

Die Schüler, Kollegen und Freunde der Professorin Véronique Dasen haben die Initiative ergriffen, diese Festschrift zu Ehren ihres 65. Geburtstags zusammenzustellen. Fachleute aus der Schweiz und anderen Ländern stellen ihre Überlegungen zu Themenfeldern vor, die Véronique Dasen am Herzen liegen, insbesondere zu Spielen und Spielzeug der griechischen und römischen Antike. Dieses Buch ist das Ergebnis der Zusammenarbeit und des großen Engagements zahlreicher Personen, die den Weg von Véronique Dasen gekreuzt haben. Dieses Buch ist für sie eine Gelegenheit, der Forscherin, Ausstellungskuratorin und Professorin, die 16 Jahre lang an der Universität Freiburg (CH) gelehrt hat, ihre Dankbarkeit und Freundschaft zu zeigen, aber auch der Kollegin, die so viele Studenten inspiriert hat.

Les élèves, collègues et amis de la professeure Véronique Dasen ont pris l'initiative de rassembler ces Mélanges en son honneur, à l'occasion de ses soixante-cinq ans. Des spécialistes suisses et étrangers proposent leurs réflexions dans des domaines chers à Véronique Dasen, notamment les jeux et jouets de l'antiquité grecque et romaine.

Cet ouvrage est le fruit de la collaboration et du grand engagement de nombreuses personnes, qui ont croisé la route de Véronique Dasen. Ce livre est l'occasion pour eux de témoigner toute leur reconnaissance et leur amitié à la chercheuse, la commissaire d'expositions et la professeure qui aura enseigné durant 16 ans à l'Université de Fribourg, mais également à la collègue qui a inspiré tant d'étudiants.

LIT
www.lit-verlag.ch



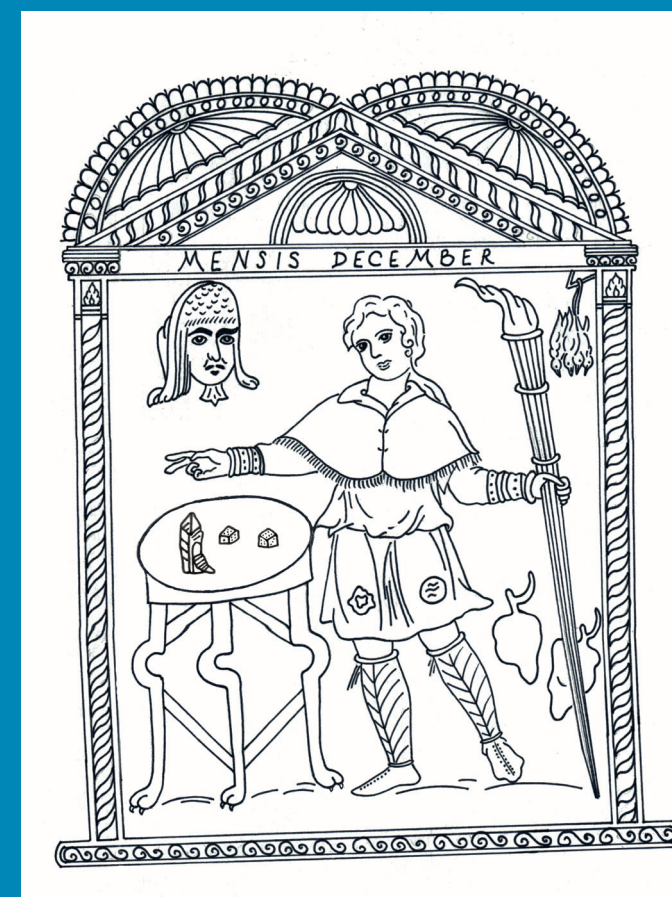
Spadini, Pace, Vespa (éds.) *Serio Ludere : Comprendre les cultures antiques par le jeu*

LIT

Fabio Spadini, Alessandro Pace, Marco Vespa (éds.)

Serio Ludere : Comprendre les cultures antiques par le jeu

Mélanges en l'honneur de Véronique Dasen
Festschrift zu Ehren von Véronique Dasen



Ludographie V
LIT

Serio Ludere :
Comprendre les cultures antiques
par le jeu

Mélanges en l'honneur de Véronique Dasen
Festschrift zu Ehren von Véronique Dasen

sous la direction de

Fabio Spadini, Alessandro Pace, Marco Vespa

LIT

TABLE DES MATIÈRES

Véronique Dasen, un parcours à multiples facettes	1
Fabio SPADINI, Marco VESPA, Alessandro PACE	

Pour une anthropologie du jeu

Les jeux d'enfants ont-ils un nom ?	15
David BOUVIER	

Jouer avec le temps du jeu	21
Roberte HAMAYON	

A Nostalgic Schoolteacher, Playing Children, and High Hopes for a Young Child. Luigi Galante's <i>Flavi Ludus</i> (1918)	35
Christian LAES	

H.J.R. Murray's Classification of Board Games	51
Ulrich SCHÄDLER	

Le jeu : entre texte et religion

Jeux de voix, jeu de tyran ? Le cas de Néron	59
Caroline HUSQUIN	

La maîtresse du jeu ? Quelques réflexions sur Fortuna dans les <i>Facta et dicta memorabilia</i> de Valère Maxime	79
Tanja ITGENSHORST	

Making Sense of the Names of Games: Etymological Perspectives	101
Andromache KARANIKI	

Mon nom est personne. Les jeux de mots sont-ils des jeux ?	121
Arnaud ZUCKER	

La partie de dés de Rhampsinite aux Enfers (Hérodote, II, 122) : entre fonds égyptien et <i>interpretatio Graeca</i>	133
Typhaine HAZIZA	

Le jeu : entre archéologie et images

Le *pupae* di tipo schematico dell'età tardo antica: l'esempio di due bambole in osso del Museo del Campo Santo Teutonico a Roma 149
Chiara BIANCHI

Irresistible Companions: Gods and Game-Playing 171
Maria CHIDIROGLOU

Interdit de jouer avec la nourriture ! Quelques pistes sur la fonction des coquillages dans les tombes d'enfants grecques et romaines 199
Sandra JAEGGI-RICHOZ

Le regole del gioco. Il *ludus* come mediatore culturale nei contesti militari del mondo romano 217
Alessandro PACE

Love Divination as Prenuptial Ritual. Juggling on a Loutrophoros from the Sanctuary of the Nymphe, Athens 243
Victoria SABETAI

Liebesgaben, gute Wünsche. Zum Symbolgehalt würfelförmiger Anhänger im antiken Schmuck 253
Carina WEISS, Sébastien AUBRY

Au rythme du *kottabos*. Réflexions sur un cratère à colonnettes étrusque à figures rouges de Copenhague 279
Alexandra ATTIA

Magie, corps et genre

Some Strange Figurines of "Hunchbacked" Men (Re)discovered at Deir el-Medina, Egypt 303
Marie-Lys ARNETTE

Les cheveux « empaquetés » des filles grecques. Étude d'une coiffe à la mode sur la céramique attique entre 500 et 450 av. J.-C. 331
Elodie BAUER

Reflections on a Levantine Stone Amulet from Nea Paphos 359
Kata ENDREFFY, Árpád M. NAGY

Bibliographie de Véronique Dasen 389
Fabio SPADINI

Au rythme du *kottabos*. Réflexions sur un cratère à colonnettes étrusque à figures rouges de Copenhague

Alexandra ATTIA, ERC Locus Ludi / Université de Fribourg¹

Abstract

Un cratère à colonnettes étrusques à figures rouges, rapproché du travail du Peintre de Bologne 824 et conservé au Musée national du Danemark à Copenhague (nr. 3842), présente un programme iconographique singulier mêlant jeu et genre, magie et altérité. Sur l'une de ses faces, une danseuse fait tourner une coupe selon la gestuelle caractéristique du *kottabos*, entre deux nains ventripotents à l'abdomen curieusement orné d'amulettes. Le choix et la composition des images – avec un goût certain pour les personnages habituellement à la marge (femme joueuse, ménade, nains et satyres) – et leur articulation avec la forme et ses usages éclairent les liens entretenus avec le monde dionysiaque, la culture du vin et sa réception en Étrurie.

Lorsque l'opportunité m'a été donnée de rendre hommage dans ce volume aux travaux prolifiques de Véronique Dasen, ce cratère à colonnettes étrusque à figures rouges s'est imposé de lui-même.

Son exceptionnalité dans ce contexte s'exprimait à plus d'un titre. La singularité de son décor et les questions qu'il suscitait, d'une part, ne pouvaient laisser indifférent ; d'autre part, les résonances multiples avec les champs d'études de Véronique Dasen – jeu et genre, magie et altérité – en plus d'agir comme des clins d'œil bienvenus à sa carrière universitaire, justifiaient pleinement l'entreprise d'un nouvel examen à l'aune de ses apports nombreux à la discipline.

L'étude approfondie de cet objet nous guidera, comme un fil rouge, en territoire étrusque. Il nous permettra de réfléchir en pointillé aux traditions céramographiques et aux processus à l'origine de la création d'un langage original, en interrogeant les sources à la disposition des artisans étrusques et leurs adaptations fonctionnelles aux besoins de la clientèle. Le programme iconographique du vase, organisé sous la forme d'un *komos* prenant vie autour du cratère, éclaire par le jeu subtil de références mul-

¹ Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* (ERC AdG #741520) <locusludi.ch>. Mes plus vifs remerciements vont aux éditeurs de ce volume, Fabio Spadini, Alessandro Pace et Marco Vespa, ainsi qu'à Stine Schierup, Edwige Lovergne, Pauline Maillard, Christian Mazet, Caroline Vanderberghe et Vincent Jolivet.

tiples au vin et aux mouvements chorégraphiés de la danse au *kottabos*, les liens spécifiques entretenus avec Dionysos et la culture du vin en Étrurie.

1 Histoire du vase

Ce cratère à colonnettes étrusque à figures rouges actuellement présenté au Musée national du Danemark à Copenhague² est entré dans les collections du musée en 1891 par l'entremise du conservateur de l'époque, l'archéologue Christian Blinkenberg. Ce dernier l'acquiert à Florence auprès de l'antiquaire Giuseppe Pacini³, qui avait alors pignon sur rue⁴. Si la personnalité et le réseau de ce marchand en contact étroit avec des collectionneurs d'antiques et des fouilleurs comme Federico Baietti, sont en partie connus⁵, il est difficile néanmoins de retracer le parcours de l'objet, de la fouille au musée.

Le vase qui nous occupe appartenait-il au noyau de la collection personnelle d'antiques de G. Pacini, qui regroupait plusieurs vases figurés de production étrusque avant sa dispersion définitive lors d'une vente publique à Florence en 1892⁶ ? Avait-il été acquis pour son négoce ou directement pour le compte de C. Blinkenberg ? Aucune piste pour l'heure ne nous permet de documenter le *modus operandi*, ni de manière certaine la provenance archéologique de l'objet⁷. Néanmoins, la mise en sé-

² Copenhague, Musée national du Danemark, nr. 3842.

³ Ces informations, mentionnées dans l'inventaire du musée, nous ont été communiquées par S. Schierup que nous remercions. Ce n'est pas le seul objet étrusque acquis par C. Blinkenberg auprès de G. Pacini. Deux figurines masculines étrusques, datées entre 550-525 av. J.-C., découvertes à Castello, à 3 km de Porta San Gallo, à Florence furent acquises en 1898 (Copenhague, Musée national du Danemark, nr. 4807 et 4808) : Salskov Roberts, 2021, cat. 3-4.

⁴ Actif à Florence entre 1865 et 1909 dans son commerce situé via de Fossi 25. De nombreuses transactions d'antiques avec des musées italiens et étrangers ont été documentées jusqu'en 1909 quand cesse son activité : Paolucci, 2015, 2020.

⁵ Sur le commerce antiquaire à Florence au XIX^e siècle et en particulier sur son activité, incluant sa participation à des fouilles archéologiques en Étrurie : Bertelli, 2012, p. 131-138. Voir par exemple le rapport donné par Milani, 1899.

⁶ Plusieurs ventes sont répertoriées dans Bertelli, 2012, p. 137. Une vente de sa collection d'objets étrusques est annoncée par le quotidien *La Nazione* en 1883, bien qu'il n'y ait pas trace de catalogue antérieur à 1886. Une autre vente de sa collection d'œuvres d'art et d'antiques (sculptures, vases, terres cuites, bronzes, armes, bijoux, verres, monnaies et objets préhistoriques) eut lieu dans son négoce florentin entre le 25 avril et le 7 mai 1892 sous le marteau du commissaire-priseur G. Sangiorgi : Catalogue Pacini, 1892. G. Paolucci mentionne également une autre vente d'antiques à Florence en 1909 : Paolucci, 2015, p. 441, n. 9.

⁷ La consultation de documents d'archives relatifs aux découvertes archéologiques signalées sur le territoire ou à l'activité de G. Pacini, notamment les propositions de ventes d'antiques et les demandes de licences d'exportations, conservés à l'Archivio Storico delle Gallerie di Firenze et à l'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica per la Toscana, permettrait peut-être d'en apprendre davantage sur la biographie de l'objet.

rie et la contextualisation d'autres vases attribués à l'atelier permettent, par analogie, d'envisager quelques pistes relatives à l'aire de découverte.

Le cratère fut publié pour la première fois en 1937 par Christian Blinkenberg et Knud Friis Johansen dans un volume du *Corpus Vasorum Antiquorum*⁸, puis par Sir John-Davidson Beazley en 1947⁹. Dans son ouvrage *Etruscan Vase-Painting* – le premier travail de cette envergure à traiter de la production figurée étrusque – J.-D. Beazley déclare ne pas partager l'aversion qu'il a souvent remarqué chez les chercheurs pour les Étrusques. Le monde, dit-il, a une dette immense envers les Étrusques pour avoir admiré, conservé et fait préserver tant de chefs-d'œuvre de l'art grec. Bien qu'il concède que la céramique figurée ne soit pas le fort des Étrusques, elle peut néanmoins s'avérer utile pour mieux comprendre ces populations qui avaient une certaine touche de grandeur¹⁰.

2 Jeu de main et danse de nains : un programme iconographique cohérent autour du vin

La décoration du vase – de la frise de l'embouchure à l'articulation des deux faces – se révèle parfaitement cohérente (figs 1a–1b). Elle supporte un discours construit sur de savants jeux de miroirs qui reposent tant sur la composition (agencement des personnages, vêtement et gestualité) que sur le champ lexical tissé dans l'espace métaphorique de l'image et son articulation avec la forme-support, le cratère. Par la mise en mouvement des corps autour de la vasque du cratère et par métonymie visuelle et fonctionnelle, l'ensemble semble dire le vin et le rapport à Dionysos-*Fufluns*¹¹.

Les plaquettes d'anses sont ornées d'un motif dessiné au trait constitué de deux volutes stylisées en forme de lyre encadrant une palmette, tandis que le plat de l'embouchure est animé d'une frise de postes noires convergeant de l'anse gauche vers l'anse droite et au-dessus desquelles sont représentés des dauphins plongeant à rythme régulier¹² (fig. 2). La décoration du bord de l'embouchure – une ligne serpentine noire horizontale bordée de points – assure la symétrie de l'une à l'autre face, à l'instar de

⁸ Blinkenberg, Johansen, 1937, p. 170, pl. 220.2a-b.

⁹ Beazley, 1947, p. 30–31. D'autres publications récentes mentionnent le vase : Gilotta, 2001, p. 142. Nielson *et al.*, 2003, p. 122 ; Scarrone 2015, p. 195.

¹⁰ Beazley, 1947, Preface, v : « *I have often noticed in Greek scholars a real dislike of the Etruscans, which I do not share. The world owes the Etruscans an immense debt for admiring, treasuring, and causing to be preserved so many masterpieces of Greek art. [...] clay vases were not their forte : but even these may help towards the understating of people which had some touch of greatness.* »

¹¹ Cristofani, 1986, p. 531–540 ; Colonna, 1991. Sur l'émergence de l'imagerie dionysiaque en Étrurie : Paleothodoros, 2007.

¹² Une légère variation dans le rendu de la nageoire caudale de l'un des dauphins (face A, troisième dauphin en partant de l'anse gauche), en forme de lunule, rompt de manière subtile (et volontaire ?) la ronde de cétaécés.

celle du col ceint d'arêtes rayonnantes¹³. De même, l'espace dévolu à la figuration est encadré sur chacune des faces sur l'épaule par une file de traits et latéralement par une rangée de carrés réservés marqués d'un point central. Un méandre simple entoure la panse en guise de ligne de sol. Les colonnettes sont laissées noires, tout comme le pied du vase à trois degrés. Le peintre use de vernis dilué pour préciser certaines draperies ou détails anatomiques, tandis que des rehauts blancs viennent souligner la barbe et la chevelure des personnages masculins de la face A.

Sur la face A, une femme, les cheveux remontés par un bandeau de manière à former une boucle laissant la nuque dégagée, évoquant le *crobilos*, est représentée au centre de l'image en déplacement dynamique vers la droite, esquissant un pas de danse, comme l'indique la position de ses jambes de profil, la plante de son pied gauche décollée du sol la propulsant vers l'avant. Son *chiton* transparent aux larges manches laisse visible ses bras et sa poitrine. La torsion de son corps est soulignée sur le mollet gauche par un pli gonflé qui contraste avec la draperie horizontale, d'aspect plus lourd, qui vient barrer la taille, comme une ceinture. Le bras droit fléchi au niveau de la hanche, paume vers le sol, répond en miroir à son bras gauche placé devant elle, paume vers le ciel, en traçant ainsi une diagonale guidant le regard vers l'objet qu'elle manipule. À l'aide de son index gauche glissé dans l'anse, elle fait tourner une coupe¹⁴ au niveau de son visage selon la gestuelle caractéristique du jeu du *kottabos* consistant à projeter d'un geste vif du poignet les dernières gouttes de vin ou la lie sur une cible prédéfinie¹⁵. La gestuelle, abondamment commentée par les textes¹⁶ et fréquemment illustrée indépendamment de la tige de *kottabos*¹⁷ semble dans l'imagerie suffire à dire la pratique ludique et pourrait ainsi par glissement caractériser la femme comme joueuse. Contrairement à la posture allongée traditionnellement illustrée dans l'imagerie du *symposion* grec¹⁸, nous connaissons en Étrurie plusieurs occurrences attestant la posture du joueur debout, en course ou dansant¹⁹. En re-

¹³ Scarrone, 2015, p. 197 souligne l'usage insolite de cette frise décorative sur le col, plutôt qu'à l'attache du pied, tout comme l'utilisation de la bande de méandre rare sur les cratères à colonnettes.

¹⁴ Le raccourci ne permet pas de préciser s'il s'agit d'une coupe sans pied.

¹⁵ Sur le jeu du *kottabos* hors du cadre du *symposion* : Visconti, 2013 ; sur le jeu du *kottabos* entre normes et transgressions en image : Attia, Delahaye, 2021.

¹⁶ en particulier : Athénée, *Les Deipnosophistes*, XI, 782d-e ; XV, 667b-d ; Photius, a 185 = *Synagoge* B a 277.

¹⁷ Attia, Delahaye, 2021, p. 35

¹⁸ Lissarrague, 1987.

¹⁹ Par exemple : satyre en course joueur de *kottabos* (scarabée étrusque, agate noire et blanche, IV^e siècle av. J.-C., Malibu, J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Gift of Stanley Ungar, 82.AN.162.10) ou satyre joueur dansant (ciste étrusque en bronze incisé, III^e siècle av. J.-C. ?, provenant de Rome, Palestrina, 1864, New York, Morgan Library and Museum, achat J. Pierpont Morgan, 1907, AZ046a-b), mais aussi *Fufluns* joueur de *kottabos* debout soutenu par un satyre (coupe étrusque à figures rouges attribuée au Groupe de Clusium (Beazley), provenant de la Tombe Mazzetti de Montepulciano, vers 340-330 av. J.-C., Florence, Museo archeologico Nazionale, 74824).

vanche, l'agentivité féminine dans ce cadre est tout à fait exceptionnelle. C'est à ma connaissance, la seule représentation d'une joueuse de *kottabos* en Étrurie²⁰.

De curieux personnages nus et replets aux traits marqués encadrent la joueuse dans une posture dansante, comme l'indiquent leurs têtes penchées ou rejetées en arrière, l'axe de leurs bras et leur jeu de jambes qui trahit leur enthousiasme. Barbus ventripotents au nez camus, ils exhibent l'un et l'autre un sexe démesuré leur arrivant au niveau des genoux²¹. Vraisemblablement soucieux du détail, le peintre a pris soin d'en rendre les spécificités, comme la circoncision de celui de gauche²². Avec l'humour anglais qu'on lui connaît, J.-D. Beazley les qualifie de « *ill-favoured men*²³ », en raison sans doute de leurs disproportions physiques caractéristiques de l'achondroplasie²⁴, qui les éloigne assurément du canon grec idéal grec.

Ces deux nains – dont l'apparence et la posture évoquent celles des « *padded-dancers* » de l'époque archaïque²⁵ – sont curieusement parés. Un fin bandeau leur enserre le crâne, ornant le sommet de leur front de deux petites proéminences pointues formant un « V », sans qu'il soit néanmoins aisé d'en identifier avec précision ni la matérialité ni la valeur. Ce type d'accessoire se retrouve en usage dans l'iconographie étrusque²⁶, notamment dans l'œuvre du Groupe de Clusium. Il apparaît sans distinction de genre²⁷, parfois associé au *kottabos* comme sur la coupe de Florence²⁸ (fig. 3). S'agit-il d'un ornement propre à un rituel spécifique, d'une marque d'appartenance à un groupe d'initiés ?

Par ailleurs, le bas ventre des deux figures est ceint d'un cordon auquel est attachée une amulette distincte²⁹ : un bijou-amulette sous la forme d'une protubérance allon-

²⁰ Sur le statut des femmes au symposion et par extension des joueuses sur les vases attiques à figures rouges : Lewis, 2002 ; Lissarrague, 2002 ; Schmitt Pantel, 2003 ; Frontisi-Ducroux, 2004 ; Sebillotte Cuchet, 2008. Sur la céramique italote : Attia, 2022, p. 190–192.

²¹ Le sexe surdimensionné contribuerait aux pouvoirs exceptionnels du nain : Dasen, 2019.

²² La distinction effectuée par le peintre sert-elle ici à souligner un aspect en particulier ? Dans la culture grecque en tout cas, la circoncision n'est pas anodine. Sur la circoncision comme marqueurs d'altérité : Baslez, 2019.

²³ Beazley, 1947, p. 170.

²⁴ Il s'agit ici principalement de la représentation des têtes aux fronts proéminents et des sexes disproportionnés, car la taille de ces figures n'est que très légèrement inférieure à celle de la joueuse centrale. Au sujet de l'archétype du nain et de son pouvoir apotropaïque : Dasen, 2013, p. 260.

²⁵ Seeberg, 1995.

²⁶ Sur les *kelebai* de Volterra, en particulier du Peintre d'Asciano, voir Cristofani Martelli, 1976, fig. 15.

²⁷ Par exemple, dans l'entourage de Lédas sur la coupe étrusque à figures rouges attribuée au Groupe de Clusium, vers 330–320 av. J.-C., Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 23471 : Chamay, 1983.

²⁸ Coupe étrusque à figures rouges attribuée au Groupe de Clusium (Beazley), provenant de la Tombe Mazzetti de Montepulciano, vers 340–330 av. J.-C. Florence, Museo Archeologico Nazionale, inv. 74824 : Beazley, 1947, p. 114, n°10.

²⁹ Sur la question des amulettes et en particulier des amulettes-ruban : Wolters, 1905 ; Nagy, Bélyácz, 2021, p. 13, n. 41. Sur leurs usages « pour soigner, pour contrebalancer les effets nocifs des sympo-

gée non identifiable³⁰ à gauche et d'une lunule à droite. Si l'utilisation de la lunule est bien documentée dans l'Antiquité, en Égypte, en Grèce et à Rome, elle est habituellement associée à certaines catégories : les femmes³¹, les enfants sans distinction de genre et quelques animaux domestiques³². En Étrurie, il faut mentionner le cas d'un miroir en bronze conservé à Baltimore³³, fabriqué dans un atelier d'Étrurie méridionale et provenant d'une tombe celte, mettant en scène dans l'entourage de *Fufluns*, une figure d'*Hercle* dont la tête est ceinte d'un diadème surmonté d'un croissant de lune³⁴, ou encore celui d'une oenochoé en bronze dont l'anse est en forme de figure masculine au cou paré d'une lunule en pendentif. Ce dernier exemple témoigne des phénomènes de convergences et de réinterprétations culturelles à l'œuvre. Les travaux récents de Sophie Pérard sur les usages de la parure et son articulation à des problématiques de genre en Étrurie ont mis en évidence un fonctionnement spécifique, distinct de l'héritage des modèles et prototypes grecs³⁵. Cependant, le port d'amulettes au bas ventre semble être un *unicum* et paraît symboliquement redondant dans son association à la figure du nain, être liminal et apotropaïque³⁶.

La face B du cratère à colonnettes de Copenhague met en scène, en suivant une composition similaire, une figure féminine centrale flanquée de deux satyres. Elle est identifiable à une ménade par le thyrs horizontal qu'elle empoigne de la main droite. Le vêtement du personnage féminin est en tout point semblable à celui de la joueuse de *kottabos*, à l'exception de son couvre-chef dont la forme évoque le rebord d'un pétase³⁷ (fig. 4). Les deux satyres barbus aux crânes dégarnis sont nus et ithyphalliques.

sions et pour éveiller le désir amoureux » : Nagy, Bélyácz, 2021, p. 14–17. Les auteurs insistent sur le fait que les termes *peripton* / *periamma* mettent en évidence l'action de fixer et peut-être aussi celle de faire un nœud.

³⁰ Beazley, 1947, p. 30 indique deux petits anneaux liés l'un à l'autre.

³¹ Wrede, 1975, p. 246 relève cependant quelques représentations d'hommes avec des lunules dans l'Antiquité tardive.

³² Dasen, 2015, p. 304–305.

³³ Miroir en bronze avec représentation de *Fufluns*, *Vesun*, *Svutaf* et *Hercle*, provenant des environs de Castel Giorgio, tombe de Fattoraccio, vers 300 av. J.-C., Baltimore, Walters Art Gallery, inv. 5485 (<https://art.thewalters.org/detail/23538/>), cf. Bouke van der Meer, 1997, p. 224–225, figs 1–2. L'auteur explique cette association par les liens tissés dans le monde italique entre Hercule, des divinités agraires et la fertilité des champs.

³⁴ Enochoé en bronze provenant d'une tombe de guerrier boïen découverte en 1878 dans la nécropole celte de Ceretolo (Bologne), fin du IV^e siècle ou première moitié du III^e siècle av. J.-C., Bologne, Museo Civico Archeologico, inv. R270 : Pérard, 2022, fig. 9. Pour le contexte : Kruta-Poppi, 1979.

³⁵ Les réflexions sur l'apparence et la pilosité et leurs considérations antonymes en Grèce et en Étrurie sont en ce sens éclairantes : Pérard, 2022, §8–10.

³⁶ Dasen, 2013.

³⁷ Comme c'est le cas sur le cratère à colonnettes étrusque à figures rouges, attribuée au Groupe de Bologne 824 ou proche du Groupe de Vagnonville (M. Scarrone), vers 430–410 av. J.-C., provenant probablement d'une tombe de Foiano della Chiana, Florence, Museo Archeologico Nazionale, inv. 25.30.94 : Iozzo, Luberto, 2020, cat. 55, p. 154–158.

Celui de droite a la tête ceinte d'un large bandeau. Par un jeu de jambes opposé, ils prennent le contre-pied l'un de l'autre, se dirigeant vers l'extrémité du tableau, à l'inverse des nains de la face A. La gestuelle animée (bras et jambes) des figures du thiasse dionysiaque inscrit cette scène dans un cadre spécifique, celui d'un *komos* prenant vie littéralement sur le cratère, que l'on imagine rempli de vin. Si l'identité des personnages diffère d'une face à l'autre (joueuse, nains, satyres et ménade) on retrouve néanmoins dans ce programme iconographique une unité sémantique claire autour de la danse et du vin. Il est évoqué tantôt par la gestuelle du *kottabos* où le breuvage dionysiaque est l'instrument du jeu, tantôt par la présence du thiasse, qui par métonymie, dit le dieu. La ronde des corps qui s'animent fait écho à la coupe qui tourne sous l'impulsion du mouvement chorégraphié caractéristique du *kottabos*. L'alternance dynamique de figures féminines et masculines, de corps vêtus par opposition aux corps nus et l'attention portée aux sexes masculins – démesurés, circoncis, ithyphalliques – participent à l'unité visuelle et à l'harmonie générale de la composition.

3 Production, réception et usages : un vase de banquet pour la tombe ?

Quel genre de discours cette iconographie, héritée de la tradition grecque, mais agencée de manière originale en réponse à des besoins spécifiques, peut-elle donc mettre en avant ? Il faut pour cela s'interroger, autant que faire se peut, sur les liens qui unissent producteur et clientèle afin de tenter d'éclairer l'intentionnalité du processus créatif.

Marta Scarrone associe la production de ce cratère, daté de 420-400 av. J.-C.³⁸, à l'atelier du Peintre de Bologne 824³⁹, dont le chef de file s'est formé en peinture superposée dans l'atelier du Peintre de Vagnonville, avant d'utiliser la figure rouge. Il en suit en partie la tradition dans la décoration de certaines formes à figures rouges – stamnoi et cratères à colonnettes (figs 4 et 5) – tout en développant une identité productive propre, qui atteste d'une part sa bonne connaissance des mythes grecs et d'autre part sa capacité à créer un langage singulier. Il introduit de nouveaux sujets, dont l'interprétation est jugée difficile à l'aune des rites et croyances locales⁴⁰, sans être exempt d'influences exogènes puisées dans la production attique des années 430

³⁸ Datation proposée par M. Scarrone, à la suite de J.-D. Beazley : Beazley, 1947, p. 30. Pour F. Gilotta la datation est plus récente, entre la fin du V^e siècle av. J.-C. et le début du IV^e siècle av. J.-C. : Gilotta, 2001, p. 142.

³⁹ Scarrone, 2015, p. 192–196. Formé dans la région de Chiusi, ses productions se diffusent dans une zone plus large, principalement en Étrurie septentrionale interne (zone de Chiusi poussant vers Volterra, Orvieto et le versant ombrien) : Govi, 2004.

⁴⁰ Scarrone, 2015, p. 155–168. Voir par exemple son vase titre, un stamnos provenant de la tombe 42, Sepolcro della Certosa di Bologna, fin du V^e siècle av. J.-C., Bologne, Museo civico, inv. 824, sur lequel serait représentée une variante locale de la rencontre entre Thésée et Periphétès à proximité d'un monument funéraire. Pour une analyse : Govi, 2004.

av. J.-C.⁴¹, mais aussi dans la production falisque et italote de la première moitié du IV^e siècle av. J.-C.⁴². M. Scarrone souligne dans la technique du vase l'aspect général hétérogène du vernis noir ainsi que l'usage du vernis dilué appliqué en lavis pour le détail de certaines figures et l'emploi d'un engobe pâle. La forme du vase, au pied à degré inhabituel, est à rapprocher de celle des cratères à colonnettes décorés en peinture superposée⁴³, tandis que le vocabulaire décoratif et le style du dessin présentent certaines spécificités : l'utilisation d'arêtes rayonnantes sur le col plutôt que sur la panse au niveau de l'attache du pied, où se trouve d'ailleurs une bande de méandres peu attestée pour cette typologie⁴⁴, ou bien encore, d'un point de vue stylistique, le rendu hachuré des paupières inférieures des figures, parfaitement original⁴⁵.

Si les modèles ayant pu nourrir la composition sont difficiles à trouver, un cratère à colonnettes contemporain aujourd'hui à New York⁴⁶, décoré en peinture superposée (fig. 5), fournit un parallèle intéressant dans la juxtaposition paratactique de deux personnages unis par l'échange des regards. L'un manipule une coupe hors du cadre strict du *symposion*, le poignet fléchit en direction d'un autre, probablement un cômaste, esquissant un pas de danse animé, le dos de trois-quarts et les bras levés créant une diagonale au-dessus de sa tête.

La présence des nains sur la face A du vase, malgré la particularité de leur accoutrement, n'est en revanche pas isolée dans la production étrusque du V^e siècle av. J.-C. où le motif est, semble-t-il, fort apprécié à en croire la fortune des représentations⁴⁷. Contrairement à leur place secondaire dans la zone des anses sur le vase titre du Peintre de Bologne 824, ils gagnent ici une certaine autonomie dans l'image.

⁴¹ Par exemple chez le Groupe de Polygnotos, le Peintre de Kleophon pour certains schémas iconographiques ou chez le Peintre de Schuvalov pour les profils allongés des visages, la forme des yeux et des mains : Beazley, 1947, p. 31. Sur la diffusion des modèles attiques spécifique en Étrurie dans la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C. via les voies commerciales tyrrhéniennes, voir en particulier Scarrone, 2015, p. 178–185.

⁴² Gilotta, 2001, p. 139–142 ; Govi, 2004, p. 61–62.

⁴³ Scarrone, 2015, p. 195 précise que le potier s'est formé auprès du Groupe de Vagnonville (hauteur du col et pied à degrés), mais s'inspire des modèles attiques de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., comme le Peintre de la Centaureomachie du Louvre.

⁴⁴ En guise de comparaison, voir par exemple le cratère à colonnettes à figures rouges étrusque contemporain de Florence donné fig. 4.

⁴⁵ Pour un parallèle stylistique voir le cratère en cloche à figures rouges attribué au Peintre des Argonautes, vers 400–380 av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4026 (Scarrone, 2015, p. 198, cat. VII.1, pl. 55a-c) ou la coupe à figures rouges attribuée au Peintre de Chiusi-Monaco, vers la fin du V^e siècle av. J.-C. et la première moitié du IV^e siècle av. J.-C., provenant de Vulci, Munich, 3253a (J707) : Scarrone, 2015, p. 217, cat. XII.2, pl. 62d-e.

⁴⁶ Cratère à colonnettes étrusque décoré en peinture superposée, attribué au Groupe de Vagnonville, au Peintre d'Athènes, vers 440–420 av. J.-C. (M. Scarrone) / attribué au Groupe de Praxias, vers 480–450 av. J.-C. (site du Metropolitan Museum de New York), New York, Metropolitan Museum 96.9.29 (acquisition 1896).

⁴⁷ Comme sur la céramique de Volterra : Cristofani Martelli, 1997.

À l'instar de la céramique attique, ils participent au rituel dionysiaque, assimilés en quelque sorte aux satyres⁴⁸. La figure du nain est associée à des valeurs positives et protectrices. Par sa difformité et son engagement dans l'action – ici une danse vive aux mouvements stéréotypés – il éloigne le mauvais œil. Distrayants et/ou protecteurs, quelles valeurs accorder aux nains et à leurs amulettes sur ce vase et quelles fonctions donner à cette image ?

La surenchère déployée par le peintre pour qualifier les figures de nains danseurs, amulettes vivantes, parés d'amulettes au bas-ventre, aurait de quoi faire sourire par l'emphase visuelle créée par cette mise en abyme.

Faut-il voir pour autant dans l'originalité de la démarche et le choix de parer l'abdomen, la volonté d'amuser le destinataire⁴⁹, ou s'agit-il, par le discours matériel et visuel sur le corps, d'indiquer un domaine d'application et une efficacité particulière de l'amulette ? Les fonctions associées à ces parures portées à différents moments de la vie étaient diverses (défensives, thérapeutiques, sociales et religieuses⁵⁰) et dépendaient de leurs typologies et de leurs usages⁵¹. Dans ce cas précis, l'amulette portée, doublant possiblement l'efficacité protectrice de cet être replet, conduit tout naturellement l'œil du spectateur au-dessus de son sexe démesuré ; tout comme on l'imagine, par la performativité de son action, elle distrait et attire le mauvais œil. Aussi, ne s'agit-il pas tout simplement ici d'une réélaboration signifiante, opérée par un imagier étrusque puisant plusieurs éléments iconiques dans un imaginaire collectif commun aux Grecs (altérité du nain, gestuelle dynamique, parure magique), afin de renforcer visuellement l'efficacité de son image ?

Une forme de resémantisation semble également pouvoir se lire dans la présence exceptionnelle de la danseuse-joueuse de *kottabos* centrale, qui ajoute, sans l'ombre d'un doute, un élément significatif à la scène. De son poignet, elle fait tourner sa coupe dans les airs évoquant le jeu du *kottabos*, sans que la valeur du lancer ne soit exprimée ni que la cible ne soit déterminable avec certitude. Dans l'imaginaire grec, le jeu pouvait être assorti d'une dédicace formulée à l'attention de l'être aimé et désiré, conférant ainsi au jeu une dimension érotique, à l'image des plaisirs associés

⁴⁸ Dasen, 1993, p. 236, p. 243–244. Plus spécifiquement sur la figure du nain comme médiateur entre l'humain et le divin et ses affinités avec la sphère dionysiaque en Grèce classique : Dasen, 2013, p. 261. Pour ce qui est de la mise en image, voir par exemple la figure du cômaste et du nain dansant sur le *chous* attique à figures rouges attribué au Peintre des Niobides, vers 450 av. J.-C., New York, The Metropolitan Museum, inv. 1982.474. BAPD 9023352.

⁴⁹ Un cratère à colonnettes attique à figures rouges, attribué aux « *Early Manierists* », vers 460 av. J.-C., dit provenir de Nola, Chicago, Art Institute, inv. 1889.16. BAPD 206759 sur lequel est représentée la lutte de Salmonée contre Zeus fournit l'exemple intéressant d'un discours tissé dans l'image, par l'utilisation impropre de certains éléments canoniques (accessoires non appropriés, mal fixés ou placés aux mauvais endroits). Pour une étude approfondie de cette iconographie qui sert à qualifier la folie de la figure : Kefalidou, 2009, p. 90 ; Nagy, Bélyácz, 2021, p. 23.

⁵⁰ Dasen, 2017.

⁵¹ Nagy, Bélyácz, 2021.

à la consommation conviviale de vin⁵². Toutefois, comme nous l'avons souligné, la présence de la joueuse, sa posture et sa gestuelle diffèrent sensiblement des codes grecs. Faut-il voir ici, dans la juxtaposition des figures, la pratique d'un *kottabos* parodique où la figure du nain gesticulant et disgracieux serait la cible mouvante du lancer sur un mode burlesque ? L'utilisation de la coupe qui tourne à l'image des corps en mouvement comme l'accessoire d'une danse bachique ? La temporalité des regards nous échappe et il est clair que les images pouvaient revêtir plusieurs fonctions. Néanmoins, à l'aune du programme iconographique complet, il semble ici que la gestuelle du *kottabos* puisse agir, si ce n'est comme un marqueur de contexte soulignant la consommation conviviale du vin et le jeu lui-même, du moins comme une métonymie pour dire le rythme, le mouvement, le vin et Dionysos-*Fufluns* qui anime les corps et fait tourner les coupes.

L'observation de certains éléments techniques, au premier rang desquels l'application limitée de vernis à l'intérieur de l'embouchure et le percement du fond du vase⁵³ questionnent l'usage fonctionnel du vase. Cette cavité est-elle le fait d'un percement intentionnel effectué lors de la réalisation initiale de l'objet, d'une action relative à une utilisation secondaire (pour des libations dans le cadre d'actions rituelles ou d'une mise hors d'usage au moment du dépôt funéraire), voire le fait d'une action moderne⁵⁴ ? Difficile à dire. Sur la base de ces arguments et sans contexte archéologique documenté, ne pouvons exclure, ni l'usage du vase dans le monde des vivants, dans le cadre du banquet par exemple, ni, au regard de son état de conservation et des analogies possibles avec le mobilier lié au service du vin retrouvé dans les tombes étrusques, sa destination et/ou son utilisation postérieure pour la tombe⁵⁵.

La présence de ce cratère – vase emblématique du *symposion*, qui dans sa forme dit les usages aristocratiques d'une consommation conviviale du vin, sur le modèle hérité

⁵² Le jeu de séduction associé au *kottabos* et, par extension, à la manipulation de la tige verticale du dispositif ludique, se retrouve parfois décliné sous un mode comique sur la céramique paestane, à l'image d'un cratère en cloche à figures rouges attribué à Python, Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5771 (Trendall, 1987, p. 159, 2 / 278, pl. 102 c-d) sur lequel est représenté un jeune homme courtisant une femme à la fenêtre en présence d'un acteur comique portant une torche et une tige de *kottabos*.

⁵³ Un orifice de 4,5 cm : CVA, Danemark 5, p. 170. Nous n'avons malheureusement pas pu réaliser d'examen approfondi de l'intérieur du vase.

⁵⁴ Mentionnons à titre d'exemple, certains des vases de la collection historique du Museo Borbonico à Naples (actuel Museo Archeologico Nazionale) percés au XIX^e siècle pour être fixés et présentés dans des salles sur des fûts de colonnes.

⁵⁵ L'hypothèse d'utilisation du vase comme urne cinéraire est avancée par Nielson *et al.*, 2003, p. 122. Sur l'utilisation de vases attiques, et en particulier de cratères, comme urnes cinéraires en Étrurie : Bundrick, 2019, chap. 6, p. 161–200, notamment à Foiano della Chiana où la crémation était le rite dominant depuis le début de l'Âge du Fer : Bundrick, 2019, p. 192 et suivantes.

des Grecs⁵⁶ – revêt sans doute dans ce contexte une valeur symbolique particulière. Il témoigne assurément du haut niveau social du destinataire. La présence en Étrurie de nombreuses références au monde dionysiaque, sur la céramique importée ou dans l'iconographie locale, principalement en relation avec le vin, atteste la fortune de la thématique. À Dionysos correspondait en Étrurie le dieu *Fufluns*, ayant des liens avec le banquet⁵⁷ et vénéré pour certains comme une divinité chthonienne et agreste⁵⁸, pour ses liens notamment avec la viticulture⁵⁹. Cette popularité semble pouvoir s'expliquer par les possibilités de transposer dans l'imagerie locale des figures grecques adaptées aux croyances étrusques, comme en témoigne notamment le développement du culte de *Fufluns Pachies*⁶⁰, le Dionysos des thiasos.

La frise de dauphins plongeants à rythme régulier dans les flots du cratère, sur le plat de l'embouchure de ce dernier, n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'épisode fameux de la transformation des pirates tyrrhéniens qui lie l'Étrurie à Dionysos⁶¹ et dont les premières représentations connues en Grèce et en Étrurie⁶² datent de la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C. La transposition de cet épisode en contexte funéraire étrusque, filant la métaphore marine suivant un système d'équivalences mer-vin, a conduit certains chercheurs à une lecture eschatologique, liée au processus de métamorphose et à l'idée du plongeon, précisant que dans cette grille interprétative, les flots et, par extension, la mer symboliseraient de manière conceptuelle le passage et l'accès à l'au-delà, au pays des bienheureux⁶³.

⁵⁶ Il convient de noter quelques différences dans la pratique, à commencer par l'intégration consentie des femmes aux réjouissances.

⁵⁷ Massa-Pairault, 1998.

⁵⁸ Voir *supra* n. 11. Bundrick, 2019, en particulier p. 127.

⁵⁹ Mazet, 2022, partie 4, §15.

⁶⁰ Reusser, 2002, p. 181–183.

⁶¹ *Hymn. Hom. Bacch.*, 7, 1–59, n. 7. Sur l'épisode et ses résonances en Étrurie : Perard, 2021.

⁶² La seule représentation de la transformation elle-même apparaît sur une *kalpis* étrusque à figures noires, attribuée au Peintre de Micali, vers 510-500 av. J.-C., anciennement à Toledo, Museum of Art, inv. 82.134, aujourd'hui restituée au Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia, BAPD 1001529, sur laquelle six hommes en train d'être transformés en dauphins plongent dans la mer en présence de Dionysos, évoqué par le déploiement d'un rinceau de lierre. L'association des métaphores marines aux vases de banquet (tondo de *kylix*, embouchure de *kylix* ou de cratère) et à leur contenu est attestée à plusieurs reprises, par exemple : *kylix* attique à figures noires, apparentée au Peintre BMN, vers 550 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre, inv. CA2988 ; *kylix* à figures noires attribuée à Exékias, provenant de Vulci, vers 530 av. J.-C., Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2044, BAPD 310403 ; *kylix* attique bilingue attribuée au Peintre de Londres E2, provenant de Vulci, vers 510-500 av. J.-C., Londres, British Museum, inv. 1843,1103.29, BAPD 202287 : ici le tondo fait dialoguer *komos* et navigation.

⁶³ Reusser, 2002, p. 181–183 ; Pizzirani, 2005, p. 258–261 dresse un corpus des représentations étrusques et lie expressément la mer et le banquet à une métaphore de la mort chez les Étrusques ; Bundrick, 2019, chap. 5. Sur les lectures psychopompes associant *symposion* et plongeon en contexte funéraire, voir aussi l'abondante littérature liée à la tombe du Plongeur : Warland, 1996 ; Meirani,

Le programme iconographique du vase, qui associe, du moins symboliquement, la consommation du vin par de multiples jeux d'échos – *kottabos*, *komos*, ronde de dauphins – au domaine funéraire, n'est pas isolé. Ainsi, le programme iconographique de la tombe des Lionnes de Tarquinia, réalisé vers 520 av. J.-C., présente une combinaison comparable (fig. 6). La mise en scène d'un banquet et d'un *komos* avec musiciens et danseurs apparaît sur les parois latérales du monument, au-dessus d'une frise de dauphins sautant dans les ondes marines, tandis que la niche funéraire prend place sous un cratère à volutes ceint de lierre et entouré de musiciens⁶⁴. Que le *symposion* et la danse soient associés aux festivités accompagnant la cérémonie funèbre⁶⁵ ou au processus de passage lui-même, l'entière des images semble évoquer le passage délicat du défunt dans l'au-delà ou, du moins, son changement de statut. G. Morpurgo propose ainsi de lier la sensation agréable d'ivresse et la perte momentanée de conscience qu'elle provoque à une métaphore positive capable d'exorciser les craintes de l'individu face à l'inconnu que représente la mort, d'où, comme dans un *symposion* éternel, il est possible de réémerger vers une autre dimension⁶⁶. La présence performative des nains burlesques de la face A, dont la valeur apotropaïque a été soulignée⁶⁷, soutient parfaitement à cette lecture⁶⁸.

Conclusion

Loin d'être une imitation de la culture grecque reçue en héritage, l'iconographie étrusque absorbe, synthétise et réinterprète une variété d'influences exogènes pour les besoins spécifiques de sa communauté. Suivant des modèles stylistiques distincts et éclectiques, les imagiers mettent au point un langage original, qui n'a rien à envier aux créations grecques contemporaines, par ailleurs abondamment diffusées en territoire étrusque.

Ce cratère à colonnettes de Copenhague met en lumière les réseaux de contacts en jeu et des interactions complexes entre les différentes cultures. Le choix des éléments iconiques, parmi lesquelles des figures habituellement à la marge (joueuse de *kottabos*, nains-amulettes), la composition des images savamment orchestrée et leur

Zuchtriegel (éds), 2021.

⁶⁴ Massa-Pairault, 1998 ; Bundrick, 2019, p. 167–168, fig. 6.4. Voir les données associées sur la base de données ICAR – Iconographie et archéologie pour l'Italie préromaine, conçue et dirigée par Natacha Lubstchansky, sous la ref. TARQ 90 (<http://icar.huma-num.fr/web/fr/icar/support/545>).

⁶⁵ Reusser, 2002.

⁶⁶ Morpurgo, 2014, p. 122.

⁶⁷ Dasen, 1994.

⁶⁸ La Genière, 1975, p. 56, n. 56 mentionne le cas d'une amphore de Tarquinia, décorée d'un masque dionysiaque sur chaque face, utilisée comme urne cinéraire. L'auteur questionne la possible valeur apotropaïque d'une telle iconographie qui pourrait signifier l'existence chez les Étrusques d'un Dionysos chtonien.

articulation avec la forme et ses usages éclairent les liens entretenus avec le monde dionysiaque, la culture du vin et sa réception en Étrurie. La mise en dialogue de l'iconographie du vase, organisé autour de références multiples au vin et à la danse, rappelle le programme iconographique de certaines tombes étrusques, où les festivités accompagnaient le changement de statut. De la ronde des dauphins à celle des corps transportés par l'allégresse tout autour du cratère, le regard chaloupé circule d'un monde à l'autre sous le patronage de Dionysos-*Fufluns*.

Bibliographie

Abréviations

BAPD : Beazley Archive Database Pottery.

Catalogue Pacini 1892 : *Catalogo delle collezioni d'arte e di antichità di G. Pacini di Firenze*.

Marmi, bronzi, quadri, arazzi, mobili, terre cotte, armi, ecc., Firenze, 1892.

CVA : Corpus Vasorum Antiquorum.

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

ATTIA, A., 2022, Jouer au banquet. Le kottabe au féminin en Grande Grèce, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 56.2, p. 187–197.

ATTIA, A., A., DELAHAYE, 2021, Vertiges du banquet : jeux d'habileté et d'équilibre au *symposion*, *Kentron*, 36, p. 29–66.

ATTIA, A., M., VESPA, 2024, The Kottabos. Material Play and Cultural Representations, in V. Dasen, M. Vespa (éds), *The Cambridge Handbook of Ancient Play and Games*, Cambridge.

BASLEZ, M.F., 2019, Circoncision, in L. Bodiou, V. Mehl (éds), *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, p. 153.

BEAZLEY, J.-D., 1947, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford.

BERTELLI, B., 2012, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia : protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Thèse de doctorat, inédite, Università degli Studi di Udine.

BLINKENBERG, C., F., JOHANSEN, 1937, *Corpus Vasorum Antiquorum, Danemark 5, Copenhagen, Musée National, fasc. 5*, Paris–Copenhague.

BOUKE VAN DER MEER, L., 1997, Religion ombrienne et religion étrusque. Influences réciproques, in Fr. Gaultier, D. Briquel (éd.), *Les Étrusques, les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17–18–19 novembre 1992*, Paris, p. 223–231.

BUNDRICK, S.D., 2019, *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Wisconsin.

CHAMAY, J., 1983, Léda, le cygne... et l'aigle, *AntKunst*, 26, p. 44–47.

COLONNA, G., 1991, Riflessioni su Dionisismo in Etruria, in *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale, Comacchio*, Ferrara, p. 117–155.

CRISTOFANI MARTELLI, M., 1976, Note di ceramica volterrana, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, p. 215–242.

CRISTOFANI M., 1986, Dionysos-Fufluns, in *LIMC*, III, p. 531–540.

- CRISTOFANI MARTELLI, M., 1997, Itinerari iconografici nella ceramica volterrana, in *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. Atti del XIX Convegno di Studi Etruschi e Italici (Volterra, 15–19 ottobre 1995)*, Florence, p. 175–192.
- DASEN, V., 1994, Pygmaïoi, in *LIMC*, VII, p. 594–601.
- DASEN, V., 2013, Des musiciens différents ? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain, in S. Emerit (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce et Rome*, Le Caire, p. 259–277.
- DASEN, V., 2015, *Le Sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes.
- DASEN, V., 2017, Magie, divination et histoire du corps, *AEPHE, Section des sciences religieuses*, 124, p. 121–130.
- DASEN, V., 2019, Nain, in L. Bodiou, V. Mehl (éds), *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, p. 421–423.
- FRONTISI-DUCROUX, F., 2004, Images grecques du féminin : tendances actuelles de l'interprétation, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19, p. 135–147.
- GILOTTA, F., 2001, Addenda alla più antica ceramica etrusca a figure rosse, *StudEtr*, 64, p. 135–148.
- GOVI, E., 2004, Ceramiche etniche figurate dal sepolcreto della Certosa di Bologna, *StudEtr*, 69, p. 43–70.
- IOZZO, M., M.R., LUBERTO, 2020 (éd.), *Tesori dalle terre d'Etruria. La collezione dei conti Passerini, Patrizi di Firenze e Cortona*, Livorno.
- KEFALIDOU, E., 2009, The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting, in J.H. Oakley, O. Palagia (éds), *Athenian Potters and Painters II*, Oxford-Oakville, p. 90–99.
- KRUTA-POPPI, L., 1979, La sépulture de Ceretolo (province de Bologne) et le faciès boïen du III^e siècle avant notre ère, *EtudCelt*, 16, p. 7–25.
- LA GENIERE DE, J., 1975, Vases des Lénéennes ?, *MEFRA*, 99.1, p. 43–61.
- LEWIS, S., 2002, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, London–New York.
- LISSARRAGUE, F., 1987, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.
- LISSARRAGUE, F., 2002 (1991), Femmes au figuré, in P. Schmitt Pantel (éd.), *Histoire des femmes en Occident I : l'Antiquité*, Paris, p. 203–301.
- MASSA-PAIRAULT, F., 1998, La Tombe des Lionnes à Tarquinia : Emporion, cultes et société, *StudEtr*, 64, p. 43–70.
- MAZET, C., 2022, Du banquet grec à l'imaginaire funéraire étrusque : les hybrides oculaires de la céramique attique, *Gaia* [En ligne], 25, <https://doi.org/10.4000/gaia.3529>.
- MERIANI, A., G., ZUCHTRIEGEL (éds), 2021, *La Tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4–6 ottobre 2018*, Pisa.
- MILANI, L.A., 1899, Sepolcreto con vasi antropoidi di Cancelli : sulla montagna di Cretona, *Monumenti antichi in Accademia Nazionale dei Lincei*, 9, p. 150–192.
- MORPURGO, G., 2014, L'ideologia funeraria attraverso i corredi di Bologna tra VI e IV secolo a.C., in *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale, Catalogo della Mostra (Bologna 2014–2015)*, Bologne, p. 120–129.
- NAGY, Á.M., K., BÉLYÁ CZ, 2021, Periammata. Amulettes sur les premiers vases attiques à figures rouges, in V. Dasen, F. Spadini (éds), *Bijoux antiques : de l'ornement au talisman*.

- Identités et pratiques sociales, II, Gemmae. International Journal on Glyptic Studies*, 3, p. 13–38.
- NIELSON, M., J., KAIMIO, E., JARVA (éds), 2003, *ETRUSKIT*, Helsinki.
- PALEOTHODOROS, D., 2007, Dionysiac Imagery in Archaic Etruria, *EtrStud*, vol. 10.1, p. 187–201.
- PAOLUCCI, G., 2015, Un canopo semiedito al museo archeologico nazionale di Atene, *ArchClass*, 66, p. 441–446.
- PAOLUCCI, G., 2020, La collezione di Napoleone Passerini : testimonianze archeologiche dalla Valdichiana, in M. Iozzo, M.R. Luberto (éds), *Tesori dalle terre d'Etruria. La collezione dei conti Passerini, Patrizi di Firenze e Cortona*, Livorno, p. 29–36.
- PÉRARD, S., 2021, Entre vin étrusque et vin grec : les métamorphoses de Dionysos sur une hydrie du Peintre de Micali, *Crescentis* [En ligne], 4. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/crescentis/index.php?id=1157>
- PÉRARD, S., 2022, Masculin/féminin dans la culture étrusque : un cas limite, *Frontière's* [En ligne], Supplément 1. URL : <https://publications-prairial.fr/frontiere-s/index.php?id=1097>
- PIZZIRANI, C., 2005, Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca dal mare attraverso i secoli, *Ocnus*, 13, p. 251–270.
- REUSSER, C., 2002, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, vol. 1-2, Zürich.
- SALSKOV ROBERTS, H., 2021, *Catalogue of the Sardinian, Etruscan and Italic Bronze Statuettes in the Danish National Museum*, Aarhus.
- SCARRONE, M., 2015, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Rome.
- SEEBERG, A., 1995, From Padded-Dancers to Comedy, *BICS Supplement*, 66, p. 1–12.
- TRENDALL, A.-D., 1987, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome.
- VISCONTI, G., 2013, Il gioco del Kottabos oltre i confini del simposio. Un'analisi attraverso la ceramica italiota, tra Ceramica attica ed etrusca, *Ostraka*, 22-23, p. 235–253.
- WARLAND, D., 1996, La tombe 'du Plongeur'. Étude de la relation entre le *symposion* et le plongeon, *RHR*, 213.2, p. 143–160.
- WREDE, H., 1975, Lunulae im Halsschmuck, in *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst, Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, Waldsassen, p. 243–254.
- WOLTERS, P., 1905, Faden und Knoten als Amulett, *ARW*, 8, Beiheft.

Figures



Fig. 1a : Cratère à colonnettes étrusque à figures rouges, lié à l'atelier du Peintre de Bologne 824, vers 420-400 av. J.-C., acquis à Florence en 1891 auprès de G. Paccini, No inv. 3842, Ht. 40 cm ; diam. emb. 34,1 cm (40,2 cm avec les anses), Copenhague, Nationalmuseet, Photo : Nora Petersen. © National Museum of Denmark.



Fig. 1b : Cratère à colonnettes étrusque à figures rouges, lié à l'atelier du Peintre de Bologne 824, vers 420-400 av. J.-C., acquis à Florence en 1891 auprès de G. Paccini, No inv. 3842, Ht. 40 cm ; diam. emb. 34,1 cm (40,2 cm avec les anses), Copenhague, Nationalmuseet, Photo : Nora Petersen. © National Museum of Denmark.



Fig. 2 : Détail du décor de l'embouchure du cratère à colonnettes étrusque à figures rouges, lié à l'atelier du Peintre de Bologne 824, vers 420-400 av. J.-C., No inv. 3842, Copenhague, Nationalmuseet. D'après Scarrone 2015, pl. 54.d.



Fig. 3 : Coupe étrusque à figures rouges attribuée au Groupe Clusium (Beazley), provenant de la Tombe Mazzetti de Montepulciano, vers 340-330 av. J.-C., No inv. 7824, Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Fig. 4 : Cratère à colonnettes étrusque à figures rouges, attribué au Groupe de Bologne 824 (F. Gilotta) ou proche du Groupe de Vagnonville (M. Scarrone), vers 430-410 av. J.-C., provenant probablement de Foiano della Chiana, No inv. 25.30.94, Ht. 38,5 cm ; diam. emb. 35,6 cm (40,5 cm avec les anses), Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 25.30.94.



Fig. 5 : Cratère à colonnettes étrusque décoré en peinture superposée, attribué au Groupe de Vagnonville, au Peintre d'Athènes (?), 440-420 av. J.-C., No inv. 92-9.29, New York, Metropolitan Museum 96.9.29. Domaine public.



Fig. 6 : « Tombes des Lionnes », peinture murale, L 3,80 × l 2,91 × H 2,10 m, Tarquinia, vers 520 av. J. C.
Photo : Jean-Pierre Dalbéra. CC BY-2.0