

## Traditions céramographiques et mobilités artisanales au « Lucanien récent »

Alexandra ATTIA  
Université de Fribourg

C'est un fait désormais établi, toute production artisanale, aussi singulière soit-elle, n'est pas exempte d'influences exogènes, qu'elle les revendique de manière délibérée ou y soit exposée de manière inconsciente. Elle s'en imprègne et en livre une synthèse individuelle qui recouvre des implications diverses. Ces influences sont fortement conditionnées par les modes de contacts et la résonance du modèle émetteur dans la tradition culturelle du récepteur. L'autonomie complète du style, donc, dans son acception la plus stricte, n'existe pas. Le style – aspect du langage d'une production<sup>1</sup> – est en vérité le fruit d'une construction savamment orchestrée, qui constitue, quoi qu'on en dise, un angle d'approche privilégié pour « reconstituer le fonctionnement interne et les relations externes » d'un atelier<sup>2</sup>. L'artisanat en règle général, et l'artisanat figuré en particulier, se révèle donc une aubaine pour évaluer le ratio tradition(s)/influence(s)/synthèse; d'une part, parce que comme toute production manufacturée, la céramique à figures rouges implique la maîtrise d'un savoir-faire technique qui ne s'improvise pas et requiert un apprentissage, mais aussi d'autre part, parce que la mise en place d'un décor, et l'articulation d'images – les unes avec les autres et avec leur support – posent la question des modèles préexistants.

Le langage d'atelier du Peintre du Primato n'échappe pas à la règle et s'inscrit au cœur d'un système actif d'influences que révèle la mise en perspective de sa production avec celles d'autres ateliers antérieurs ou contemporains. Cet article, à partir d'exemples précis tirés de son corpus<sup>3</sup>, interrogera sa formation artisanale, mais aussi à travers la question du style et des techniques, les transferts de savoir-faire et de leurs modalités: de la circulation des objets, et avec eux des modèles, à la mobilité humaine aux multiples facettes (collaboration, itinérance artisanale, commande, etc.).

---

1 Pontrandolfo, 1999.

2 Croissant, 1999, p. 262.

3 Les réflexions esquissées ici ont fait depuis l'objet d'une thèse, voir Attia, 2018.

## 1. Ateliers et production au « Lucanien récent »

### 1.1. La notion « d'atelier » chez A.D. Trendall

Au cours de ses travaux consacrés aux productions figurées d'Italie méridionale<sup>4</sup>, le savant néo-zélandais A.D. Trendall distingua différentes productions régionales « apulienne »<sup>5</sup>, « campanienne », « lucanienne », « sicéliote »<sup>6</sup> et « paestane »<sup>7</sup> à partir des vases italiotes conservés dans les musées, en croisant des remarques stylistiques aux provenances archéologiques disponibles, sans néanmoins pouvoir exploiter davantage les contextes de découverte des objets<sup>8</sup>. Ces ateliers régionaux, associés à des éléments stylistiques précis ou à des tendances générales, prirent le nom des régions dans lesquelles les vases furent découverts et auxquelles on attribua par extension la production. Ce système repose sur l'identification de mains d'artisans, demeurés en majorité anonymes, réunis au sein de groupes, de cercles, d'ateliers ou d'écoles, car partageant une même tradition formelle, iconographique et stylistique.

Les rapprochements établis de manière préférentielle entre différentes individualités, matérialisés par ces assemblages intellectuels, sont l'expression de liens privilégiés ; la filiation stylistique pouvant conduire au questionnement de collaborations au sein de structures artisanales communes. Ces « ateliers »<sup>9</sup>, s'ils se veulent la matérialisation de réalité(s) productive(s), sont rarement attestés archéologiquement. C'est donc de manière indirecte qu'il nous faut les envisager par l'étude de leurs productions. La mise en évidence d'une « culture d'atelier », entendue comme le partage d'un même langage au sein d'une même structure selon des critères majoritairement stylistiques, est complexe lorsqu'est évaluée la possibilité – par ailleurs déjà démontrée – de l'existence de plusieurs peintres collaborant ensemble au sein d'une même structure, sur un même vase, en charge de parties spécifiques du décor (figures, éléments du décor secondaire, etc.)<sup>10</sup>. Il faut aussi considérer en parallèle, mais de manière non négligeable : les capacités d'apprentissage et d'évolution propres à un seul individu sur une période plus ou moins longue et les difficultés inhérentes à la mise en perspective chronologique de ces artefacts, souvent restreintes par l'absence de structures productives associées et, de manière générale, de contextes archéologiques qui en permettraient une lecture stratigraphique.

A.D. Trendall discerne deux phases au sein de l'école « lucanienne » : le « Early lucanian »<sup>11</sup> (440-370 av. J.-C.) et le « Later lucanian »<sup>12</sup> (360-320 av. J.-C.) qui induit également une idée de postériorité. La catégorie du « Lucanien récent » regroupe la production tardive de

4 Pour une bibliographie exhaustive, voir McPhee, 2016, p. 25-33.

5 Trendall et Cambitoglou, 1978, 1982, 1983, 1991, 1992.

6 Trendall, 1967, 1970, 1973, 1983.

7 Trendall, 1987.

8 Lippolis, 1996, p. 359.

9 Nous employons des guillemets, car la notion d'atelier est ici reconstruite.

10 À ce sujet, voir par exemple les analyses dactyloscopiques effectuées sur des fragments découverts dans le dépotoir n 1 du *Kerameikos* de Métaponte, voir D'Andria, 1997 ; Montanaro *et al.*, 2004.

11 Communément traduit par « proto-lucanien », utilisé à l'instar de « proto-apulien » (« Early Apulian ») et tous deux originellement contenus dans la dénomination « Early South Italian ».

12 Nous lui substituons en français la dénomination « Lucanien récent ».

céramiques figurées produite en Lucanie, des années 360-340 av. J.-C. jusqu'aux dernières décennies du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – à laquelle l'auteur associe l'activité abondante et variée de plusieurs peintres, les Peintres des Choéphores<sup>13</sup>, de Sydney<sup>14</sup>, de Roccanova<sup>15</sup>, de Naples 1959<sup>16</sup> (et de ses suiveurs), du Peintre du Primato et de son Groupe éponyme<sup>17</sup> – jusqu'à ce qu'il appelle la « barbarisation » du style<sup>18</sup>. Cette dégénérescence des figures doublée d'un appauvrissement iconographique et stylistique s'amplifie jusqu'à conduire à la simplification générale des traits et à la distorsion des proportions<sup>19</sup>, fait qui annonce pour l'auteur la disparition de la production « lucanienne » dans les dernières décennies du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., soit un peu avant celle des autres centres d'Italie méridionale<sup>20</sup>.

## 1.2. Mutations et déplacement des ateliers au « Lucanien récent »

Contrairement à la première phase de production localisée à Métaponte dont le *Kerameikos* a été mis au jour dans les années 1970<sup>21</sup>, nous ne possédons pas pour la production du « Lucanien récent » de structure artisanale identifiée et localisée autour d'un four ou d'un dépotoir.

Plusieurs éléments – confirmés pour l'heure par l'absence d'attestations archéologiques à Métaponte pour les ateliers de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>22</sup> – conduisent A.D. Trendall à formuler en 1967 l'hypothèse d'un déplacement des ateliers de production en Lucanie interne<sup>23</sup> à la suite de l'activité de l'atelier des Peintres de Dolon/Créuse. Cette proposition est sous-tendue par l'observation de transformations constatées dans les profils productifs de plusieurs peintres – le Peintre des Choéphores<sup>24</sup>, le Peintre de Roccanova<sup>25</sup>,

13 Trendall, 1967, Chap. V.

14 Trendall, 1967, Chap. VI. Ce peintre indépendant utilisant la technique des figures rouges et de la peinture superposée est aujourd'hui rapproché de la production de Paestum en raison de la présence massive de ses vases dans la cité.

15 Trendall, 1967, Chap. VII.

16 Trendall, 1967, Chap. VIII.

17 Trendall, 1967, Chap. IX.

18 Le terme est employé à plusieurs reprises par A.D. Trendall, voir Trendall, 1967, p. 149, 159 et 185.

19 A.D. Trendall n'est pas le premier à souligner cet appauvrissement généralisé. James Millingen, en vertu de l'attention qu'il porte au style, formule de manière précoce l'opinion, imprégnée d'une vision esthétique et hellénocentrée, selon laquelle la production serait marquée par une phase de « décadence », voir Millingen, 1813, VI.

20 Trendall, 1967, p. 117.

21 Cette zone artisanale, désormais bien connue, est documentée grâce aux fouilles menées sur la *plateia* occidentale par Francesco d'Andria entre 1973 et 1977, mais aussi celles des nécropoles urbaines et de la *chôra* reprises par la Surintendance de Basilicate en 2005. Sur le sujet, voir D'Andria, 1980; Denoyelle, 2014; Silvestrelli, 1996, 2004, 2005, 2016.

22 Mentionnons néanmoins l'existence d'une provenance ancienne « Métaponte » associée à une hydrie de Copenhague attribuée au Peintre de l'Acrobate (inv. ChrVIII12, voir *LCS*, p.156, n°896); indication non vérifiée dans les archives, ni corroborée, à notre connaissance, par les résultats des fouilles récentes.

23 Trendall, 1967, p. 116.

24 *Id.*, Chap.5, p. 118-126.

25 *Id.*, Chap.7, p. 130-141.

le Peintre de Naples 1959 et ses suiveurs<sup>26</sup>, mais aussi le Peintre du Primato et son groupe éponyme<sup>27</sup> – parmi lesquels une modification du répertoire formel (goût pour les formes complexes, augmentation notable du nombre de nestorides), des changements iconographiques (développement de scènes funéraires et de scènes plus génériques liées à l'univers féminin), et stylistiques (détournement des codes de représentation et dilution des schémas narratifs). À cela s'ajoute la qualité inférieure des vases, assortie d'une forte dégradation du dessin, ladite « barbarisation », dont la lecture selon une vision très hellénocentriste, en a fait la conséquence d'un repli géographique<sup>28</sup>. Nous lui préférons l'idée de « lucanisation », entendue comme la matérialisation sensible d'un changement culturel, à travers la refondation d'un nouveau langage par les indigènes et pour des indigènes et où la conception même de la représentation figurée serait différente. Soulignons enfin, en dernier lieu, un changement notable dans l'aire de diffusion des objets (fig. 1); contrairement aux productions des ateliers métafontins destinées à la cité et sa *chôra* rayonnant jusqu'en Apulie (Pisticci, Ruvo, Ceglie del Campo, Lecce, etc.), les vases de la seconde phase sont désormais majoritairement destinés à l'arrière-pays indigène (Albano di Lucania *loc. Seroto*<sup>29</sup>, Anzi *loc. Ischia* et San Donato<sup>30</sup>, Corleto Perticara *loc. Montagnola*<sup>31</sup>, Marsico Nuovo *loc. Pagliarone*<sup>32</sup>, Viggiano *loc. Catacombelle*<sup>33</sup> et Valloni<sup>34</sup>, San Chirico Nuovo *loc. Pila*<sup>35</sup>, Civita di Tricarico<sup>36</sup>). Cette nouvelle répartition semble indiquer – comme A.D. Trendall l'avait déjà noté<sup>37</sup> – une possible dissolution et/ou un déplacement des ateliers métafontins autour du Val d'Agri, vers des centres culturellement et économiquement plus dynamiques. Ainsi, à l'idée de déplacement, il conviendrait d'adjoindre celle de « mutation » en écho au contexte historique troublé du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. où se cristallise, en parallèle du phénomène de reconquête des cités coloniales, la montée en puissance des élites « lucaniennes », matérialisée par la multiplication des installations de hauteur et leur monumentalisation avec le développement conjoint de fortifications.

---

26 *Id.*, Chap.8, p. 142-158.

27 *Id.*, Chap.9, p. 159-186.

28 *Id.*, p. 149, 181 et 185.

29 Bottini, 1985, p. 504; Bottini, 1986, p. 461; Bottini, 1987, p. 259-280, fig. 352 et 354.

30 Les découvertes récentes menées par M.C. Monaco (Università degli Studi della Basilicata) depuis 2014 sur le territoire afin de reconstruire la physionomie de l'antique *Anxia* viennent compléter les trouvailles anciennes décontextualisées telles qu'elles sont reportées dans les registres d'inventaire.

31 Cinquantaquattro, 2019.

32 Bottini, 2016, p. 43, n. 388; De Siena, 2007, p. 409-410, pl.1a; Russo et Guarneri, 2008, p. 66; Russo, 2012, p. 109.

33 Bottini, 2013, 2016, p. 43, n. 391; Nava, 2003; Russo, 2006; Russo Tagliente, 2006, p. 24, fig. 5.

34 Bottini, 2013, 2016, p. 43, n. 390; Nava, 2001, p. 752, pl. LXXV; Pouzadoux, 2002, p. 123-125 et 176; Russo, 2006a; Russo Tagliente, 2006, p. 21, fig. 6.

35 Bottini et Pica, 2010; Romaniello, 2011; Tagliente, 1998.

36 Il s'agit d'une nestoris fragmentaire, vraisemblablement de type 2, exhumée en 2005 au sein du sanctuaire P. Ce vase inédit sera publié prochainement par C. Pouzadoux dans le troisième volume de Civita di Tricarico.

37 *Supra* n. 23.

## 2. La culture d'atelier du Peintre du Primato : une identité à reconstruire

### 2.1. Caractérisation du corpus

Le Peintre du Primato, identifié par Vittorio Macchioro<sup>38</sup> et Carlo Albizzati<sup>39</sup>, est nommé en 1939 par John Davidson Beazley<sup>40</sup> d'après le nom du périodique italien « *Il Primato artistico italiano* » où furent publiés en 1920 quelques-uns de ses vases<sup>41</sup>. Il est avec son contemporain, le Peintre de Naples 1959<sup>42</sup>, une personnalité pivot autour de laquelle semble s'articuler la fin de la production en Lucanie, territoire qui comprend la région de l'actuelle Basilicate, la côte sud de la Campanie, une partie des Pouilles ainsi que le nord de la Calabre.

Le répertoire morphologique extrêmement riche – une vingtaine de typologies différentes traitées avec de nombreuses variantes et en quantité abondante (230 vases attribués à son atelier, dont 170 vases à sa main), atteste de la taille conséquente de l'atelier et de sa non-spécialisation déjà manifeste à moindre mesure dans la tradition ménapontine. Le vaste choix de formes à disposition traduit, de plus, l'existence d'un savoir-faire varié mis à disposition des besoins différenciés de la clientèle de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. De grandes tendances se dessinent dans l'abandon de certaines typologies – comme le cratère à colonnettes – et la faveur accordée à d'autres, préexistantes mais moins représentées (nestoris de type 2 et 3, cratère à volutes<sup>43</sup>, amphore pseudo-panathénaique, etc.) ou faisant leur apparition dans le répertoire (lébès gamikos, epichysis, etc.). On note quelque originalité dans le traitement de certaines typologies rares pour la période dans la production lucanienne (pélîkè, cratère en calice<sup>44</sup>, kernos<sup>45</sup>), bien que parfois abondamment illustrées dans d'autres productions (askos annulaire<sup>46</sup>, lécythe « gland »<sup>47</sup>).

À l'instar de la pluralité morphologique, on note une grande diversité iconographique où transparait l'empreinte mythologique avec une prédilection assumée pour Héraclès, ainsi que des références directes ou indirectes au théâtre, attestant de la culture mythique et visuelle

38 Macchioro, 1912.

39 Albizzati, 1920a, p. 172, n. 3.

40 Voir Beazley, 1939, p. 633, n. 3. L'auteur complète l'ensemble proposé par C. Albizzati de 38 vases – soit 47 au total – dont certains sont mentionnés sans numéro d'inventaire, description ou référence bibliographique (voir *LCS*, n°s 917, 919, 921, 923-928, 931, 936, 944, 948-949, 958, 960-961, 963, 965, 969, 975, 984, 986-988, 991, 993, 995, 998-999, 1007, 1009, 1016-1017, 1020, 1025-1028, 1031, 1036, 1038, 1040-1042).

41 Voir Albizzati, 1920b, p. 172, n. 3. L'auteur rassemble un corpus de 9 vases qu'il juge cohérent (voir *LCS*, n°s 924, 926, 927, 928, 944, 963, 987, 988, 1025).

42 Trendall, 1967, Chap. 8, p. 142-158.

43 Voir par exemple, l'exemplaire conservé à la National Gallery of Victoria de Melbourne (inv. 1369-DR, voir *LCS* suppl.2, p. 83, n° 931a). Notice accessible en ligne (consultation le 24/11/2018) : <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/406/>

44 Mentionné par A.D. Trendall pour n'avoir été décoré que quatre fois dans la dernière phase de la production (voir Trendall, 1967, p. 117), il l'est à deux reprises dans l'atelier du Peintre du Primato.

45 *LCS*, n°1081.

46 Kiel, Kunsthalle Antikensammlung, B 535. Notice accessible en ligne (consultation le 10/09/2019) : <http://museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-075618/lido/B+535>

47 "Acorn Lekythos", Potenza, Museo provinciale (inv. 1882 ; 50632), voir *LCS*, n° 1066.

du Peintre du Primato et de l'hellénisme en partage. Néanmoins, c'est véritablement une iconographie « générique<sup>48</sup> », liée à la sphère féminine ou amoureuse, dionysiaque et funéraire, qui domine le répertoire. On assiste progressivement de manière quasi symptomatique chez ses compagnons d'ateliers – mais aussi dans les productions contemporaines – à la dilution progressive de la narration au profit du motif combiné à la présence d'attributs interchangeables (canthare, thyrses, etc.) qui semblent fonctionner comme des signes, des marqueurs de contexte.

L'ensemble de la production du Peintre du Primato est jalonné de topoï visuels qui rendent sensible l'existence d'un langage commun et d'une sémantique visuelle, que viennent confirmer le style des figures, la graphie ou l'organisation des surfaces (système décoratif, composition, lignes intérieures). Le style du peintre est très reconnaissable. Ses figures souples aux anatomies molles possèdent un faciès très caractéristique, au profil assez tranchant. Une longue ligne droite relie le haut du front au nez, assez proéminent et dont la pointe est légèrement courbe. La bouche, aux commissures tombantes, est relativement étroite, et le menton, assez lourd, revient légèrement vers l'avant. La pupille ronde, accrochée dans le coin supérieur de l'œil, donne aux figures un côté très figé. Cette immobilité du regard contraste grandement avec le goût du peintre pour les personnages en mouvement (dansant, courant ou volant) aux draperies sinueuses et gonflées, parfois représentés sur la pointe des pieds. Sa manière de rendre les doigts très effilés et pointus renforce l'attitude gracieuse de certaines figures aux gestes retenus ; s'y adjoignent un goût de l'ornemental – visible dans le traitement de motifs décoratifs très variés souvent combinés avec habileté et élégance (palmettes élaborées, usage de la ligne en relief, etc.) – mais aussi de la couleur (frises décoratives, éléments architecturés, figures) se démarquant des peintres « lucaniens » contemporains.

## **2.2. Vers la création d'un langage mixte adapté aux nouvelles exigences du marché**

Si les contacts et échanges étaient déjà nombreux entre Métaponte et Tarente dans la première phase de production céramique dite « proto-italote », l'hégémonie manifeste (quantitativement et en extension) que connaît la céramique apulienne en Grande Grèce depuis la fin du <sup>ve</sup> siècle av. J.-C. est renforcée dans les premières années du <sup>iv</sup>e siècle av. J.-C. Cette tendance à l'« apulianisation » marque de manière durable les traditions techniques et figurées des autres centres producteurs, traditionnellement (et arbitrairement) rattachés à des blocs régionaux distincts. L'omniprésence de la production apulienne, distribuée jusqu'en Lucanie interne<sup>49</sup>, infuse et s'insinue dans le langage des peintres lucaniens, qui participent également de manière active au rayonnement de ses acquis et à la mise en place d'une *koine* artistique.

Le Peintre du Primato n'échappe pas à cette tendance, également discernable dans une moindre mesure chez le Peintre de Brooklyn-Budapest<sup>50</sup>. La proximité qui l'unit à la tradition de l'« Apulien Moyen » – déjà soulignée par A.D. Trendall<sup>51</sup> –, se matérialise de différentes

48 Entendu comme la large palette d'iconographies mettant en scène des personnages qui ne sont pas strictement identifiables/individualisés ou insérés au sein d'épisodes ou récits narratifs précis.

49 Sur les importations de céramique apulienne en Lucanie, voir Mugione, 1996. La découverte de vases apuliens et lucaniens au sein des mêmes contextes funéraires n'est pas rare et témoigne d'une forte assimilation du goût des populations locales.

50 Trendall, 1967, p. 107. Sur le Peintre de Brooklyn-Budapest, voir aussi Di Donato, 2015.

51 *Idem*, p. 159.

manières, de la reprise de formules décoratives et iconographiques à celle de canons formels et stylistiques. Le degré de parenté dans certains cas est tel que certains de ses vases furent d'abord attribués à un élève du Peintre de Lycurgue<sup>52</sup>, un peintre apulien du « Style Orné », avant de rejoindre le corpus du « Lucanien récent ».

L'un des acquis apuliens le plus marquant en usage dans l'atelier du Peintre du Primato est sans conteste celui du cratère à volutes à mascarons tel qu'il est normalisé à l'« Apulien Moyen » (370-340 av. J.-C.), dans l'atelier du Peintre de l'Ilioupersis<sup>53</sup>. Si le cratère à volutes, traité à plusieurs reprises par les peintres du « Lucanien récent »<sup>54</sup>, connaît une fortune croissante au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>55</sup>, le recours aux mascarons d'anses est relativement anecdotique<sup>56</sup> et semble, à en croire les exemplaires qui nous sont parvenus, majoritairement l'apanage du Peintre du Primato<sup>57</sup>. La reprise de cette typologie de cratère à volutes atteste d'une bonne connaissance des modèles apuliens contemporains, mais aussi d'une véritable maîtrise des potiers en charge de ces pièces, dont la réalisation est un tour de force technique. Loin d'être une stricte imitation des modèles de départ, les cratères à volutes à mascarons de l'atelier s'en démarquent – malgré un langage commun – par leur faciès caractéristique. Il s'exprime, au-delà du rendu graphique des figures et du choix des sujets, aussi bien dans le traitement syntaxique des anses, fréquemment décorées de files de postes noirs, que dans les types de mascarons employés où s'affiche un goût prononcé pour la tête de satyre. À la standardisation des cratères à volutes de l'« Apulien Moyen » répond la mise au point d'une iconographie funéraire caractéristique, en lien avec l'usage des vases : les scènes de *naïskoi*. Bien que cette iconographie soit essentiellement apulienne<sup>58</sup>, on constate son apparition fortuite sur quelques vases italiotes, « lucaniens » en particulier<sup>59</sup>, et majoritairement chez notre peintre. La représentation de cet édicule, fréquemment rehaussé de blanc pour en signaler le caractère architectural et l'isoler du reste des figures de chair, reprend les canons stylistiques apuliens et se décline selon de nombreuses variantes<sup>60</sup>.

52 Trendall et Cambitoglou, 1982, Chap.16.

53 Trendall et Cambitoglou, 1978, Chap. 8.

54 Par le Peintre du Primato (voir LCS, n° 917 et n°s 926-936a), les membres de son atelier (voir LCS, p. 181, n° 1087) et ses suiveurs (voir LCS, p. 185, n° 1124) ; par le Peintre de Naples 1959 (voir LCS, n°s 788, 794, 849-850) et les peintres apparentés (voir LCS, p. 152, n° 875).

55 Todisco, 2012, Vol.3, Graphique 16.

56 Trois exemplaires connus, traités respectivement par le Peintre des Choéphores (voir LCS, p. 125, n° 642), le Peintre de Roccanova (voir LCS, p. 133, n° 688), et le Peintre de Naples 1959 (voir LCS supp.2, p. 73, n° 849a).

57 Pas moins de 12 exemplaires lui sont attribués (voir LCS, p. 167, n°s 928-929 et n°s 931-936a).

58 *RVAp* I, p. 187.

59 Le motif du *naïskos* dans la céramique du « Lucanien récent » apparaît par exemple sur une nestoris de type 2 attribuée au Peintre des Choéphores (voir LCS, p. 123, n° 633, pl. 61.6), mais aussi à plusieurs reprises dans le corpus du Peintre de Naples 1959 comme sur le cratère à volutes de Genève (inv. 015046, voir LCS, p. 144, n° 788), mais aussi chez des peintres apparentés (voir LCS, p. 153, n° 876) et chez le Peintre de l'Acrobate (voir LCS, p. 155, n° 891).

60 Voir par exemple l'amphore pseudo-panathénaique de Berlin (inv. F3155, voir LCS, p. 165, n° 920). Au sujet de l'iconographie funéraire du Peintre du Primato, voir Attia, 2021, à paraître.

Au-delà de la reprise d'un répertoire formel et iconographique, se tisse de manière profonde un réseau structuré de motifs et de schèmes en partage, signes d'une véritable culture des images. Cet attachement aux codes iconographiques apuliens se ressent à différents niveaux, depuis l'emploi de la décoration secondaire – à l'instar de la frise de rais-de-cœur incluant une palmette centrale visible sur la nestoris de Berlin (fig. 2) et qui semble librement inspirée du col d'une situle de New York attribuée au Peintre de Lycurgue<sup>61</sup> (fig. 3a.b) – aux éléments disposés dans le champ, à la fois motifs de remplissage et types figurés.

Ces liens avec la céramique apulienne contemporaine transparaissent également dans les dispositifs de mise en image, qu'il s'agisse de l'agencement des figures elles-mêmes (personnages étagés, cailloux en file ou en amas<sup>62</sup>, etc.) ou des motifs placés dans le champ et agissant comme des signes visuels : fenêtre<sup>63</sup>, « écritoire » sur les scènes de « conversation » entre hommes drapés, ou encore bucrane pour évoquer les scènes « rituelles » (fig. 4a.b). La reprise du motif du buste féminin émergeant de rinceaux stylisés – tel qu'il apparaît sur les cratères à volutes apuliens contemporains<sup>64</sup> – traduit cette parfaite connaissance des conventions. La mise en parallèle du col du cratère à volutes du Vatican<sup>65</sup> (fig. 5) où est représentée une figure à la coiffe radiée avec la situle de Ruvo attribuée au Peintre des Situles de Dublin<sup>66</sup> (fig. 6), est intéressante à plus d'un titre : pour l'emploi du motif de la protomé féminine dans la tradition apulienne, mais aussi pour la reprise des motifs floraux stylistiquement très proches, malgré la réinterprétation très personnelle – pour ne pas dire maladroite – de la feuille et de la corolle d'où émerge la figure.

Pour parfaire le tableau, il nous faut mentionner tout un répertoire de schèmes iconographiques, mis en place par les « pionniers » du « Style Orné » : le motif de la « femme affligée »<sup>67</sup> (fig. 7a.b) utilisé dans son sens originel<sup>68</sup> ou « refunctionalisé » pour renforcer

61 Une situle de New York (inv. 56.171.54), voir *RVAp* I, p. 417, 16/17, pl. 150, 3-4 et 151, 1.

62 Voir par exemple le cratère à volutes du Louvre (inv. K518), voir *LCS*, p. 167, n° 931.

63 La fenêtre disposée dans le champ d'une nestoris du Louvre (inv. K538, voir *LCS*, p. 170, n° 961) est semblable à celle représentée, les volets ouverts, sur le revers d'un cratère à volutes du British Museum (inv. 1867,0508.1333) attribué au Peintre de l'Ilioupersis (voir *RVAp* I, 8/8). Notice accessible en ligne (consultation le 20/06/2017) :

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613255979&objectid=399520](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613255979&objectid=399520)

64 Voir par exemple le cratère à volutes de Boston (inv. 1970.235) attribué au Peintre de l'Ilioupersis. Notice accessible en ligne (consultation le 20/06/2017) : <https://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-volute-krater-154105>

65 Vatican, Museo Etrusco Gregoriano (inv. 17137), voir *LCS*, p. 167, n° 926.

66 Ruvo, Museo Jatta (inv. 1372), voir *RVAp* I, 15/36.

67 Illustré pour l'une des premières fois chez le Peintre de la Naissance de Dionysos sur un cratère en calice fragmentaire conservé à Tarente (inv. 4600) représentant Alcène sur le bûcher (voir *RVAp* I, p. 36, 2/11), il est repris par la suite à maintes reprises, comme par le Peintre de la Furie Noire sur une hydrie fragmentaire de la Collection H. Cahn à Bâle (voir Cambitoglou et Chamay, 1997, p. 111).

68 Voir le cratère à volutes de Naples (inv. 82338), bien qu'abondamment repeint, sur lequel est représentée Électre à la tombe d'Agamemnon, voir *LCS*, p. 167, n° 927, pl. 73.1.



l'intériorité de certaines figures<sup>69</sup>, celui de la figure en lutte contre le taureau<sup>70</sup> (fig. 2 et 8), du « suppliant agenouillé »<sup>71</sup>, ou bien encore celui de la danseuse tarentine enroulée et voilée dans sa draperie. Ce type iconographique, abondamment illustré dans le répertoire des terres cuites tarentines<sup>72</sup> et de manière concomitante chez les peintres de vases, à l'instar du lécythe aryballisque conservé à Essen<sup>73</sup> attribué au Peintre des Situles de Dublin, est repris de manière fidèle par le Peintre du Primato<sup>74</sup>.

La circulation des vases jusqu'en Lucanie, et avec eux des modèles<sup>75</sup>, a pu marquer l'imaginaire du peintre, expliquant d'une certaine mesure cette connaissance précise du répertoire figuré apulien contemporain. Néanmoins, au-delà de la transmission de schémas signifiants et de la reprise de certains motifs décoratifs, des parentés stylistiques profondes laissent poindre des rapports étroits entre le Peintre du Primato et les peintres apuliens gravitant dans l'entourage du Peintre de Lycurgue<sup>76</sup> : le Peintre de Lycurgue lui-même, mais aussi le Peintre de Ruvo 423 et le Peintre des Situles de Dublin.

Si elles s'expriment à différents niveaux, depuis le traitement des motifs du décor secondaire aux motifs disposés dans le champ, c'est véritablement dans le rendu de certaines figures que les parallèles stylistiques sont les plus probants. Ils transparaissent dans la reprise de proportions et de postures (fig. 9), le goût pour les visages de trois quarts, le rendu des chevelures en mèches isolées, celui des plis du cou et des rides d'expression abondamment réutilisés par le Peintre du Primato (fig. 10).

Très sensibles sur les vases de la première phase du Peintre du Primato correspondant à la période d'élaboration de son langage figuré – qu'A.D. Trendall classe comme « early » – ces influences sont nombreuses, avant de se diffuser dans toute la production de l'atelier, à des graduations différentes : au premier degré semblant traduire une influence directe (motifs, schémas et style) et au second degré où les motifs sont encore présents mais où le style gagne en autonomie, traduisant une véritable réinterprétation des acquis.

Pour illustrer ce point, il suffit d'observer la déclinaison de la figure d'Athéna depuis la nestoris de Berlin (fig. 11a) – très proche de celle du cratère à volutes d'Adolphseck attribué au Peintre de Lycurgue<sup>77</sup> (fig. 11b) – à celle du cratère à volutes du Vatican (fig. 11c).

69 Voir le lécythe aryballisque de Naples (inv. 81855), voir *LCS*, p. 166, n° 925, pl. 72.5-7.

70 Voir par exemple la face B du cratère à volutes attribué au Peintre de Lycurgue, Ruvo, Museo Jatta (inv. 1097), voir *RVAp* I, 16/16.

71 Ce schème est particulièrement diffusé dans la céramique italote ; on le retrouve par exemple chez le Peintre de Dolon sur la nestoris du British Museum pour dépeindre Actéon attaqué par ses chiens (inv. 1865,0103.17) ou chez le Peintre des Choéphores sur la nestoris du Fogg Art Museum (inv. 1960.367) pour représenter Oreste à Delphes, voir *LCS*, p. 121, n° 610, pl. 62.4.

72 Voir par exemple la figurine de danseuse en terre cuite conservée à Tarente (inv. 4092), bien que plus récente, voir Pugliese Caratelli, 1986, ill. 599.

73 Ruhrlandmuseum, (inv. 74.158 A3), voir *RVAp* I 15/44a.

74 Elle apparaît notamment sur le cratère à volutes de Naples (inv. 82346, voir *LCS*, p. 167, n° 928) et sur le skyphos de Naples (inv. 81955, voir *LCS*, p. 173, n° 1024).

75 Mentionnons à cet égard l'exemple d'un cratère à volutes décoré de la mort de Méléagre attribué au cercle du Peintre de Lycurgue et qui a été trouvé à Armento, voir *RVAp* I, 16/54.

76 *RVAp* I, Chap. 16.

77 *RVAp* I, 416, 16/ 11 ; *CVA Adolphseck*, pl. 77.3 et 78.1.

Le cratère en cloche de Göttingen<sup>78</sup> (fig. 4), parce qu'il incarne parfaitement ces transferts de modèles et interactions, et qu'il semble dépourvu de repeints modernes, mérite que l'on s'y attarde un temps. Cette forme – peu fréquente dans la céramique du « Lucanien récent » à l'inverse de la production apulienne<sup>79</sup> – appartient à la série de ces vases très « apulianisants ». On retrouve en effet l'usage de la forme et la syntaxe décorative associée de manière très proche sur un cratère en cloche attribué au Peintre de Lecce 660<sup>80</sup>. Ce ressenti, visuellement établi, repose sur une juxtaposition d'éléments à commencer par la figure du jeune homme au pétase<sup>81</sup>, citation nette (posture, proportions, bottines, pétase flottant, plis sinueux de la draperie) de l'œuvre du Peintre de Lycurgue, où le voyageur apparaît sur le cratère en calice de Londres<sup>82</sup> (fig.12). Du langage visuel du peintre apulien, l'on retrouve également le motif du laurier stylisé disposé dans le champ, les amas de petits cailloux, le motif de l'oiseau (proportions et attitude), la rosette, et le type de la figure féminine au chignon pointu figurés sur une stèle de New York<sup>83</sup> (fig.3a et b). Mentionnons par ailleurs, comme parallèle aux curieux éléments stylisés évoquant les végétaux, rendus en blanc, ceux disposés autour du « *reflecting pool* » sur le cratère d'Adolphseck<sup>84</sup> (fig.13a). On ne les retrouve guère par la suite dans le répertoire du Peintre du Primato, exception faite du skyphos de Meudon<sup>85</sup> où la figure féminine de la face B est assise sur un élément rocheux directement inspiré du « *reflecting pool* » auquel est accroché un élément filandreux du même acabit (fig. 13b). Au revers du vase de Göttingen, deux hommes drapés dans leur himation se font face dans la plus pure tradition du « Style simple » (schème, « écritoire »), dont le modèle est réemployé par le peintre à plusieurs reprises<sup>86</sup>, pour des figures isolées et dans un cas sous les traits d'un personnage féminin<sup>87</sup>. Il est intéressant de noter que si les motifs – figure au pétase, hommes drapés – sont très proches de ceux du vase de Berlin<sup>88</sup>, le profil des visages du cratère de Göttingen est légèrement plus rond, moins tranchant (ligne du nez presque droite, arrondi du menton), à la manière de ce que l'on peut voir chez un suiveur du Peintre de Tarporley, le Peintre de Lecce 681<sup>89</sup> (fig. 14).

Sur certains vases, à l'instar du cratère en cloche de Göttingen, la proximité formelle, iconographique et stylistique est telle qu'elle pose frontalement la question des modalités de

78 Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (inv. F.15), voir Bentz et Rumscheid, 1987, p. 48-49, n° 23 et p. 63-64, fig. 14 ; *CVA Göttingen*, p. 43-44, pl. 28.1-3

79 Todisco, 2012, Vol.3, Graphiques 16 et 17.

80 Matera, Museo Domenico Ridola (inv. 10537), voir *CVA Matera*, p. 31, pl. 27. 1-3. Sur ce groupe stylistique, voir *RVAp I*, Chap. 12, p. 321-324.

81 Figure que l'on retrouve de manière semblable sur l'amphore de Berlin (inv. F 3155, voir *LCS*, p. 165, n° 920).

82 British Museum (inv. 1849,0623.48), voir *RVAp I*, p. 415, 16/5, pl. 147.

83 Metropolitan Museum (inv. 56.171.54) voir *RVAp I*, p. 417, 16/17, pl. 150, 3-4 et 151, 1.

84 *Supra* n. 76.

85 Skyphos, Musée Rodin (inv. 1270), voir *LCS*, p. 175, n° 1023.

86 *LCS*, p. 168, n° 940 et p. 169, n°s 953 et 956.

87 *LCS*, p. 168, n° 941.

88 *Supra* n. 76.

89 Cratère en cloche, conservé à Lecce, Museo archeologico provinciale (inv. 681), voir *RVAp I*, p. 111, 5/70.

la transmission des savoir-faire en termes de céramique figurée. Elle nous conduit à envisager de manière sérieuse, d'une part la possibilité d'une formation extra-régionale du Peintre du Primato et d'autre part, l'existence d'œuvres à plusieurs mains et la collaboration entre différents artisans rattachés à des ateliers et des aires régionales distincts.

### **3. Itinérances et transferts artistiques : de la circulation des modèles à la mobilité artisanale**

Les phénomènes de mobilité artisanale ont souvent été convoqués pour tenter d'expliquer les proximités formelles, iconographiques et/ou stylistiques visibles entre différentes productions manufacturées ; elles interviennent à des échelles variées de manière occasionnelle ou régulière, ponctuelle ou répétée et selon différentes modalités et implications. Rarement attestées archéologiquement<sup>90</sup>, bien que fréquentes – à en croire les échanges et interactions pressentis que la seule diffusion de modèles communs ne parvient pas expliquer –, ces mobilités appliquées à la compréhension des productions italiotes à figures rouges ne sont pas toujours faciles à appréhender. On imagine bien en revanche les motivations diverses ayant conduit à ces déplacements humains, qu'elles soient liées à la maîtrise d'un savoir-faire technique (transmission, formation, etc.), ou qu'elles s'inscrivent dans une logique commerciale (délocalisation d'ateliers vers des centres plus dynamiques, mise en réseau, solution logistique en réponse à une commande dans le cas par exemple de pièces de grandes dimensions, etc.). L'article récent de C. Pouzadoux publié dans le 54<sup>e</sup> Congrès de Tarente<sup>91</sup>, précisément consacré à ces questions, livre une synthèse éclairante sur l'ensemble de ces phénomènes (des transferts de main-d'œuvre aux créations de succursales) longtemps sous-estimés et que les travaux récents, aux approches multiples (artistique, typologique, technologique, archéométrique ou contextuelle), tendent à reconsidérer.

Si l'essaimage et la délocalisation des ateliers de production au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. attestent à eux seuls des mobilités artisanales, elles peuvent recouvrir des réalités variables, que les analyses archéométriques aident à distinguer : mobilité des potiers déplaçant leurs ateliers<sup>92</sup> ou créant des succursales<sup>93</sup> en installant un atelier *ex nihilo* ou usant de structures artisanales mises à disposition<sup>94</sup>, mais aussi la mobilité des peintres travaillant avec leur potier habituel ou s'associant à d'autres potiers locaux.

Le cas de l'atelier du Peintre du Primato se révèle être un cas d'étude intéressant pour aborder la question des mobilités artisanales, sous ses diverses perspectives : formation d'un peintre hors des frontières régionales, établissement d'un atelier de production en Lucanie interne après transmission de procédés techniques hérités des potiers métapontins, variations

---

90 Sur ces questions, voir Iozzo et Denoyelle, 2009, p. 157-160.

91 Pouzadoux, 2014.

92 Comme c'est le cas du Peintre de Locres, actif en Sicile et à Locres, voir Iozzo et Denoyelle, 2009, p. 167.

93 Sur la délocalisation des ateliers tarentins, voir Idem, p. 157-160.

94 La présence de fragments attribués au cercle du Peintre de Darius et du Peintre des Enfers au sein du *Kerameikos* de Métaponte (dépotiers n°s 3, 5 et 6) est un exemple de ces délocalisations et déconcentrations d'ateliers tarentins au plus près de la demande.

morphologiques laissant croire à l'association avec des potiers différents, et/ou décoration de formes singulières, dont la production semble rattachée à des ateliers régionaux distincts répondant aux usages d'une clientèle différenciée<sup>95</sup>. Ces collaborations d'artisans, si elles sont avérées, ne seraient pas isolées. En effet, A.D. Trendall avait déjà noté, sur un cratère en cloche de Madrid<sup>96</sup>, la main du Peintre de Créüse sur l'une des faces et celle du Peintre des Choéphores sur l'autre. Cette association entre deux artisans actifs dans le dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – le premier à Métaponte et le second de manière non déterminée à l'intérieur des vallées de la Lucanie – illustre, non seulement, le rapport de maître à élève, mais également la mobilité réelle des artisans au sein de la région. Ainsi, il semble qu'il faille désormais considérer, lorsque l'on envisage les questions productives relatives à la céramique figurée, mais pas seulement, l'existence d'une réalité structurée bien plus complexe que celle initialement envisagée.

## Conclusion

Il n'est pas toujours évident de démêler les rapports d'interrelation se jouant entre différents artisans rattachés à des productions distinctes, surtout quand, se livrant à une synthèse originale, ils mettent à mal le carcan rigide de nos catégories. Le Peintre du Primato est de ceux-là. L'artisan, à l'origine de la tradition d'atelier éponyme, en reprenant à son compte de manière délibérée certains acquis de la culture grecque reçue en héritage (technique des figures rouges, culture mythologique et théâtrale, iconographie herculéenne, schémas figurés signifiants, etc.) – peut-être à travers le prisme déjà réinterprété des artisans de la première génération – livre une synthèse savante et proprement originale. Les liens privilégiés que les vases de la première phase entretiennent avec l'entourage du Peintre de Lycurgue, à l'instar du cratère en cloche de Göttingen, nous poussent à considérer de manière sérieuse la possible formation du peintre à Tarente<sup>97</sup>, en excluant cependant que l'ensemble des vases de ce groupe – en raison de la présence de nestorides stylistiquement proches (fig. 2) mais absentes sous cette forme du répertoire tarentin – y aient été réalisés.

La question visant à définir l'identité culturelle d'un peintre ou d'un atelier est complexe et protéiforme et repose sur différents niveaux de lecture appliqués à une production où l'apport de l'analyse contextuelle est considérable, puisque le vase, comme toute production manufacturée, est un produit à vendre. L'émergence de phénomènes communs au sein de productions contemporaines dans les profils de production et/ou dans leur réalisation (supports, images, usages) ne peut être aussi dissociée de la question de l'assimilation des goûts et des besoins de la clientèle et de leurs impacts dans les choix productifs.

Si ces rapports d'influences évoquent l'existence d'une *koine* artistique et culturelle au sein des élites indigènes en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ils appellent également à reconsidérer, à l'échelle du Peintre du Primato, le rôle actif endossé par ce dernier, chef de

95 La question se pose par exemple de manière directe au sujet des *rhyta*, produits en petit nombre dans l'entourage du Peintre du Primato et au « Lucanien récent » et que l'on sait appréciés de la clientèle peucétienne, voir Todisco, 2012, vol.3, Tableau 10.

96 Voir *LCS*, p. 119, n° 598, pl. 60.1-2.

97 Cette hypothèse a déjà été évoquée par A.D. Trendall, voir *LCS*, p. 159.

file de l'atelier, au sein du processus de transmission et de « refunctionalisation » devant conduire à la création d'un nouveau langage par les indigènes et pour des indigènes.

## Bibliographie et abréviations

### Liste des abréviations

*AJA* = *American Journal of Archaeology*

Atti Taranto = Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia

BTCGI = Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle Isole Tirreniche

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*

*Jdl* = *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*

LCS = The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily

NSc = Notizie degli Scavi di Antichità

RVAp = The Red-Figured Vases of Apulia

### Bibliographie

ALBIZZATI, C., 1920a, Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci, *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 14, p. 149-220.

ALBIZZATI, C., 1920b, Un caso mitologico, *Il primato artistico italiano : rivista mensile di tutte le arti*, 5, p. 10-12.

ATTIA, A. 2018, *Étude et contextualisation des ateliers à figures rouges du « Lucanien récent » (2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) : le cas du Peintre du Primato*, Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 1 sous la direction d'O. de Cazanove et M. Denoyelle.

ATTIA, A. 2021, L'imagerie funéraire dans le corpus du Peintre du Primato, dans C. Mazet, V. Petta, D. Costanzo et A. Attia (dir.) *Infinito sarà il tempo dell'Ade. L'archeologia funeraria in Italia meridionale (fine VI – inizio III sec. a.C.)*, actes de la rencontre exploratoire franco-italienne 24-25 mars 2017, *Archeologia nuova serie*, Osanna Edizioni, Venosa (à paraître).

BEAZLEY, J.D., 1939, The Prometheus Fire-lighter, *AJA*, 43, n° 4, p. 618-639.

BENTZ, M. et RUMSCHEID, F., 1987, *Griechische Vasen aus Unteritalien: aus der Sammlung des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen: Katalog zur Ausstellung in der Hauptstelle der Städtischen Sparkasse zu Göttingen, vom 23.11.1987 bis zum 8.1.1988*, Göttingen.

BOTTINI, A., 1985, L'attività archeologica in Basilicata nel 1984, *Atti Taranto*, 24, p. 497-511.

BOTTINI, A., 1986, L'attività archeologica in Basilicata nel 1985, *Atti Taranto*, 25, p. 457-471.

BOTTINI, A., 1987, I lucani, dans G. Pugliese Carratelli (dir.), *Magna Grecia II. Lo sviluppo politico, sociale ed economico*, Milan, p. 259-280.

BOTTINI, A., 2016, Popoli anellenici in Basilicata, mezzo secolo dopo, dans M. L. Marchi (dir.), *Identità e conflitti tra Daunia e Lucania preromane*, Pise, p. 7-51.

BOTTINI, P., 2013, Viggiano, *BTCGI*, vol. XXI, p. 965-969.

BOTTINI, P. et PICA, E., 2010, San Chirico Nuovo, *BTCGI*, vol. XVIII, p. 4-7.

CAMBITOGLU, A. et CHAMAY, J., 1997, *Céramique de Grande Grèce : la collection de fragments Herbert A. Cahn*, Musée d'art et d'histoire, Zürich.

CINQUANTAQUATTRO, T. E., 2018, Aristocrazie lucane nelle valli dell'Agri e del Sauro : la necropoli di Tempa Rossa (Corleto Perticara), dans F. Mollo et G.F. La Torre (dir.), *Il Golfo di Policastro tra Enotri e Lucani : insediamenti, assetto istituzionale, cultura materiale*, Atti del Convegno, Tortora, 25-26 giugno 2016, p. 273-306.

CINQUANTAQUATTRO, T. E., 2019, Basilicata, archeologia preventiva, archeologia del territorio: i nuovi dati sul popolamento di età lucana nella Valle del Sauro, dans O. de Cazanove et A. Duploux (dir.), avec la collaboration de V. Capozzoli, *La Lucanie entre deux mers : archéologie et patrimoine*, Actes du Colloque international, Paris, 5-7 novembre 2015, p. 135-160.

CROISSANT, F., 1999, La peinture grecque et l'histoire des styles archaïques, dans M.-C. Villanueva-Puig, F. Lissarague, P. Rouillard et A. Rouveret (dir.), *Céramique et peinture grecques : modes d'emploi. Hommage à François Villard. Actes du Colloque international (École du Louvre, 26-28 avril 1995)*, Paris, p. 257-264.

CVA ALDOLPHSECK = F. BROMMER, *Corpus Vasorum Antiquorum. Allemagne 16. Schloss Fasanerie (Adolphseck)*, fasc. 2, Munich, 1959.

CVA GÖTTINGEN = M. BENTZ, F. Rumscheid, N. Eschbach et C. Dehl, *Corpus Vasorum Antiquorum. Allemagne 58. Göttingen Archäologisches Institut der Universität*, fasc. 1, Munich, 1989.

CVA MATERA = A. BOTTINI ET L. LECCE, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italie 82. Matera – Museo Archeologico « Domenico Ridola »*, Vasi Italioti a Figure Rosse, fasc. 2, Rome, 2016.

D'ANDRIA, F., 1980, Scavi nella zona del Kerameikos (1973), dans D. Adamesteanu, D. Mertens et F. D'Andria (dir.), *Metaponto I, NSc*, suppl. 29, p. 355-452.

DENOYELLE, M., 2014, Hands at Work in Magna Graecia: the Amykos Painter and his workshop, in T. H. Carpenter, K. M. Lynch et E. G. D. Robinson (dir.), *The Italic People of Ancient Apulia, New Evidence from Pottery for Workshops, Markets and Customs*, New York, p. 116-131.

DE SIENA, A., 2007, L'attività archeologica in Basilicata nel 2006, *Atti Taranto*, 46, p. 407-463.

DI DONATO, A., 2015, *Le prime officine figurate nell'Italia meridionale: l'esempio del Pittore di Brooklyn-Budapest*, Thèse de doctorat soutenue à l'Università degli Studi di Salerno sous la direction de E. Mugione et de A. Pontrandolfo.

IOZZO, M. et DENOYELLE, M., 2009, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile : productions coloniales et apparentées du VIII<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Paris.

LIPPOLIS, E., 1996, La ceramica a figure rosse italiota, dans E. Lippolis (dir.), *I Greci in occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Naples, p. 357-362.

MACCHIORO, M., 1912, I Ceramisti di Armento in Lucania, *JdI*, 27, p. 265-316.

MONTANARO, S., et alii. 2004, Confronti dattiloscopici, dans V. Cracolici, *I sostegni di fornace dal Kerameikos di Metaponto*, Bari, p. 148-171.

McPHEE, I., (dir.) 2016, *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-painting: Selected Papers by A.D. Trendall*, Uppsala.

MILLINGEN, J., 1813, *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirées de diverses collections*, Rome.

MUGIONE, E., 1996, Le importazioni di ceramica figurata, dans S. Bianco (dir.), *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Naples, p. 215-218.

- NAVA, M. L., 2001, L'attività archeologica in Basilicata nel 2001, *Atti Taranto*, 41, p. 719-765.
- PONTRANDOLFO, A., 1999, Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale, dans M.-C. Villanueva-Puig, F. Lissarague, P. Rouillard et A. Rouveret (dir.), *Céramique et peinture grecques: modes d'emploi. Hommage à François Villard. Actes du Colloque international (École du Louvre, 26-28 avril 1995)*, Paris, p. 267-277.
- POUZADOUX, C., 2002, Tra mondo greco e mondo lucano. Immagine e mito nella ceramografia del IV secolo a.C., dans M.L. Nava et M. Osanna (dir.), *Immagine e mito nella Basilicata antica*, Venosa, p. 121-129.
- POUZADOUX, C., 2014, Productions et mobilités artisanales. L'exemple de la céramique à figures rouges italiote, *Atti Taranto*, 54, p. 191-207.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (dir.) *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, 2<sup>e</sup> éd., Milan, 1986.
- ROMANIELLO, M., 2011, Offerte votive e aspetti culturali, dans I. Battiloro et M. Osanna (dir.), *Brateis datas. Pratiche rituali, votivi e strumenti del culto dai santuari della Lucania antica. Atti delle giornate di studio sui santuari lucani, Matera, 19-20 febbraio 2010*, Venosa, p. 139-155.
- RUSSO, A., 2006a, Archeologia nel territorio di Viggiano. Stato della ricerca e prospettive di sviluppo, *Informatutti. Bolletino d'Informazione del Comune di Viggiano*, vol. XIII, n° 34, p. 42-49.
- RUSSO, A., 2012, I rituali di sepoltura in una necropoli lucana di IV secolo a.C. : il caso di Marsico Nuovo, loc. Pagliarone, dans R. D'Andria et K. Mannino (dir.), *Gli allievi raccontano. Atti dell'incontro di studio per i trent'anni della scuola di specializzazione in beni archeologici, Università del Salento, Cavallino (LE), Convento dei Domenicani, 29-30 gennaio 2010*, Galatina, p. 107-114.
- RUSSO TAGLIENTE, A., 2006, *Organizzazione insediativa ed edilizia domestica indigena nell'alta valle dell'Agri tra il IV e il II secolo a.C.*, Potenza.
- RUSSO, A. et GUARNERI, F., 2008, La necropoli lucana in località Pagliarone di Marsico Nuovo, dans *Il restauro una certezza per il domani, Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e ambientali, Ferrara, 2-5 Aprile 2008*, p. 66.
- SILVESTRELLI, F., 1996, L'officina dei pittori di Creusa, di Dolone e dell'Anabates a Metaponto, dans E. Lippolis (dir.), *I Greci in occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Naples, p. 400-402.
- SILVESTRELLI, F., 2004, L'archeologia della produzione in Magna Grecia. Il caso del kerameikos di Metaponto, dans E. Giannichedda (dir.), *Metodi e pratica della cultura materiale: produzione e consumo dei manufatti*, Bordighera, p. 107-116.
- SILVESTRELLI, F., 2005, Le fasi iniziali della ceramica a figure rosse nel kerameikos di Metaponto, dans M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux (dir.), *La céramique apulienne: bilan et perspectives, Actes de la table ronde, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000*, Naples, p. 113-124.
- SILVESTRELLI, F., 2016, Potters and Painters in Metapontine Red-Figure Workshops: Some Preliminary Observation, dans N. Eschbach, S. Schmidt (dir.) *Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Band VII*, Munich, p. 176-189.



TAGLIENTE, M., 1998, Il santuario di San Chirico Nuovo, dans M. Piranomonte (dir.), *Il sacro e l'acqua: culti indigeni in Basilicata : Sassari, Museo Archeologico Nazionale G.A. Sanna, 19 dicembre 1998-10 aprile 1999*, Rome, p. 27-34.

TODISCO, L., 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Rome.

TRENDALL, A.D., 1967, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford.

TRENDALL, A.D., 1970, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement*,

LONDRES.

TRENDALL, A.D., 1973, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement*, Londres.

TRENDALL, A.D., 1983, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Third SUPPLEMENT*, Londres.

TRENDALL, A.D., 1987, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome.

TRENDALL, A.D. et CAMBITOGLU, A., 1978, *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and middle Apulian*, Oxford.

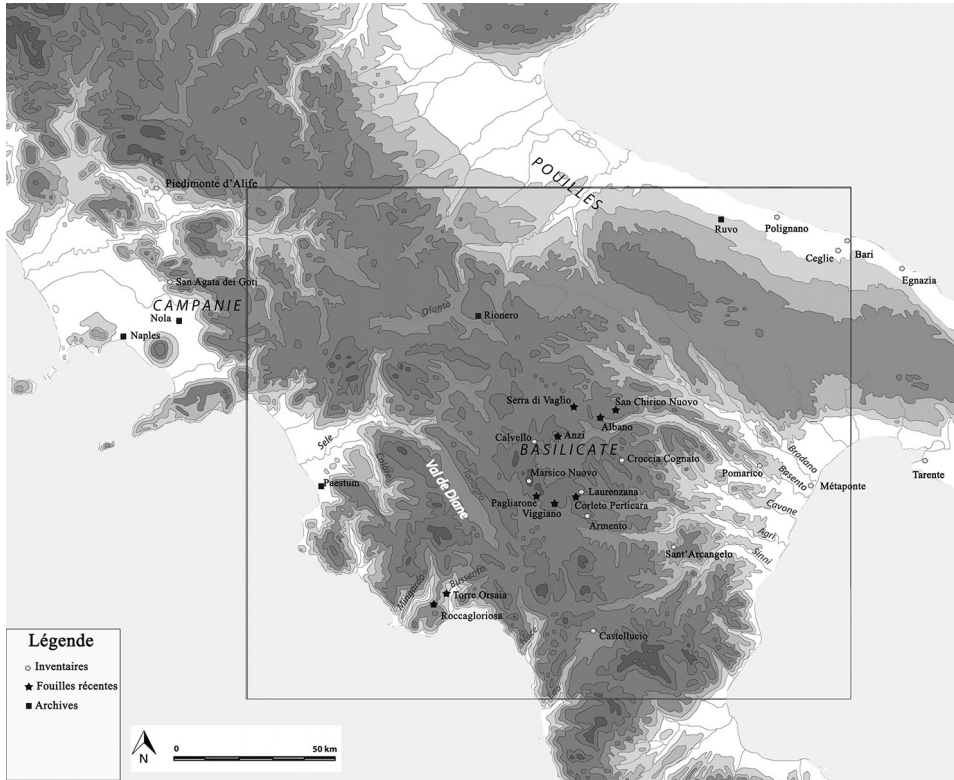
TRENDALL, A.D. et CAMBITOGLU, A., 1982, *The Red-Figured Vases of Apulia II. Late Apulian*, Oxford.

TRENDALL, A.D. et CAMBITOGLU, A., 1983, *First supplement to The red-figured vases of Apulia*, Londres.

TRENDALL, A.D. et CAMBITOGLU, A., 1991, *Second supplement to The red-figured vases of Apulia. Part I*, Londres.

TRENDALL, A.D. et CAMBITOGLU, A., 1992, *Second supplement to The red-figured vases of Apulia. Part II*, Londres.







**Fig. 2.** Nestoris de type 2 lucanienne attribuée au Peintre du Primato, Berlin, Altes Museum (inv. F3145).  
© Staatliche Museum zu Berlin, Antikensammlung, cliché de Johannes Laurentius



a



b

**Fig. 3a et b.** Situle apulienne attribuée au Peintre de Lycurgue, vers 360-340 av. J.C., New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 56.171.54), Fletcher Fund, 1956 (domaine public)



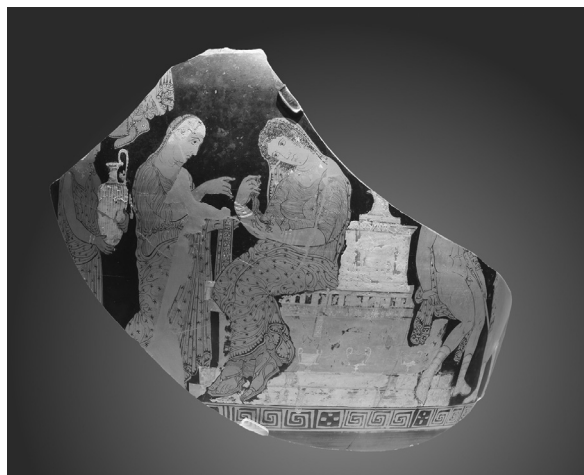
**Fig. 4a et b.** Cratère en cloche lucanien attribué au Peintre du Primato, Göttingen, Institut der Universität (F 15). © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, cliché de Stephan Eckardt



**Fig. 5.** Cratère à volutes (détail du col) lucanien attribué au Peintre du Primato, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco (inv. 17137). Chipso Jones (CC-BY-4.0 NC)



**Fig. 6.** Situle apulienne attribuée au Peintre des Situles de Dublin, vers 360-350 av. J.C., Ruvo Museo Nazionale Jatta (inv.1372). Pandosia75 (CC-BY-4.0 NC)



**a**



**b**

**Fig. 7.** Motif de la « femme affligée » : **8a.** Électre sur la tombe d'Agamemnon, fragment d'hydrie apulienne, attribué au Peintre de la Furie Noire, vers 390-380 av. J.-C. Collection Herbert A. Cahn (HC 284). Ruthven (CC0). **8b.** Détail du lécythe lucanien attribué au Peintre du Primato, Naples, Museo archeologico nazionale (inv. 81855). Alexandra Attia (CC-BY-NC-SA)





**Fig. 8.** La lutte contre le taureau, cratère à volutes (détail Face A) lucanien attribué au Peintre de Lycurgue, Ruvo Museo Nazionale Jatta (inv. 1097). Fabien Bièvre-Perrin (CC-BY-NC-SA)



**a**



**b**

**Fig. 9. a.** Détail de la Nikè, nestoris lucanienne attribuée au Peintre du Primato, Berlin (inv. F3145). Chipo Jones (CC-BY-4.0). **b.** Détail du cratère à volutes apulien attribué au Peintre de Lycurgue, Ruvo Museo Nazionale Jatta (inv. 1097). Fabien Bièvre-Perrin (CC-BY-NC-SA)



**a**



**b**

**Fig. 10. a.** Oreste à Delphes (détail), cratère à volutes lucanien attribué au Peintre du Primato, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco (inv.17137). Chipo Jones (CC-BY-4.0 NC). **b.** Fragment apulien attribué au Peintre des Situles de Dublin, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 19.192.81.2), Rogers Fund, 1919 (domaine public)



a



b



c

**Fig. 11.** Athéna : **a.** Détail du cratère à volutes apulien attribué au Peintre de Lycurgue, Adolphseck (inv. 172) © Kulturstiftung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasanerie ; **b.** Détail de la nestoris lucanienne attribuée au Peintre du Primato, Berlin (inv. F 3145) ; **c.** Détail du cratère à volutes lucanien attribué au Peintre du Primato, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco (inv. 17137).  
Chipo Jones (CC-BY-4.0 NC).



**Fig. 12.** Cratère en calice apulien attribué au Peintre de Lycurgue, Londres, British Museum (inv.1849.0623.48). © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)



a



b

**Fig. 13.** Végétaux stylisés : a. Détail de la face A, cratère à volutes apulien attribué au Peintre de Lycurgue, Adolphseck (inv. 178) © Kulturstiftung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasanerie; b. Détail de la face B, skyphos lucanien attribué au Peintre du Primato, Meudon, Musée Rodin (inv. 1023).  
Chipo Jones (CC-BY-4.0)



**Fig. 14.** Cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Lecce 681, Lecce, Museo archeologico provinciale (inv. 681). Dan Diffendale (CC-BY-NC-SA 2.0)