¹¹⁰.

Les palmettes fines et élégantes sous les anses du stamnos de Genève sont remarquables: elles ne sembleraient pas attestées ailleurs. L'entrelacs de la palmette sous l'anse droite, qu'on ne retrouve pas sous l'anse gauche¹¹¹, est très particulier.

Un élément, qui peut fournir un indice facilitant l'attribution, est la campanule sortant des volutes, introduite dans la céramique falisque par le Groupe de Nepi. Ce sont justement les vases attribués à ce groupe qui fournissent les parallèles les plus convaincants pour le stamnos de Genève: la fleur, aux dimensions encore réduites, présente une corolle ondulée.

112. ADEMBRI 1987, pp. 337-338

113. Toutefois, quelques peintres falisques plus récents maintiennent un décor végétal limité, par ex. le Peintre de Villa Giulia 8238, auquel B. Adembri attribue quelques vases qui ne présentent pas de décor végétal sous les anses (ADEMBRI 1987, pp. 35-36, n° 45, fig. 45, a-d: stamnos Villa Giulia 2349, de Faléries; pp. 37-38, n° 46, fig. 46, a-d: stamnos Villa Giulia 2350).

114. Négatif DAI (Rome) 813259; DEPPERT 1955, p. 29, pl. 104; *CVI* Deut. 23, Heidelberg 2 (M. Schmidt, 1963), pl. 66, 1-2 et pl. 67, 1; ADEMBRI 1987, p. 77, n° 72, fig. 72, a-c. Ce skyphos présente les deux palmettes opposées, les campanules, les éléments végétaux aux extrémités des volutes, les «cœurs» de palmette et la demi-palmette qui jaillit des volutes en bas à gauche.

115. L'activité du Peintre de Médias se situe à Athènes à la fin du V^e siècle av. J.-C.

116. Cf. aussi ADEMBRI 1987, pp. 327-329

117. ADEMBRI 1987, p. 5, avait déjà suggéré cette hypothèse.

118. Par ex., *CVI* Italia 27, Bologna 4 (G. Bermond Montanari, 1956), III, 1, pl. 88, 1-6: cratère en calice Pell. 305; pl. 91, 3-4 e 92, 5-6: cratère en cloche Pell. 329

Dans l'évolution du décor végétal, on assiste à un envahissement progressif de l'espace au détriment de celui réservé aux scènes figurées ainsi qu'à une complexité croissante¹¹². Le stamnos de Genève, où les palmettes ne se retrouvent que sur une petite partie de la surface, se situerait au début de la production, quand l'influence attique prédominait encore. En effet, dans la céramique attique, le décor phytomorphe ne connaît que rarement le développement quasi hypertrophique qui caractérise la production falisque, surtout dans sa phase plus récente¹¹³.

Une certaine affinité dans la typologie des palmettes opposées, des volutes et des éléments végétaux mineurs peut être établie entre le stamnos de Genève et les vases attribués au Peintre d'Héraclès. C'est avec le skyphos fragmentaire Heidelberg E 49¹¹⁴, en particulier, que l'on peut comparer le stamnos genevois. Même si la décoration du skyphos, bien plus ample et complexe, occupe presque la moitié de la surface du vase, elle semble vraiment dériver de celle du stamnos de Genève. Or, si l'on considère que le Peintre d'Héraclès s'est formé à l'intérieur du Groupe de Nepi et que sa carrière se situe vers 360-350 av. J.-C., on peut supposer que le stamnos de Genève, probablement antérieur, est un produit du même atelier.

Un éventuel appui à cette hypothèse pourrait être fourni par la présence du même type de palmette «à cœur» dans presque toutes les œuvres attribuées à des peintres formés à l'intérieur du Groupe de Nepi, et inversement par son absence dans les kylikes du Peintre de Del Chiaro, initiateur de la production proto-falisque. Le Groupe de Nepi aurait donc élaboré un type de décoration phytomorphe dérivé du style dit «orné» de Médias¹¹⁵, en inaugurant ainsi le style proprement falisque¹¹⁶.

Suite à toutes ces considérations, on peut raisonnablement attribuer le stamnos de Genève au Groupe de Nepi. Les différences qui existent entre la manière du Peintre de Nepi, du Peintre de New York GR 999 et du Peintre de Déjanire sont minimes, alors que nombreux sont les éléments qui leur sont communs. Je préfère donc réduire le Groupe de Nepi à un seul et même artiste, suivre les diverses phases évolutives de son activité¹¹⁷ et le nommer tout simplement «Peintre de Nepi».

La position du Peintre de Nepi à l'intérieur de la production proto-falisque devient plus claire. L'influence attique, par l'intermédiaire de l'enseignement du Peintre de Del Chiaro, est évidente, mais on observe chez le premier des emprunts à une autre tradition, probablement italote. Ces diverses influences, fusionnant avec le goût local, donneront naissance au style considéré comme typiquement falisque.

Le stamnos de Genève semble donc un exemple significatif de la position intermédiaire du Peintre de Nepi. Les analogies rencontrées dans des vases attribués à des peintres postérieurs seraient dues au rôle de précurseur du Peintre de Nepi, qui laisse son empreinte sur toute la suite de la production. Les peintres plus récents, en effet, tout en dévoilant des différences stylistiques parfois considérables, reprennent les stylèmes de l'atelier qui les a formés.

Le grand soin avec lequel est exécuté le décor accessoire, ainsi que la bonne qualité des deux faces, soulignent encore le caractère exceptionnel du stamnos de Genève, qui paraît directement influencé par la céramique attique du début du IV^e siècle av. J.-C. Que l'on pense, par exemple, à la représentation des vêtements, reprenant les caractéristiques submédiéïques également exprimées dans le style du Peintre de Méléagre¹¹⁸,

119. *ARV*², pp. 1418-1424
120. *ARV*², pp. 1425-1434; BOARDMAN 1989, p. 169 et fig. 341
121. ADEMBRI 1987, p. 327
122. *ARV*², pp. 1436-1437; par ex., BOARDMAN 1989, fig. 348
123. *ARV*², p. 1439; par ex., BOARDMAN 1989, fig. 349
124. Je préfère maintenir cette datation, malgré une certaine perplexité, car l'étude de B. Adembri est, à ce jour, la plus complète et la plus approfondie.
125. Le nom étrusque possède plusieurs variantes, la plus ancienne étant *elchsantre*. A ce propos, cf. MARTELLI 1994.
126. L'iconographie de Pâris avec massue a quelques attestations: KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 40 (couverture de pyxis attique, Copenhagen Nat. Mus. 731, vers 430 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 46 (pyxis attique à fond blanc, New York MMA 1907.286.36, Peintre de Penthésilée, vers 460 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 48 (cratère en calice attique, Saint-Pétersbourg, Ermitage St. 1807, Peintre de Cadmos, vers 430 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 181, n° 52 a, (pélîké attique, Malibu Getty Mus. 83.AE.10, Peintre du Cortège Nuptial, vers 325 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 181, n° 54 (cratère en calice lucanien, Paris, Cab. des Méd. 422, Peintre de Dolon, vers 380 av. J.-C.)
127. Par ex., KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 40 (couverture de pyxis attique Copenhagen 731, vers 430 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 44 (hydrie attique Berlin F 2633, Peintre de Cadmos, vers 430/420 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 181, n° 53 (pélîké attique Athènes 12545, Peintre de Marsyas, vers 350/340 av. J.-C.)
128. Par ex., MORET 1978, p. 76 et p. 98; PORTEN PALANGE 1979, pp. 85-115; KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 181, n° 55 (cratère en calice lucanien Paris 422, Peintre de Dolon, vers 380 av. J.-C.); KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 181, n° 57 (lécythe paestan Louvre N 3148, Peintre de l'Oreste de Boston, vers 330 av. J.-C.)
129. Surtout sur les miroirs gravés, par ex.: GERHARD 1843-1897, vol. II (1845), pl. 184, 185, 186, 187, 194; vol. IV (1867), pl. 368; LORD 1937, pp. 602-606; BONFANTE 1977, pp. 149-167; JUCKER 1982, pp. 5-14; SIMON 1985, pp. 299-306
130. Cf. PARIBENI 1963, p. 951

du Groupe de Plainer¹¹⁹ et du Groupe de Télôs¹²⁰, ou aux représentations mythologiques inspirées des vases attiques trouvés en territoire falisque¹²¹ appartenant au même Groupe de Plainer, au Peintre d'Upsala¹²² et au Groupe de Budapest¹²³.

Du point de vue chronologique, le stamnos de Genève ne devrait pas être très éloigné des prototypes attiques dont il s'inspire; la datation entre 380 et 360 av. J.-C., proposée par B. Adembri pour le Groupe de Nepi, semble correspondre à cette position intermédiaire entre modèles attiques et processus évolutif du goût falisque, mais paraît un peu trop basse si l'on considère le développement de la céramique proto-falisque parallèle à celui de la céramique proto-italote¹²⁴.

Iconographie

La scène représentée sur la face principale, composée d'un noyau central de deux figures masculines, avec de chaque côté deux personnages féminins facilement identifiables, est celle du Jugement de Pâris.

Commençons par analyser les figures l'une après l'autre (fig. 29), avant de passer à l'examen global de la scène mythologique et de ses particularités.

Le jeune homme [1] assis au centre, est sans aucun doute Pâris¹²⁵, richement vêtu à l'orientale et tenant à la main un bâton court, noueux, à l'extrémité supérieure plutôt large, presque une massue¹²⁶. C'est l'iconographie même du prince-pasteur habillé somptueusement, portant un bâton, le *lagobolon* (en latin *pedum*), qui est fréquemment attestée dans l'art grec¹²⁷, italote¹²⁸ et étrusque¹²⁹, à partir de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C.¹³⁰. Au pied de Pâris se tient un chien, dont la présence souligne le rôle de berger joué par le prince troyen¹³¹.

Sur l'éperon rocheux visible derrière les épaules de Pâris, la figure masculine nue [2] peut facilement être identifiée à Hermès, le Turms étrusque¹³², par la présence de ses attributs habituels (pétase, caducée, bottes et chlamyde). La main droite appuyée sur l'épaule de Pâris en signe de protection ou de soutien, le dieu semble lui donner quelques conseils. En effet, le prince troyen tourne la tête vers le messager des dieux, paraissant l'écouter avec attention sans s'occuper de ce qui l'entoure. Cette attitude confidentielle se retrouve sur la kalpis attique Palerme 2366¹³³: Hermès, un pied sur un rocher, s'incline vers le prince assis en face et s'entretient avec lui.

En face de Pâris, mais sur un niveau rocheux légèrement plus élevé, on peut remarquer la figure féminine [3]: Eros lui posant la main droite sur l'épaule, on peut la reconnaître comme étant la déesse Aphrodite, la Turan étrusque. Elle se présente gracieuse dans des vêtements somptueux, souples et transparents. Sa main droite, tendue en avant, tient probablement un objet (la pomme?), tandis que la gauche serre un sceptre. Aphrodite est presque toujours représentée en compagnie d'Eros et, dans l'épisode mythologique du Jugement de Pâris, elle peut être assise ou debout, près ou loin de lui¹³⁴. L'iconographie d'Aphrodite avec sceptre ou lance, c'est-à-dire le type d'Amyklai ou d'Epidaure¹³⁵, n'est pas très fréquente. Mais l'hydrie Berlin F 2633¹³⁶ et le cratère en calice Munich¹³⁷ en fournissent des exemples significatifs.

Dans le champ, entre Pâris et Aphrodite, on remarque un élément indéfinissable à cause du mauvais état de conservation du rehaut blanc: la silhouette pourrait faire

131. La présence du chien est attestée sur plusieurs vases représentant le Jugement de Pâris, par ex., les exemplaires KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 40 et p. 181, n° 57.

132. Par simplicité, on maintient le nom grec des divinités. A propos de Turms, voir récemment HARARI 1997.1, pp. 98-111

133. PARIBENI 1996, pp. 90-92, fig. 55, a-c: kalpis attique à figures rouges. Collection Casuccini-Palermo 2366 (1506), de Chiusi, Poggio Gaiella, Peintre de Nikias. Au pied de Pâris est représenté un chien, comme sur le stamnos de Genève.

134. Cf. DELIVORRIAS/BERGER-DOES/KOSSATZ DEISSMANN 1984, p. 137, n° 1431 (cratère en cloche attique à figures rouges, Vienne 1771, Peintre des Noces Athéniennes, début du IV^e siècle av. J.-C.); DELIVORRIAS/BERGER-DOES/KOSSATZ DEISSMANN 1984, p. 137, n° 1433 (cratère en calice attique à figures rouges, Athènes 12545, Groupe L.C., 330-320 av. J.-C.)

135. Voir récemment MESSINEO 1993 (avec bibl. ant.)

136. KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 47 (hydrie attique à figures rouges, de Vulci, Peintre de Cadmos, vers 430-420 av. J.-C.)

137. DELIVORRIAS/BERGER-DOES/KOSSATZ DEISSMANN 1984, p. 33, n° 214 (cratère en calice attique avec fond blanc, troisième quart du IV^e siècle av. J.-C.)

138. Comparer avec la silhouette de la chouette blanche placée devant Athéna sur le cratère en calice de la Collection Hirschmann, œuvre du Peintre de Nazzano (BLOESCH 1982, p. 86 et pp. 105-106, n° 42)

139. Par ex.: KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 179, n° 22: peigne en ivoire Athènes 15368, de Sparte, vers 620 av. J.-C. (Pâris assis attend les trois déesses, Aphrodite escortée par une oie)

140. Par ex., KOSSATZ DEISSMANN 1988, pp. 676-677, n° 145 (kylix attique à fond blanc, Athènes 2685 WAF, Peintre de Sabouroff, vers 470-460 av. J.-C.)

141. Par ex., KOSSATZ DEISSMANN 1988, p. 677, n° 154 (Peintre de Sisyphe, fragment de cratère apulien; Kiel, collection privée; fin du V^e siècle av. J.-C.)

142. ADEMBRI 1987, pp. 37-38, n° 46, fig. 46, a-d (stamnos Villa Giulia 2350, de Faléries, attribué au Peintre de Villa Giulia 8238)

29. Stamnos Nordmann | Face A, avec numérotation des personnages



penser à celle d'un oiseau en vol, aux ailes déployées¹³⁸. Ce volatile pourrait avoir un lien avec Aphrodite. En effet, parmi les nombreux attributs de la déesse empruntés au monde animal figurent la colombe, le cygne, le moineau, l'oie, le canard et d'autres oiseaux. Il est probable que Pâris ne lève pas la main droite en direction de l'oiseau, mais plutôt en direction de la déesse; l'oiseau n'aurait donc qu'une simple fonction de remplissage. Un autre volatile, oie ou canard, aux pieds d'Aphrodite, s'ajoute aux attributs de la déesse¹³⁹, reine de cet épisode mythologique.

Nous proposons d'identifier l'autre personnage féminin (4), assis à l'extrême droite de la scène, avec Héra, l'Uni étrusque: le sceptre qui se termine en « fleur de lotus » est son attribut habituel¹⁴⁰, parfois surmonté d'un oiseau¹⁴¹. Dans la céramique falisque, le sceptre à « fleur de lotus » apparaît plusieurs fois, par exemple sur le stamnos Villa Giulia 2350¹⁴².

Les figures d'Aphrodite et d'Héra, qui composent le groupe à droite du noyau central de la scène, ont en commun le même type de vêtement et le même sceptre à « fleur de lotus »¹⁴³. De telles affinités entre les deux déesses sont attestées également sur l'hydrie Karlsruhe 259¹⁴⁴. Toutefois le sceptre, que toutes les deux ont en main, a probablement une signification différente: celui d'Héra, en tant que femme de Zeus, souligne sa supériorité dans la hiérarchie des dieux; celui d'Aphrodite peut symboliser la victoire dans le concours de beauté.

Dans le cas du stamnos de Genève, le peintre semble vouloir créer une sorte de parallélisme entre le groupe d'Aphrodite et d'Héra, à droite des protagonistes, et les personnages féminins [5] et [6] à gauche, que l'on peut identifier respectivement à Athéna, la Menerva étrusque, et Artémis, l'Artumes étrusque. Athéna tient de la main gauche une lance, tandis qu'Artémis en porte deux.

143. Il est intéressant de noter que dans la représentation du Jugement de Pâris à l'époque archaïque, en Grèce et en Etrurie, Aphrodite et Héra n'étaient pas différenciées par leurs vêtements ou par leurs attributs (par ex., amphore attique Copenhague NM 13440, Peintre de Londres B 76, env. 550 av. J.-C. – KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 178, n° 7), alors qu'Athéna était très souvent représentée casquée, armée de son bouclier et de sa lance (par ex., plaques étrusques en terre cuite, Londres BM 89.4-10.1, de Cerveteri, env. 560/550 av. J.C. – KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 41). Aphrodite et Héra pouvaient tenir un sceptre, une fleur ou un rameau fleuri (par ex., hydrie attique à figures noires, Bâle, Antikensammlung BS 434, Peintre d'Antiménès, env. 510 av. J.-C. – KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 178, n° 14). La connotation érotique d'Aphrodite était totalement absente. C'est surtout dans la céramique italiote et dans les miroirs étrusques qu'à partir du IV^e siècle l'allusion érotique peut s'exprimer par la représentation de la déesse nue ou à demi-nue, soulevant le bout de son manteau, geste qui rappelle la hiérogamie (par ex., miroir étrusque Cambridge, Corpus Christi College, Lewis Coll. – KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 182, n° 69). Dans le stamnos Nordmann, il n'y aurait aucune distinction entre Aphrodite, entièrement vêtue, et Héra, si Eros ne posait pas sa main sur l'épaule de l'une des deux déesses.

144. BURN 1987, p. 100, C 1, pl. 39-41: hydrie attique Karlsruhe 259, de Ruvo, Peintre du Pâris de Karlsruhe (entourage du Peintre de Médiás). Pâris est ici aussi habillé à l'orientale.

145. Par ex., le stamnos Villa Giulia 8359, de Nepi, attribué au Peintre de Nepi (EVP, p. 70, n° 1 et COLONNA 1984, p. 1060, n° 129; le cratère en cloche Villa Giulia 6364, de Corchiano, œuvre du Peintre de Nepi (COLONNA 1984, p. 1066, n° 185, pl. 782)

146. Par ex., le stamnos Civita Castellana 1599, de *Falerii*, attribué au Peintre de Diespater (EVP; p. 73, n° 1; COLONNA 1984, p. 1063, n° 169 a, pl. 780)

147. Artémis, par syncrétisme, peut être assimilée à une Amazone; d'où l'ambiguïté de son identification, comme on le constate à propos des lécythes du Peintre de Klügmann (KAHIL/ICARD 1984, pp. 748 et 750).

148. PLAT., *Rep.* I, 327 a. Cf. CAMPESE 1998, pp. 105-116; GASTALDI 1998, pp. 117-131

149. SCHEURLEER 1932, pp. 314-334; SCHAUBURG 1974, pp. 137-186

150. SCHNEIDER-HERRMANN 1970, pp. 53-54; KAHIL/ICARD 1984, pp. 751-752 et KRAUSKOPF 1984, p. 790

La figure d'Athéna, avec casque de type corinthien, égide, *gorgoneion*, bouclier et lance, se retrouve fréquemment dans les œuvres du Peintre de Nepi¹⁴⁵, à qui nous avons attribué le stamnos de Genève, et dans les œuvres du Peintre de Diespater¹⁴⁶. A l'extrême gauche s'avance d'un air majestueux Artémis, dans son costume thrace richement orné, avec deux lances dans la même main; cette iconographie est voisine de celle des Amazones¹⁴⁷. La déesse, chasseresse par excellence, vêtue d'un chiton court, est normalement représentée avec arc, flèches, carquois et, parfois, lance.

Le costume thrace, que nous trouvons représenté en Grèce et surtout en Grande Grèce à partir de la fin du V^e et au cours de tout le IV^e siècle av. J.-C., rapproche Artémis de la déesse Bendis, à laquelle était réservé un culte au Pirée dès 430/429 av. J.-C. C'est encore à Bendis qu'étaient consacrées les Bendides, fêtes dont nous parle Platon dans la *République*¹⁴⁸. Bendis, déesse d'origine thrace, rencontre un grand succès en Italie méridionale¹⁴⁹, où apparaît plus fréquemment l'Artémis de type oriental avec chiton court, assimilable à une Amazone¹⁵⁰. Dans l'art étrusque, nous pouvons citer quelques exemples avec bonnet phrygien, pantalons, chiton court et bottes: Artémis apparaît non seulement sur le fameux stamnos du Peintre Funnel de La Haye¹⁵¹, mais aussi sur certains vases falisques¹⁵² et, en tant qu'Artémis Bendis, sur la ciste prénestine Barberini¹⁵³ avec la représentation du sacrifice d'Iphigénie.

Bendis¹⁵⁴, déesse de la chasse vénérée en Thrace en tant qu'hypostase locale de la Grande Déesse Mère, est la protectrice de la végétation, des animaux et de la nature en général. Son iconographie est attestée en Grèce¹⁵⁵: elle est représentée debout avec la jambe gauche légèrement pliée et en retrait, alors que de la main droite elle tient souvent une patère et de la gauche, une ou deux lances ou javelots. Elle porte un chiton court sans manches avec une ceinture, un manteau sur les épaules, le bonnet dit «phrygien» ou celui en peau de renard (*alopekis*) et des bottes hautes; il s'agit en somme de la figure typique du guerrier thrace, le peltaste¹⁵⁶. A l'époque hellénistique et impériale, son culte est souvent assimilé à celui d'Artémis, de Cybèle ou de la Grande Mère vénérée par les Phrygiens, peut-être également à celui d'Héra et de Séléné *δίλογχος*, qui tient justement deux lances¹⁵⁷. L'épithète *δίλογχος*, «à la double lance», est attribuée à Bendis par Cratinos dans la comédie *Les Thraces* (fr. 38 Kock)¹⁵⁸; ce fragment, daté de 442 av. J.-C., constitue le plus ancien témoignage littéraire d'un culte de Bendis à Athènes¹⁵⁹.

A ce point, nous pouvons désormais affirmer que la supposée Artémis du stamnos de Genève a été, par syncrétisme, assimilée à Bendis; elle est en effet caractérisée comme thrace par les deux lances, l'*alopekis* et le vêtement pour combattant armé léger. Le phénomène de syncrétisme entre Artémis et Bendis, attesté non seulement en Grèce, mais aussi en Thrace¹⁶⁰, est cité par Hérodote¹⁶¹ qui, en se référant à l'*Ἄρτεμις Βασιλήτη* honorée par les femmes de Thrace et de Péonie, pensait peut-être à Bendis.

Avant de passer à des observations concernant le Jugement de Pâris représenté sur le stamnos de Genève et le rôle qu'y pourrait tenir Artémis/Bendis, que la tradition mythologique ne compte pas parmi les acteurs de cet épisode, arrêtons-nous un moment sur l'évolution de l'iconographie et sur ses témoignages étrusques.

Cet épisode mythologique¹⁶², déjà attesté dans *L'Iliade*¹⁶³ et dans les *Cypria*¹⁶⁴ jouit d'une grande notoriété dans l'Antiquité, en tant qu'événement déclencheur de la guerre de Troie, acquérant avec le temps une valeur allégorique. Lors de la réunion de tous les dieux de l'Olympe à l'occasion des noces de Thétis et Pélée, Zeus, par l'intermédiaire

151. SCHNEIDER-HERRMANN 1970, pp. 52-53, pl. 28, 1-3; 29, 1-4; DEL CHIARO 1974, p. 37, n° 1, pl. 36-38; KRAUSKOPF 1984, p. 778, n° 15; HARARI 1988.1, pp. 231-232; HARARI 1988.2, pp. 170-172 (l'identification d'Artémis est remise en question)

152. KRAUSKOPF 1984, p. 785, n° 75-76

153. KRAUSKOPF 1984, p. 783, n° 61; CCP, pp. 273-277, n° 82, pl. 386-391: ciste Villa Giulia 13141, ex-collection Barberini, de Præneste. On appelle ciste un récipient en bronze avec couvercle servant à contenir des objets de toilette.

154. GOCEVA/POPOV 1986, pp. 95-97

155. Par ex., GOCEVA/POPOV 1986, p. 96, n° 1 (coupe attique Vérone, Mus. Teatro Romano 52, ex collection Alessandri, Peintre de la Phiale, 440-430 av. J.-C.); GOCEVA/POPOV 1986, p. 96, n° 2 (skyphos fragmentaire attique, Tübingen, Université, S/10 1347, fin du V^e siècle av. J.-C.)

156. CAMPESE 1998, p. 109, mais aussi LISSARRAGUE 1990

157. Symbole peut-être de la dualité de sa nature, à la fois mâle et femelle. Associée à Hélios en un couple antithétique, Séléné symbolise l'Éternité et incarne la part nocturne, féminine, infernale de l'Univers. Cf. GURY 1994, pp. 706-715.

158. Theodorus KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta* (3 vol.), Leipzig 1880: vol 1, p. 24, fragm. 38

159. CAMPESE 1998, p. 107; GASTALDI 1998, p. 117

160. FOL 1984, pp. 771-774

161. HDT, IV, 33. Cf. GOCEVA/POPOV 1986, p. 95

162. Sur le Jugement de Pâris, outre KOSSATZ DEISSMANN 1994, pp. 176-188 (avec bibl.), voir aussi CLAIRMONT 1951; GHALI KAHIL 1955, pp. 137-138; PARIBENI 1963, pp. 949-953; HAMPE/SIMON 1964, p. 42; RAAB 1972; PORTEN PALANGE 1979, pp. 109-115; BURN 1987, pp. 65-68; SHAPIRO 1993, pp. 56-60; SPARKES 1996, pp. 126-130 (avec bibl. ant.)

163. HOM., *Il.*, 24, 28-30

164. Le contenu nous est connu grâce à Proklos, Malcolm DAVIES, *Epicorum Graecorum Fragmenta* (EGF), Göttingen 1988, p. 31, vv. 5-11. Pour les différentes sources littéraires, cf. KOSSATZ DEISSMANN 1994, pp. 176-188.

165. Près de Troie

d'Eris, déchaîne une dispute à propos de la beauté d'Héra, d'Aphrodite et d'Athéna et confie à Hermès la tâche de conduire les trois déesses sur le Mont Ida¹⁶⁵, afin qu'elles soient jugées par Pâris. La gagnante du concours est Aphrodite qui, en échange de la victoire, lui avait promis Hélène, proposition bien plus séduisante que celle d'Héra et d'Athéna, qui lui avaient offert respectivement l'une la domination de l'Asie et de l'Europe, l'autre celle de la Grèce.

Dans la tradition figurée, le concours de beauté entre les trois déesses est attesté dès le milieu du VII^e siècle av. J.-C. hors de l'Attique et dès le VI^e siècle à Athènes, dans le schéma iconographique du cortège des déesses conduit par Hermès vers Pâris, assis sur un trône ou sur un rocher du Mont Ida¹⁶⁶ ou même fuyant devant l'épiphanie des divinités. Au cours du V^e siècle, le schéma de la procession commence à subir des modifications: Pâris est assis au centre parmi les déesses, souvent en compagnie d'Hermès avec qui il discourt; d'autres figures divines font également leur apparition. La composition est articulée sur différents plans sous l'influence de la tradition attique introduite par le Peintre de Méidias¹⁶⁷.

L'iconographie de Pâris subit elle aussi une évolution: du prince habillé en chiton et *himation* avec sceptre et lance, au pasteur musicien entouré d'animaux comme Orphée. Celui donc qui a comme demeure le Mont Ida, devient le seigneur de la nature et l'enchanteur des animaux. A partir du V^e siècle, Pâris apparaît revêtu de somptueux habits persans qui, selon E. Paribeni, sont d'une «évidente ascendance théâtrale»¹⁶⁸. Ce qui est mis en relief, c'est seulement son état de prince fastueusement habillé, tandis que l'allusion à son activité de berger manque totalement ou se retrouve exprimée, comme sur le stamnos de Genève, par le bâton et par le chien. Les riches vêtements étaient déjà mentionnés dans *L'Iliade*¹⁶⁹, mais c'est effectivement à partir d'Euripide¹⁷⁰ que commence la tradition iconographique du costume oriental¹⁷¹. Celle-ci a rencontré un grand succès au cours du IV^e siècle av. J.-C. à Athènes, en Italie méridionale¹⁷² et en Etrurie.

La représentation du stamnos de Genève s'inscrit donc parfaitement dans la tradition iconographique grecque et italienne tout en présentant quelques particularités. Tout d'abord le groupe central de Pâris et Hermès semble se suffire à lui-même: aucun des deux ne paraît se soucier des personnages environnants¹⁷³. Un seul signe d'ouverture vers l'extérieur est exprimé par la main de Pâris soulevée en direction d'Aphrodite, comme s'il voulait la retenir pour lui dire quelque chose.

Du Jugement de Pâris, le peintre semble avoir choisi le moment qui suit la décision: Hermès prodigue à Pâris les derniers conseils avant de s'en aller; Aphrodite, gagnante du concours de beauté, tend la main au prince pour lui donner quelque chose ou simplement pour lui garantir sa promesse. En revanche, Héra, offensée par la défaite subie, assise à l'écart, tourne le dos à sa rivale, tout en dirigeant son regard vers Pâris. Athéna, elle aussi contrariée, est en train de s'en aller, jetant un dernier coup d'œil au groupe central. En face d'elle, s'avance Artémis/Bendis, qui ne se préoccupe aucunement d'Athéna: son attention semble entièrement portée vers Pâris, Hermès et Aphrodite.

Quelle est donc la fonction d'Artémis/Bendis dans l'épisode mythologique du Jugement de Pâris? Tout d'abord, il ne faut guère oublier que son rôle primitif est celui de *Potnia Theron*, de souveraine des animaux, de déesse de la nature sauvage constituée de montagnes, de forêts et de fleuves. Sa présence dans le contexte montagnueux

166. L'icôno-graphie du Jugement de la beauté des déesses est attestée aussi en Etrurie sur les plaques peintes Boccanera, Cæré, 560-550 av. J.-C. (cf. HAYNES 1976, pp. 227-231, pl. 69; MACNAMARA 1990, p. 34, fig. 35). Il est intéressant de noter que dans la frise supérieure apparaît un décor à tresse complexe avec petits cercles, analogue à celle qui orne la lèvres du stamnos de Genève.

167. Cf. l'hydrie Karlsruhe 259 (B 36), de Ruvo (*CVI* Deut. 7, Karlsruhe I, pl. 23; BECATTI 1947, pl. 10; BURN 1987, p. 65, pl. 39-41)

168. PARIBENI 1963, p. 951

169. HOM., *Il.*, 3, 17 et 392

170. EUR., *Iph. Aut.*, 74; *Tr.*, 991, *Cycl.* 182-184

171. HAMPE / KRAUSKOPF 1981, pp. 495-496

172. Pâris, dans la céramique de l'Italie méridionale, est presque toujours en costume oriental (PORTEN PALANGE 1979, p. 11, note 87).

173. On retrouve cette même attitude sur la kalpis Palerme 2366 du Peintre de Nikias (PARIBENI 1996, pp. 90-92, fig. 55, a-c).

174. Il ne faut pas oublier l'importance d'Artémis en Asie Mineure, comme en témoigne de façon grandiose l'Artémision d'Ephèse.

175. KRAUSKOPF 1984, p. 785, n° 75 (cratère en calice, Boston 1970.487, Peintre de Nazzano, vers 370 av. J.-C. : Téléphe menace le petit Oreste); KRAUSKOPF 1984, p. 785, n° 76 (cratère en calice Londres F 479, Peintre de Nazzano, vers 380/370 av. J.-C. : Héraclès enfant étrangle les serpents; *EVP*, pp. 92-94, pl. 21,1 et 22,1); KRAUSKOPF 1984, p. 785, n° 77 (cratère en calice Villa Giulia 906, entouré du Peintre de Nazzano, vers 370 av. J.-C. : lutte entre Bellérophon et la Chimère, Apollon et Artémis avec deux lances)

176. Un exemple d'Artémis orientale avec deux lances est fourni par la ciste prénestine ex-collection Barberini, Villa Giulia 13141, avec le sacrifice d'Iphigénie (cf. note 153).

177. KAHIL 1979, p. 82, qui reprend une expression célèbre de U. von Wilamowitz-Moellendorf.

178. KAHIL 1979, pp. 83-84

179. HOM., *Od.* 20, 80

180. SCHNEIDER HERRMANN 1970, p. 66; KRAUSKOPF 1984, p. 792

181. Cf. KOSSATZ DEISSMANN 1994, p. 180, n° 39 (coupe attique à figures rouges, ex Berlin Staatl. Mus. F 2536, vers 440 av. J.-C.) : Jugement de Pâris, Pâris (lyre et sceptre), Aphrodite (Eros), Athéna, Héra (lion)

de l'Ida, auquel font allusion le rocher sur lequel s'appuie Hermès et l'atmosphère pastorale personnifiée par le prince troyen, pourrait avoir la fonction de symboliser le lieu de l'événement. Ses vêtements exotiques feraient donc allusion à l'Asie Mineure¹⁷⁴, où se déroule le Jugement.

Dans la céramique proto-falisque, nous trouvons d'autres attestations d'épisodes mythologiques où Artémis/Bendis est présente, parfois en compagnie d'Apollon, en tant que spectatrice¹⁷⁵, tenant parfois deux lances en main¹⁷⁶.

Sur le stamnos de Genève elle apparaît donc comme *Göttin des Draussen*¹⁷⁷, en simple spectatrice, sans aucun rôle spécifique, si ce n'est celui, très général, de protectrice des hommes et de la nature. Les deux lances pourraient faire allusion à l'ambivalence qui caractérise Artémis : déesse de la vie et de la mort, de la procréation et de la virginité, de la protection des animaux et de la chasse, à la fois protectrice et vindicative¹⁷⁸. Si l'on considère que le Jugement de Pâris est un thème qui peut intéresser aussi le monde féminin, Artémis, dont la beauté est comparable à celle d'Aphrodite¹⁷⁹, trouve sa place dans la scène en tant que *Frauengottheit*¹⁸⁰, c'est-à-dire dans son rôle de déesse de la fertilité, de la procréation et des naissances.

Mais Bendis, très proche de la Grande Déesse Mère ou de Cybèle, est surtout la divinité du Mont Ida et sa présence pourrait évoquer son autorité sur la Troade. Les animaux qui entourent Pâris, lequel trône sur le rocher comme un nouvel Orphée, font aussi partie intégrante du lieu dominé par la *Potnia Theron*; le chien aux traits léonins ressemble à l'un des lions du cortège de Cybèle. Il faut, en outre, relever que même Héra est parfois assimilée à Cybèle : ainsi la coupe attique du Peintre de Berlin F 2536, au revers de laquelle se trouve le Jugement de Pâris où, entre les trois déesses en procession, Héra tient en main un lionceau¹⁸¹. Le chien-lion hissé sur un piédestal à colonne, représenté sur la kélébè Faina 2651, prend, selon F. Roncalli, une valeur chthonienne dans le contexte de l'action rituelle à laquelle participent aussi un satyre et une ménade¹⁸². Bendis apparaît également, en tant que protectrice de la région, sur le cratère en calice Villa Giulia 906, attribué à l'entourage du Peintre de Nazzano¹⁸³ où est, en effet, représenté un autre épisode mythologique qui se déroule en Asie Mineure, en Lycie plus précisément : il s'agit de la lutte de Bellérophon contre la Chimère¹⁸⁴.

Le Jugement de Pâris, qui jouit en Etrurie dès l'époque archaïque d'une renommée discrète¹⁸⁵, est « un mito di esaltazione della bellezza appropriato per celebrare doni matrimoniali oppure circostanze simposiache »¹⁸⁶. A côté de l'allusion implicite au mariage de Pâris et d'Hélène, entrent en jeu les divinités qui président la sphère féminine : Aphrodite, déesse de l'amour tout puissant et omniprésent, Héra, divinité protectrice des mariages et de la fécondité féminine, et Athéna, déesse guerrière qui remplit un rôle fondamental dans le rituel d'initiation des jeunes hommes et des jeunes femmes¹⁸⁷. A ces divinités, on peut ajouter, dans le cas du stamnos genevois, Artémis/Bendis liée à la protection de la fécondité féminine et à la tutelle sur la région du Mont Ida.

Dans la scène, la symétrie de la composition reflète un parallélisme sémantique : à gauche, Artémis/Bendis et Athéna, les deux déesses vierges, à droite Aphrodite et Héra, respectivement divinités de l'amour et du mariage. A la féminité prématri-moniale s'oppose donc la féminité pleinement réalisée. Ce qui nous encourage, par conséquent, à supposer une destination féminine du stamnos, soit comme cadeau de mariage, soit comme mobilier funéraire. Les deux possibilités sont cependant étroitement liées :

182. RONCALLI 1994, pp. 109-113. Kélébè Orvieto – Collection Faina 2651 (HARARI 1980, p. 88, V, n° 8, pp. 205-206, pl. LXVII; CAPPELLETTI 1992, pp. 202-205, n° 66). Voir aussi HARARI 1997.2, pp. 201-202
183. KRAUSKOPF 1984, p. 785, n° 77 (vers 370 av. J.-C.)
184. LOCHIN 1994, p. 224
185. TORELLI 1986, pp. 173-174
186. TORELLI 1986, p. 174
187. TORELLI 1986, p. 170
188. Par ex., GINOUVÈS 1962, p. 222, pl. XVIII, fig. 53 (cratère Vienne, IV 2166)
189. Par ex., GINOUVÈS 1962, p. 118, note 3, pl. XXVI, fig. 82 (pèliké Vatican Z 5)
190. Cf. GINOUVÈS 1962, pp. 239-405. A propos des noces et des rites initiatiques des *puellæ*, voir TORELLI 1984, pp. 31-50
191. THUC. II, 15
192. GINOUVÈS 1962, p. 268
193. GINOUVÈS 1962, pp. 283-298
194. GINOUVÈS 1962, p. 264
195. GINOUVÈS 1962, p. 172, pl. XXIX, fig. 95
196. EUR., *Andr.*, 284-286; *Hel.*, 676-678
197. GINOUVÈS 1962, p. 397. Quant au culte de Bendis au Pirée, voir PLAT., *Rep.*, I, 327 a

le don matrimonial destiné à la femme faisait partie de son mobilier funéraire. L'analyse de la face secondaire du stamnos de Genève fournit aussi quelques éclaircissements quant à la possible destination du vase et à sa signification symbolique. La scène de toilette féminine, attestée également sur d'autres vases falisques, reprend une iconographie fréquente en Grèce¹⁸⁸ et en Italie méridionale¹⁸⁹; elle se compose d'un groupe plus ou moins important de femmes autour d'un bassin ou *loutérion*, en train d'effectuer des ablutions, de ranger des vêtements ou de se regarder dans un miroir.

La simple pratique hygiénique des ablutions peut revêtir un sens rituel plus profond si l'on considère la vertu purificatrice de l'eau. Le bain donné au nouveau-né, le bain pré-nuptial et le bain funéraire marquent les étapes de la vie humaine et de ses rites de passage, alors que les immersions des statues et le bain initiatique, dans les religions à mystères, intéressent directement la sphère rituelle¹⁹⁰.

Les bains pré-nuptiaux purificateurs et propitiatoires se déroulaient dans les eaux des fleuves et des sources, par exemple dans la fontaine Callirhoë à Athènes¹⁹¹, dans l'Isménée à Thèbes, dans le Scamandre à Troie¹⁹², ou dans des bassins contenant de l'eau puisée à ces sources. La valeur du bain purificateur, comme une nouvelle naissance, pourrait dériver de mythes tels que, par exemple, la naissance et le bain d'Aphrodite à Paphos (Chypre) ou les bains de jouvence et de virginité d'Héra à la source Canathos de Nauplie¹⁹³. À côté des bains nuptiaux, il faut ranger les bains funéraires, car très proches des premiers, si l'on considère la mort comme un mariage avec les divinités infernales, et l'ablution, comme un « bain de vie »¹⁹⁴.

Ces observations relatives à la valeur rituelle du bain paraissent fournir une importante clé de lecture pour le stamnos de Genève. La scène de toilette s'y charge d'un sens bien précis, celui du mariage: la présence d'Eros sur le *loutérion*, qu'on retrouve dans la même position sur l'hydrie apulienne Louvre CA 3197¹⁹⁵, portant une ciste probablement destinée à la mariée, semble se rapporter aux préparatifs des noces. Cette ablution pré-nuptiale, typiquement féminine, est à mettre en relation directe avec la scène mythologique du Jugement de Pâris, qui précède aussi un mariage. On pourrait même y voir une allusion au bain que les trois déesses prirent dans les sources avant de se présenter à Pâris, comme nous l'apprend Euripide¹⁹⁶. On pourrait également penser à une allusion à un autre bain, le bain initiatique faisant partie du culte de Bendis, d'origine thrace, mais pratiqué en Grèce dès l'époque classique¹⁹⁷.

On peut donc supposer que le stamnos de Genève était destiné à une femme: peut-être un don nuptial déposé auprès d'elle dans sa tombe, ayant la fonction propitiatoire pour son passage dans une nouvelle vie, celle de l'au-delà.

Bibliographie

- ADEMBRI 1982
ADEMBRI 1985
ADEMBRI 1987
ADEMBRI 1988
ADEMBRI 1990
ARV²
BECATTI 1947
Berlin 1988
BERNABÒ BREA/CHIAPPELLA 1951
BERTI/BONOMI/LANDOLFI 1996
BIANCHI BANDINELLI/TORELLI 1976
BLOESCH 1982
BOARDMAN 1989
BONFANTE 1977
BURN 1987
CAMPENON 1994
CAMPESE 1998
CAMPOREALE 1991
CAPPELLETTI 1992
CCP
CHAMAY 1994
CLAIRMONT 1951
COLONNA 1984
CRISTOFANI 1985.1
CRISTOFANI 1985.2
CRISTOFANI 1987
CVA
DE LUCIA BROLLI 1991
DEL CHIARO 1957
DEL CHIARO 1974
DELIVORRIAS/BERGER-DOES/
KOSSATZ DEISSMANN 1984
DEPPERT 1955
DEPPERT 1985
EAA
EVP
FOL 1984
FREL 1985
GASTALDI 1998
GERHARD 1843-1897
GHALI KAHIL 1955
GILOTTA 1990
GINOUVÈS 1962
GOCEVA/POPOV 1986
- Benedetta Adembri, «Schede», AA. VV., *Pittura etrusca a Orvieto*, Rome 1982, pp. 76-88
Benedetta Adembri, «Ceramica falisca ed etrusca a figure rosse · Qualche precisazione», *Contributi alla ceramica etrusca tarso-classica*, actes du colloque à Rome (11 mai 1984), Rome 1985, pp. 17-20
Benedetta Adembri, *La più antica produzione di ceramica falisca a figure rosse · Inquadramento stilistico e cronologico* (thèse de doctorat non publiée), Rome 1987
Benedetta Adembri, «The Earliest Faliscan Red-Figured Workshops and their Relationship with Attic and South Italian Vase-Painting», *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen 1987), Copenhagen 1988, pp. 7-16
Benedetta Adembri, «La più antica produzione di ceramica falisca a figure rosse · Inquadramento stilistico e cronologico», *La civiltà dei Falisci*, actes du XV^e congrès de Studi etruschi ed italici (Civita Castellana 1987), Florence 1990, pp. 233-244
John D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Second Edition, I-II, Oxford 1963
Giovanni Becatti, *Meidias, un manierista antico*, Florence 1947
AA.VV., *Antikemuseum Berlin*, Berlin 1988
Luigi Bernabò Brea, Ginetta Chiappella, «Nuove scoperte nella necropoli preromana di Genova», *Rivista di studi liguri* 17, 1951, pp. 163-200
Fede Berti, Simonetta Bonomi, Maurizio Landolfi (éd.), *Classico e anticlassico · Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria* (Catalogue d'exposition Comacchio), Bologne 1996
Ranuccio Bianchi Bandinelli, Mario Torelli, *Etruria-Roma · L'arte dell'antichità classica II*, Turin 1976
Hansjörg Bloesch (éd.), *Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann*, Zurich 1982
John Boardman, *Athenian Red-Figure Vases. The Classical Period*, Londres 1989
Larissa Bonfante, «The Judgement of Paris, the Toilette of Malavisch, and a Mirror in the Indiana University Art Museum», *Studi Etruschi* 45, 1977, pp. 149-167
Lucilla Burn (éd.), *The Meidias Painter*, Oxford 1987
Christine Campenon, *La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.-C.*, Paris 1994
Silvia Campese, «Bendidie e Panatenee · Le dee», dans Mario Vegetti (éd.), *PLATONE, La Repubblica*, I, Naples 1998, pp. 105-116
Giovannangelo Camporeale, «L'ethnos dei Falisci secondo gli scrittori antichi», *Miscellanea etrusca ed italica in onore di M. Pallottino · Archeologia Classica* 43, I, 1991, pp. 209-221
Maria Cappelletti, *Museo Claudio Faina di Orvieto · Ceramica etrusca figurata*, Pérouse 1992
Giovanna Bordenache Battaglia, Adriana Emiliozzi, *Le ciste prenestine. Corpus*, Florence 1979
Jacques Chamay, «Un chef-d'œuvre de la céramique étrusque», dans Angela Kahn-Laginestra (éd.), *Genève et l'Italie*, Mélanges publiés à l'occasion du 75^e anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes, Genève 1994, pp. 117-119
Cristoph Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zurich 1951
Giovanni Colonna, s.v. «Menerva», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, Zurich-Munich 1984, pp. 1050-1074
Mauro Cristofani (éd.), *Civiltà degli Etruschi*, catalogue d'exposition, Florence 1985, Milan 1985
Mauro Cristofani (éd.), *Dizionario della civiltà etrusca*, Florence 1985
Mauro Cristofani, «La ceramica a figure rosse», dans Marina Martelli (éd.), *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987, pp. 43-53
Corpus Vasorum Antiquorum (dès 1922)
Maria Anna De Lucia Brolli, *Civita Castellana · Il Museo Archeologico dell'Agro Falisco*, Rome 1991
Mario A. Del Chiaro, *The Genucilia Group · A Class of Etruscan Red-Figured Vases*, Berkeley-Los Angeles 1957
Mario A. Del Chiaro, *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1974
Angelos Delivorrias, Gratia Berger-Does, Annelise Kossatz Deissmann, s.v. «Aphrodite», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, Zurich-Munich 1984, pp. 2-151
Kurt Deppert, *Faliskische Vasen* (Dissertation), Francfort-sur-le-Main 1955
Kurt Deppert, «Museum für Vor- und Frühgeschichte», *Städte-Jahrbuch* 10, 1985, pp. 279-282
Enciclopedia dell'arte antica e orientale, Rome (dès 1958)
John D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947
Alexandre Fol, s.v. «Artemis (in Thracia)», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, Zurich-Munich 1984, pp. 771-774
Jiri Frel, «A New Etruscan Vase Painter at Malibu», *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum (Occasional Papers on Antiquities 3)*, Malibu 1985, pp. 145-158
Silvia Gastaldi, «Bendidie e Panatenee · I rituali», dans Mario Vegetti (éd.), *PLATONE, La Repubblica*, I, Naples 1998, pp. 117-131
Eduard Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlin 1843-1897 (réédité en 1974)
Lilly B. Ghali Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, I-II, Paris 1955
Fernando Gilotta, «Il cratere 2959 nei Musei di Berlino», *Die Welt der Etrusker*, actes du colloque à Berlin 1988, Berlin 1990, pp. 259-263
René Ginouvès, *ΒΑΛΑΝΕΥΤΙΚΗ. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris 1962
Zlatozara Goceva, Dimiter Popov, s.v. «Bendis», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III.1, Zurich-Munich 1986, pp. 95-97

- GURY 1994 Françoise Gury, s.v. «Séléné-Luna», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII.1, Zurich-Munich 1994, pp. 706-715
- HAMPE/SIMON 1964 Roland Hampe, Erika Simon, *Griechische Sagen in frühen etruskischen Kunst*, Mayence 1964
- HAMPE/KRAUSKOPF 1981 Ingrid Krauskopf, s.v. «Alexandros», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. I.1, Zurich-Munich 1981, pp. 494-529
- HARARI 1980 Maurizio Harari, *Il «Gruppo Clusium» della ceramografia etrusca*, Rome 1980
- HARARI 1988.1 Maurizio Harari, «Iconographie funéraire et allégorie mythologique dans la céramique étrusque à figures rouges tardive», *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1987, Copenhagen 1988, pp. 231-241
- HARARI 1988.2 Maurizio Harari, «Les gardiens du Paradis. Iconographie funéraire et allégorie mythologique dans la céramique étrusque à figures rouges tardive», *Numismatica e antichità classiche · Quaderni ticinesi* 17, 1988, pp. 169-193
- HARARI 1996 Maurizio Harari, «Ceramica etrusca e falisca a figure rosse e a suddipintura», dans AA.VV., *La Collezione Casuccini · Ceramica attica, etrusca e falisca II*, Rome 1996, pp. 127-163
- HARARI 1997.1 Maurizio Harari, s.v. «Turms», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VIII.1, Zurich-Munich 1997, pp. 98-111
- HARARI 1997.2 Maurizio Harari, «Di nuovo sul cratere guarnacciano del Pittore di Montebradoni · Questioni di sintassi e di semantica», *Aspetti della cultura di Volterra etrusca fra l'età del Ferro e l'età ellenistica e contributi della ricerca antropologica alla conoscenza del popolo etrusco*, actes du XIX^e congrès de Studi etruschi ed italici, Volterra 1995, Florence 1997, pp. 193-205
- HARARI 1998 Maurizio Harari, Intervention dans Fernando Rebecchi (éd.), «Spina e il Delta Padano. Riflessioni sul catalogo e sulla mostra ferrarese», actes du congrès *Spina · Due civiltà a confronto*, Ferrara 1994, Rome 1998, pp. 167-170
- HARARI 2000 Maurizio Harari, «Modelli etnico-culturali e ceramografia · I vasi altoadriatici», actes du colloque *La ceramica altoadriatica*, Ancona 1997, à paraître
- HAYNES 1976 Sybille Haynes, «Ein etruskisches Parisurteil», *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 83, 1976, pp. 227-231
- ISLER KERÉNYI 1976/1977 Cornelia Isler Kerényi, *Stamnoi*, Lugano 1976/1977
- ISLER KERÉNYI 1985 Cornelia Isler Kerényi, «La felicità e lo strazio · Un cratere a calice non attico di età classica», *Numismatica e antichità classiche · Quaderni ticinesi* 14, 1985, pp. 97-125
- JOLIVET 1982 Vincent Jolivet, *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du Musée du Louvre*, Paris 1982
- JOLIVET 1984 Vincent Jolivet, *CVA Louvre* 22, Paris 1984
- JOLIVET 1985 Vincent Jolivet, «La céramique étrusque des IV^e-III^e s. à Rome», *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica*, actes du colloque à Rome (11 mai 1984), Rome 1985, pp. 55-66
- JUCKER 1982 Ines Jucker, «Ein etruskischer Spiegel mit Parisurteil», *Museum helveticum* 39, 1982, pp. 5-14
- JURGEIT 1986 Fritz Jurgeit, s.v. «Ariatha», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III.1, Zurich-Munich 1986, pp. 1070-1077
- KAHIL 1979 Lilly Kahil, «La déesse Artémis · Mythologie et iconographie», *Greece and Italy in the Classical World*, actes du IX^e congrès international d'archéologie classique à Londres 1978, Londres 1979, pp. 73-86
- KAHIL/ICARD 1984 Lilly Kahil, Noëlle Icard, s.v. «Artémis», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, 1984, Zurich-Munich, pp. 618-753
- KOSSATZ DEISSMANN 1988 Annelise Kossatz Deissmann, s.v. «Hera», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV.1, Zurich-Munich 1988, pp. 659-719
- KOSSATZ DEISSMANN 1994 Annelise Kossatz Deissmann, s.v. «Paridis Iudicium», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII.1, Zurich-Munich 1994, pp. 176-188
- KRAUSKOPF 1980 Ingrid Krauskopf, «La Schnabelkanne della collezione Watkins nel Fogg Art Museum e vasi affini», *Prospettiva* 20, 1980, pp. 7-16
- KRAUSKOPF 1984 Ingrid Krauskopf, s.v. «Artemis/Artumes», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, Zurich-Munich 1984, pp. 774-792
- LISSARRAGUE 1990 François Lissarrague, *L'autre guerrier · Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, «Images à l'appui» n° 3, Paris 1990
- LOCHIN 1994 Catherine Lochin, s.v. «Pegasos-Bellérophon», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII.1, Zurich-Munich 1994, pp. 214-230
- LORD 1937 Louis E. Lord, «The Judgement of Paris on Etruscan Mirrors», *American Journal of Archaeology* 41, 1937, pp. 602-606
- MACNAMARA 1990 Ellen Macnamara, *The Etruscans*, Londres 1990
- MARTELLI 1994 Marina Martelli, «Sul nome etrusco di Alexandros», *Studi Etruschi* 60, 1994 (1995), pp. 165-178
- MESSINEO 1993 Gaetano Messineo, «Una replica inedita dell'Afrodite di Epidauro», *Bollettino comunale della Commissione archeologica di Roma*, 94, 1991-1992, Rome 1993, pp. 301-308
- MORET 1978 Jean-Marc Moret, «Le Jugement de Paris en Grande-Grèce · Mythe et actualité politique», *Antike Kunst* 21, 1978, pp. 76-98
- Mus. Etr. Villa Giulia 1998 Anna Maria Moretti-Sgubini (éd.), *Le antichità dei Falisci al Museo di Villa Giulia*, Rome 1998
- PAMPANINI 1930 Renato Pampanini, «Le piante nell'arte decorativa degli Etruschi», *Studi Etruschi* 4, 1930, pp. 293-320
- PARIBENI 1963 Enrico Paribeni, dans *EAA V* (1963), s.v. «Paride», pp. 949-953
- PARIBENI 1996 Enrico Paribeni, «La ceramica attica», dans AA.VV., *La Collezione Casuccini · Ceramica attica, etrusca e falisca II*, Rome 1996, pp. 1-93

- PIANU 1980 Giampiero Pianu, *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia · Ceramiche etrusche a figure rosse*, Rome 1980
- PIANU 1985 Giampiero Pianu, «La diffusione della tarda ceramica a figure rosse · Un problema storico-commerciale», *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica*, actes du colloque à Rome 1985, pp. 67-82
- PORTEN PALANGE 1979 F. Paola Porten Palange, «Lekanis campana a figure rosse del pittore CA in una collezione privata ticinese», *Numismatica e antichità classiche · Quaderni ticinesi* 8, 1979, pp. 85-115
- RAAB 1972 Irmgard Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst (Archäologische Studien I)*, Francfort 1972
- ROBERTSON 1982 Martin Robertson, «A Red-Figure Krater · South Italian or Etruscan?», *Oxford Journal of Archaeology* 1, 1982, pp. 179-185
- RONCALLI 1994 Francesco Roncalli, «Cultura religiosa, strumenti e pratiche culturali nel santuario della Canicella a Orvieto», dans Marina Martelli (éd.), *Tyrrhenoi Philotechnoi*, actes du colloque à Viterbe 1990, Rome 1994, pp. 99-118
- SCHAUENBURG 1963 Konrad Schauenburg, «Herakles unter Göttern», *Gymnasium* 70, 1963, pp. 113-133
- SCHAUENBURG 1974 Konrad Schauenburg, «Bendis in Unteritalien?», *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts* 89, 1974, pp. 137-186
- SCHEURLEER 1932 C. W. Lunsingh Scheurleer, «Die Göttin Bendis in Tarent», *Archäologischer Anzeiger* 1932, pp. 314-334
- SCHNEIDER-HERRMANN 1970 Gisela Schneider-Herrmann, «Das Geheimnis der Artemis in Etrurien», *Antike Kunst* 13, 1970, pp. 52-70
- SHAPIRO 1993 Harvey A. Shapiro, *Personifications in Greek Art · The Representation of Abstract Concepts 600-400 a. C.*, Kilchberg-Zurich 1993
- SIMON 1985 Erika Simon, «Etruskische Griffspiegel mit dem Urteil des Paris», *Archäologischer Anzeiger* 100, 1985, pp. 299-306
- SPARKES 1996 Brian A. Sparkes, *The Red and the Black · Studies in Greek Pottery*, Londres-New York 1996
- STENICO 1958 Arturo Stenico, «Un nuovo cratere protofalisco», *Archeologica Classica* 10, 1958, pp. 286-306
- TORELLI 1981 Mario Torelli, *Storia degli Etruschi*, Bari 1981
- TORELLI 1984 Mario Torelli, *Lavinio e Roma · Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Rome 1984
- TORELLI 1986 Mario Torelli, «La religione», dans Giovanni Pugliese Carratelli (éd.), *Rasenna · Storia e civiltà degli Etruschi*, Milan 1986, pp. 159-237
- TRENDALL 1955 Arthur D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano · Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, vol. II, Cité du Vatican 1955
- TRENDALL 1989 Arthur Dale Trendall, *Red-Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres 1989
- TRENDALL 1990 Arthur Dale Trendall, «On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting», dans Jean-Paul Desceudres, *Greek Colonist and Native Populations*, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology Held in Honour of Emeritus Professor A. D. Trendall (Sydney 1985), Oxford 1990, pp. 217-230
- VANDERPOOL 1961 Eugene Vanderpool, «News Letter from Greece», *American Journal of Archaeology* 65, 1961, pp. 299-303

Crédits photographiques

MAH, Andreia Gomes : fig. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16a, 16b, 17 | MAH, Nathalie Sabato, d'après FREL 1985, n° 9, fig. 9 a : fig. 20 | MAH, Nathalie Sabato, d'après CRISTOFANI 1987, p. 193, fig. 143.1 : fig. 25 | MAH, Nathalie Sabato, d'après FREL 1985, n° 1, fig. 1 a : fig. 27 | MAH, Nathalie Sabato, d'après FREL 1985, n° 1, fig. 1 b : fig. 26 | MAH, Jean-Marc Yersin : fig. 3, 9, 10, 15, 16, 29
MMA, New York, nég. 152121 : fig. 18 a, nég. 152122 : fig. 18 b, inv. 96.18.37 = ancien n° GR 999 (remerciements à Dietrich von Bothmer) | Sovrintendenza archeologica dell'Etruria meridionale, Fabio Baliani : fig. 21, 22a, 22b ; nég. n° 5009 : fig. 23 a ; nég. 5010 : fig. 23 b ; nég. 37291 : fig. 28 ; nég. 90034 : fig. 24 ; nég. 118168 : fig. 19

Adresse de l'auteur

Manuela Wullschleger, archéologue
avenue Dumas 11, CH-1206 Genève