
La fabrique du guerrier dans la céramique italiote

Réflexions sur le port du costume italique de père en fils

The Making of the Warrior in South Italian Red-Figured Pottery: Reflections on the Wearing of Italic Dress from Father to Son

La creazione del guerriero nella ceramica italiota. Riflessioni sulla trasmissione del costume italico di padre in figlio

Alexandra Attia



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/frontieres/5902>

DOI : 10.4000/16lly

ISSN : 2534-7535

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Ce document vous est fourni par Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg



Référence électronique

Alexandra Attia, « La fabrique du guerrier dans la céramique italiote », *Frontière·s* [En ligne], Supplément 4 | 2026, mis en ligne le 17 juillet 2026, consulté le 26 août 2026. URL : <http://journals.openedition.org/frontieres/5902> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/16lly>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Sommaire ||

Remerciements

Macarena Enríquez De Salamanca Alcón, Flore Lerosier et Candice Morin	7
--	---

Avant-propos

Macarena Enríquez De Salamanca Alcón, Flore Lerosier et Candice Morin	9
--	---

L'image de la ritualité et la ritualité dans l'image

Étude des formes et iconographie des céramiques du symposium
Vers une anthropologie du mouvement

Ilona Froment	15
----------------------------	----

Coroplastica tarantina di ambito votivo

Figure maschili con phiale e serpente davanti a una stele

Stefano Ordanini	29
-------------------------------	----

La parure de Malavisch

Charis, beauté et mariage en Étrurie au IV^e siècle av. n.è.

Caroline Vandenberghe	41
------------------------------------	----

Lire et voir l'espace

Mise en scène d'un drame

Les autels à triglyphes et leurs représentations dans la céramique italiote

Aline Dauvillier	59
-------------------------------	----

Writing on Vases

Text and Image in Apulian Productions (5th-4th Centuries BCE)

Luana Tesoro	73
---------------------------	----

The Image of Magna Graecia in the *Alexandra*

Lycophron and the Geography of Myth

Francesco Maniglia	87
---------------------------------	----

Perméabilité identitaire, ouvertures multiples et influences

Modelli iconografici e interazioni culturali

nelle metope arcaiche dell'Heraion del Sele

Simona Ricco	105
---------------------------	-----

La fabrique du guerrier dans la céramique italiote

Réflexions sur le port du costume italique de père en fils

Alexandra Attia	117
------------------------------	-----

Figées dans la terre cuite L'originalité des images dans la coroplathie préromaine de Pompéi Tommasina Matrone	135
---	-----

Comment fabrique-t-on des images sous la contrainte économique-sociale ? Le cas de Clusium aux III ^e et II ^e siècles av. n.è. Léa van Hulle-Tabacchi	147
---	-----

L'Antiquité et sa réception

Apollo Iperboreo Riflessi di Iperborea tra tradizione antica e (falsi) miti moderni Giovanni De Benedictis	161
---	-----

L'Aléria préromaine et les Étrusques dans le roman régional corse Olivier Alfonsi	173
--	-----

*Perméabilité identitaire,
ouvertures multiples
et influences*

La fabrique du guerrier dans la céramique italiote

Réflexions sur le port du costume italique de père en fils

Alexandra Attia

Docteure en archéologie classique,
collaboratrice scientifique
à l'Université de Fribourg

Le vêtement offre un accès privilégié au tissu social, culturel et économique des sociétés du passé. Élément de communication non verbale, il s'inscrit au cœur d'un système normatif partagé et joue un rôle clef dans la construction des identités individuelles et collectives par sa matérialité (forme, texture, couleurs) et le contexte dans lequel il est porté. Les vêtements en tant que *realia* ayant pour la plupart disparu, les images s'imposent dès lors comme l'une des principales sources d'informations disponibles. Un cratère à colonnettes apulien à figures rouges attribué au Peintre de York, daté vers 380-370 av. n.è. et conservé au Museo Archeologico Nazionale Jatta à Ruvo di Puglia, met en

scène de manière originale le départ ou le retour d'un guerrier italique en présence d'une femme et d'un jeune enfant, lui-même revêtu d'un costume local. À partir de ce cas d'étude recontextualisé (production, réception, usages) évoquant le noyau familial par la sémantique de la gestualité et l'iconographie du guerrier, cet article propose une réflexion sur l'utilisation du vêtement comme marqueur d'identité, articulé aux différentes classes d'âge et de genre, mais aussi sur les processus en jeu dans la constitution des images et des imaginaires, en considérant la réélaboration possible de schémas figurés attiques à destination des clients non grecs d'Italie méridionale.

The Making of the Warrior in South Italian Red-Figured Pottery: Reflections on the Wearing of Italic Dress from Father to Son

Dress codes provide privileged access to the social, cultural and economic fabric of past societies. As part of non-verbal communication within a shared normative system, they play a key role in constructing individual and collective identities through their materiality (shape, texture, and colour) and the context in which they are worn. As *realia* clothing has largely disappeared, images are among the main sources of information available. A red-figured Apulian column-krater attributed to the York Painter, dated c. 380-370 BCE and held at the Museo Archeologico Nazionale Jatta in Ruvo di Puglia, provides an original depiction of

an Oscan warrior departing or returning in the presence of a woman and a young child, himself dressed in an Italic costume. Based on this recontextualized case study (production, reception, uses), which evokes the family sphere through the semantics of gestuality and the iconography of the warrior, this article explores the use of clothing as a marker of identity in relation to different age and gender groups. It also considers the processes involved in the formation of images and imaginaries by examining the possible re-elaboration of Attic figurative schemes for non-Greek customers in southern Italy.

La creazione del guerriero nella ceramica italiota. Riflessioni sulla trasmissione del costume italico di padre in figlio

L'abbigliamento offre un accesso privilegiato al tessuto sociale, culturale ed economico delle società del passato. Elemento di comunicazione non verbale, esso si colloca al centro di un sistema normativo condiviso e svolge un ruolo chiave nella costruzione delle identità individuali e collettive attraverso la sua materialità (forma, consistenza, colori) e il contesto in cui viene indossato. Poiché gli abiti, in quanto reperti reali, sono per lo più scomparsi, le immagini si impongono quindi come una delle principali fonti di informazione disponibili. Un cratere a colonnette apulo a figure rosse attribuito al Pittore di York, datato intorno al 380-370 a.C. e conservato al Museo archeologico nazionale Jatta a Ruvo di Puglia,

mette in scena in modo originale la partenza o il ritorno di un guerriero italico alla presenza di una donna e di un bambino, anch'egli vestito con un costume italico. Partendo da questo caso di studio ricontestualizzato (produzione, ricezione, usi) che evoca il nucleo familiare attraverso la semantica della gestualità e l'iconografia del guerriero, questo articolo propone una riflessione sull'uso dell'abito come marcatore identitario articolato alle diverse classi di età e di genere, ma anche sui processi in gioco nella costituzione delle immagini e degli immaginari, considerando la possibile rielaborazione di schemi figurativi attici destinati alla comittenza non greci dell'Italia meridionale.

L'incidence des populations italiques sur le faciès des productions réalisées en milieu colonial, comme c'est le cas de la céramique italiote, est incontestable. Néanmoins, il n'est pas toujours facile d'en mesurer précisément la portée, entre une participation active à la réalisation même des productions et une implication directe à l'origine d'adaptations fonctionnelles répondant aux besoins des communautés locales¹.

L'abondante production de céramique à figures rouges apulienne réalisée pour des clients d'origines culturelles différentes nous renseigne sur les contacts polymorphes noués sur le territoire, entre les Grecs installés à Tarente et dans sa *chôra* et les établissements à la physionomie plurielle de l'arrière-pays indigène. Si ces interactions se sont parfois révélées conflictuelles, elles ont également favorisé l'émergence d'expressions culturelles originales, perceptibles tant dans le choix de sujets et leur articulation à un support, que dans leurs mises en œuvre graphiques.

Créées en réponse à des besoins, les images déployées à la surface des vases sont la matérialisation de ces constructions mentales et visuelles, dont l'efficacité repose sur le partage de référentiels communs entre les producteurs et les destinataires de ces objets. Certaines représentations mettent en scène différents groupes ou communautés dans un espace métaphorique par l'entremise de vêtements ou d'accessoires à la physionomie grecque ou indigène utilisés comme des marqueurs d'identités. Les images nous renseignent ainsi non seulement sur les processus qui façonnent les imaginaires collectifs, mais également sur la manière dont un groupe se perçoit à travers ses besoins d'autoreprésentation et sur sa vision de l'Autre, révélée par les traits distinctifs de son apparence et/ou les particularités de ses rituels sociaux².

Un cratère à colonnettes apulien à figures rouges attribué au Peintre de York, daté vers 380-370 av. n.è. et conservé au Museo Archeologico Nazionale Jatta à Ruvo di Puglia, met en scène de manière originale le départ ou le retour d'un guerrier italique en présence d'une femme et d'un jeune enfant, lui-même revêtu d'un costume local. À partir de ce cas d'étude recontextualisé (production, réception, usages) évoquant le noyau familial par la sémantique de la gestualité³ et la construction iconique qui le lie étroitement avec son père, cet article propose une réflexion sur l'utilisation du vêtement comme marqueur d'identité, articulé aux différentes classes d'âge et de genre. Une mise en série de l'iconographie du guerrier italique dans la céramique apulienne entre 425 et 370 av. n.è. met en évidence la faible occurrence des interactions familiales et des relations de filiation dans les scènes de départ ou de retour du guerrier, soulignant le caractère exceptionnel de ces représentations. L'étude s'intéresse en particulier à la transmission, rarement illustrée, du costume italique de père en fils, ainsi qu'aux processus de construction des images et des imaginaires autour de la figure du guerrier, en envisageant la possible réélaboration de schémas figurés attiques à destination d'une clientèle non grecque d'Italie méridionale.

« Montre-moi ce que tu portes, et je te dirais qui tu es. »

Roland Barthes⁴, et plusieurs chercheurs à sa suite⁵ ont démontré, dans une perspective sociologique, comment la représentation de la tenue vestimentaire, du corps et de l'attitude corporelle constituait des éléments de communication non verbale inscrits au cœur d'un système normatif partagé, et comment ils jouaient un rôle clef dans la construction du genre et des identités individuelles et collectives. La matérialité du vêtement – forme, texture, couleur – et le contexte dans lequel il est revêtu – domestique, religieux, politique – sont étroitement liés à des valeurs symboliques, sociales et religieuses.

L'attention portée aux représentations des populations indigènes d'Italie méridionale n'est pas nouvelle. Plusieurs études éparées prenant appui sur des témoignages matériels – céramique figurée, peinture funéraire, petite plastique, reliefs – ont été menées depuis les années 1970. Elles concernent principalement les vêtements mis

1. Sur ces problématiques traitées à partir de cas d'études, voir Denoyelle *et al.* 2018. Sur la délocalisation des ateliers de production tarentins en Peucétie dans la seconde moitié du IV^e siècle av. n.è., voir Iozzo et Denoyelle 2009, p. 157-160. Sur la Daunie, voir Pouzadoux et Corrente 2019.

2. Herring 2000.

3. Au sujet du système de gestes que produisent les corps en mouvement, voir Durand 1984 et Lissarrague 1990, p. 10.

4. Barthes 1957.

5. Pour une synthèse historiographique et l'intérêt d'embrasser une approche historique et anthropologique, voir Gherchanoc et Huet 2007 et 2015.



**Figure 1. Cratère à colonnettes apulien attribué
au Peintre de Sisyphe, vers 420-390 av. n.è.**
Londres, The British Museum, n° inv. 1836,0224.188
The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0



Figure 2. Détail d'un cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Bendis, vers 380-365 av. n.è.

Ruvo di Puglia, Museo Archeologico Nazionale Jatta, n° inv. 879

Crédit : Fabien Bièvre-Perrin, CC BY 4.0

en relation avec la représentation d'un statut social distinctif, questionnant l'appartenance à une communauté. L'exposition organisée à Tarente en 1971 en marge du onzième congrès consacré aux populations non grecques d'Italie méridionale⁶ a permis d'établir rapidement et de manière succincte de premières considérations quant aux spécificités des vêtements féminins et masculins italiques : caractéristiques, récurrences iconographiques, supports de prédilection, etc.⁷ Ces dernières observations ont été développées par la suite à partir d'enquêtes approfondies thématiques et contextuelles⁸. Il ne s'agit pas de dresser ici un bilan historiographique complet, mais de souligner quelques tendances, qu'il s'agisse du choix d'éléments signifiants – vêtements, parures ou accessoires – à couleur indigène⁹, de leur association de manière préférentielle à certaines typologies¹⁰, à des thèmes iconographiques ciblés¹¹ et à destination de clients spécifiques¹².

L'iconographie du guerrier italique a été définie par opposition aux codes vestimentaires grecs et au modèle hoplitique¹³. Elle apparaît dans le dernier quart du v^e siècle av. n.è. sur la céramique d'Italie méridionale avec un apogée des représentations à la moitié du iv^e siècle av. n.è. Selon les productions, les ateliers et les peintres impliqués, on constate bien entendu différentes tendances et variations entre 425 et 370 av. n.è. Les populations indigènes sont représentées sur des séries iconographiques précises au sein desquelles les scènes de libation aux guerriers occupent une place de choix. Ces dernières, principalement représentées sur des cratères à colonnettes, mettent en scène des interactions entre hommes et femmes, ayant des tenues italiques et des accessoires distincts incluant parfois le maniement de typologies spécifiques, comme les nestorides (fig. 1) ou les cratères à colonnettes mis en abyme (fig. 2).

6. CSSMG 1972. Cette thématique s'inscrit dans la lignée de celle développée dix ans plus tôt, lors du premier congrès de 1961, en s'intéressant cette fois davantage aux interactions mutuelles des différentes populations grecques et italiques et à leurs apports respectifs sur le développement culturel de la région.
7. Trendall 1971, p. 9-10.
8. Dewailly 1982 ; Schneider-Hermann 1996 ; Mannino 2004 ; Castoldi 2006 ; Colivicchi 2009 ; Roscino 2009 ; Roscino 2023.
9. La définition du caractère indigène d'une scène se fait par contraste avec les codes figuratifs strictement grecs. La mise en série permet de faire apparaître un réseau de variations ou des spécificités propres à une production, à différentes échelles, dans le choix des thématiques, l'agencement des figures, leurs interactions ou leurs traits stylistiques.
10. Dans le répertoire de la seconde génération de peintres dits lucaniens, comme chez le Peintre d'Amykos, ces thématiques sont associées à la décoration des nestorides, tandis que les peintres apuliens, comme le Peintre de Sisyphe, utilisent cette iconographie de manière préférentielle sur les cratères à colonnettes. Les italiques apparaissent dans la peinture paestane à partir de 380-370 av. n.è. et sur la céramique campanienne autour de 350 av. n.è. : Carpenter 2003, p. 12-13.
11. Il s'agit principalement de scènes de libation aux guerriers, mais l'on trouve aussi des scènes de combat (cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre du Prisonnier, vers 380-370 av. n.è. Londres, British Museum, n° inv. 1836,0224.226 [Trendall et Cambitoglou 1978, 4/73] : https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-226), des scènes à caractère mythologique comme la chasse au sanglier de Calydon (cratère à colonnettes apulien attribué au Groupe de Sisyphe, associé au Peintre d'Ariane, vers 400-390 av. n.è., Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 1970.236 [Trendall et Cambitoglou 1978, 1/118] : <https://collections.mfa.org/objects/154106>) ou des scènes au *naiskos* (cratère à volutes apulien attribué au Groupe du Vatican W4, vers 360-350 av. n.è., Parme, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. C. 96 [Trendall et Cambitoglou 1982, 15/64]).
12. Sur les nestorides, voir Sisto 2006 et Schierup 2015 ; sur les liens entre stratification des communautés indigènes et production croissante des cratères à colonnettes, profilés majoritairement pour le marché peucétien, voir Carpenter 2003 ; Colivicchi 2009 ; Riccardi 2014.
13. Le type du guerrier hoplitique est technologiquement défini par le port d'un casque, d'une cuirasse métallique, d'une épée, d'une lance et d'un bouclier rond avec brassard et poignée. Sur la question, voir Lissarrague 1990, en particulier p. 14.

14. Il faut bien sûr garder à l'esprit les perspectives et les limites des enquêtes iconographiques et iconologiques, et notamment la question du style et du rapport entre artiste et société (liberté du peintre *versus* le poids des conventions picturales).
15. De types variables, comme le casque à plumes de tradition italique : hydrie campanienne attribuée au Peintre LNO, Budapest, n° inv. T 763, vers 350-330 av. n.è. (Trendall 1967, n. 289, fig. 8).
16. Par exemple sur le cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Bendis, vers 380-365 av. n.è., Ruvo di Puglia, Museo Archeologico Nazionale Jatta, n° inv. 879 (Trendall et Cambitoglou 1978, 4/172).
17. Il convient de préciser ici que les termes vestimentaires grecs qui suivront pour décrire les images sont souvent conventionnels, *a fortiori* dans le sud de l'Italie.
18. Par exemple sur le cratère à colonnettes apulien, attribué au Peintre de l'Oreste de Bari, vers 375-350 av. n.è., New York, The Metropolitan Museum of Art, n° inv. 96.18.42 (Trendall et Cambitoglou 1982, 9/206) : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/246568>.
19. Cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Tarporley, vers 400-375 av. n.è., New York, The Metropolitan Museum of Art, n° inv. 17.120.241a (Trendall et Cambitoglou 1978, 3/61, fig. 4).
20. Un skyphos apulien à tête de femme, attribué au Peintre d'Armidale (vers 340 av. n.è. ; Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, n° inv. 1984.58 [Trendall et Cambitoglou 1982, 25/95.d]), illustre parfaitement ces tendances. Les cheveux de la figure sont retenus dans un *sakkos* orné de bandes en rehauts blancs, de files de points et d'une frise végétale, et surmonté d'un diadème. Le collier, la large boucle d'oreille ronde ainsi que les accessoires disposés dans le champ (bandelette et diverses rosettes) soulignent la vivacité et l'élégance décorative de la figure.

21. Trendall et Cambitoglou 1978, chap. 3.

22. Trendall et Cambitoglou 1978, 3/60.

23. Trendall et Cambitoglou 1978, 3/61.

24. Carpenter 2003, p. 11.

La mise en série de ce corpus permet de dégager certaines tendances dans les critères de représentation des figures dites indigènes, de manière à en faire ressortir à la fois la cohérence et la diversité¹⁴. Les guerriers, souvent imberbes, se distinguent par leurs cheveux longs ou mi-longs (fig. 1), ainsi que par le port d'un casque¹⁵ ou, parfois, d'un chapeau conique¹⁶ (*pilos*). Ils portent une tunique courte, évoquant le *chitoniskos* grec¹⁷, parfois ornée de franges élaborées¹⁸, et resserrée à la taille par une large ceinture, ou encore un pagne triangulaire¹⁹ (*perizōma*). Ces vêtements peuvent être décorés de motifs géométriques, et sont parfois complétés par des bottines lacées et le port d'une panoplie spécifique (bouclier conique, double lance, etc.). Le cratère à colonnettes du British Museum attribué au Peintre de Sisyphe (fig. 1) met en scène trois personnages dans une scène de libation. Deux guerriers aux cheveux longs portent une tunique courte ceinturée à la taille et des bottines lacées, celui de gauche tenant une lance et un bouclier conique, celui de droite tenant la bride de son cheval et une phiale. Ils encadrent une figure féminine centrale qui effectue une libation à l'aide d'une large nestoris décorée. L'identification de traits italiques dans la tenue des femmes est plus complexe. Certaines portent une forme de *chiton* long ou un *peplos*, avec un surplis ostensible, également resserrés par une large ceinture de style italique (fig. 1). Les ornements corporels semblent hérités de la tradition grecque, comme l'usage d'accessoires pour la coiffure (*sakkos*, *kekryphalos*, *sphedone*, *polos*), avec des parures telles que des diadèmes, des colliers ou des boucles d'oreilles, mais combinés de manière différente. La polychromie, associée à une profusion décorative et picturale, souligne parfois la complexité de ces agencements²⁰. Sur le cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Bendis conservé à Ruvo di Puglia (fig. 2), la figure féminine porte un *chiton* long à encolure ronde ceinturé à la taille. Elle est coiffée d'un couvre-chef blanc évoquant un *polos*, complété par un chignon auquel est fixé un voile, et est richement parée : double bracelet au poignet, collier, large boucle d'oreille circulaire fréquemment associée aux parures féminines.

Dans les premières décennies du IV^e siècle av. n.è., le Peintre de Tarporley et ses successeurs²¹ mettent au point des variations iconographiques et intègrent des individus italiques dans des représentations plus individualisées inspirées des modèles attiques de départ ou de retour du guerrier. Les cratères à colonnettes de Genève (fig. 3)²² et celui de New York (fig. 4)²³ illustrent ces déclinaisons : autour d'une thématique similaire et à partir d'une structure identique – deux couples –, le peintre confère aux scènes par l'utilisation des spécificités du vêtement (nudité héroïque *versus* costume italique ou par le port de la ceinture pour les femmes), des panoplies (bouclier hoplitique *versus* bouclier local) et des vases maniés (œnochoé et phiale *versus* nestorides), un accent grec ou indigène. Comme l'a souligné Thomas Carpenter, cette diversification générique de l'offre iconographique est à mettre en lien avec les exigences variées des destinataires et l'émergence et la structuration du marché peucétien²⁴.



Figure 3. Cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Tarporley, vers 400-375 av. n.è.

Genève, Musée d'art et d'histoire, n° inv. 15042

À gauche, une femme debout présente une épée dans son fourreau à un guerrier nu, assis sur sa chlamyde nouée sur le torse, et tenant une phiale ainsi qu'une lance. À droite, une autre femme debout, tenant une phiale et une œnochoé, s'avance vers un guerrier nu debout muni d'une lance et d'un bouclier rond.

Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève / Flora Bevilacqua

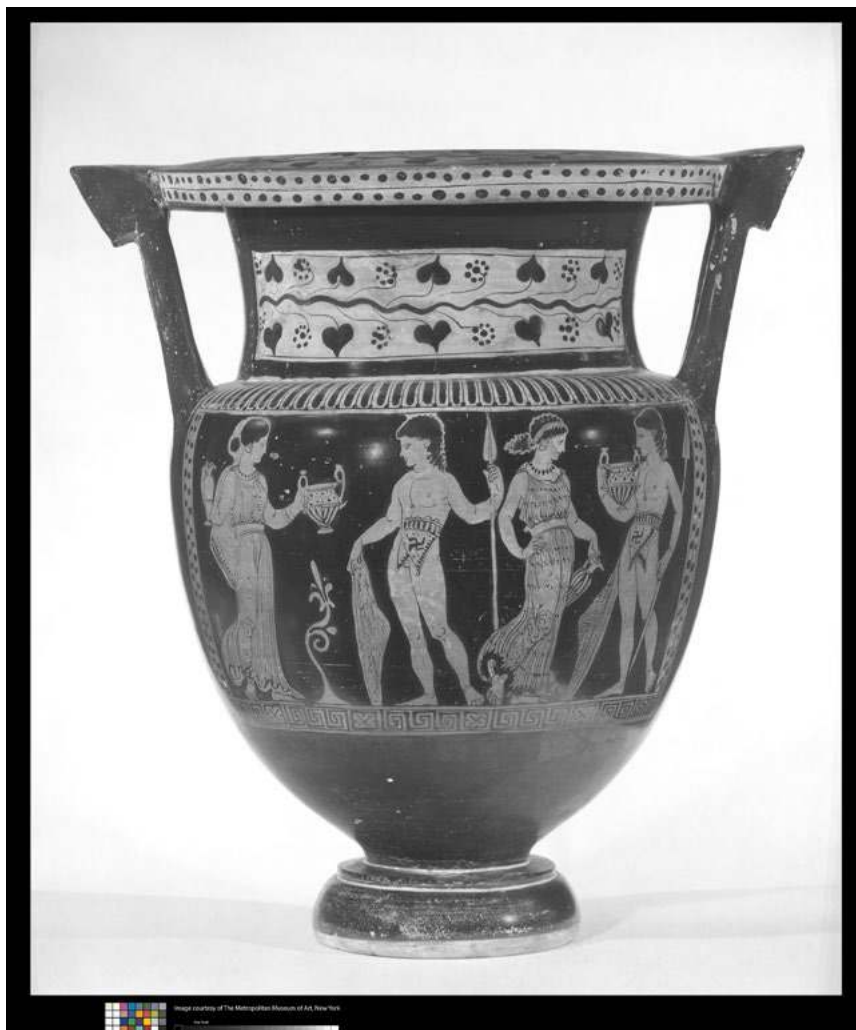


Figure 4. Cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Tarporley, vers 400-375 av. n.è.

New York, The Metropolitan Museum of Art, n° inv. 17.120.241a

À gauche, une femme debout, vêtue d'un *chiton* ceinturé, un voile sur les cheveux, tient une *œnochoé* et une *nestoris* qu'elle présente à un guerrier vêtu d'un *perizōma* ceinturé, armé d'une lance et d'un bouclier conique. À droite, une autre femme debout, vêtue comme la précédente mais sans voile, tient une *œnochoé* et fait face à un guerrier vêtu d'un *perizōma* ceinturé, muni d'une lance et d'un bouclier conique, qui porte une *nestoris*.

The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, tous droits réservés

25. Par exemple à Arpi (Russo 2015), à Paestum (Pontrandolfo et Rouveret 1992), à Cumès et à Capoue (Johannowsky 1971 ; Benassai 2001, p. 41-68 et 153-154).

26. Roscino 2023.

27. Les limites évoquées ici tiennent à la fois au caractère fragmentaire des témoignages conservés et à la « double sélection opérée par les peintres », telle que la définit François Lissarrague (1990, p. 3) : « dans chaque image, parmi les éléments du réel ; dans le répertoire, parmi les représentations du possible ».

La thématique des honneurs rendus au guerrier par la libation lors de sa réintégration au corps social, très présente sur la céramique italiote et sur les parois peintes de certaines tombes²⁵, traduit un besoin certain d'autoreprésentation des populations indigènes sur une longue période. Les femmes semblent y jouer un rôle de premier plan. La répétition du motif pourrait, comme l'a proposé Carmela Roscino²⁶ faire allusion à la participation chorale de la composante féminine de la communauté au rituel d'accueil.

À côté de ces représentations standardisées d'accueil du guerrier mettant en scène la communauté et la participation féminine dans ce rituel collectif, d'autres images déplacent l'attention vers l'espace domestique, dans un cadre plus intime, où se met en scène le noyau familial. Malgré leurs biais²⁷, chacun de ces choix est révélateur de dynamiques sociales.

Corps, vêtements et parenté : la représentation de la famille indigène

28. Trendall et Cambitoglou 1978, 4/217 ; Riccardi 2015, pl. 58 avec bibliographie.

29. Sur la présence de l'enfant comme marqueur de la famille nucléaire : Sutton 2004.

Le cratère à colonnettes apulien à figures rouges attribué au Peintre de York (fig. 5), daté aux environs de 380-370 av. n.è. et conservé au musée Jatta²⁸, est un vase intéressant, car il met en scène de manière originale et rare le noyau familial²⁹.



L'une des faces présente une scène de départ ou de retour de guerrier, organisée autour d'un groupe central constitué d'une figure féminine et d'un enfant, encadrés de part et d'autre par un guerrier italique (fig. 5a). La jeune femme, richement parée (bracelet, collier, boucles d'oreilles), est vêtue d'un *chiton* et d'un *himation* dont l'un des pans lui couvre l'arrière de la tête. Elle est assise sur un *klismos* disposé sur petite estrade, tenant son enfant assis sur les genoux. Ce dernier, également paré (bracelets au niveau d'un poignet et d'une cheville, bandeau autour de la tête), est habillé du costume italique constitué d'une tunique courte décorée de motifs géométriques et resserrée à la taille par une large ceinture d'aspect métallique. De sa main droite, il empoigne celle de sa mère, tandis que sa main gauche est tendue en direction du guerrier à droite qui lui présente son casque à haut cimier de type italo-chalcidien, orné de motifs ondoyants signalés en rehauts sur la calotte. Imberbe à l'exception de pattes sur les joues, les cheveux longs, ce premier guerrier porte un *perizōma* orné, ceinturé à la taille, des bottines à festons, un bouclier rond et une double lance. À gauche du groupe central se tient un second guerrier italique aux cheveux longs, vêtu d'une tunique courte décorée et ceinturée, de bottines à festons, attachant ou détachant son baudrier. Son bouclier posé au sol est appuyé sur sa cuisse gauche tandis qu'un *pilos* est suspendu à proximité de sa tête. La présence dans le champ d'un large bouclier rond à l'orle décoré d'une ligne brisée agrémentée de points vient souligner visuellement l'interaction clef entre un père et son fils tout en complétant la panoplie. Il semble que le Peintre de York aime l'utiliser, en particulier sur ses revers³⁰. Le recours à ce procédé visuel pour attirer l'attention n'est pas nouveau. Il est déjà employé par le Peintre de Sisyphe sur le cratère à colonnettes du British Museum au-dessus de la libation au guerrier, focalisant ainsi le regard (fig. 1). Le revers du cratère de Ruvo présente une scène de conversation entre trois jeunes hommes drapés dans un *himation*, dont deux sont appuyés sur un bâton (fig. 5b).

En étudiant l'utilisation du vêtement comme marqueur d'identité lié aux différentes classes d'âge sur la céramique de l'Italie méridionale, on constate que la représentation de l'enfant indigène est marginale par rapport au nombre d'objets conservés. Lorsqu'il est présent, il est rarement figuré de manière autonome, sans la présence d'un adulte³¹. Cette remarque préliminaire conduit à s'interroger sur les

Figure 5. Cratère à colonnettes apulien à figures rouges attribué au Peintre de York, vers 380-360 av. n.è.

Ruvo di Puglia, Museo Archeologico Nazionale Jatta, n° inv. 36724 – J 412

Avec l'autorisation du ministère italien de la Culture – Direzione Regionale Musei Puglia

30. Trendall et Cambitoglou 1978, 4/208-211.

31. Exception faite un *chous* apulien à figures rouges, vers 360-350 av. n.è. (Londres, British Museum, n° inv. 1856,0512.12) sur lequel une jeune fille est représentée seule tenant un canthare, agitant une tortue au-dessus d'un chien, et vêtue d'une tunique non grecque bardée d'un cordon d'amulettes, protection spécifique à son jeune âge : Barresi 2021. Sur la question des amulettes, voir Dasen 2003.



Figure 6. Cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre de Maplewood, vers 365-345 av. n.è.

Maplewood, Tampa Museum of Art, Joseph Veach Noble collection, Museum purchase in part with funds donated by Mr. and Mrs. William Knight Zewadski, n° inv. 1986.106

© Tampa Museum of Art

sources d'inspiration, les critères de sa représentation autant que sur les motivations qui conduisent le peintre à le convoquer.

La présence du jeune enfant sur le cratère de Ruvo, plutôt inhabituelle dans ce contexte, au cœur de l'interaction des trois personnages, dit la famille nucléaire. Représenté comme un petit homme, loin du canon potelé des bambins, il a tout du futur grand guerrier à l'exception de la panoplie à proprement parler. Outre sa taille réduite, son statut se révèle par sa gestuelle qui dit sa dépendance (bras tendus pour saisir ou être porté) et une mobilité limitée et/ou contrainte. Sa position sur les genoux traduit un rapport d'autorité, mais aussi de tendresse dans l'interaction affichée entre les figures, de l'axe des regards au jeu des mains tenues et tendues. L'enfant au centre de l'image a le premier rôle et établit un lien tant physique que symbolique entre les personnages, caractérisant la femme comme mère du futur guerrier et le guerrier comme son père. L'expression de gestuelle intrafamiliale et le port du vêtement itاليote par le jeune fils trahissent la volonté du peintre d'inscrire sa scène dans la sphère de l'intime, tout en soulignant le partage des rôles masculin et féminin. La thématique des honneurs rendus au guerrier est ici déclinée sur un plan plus personnel dans la mouvance déjà initiée par les suiveurs du Peintre de Tarporley, dont le Peintre de York, actif à Tarente entre 380 et 360 av. n.è.³², est l'un des successeurs.

Bien que peu fréquente, la représentation de liens de filiation entre père et fils – par l'intégration d'enfants ou de jeunes garçons en costume indigène dans des scènes d'hommage aux guerriers – ne semble pas strictement isolée sur la céramique italiote et réapparaît après le cratère de Ruvo. Toutefois, lorsque c'est le cas, les figures juvéniles sont plus âgées, comme l'indiquent leur posture et plus généralement la relative autonomie de leur action. Si les liens de filiations ne sont pas aussi univoques, on retrouve néanmoins comme point commun le recours à une taille réduite et à un jeu de mimétisme, exprimé par le port d'un vêtement similaire, une action en miroir ou une interaction physique directe. Ainsi, sur le cratère à colonnettes apulien daté vers 365-345 av. n.è. attribué au Peintre de Maplewood³³ (fig. 6), un jeune garçon aux cheveux longs et attachés tenant une cœnochoé s'apprête à serrer la main du guerrier qui lui fait face, évoquant la *dexiôsis*, geste intime et formel symbolisant un lien mutuel et probablement dans ce contexte une transmission intergénérationnelle entre père et fils³⁴. Le groupe est survolé d'une Nikê tenant une bandelette, faisant

32. De son petit corpus (18 vases attribués), constitué majoritairement de cratères (15 cratères dont 10 sont des cratères en cloche) et décoré majoritairement de scènes génériques, c'est-à-dire, de représentations où les figures ne sont pas individuellement identifiables et relèvent d'un type plutôt que d'un personnage déterminé – scènes dionysiaques impliquant le dieu ou ses fidèles, scènes avec Éros, scènes génériques avec jeunes gens –, peu de provenances sont connues : Apulie, Peucétie, Ruvo di Puglia (Todisco 2012, vol. II, p. 328, vol. III, pl. 74.4).

33. Trendall et Cambitoglou 1982, 9/187, pl. 82.1-2 ; Colivicchi 2009, fig. 4.

34. Sur la *dexiôsis* en Grèce, voir Massar 1995, p. 33 et Troullinou 2024.

directement écho au second groupe où une femme, portant une grande nestoris, s'apprête à couronner un cavalier en armes. Le caractère indigène du groupe s'exprime par le port de vêtements italiens et le maniement du vase au faciès local. Sur la céramique campanienne, le Peintre LNO³⁵ – membre de l'atelier du Peintre CA travaillant dans la première phase de la peinture à figures rouges à Cumes, actif entre 350 et 330 av. n.è. –, propose deux déclinaisons supplémentaires possibles de ce groupe social, construit sur un modèle familial. Il met en scène deux variantes de l'accueil du guerrier victorieux par une femme indigène, identifiable à sa tunique longue ceinturée, une cape sur les épaules et sa coiffe en turban orné d'un voile³⁶. Sur une amphore à col de la collection Liefkes³⁷, deux cavaliers juxtaposés s'élancent côte à côte dans une cavalcade animée en direction de cette figure féminine. Leur proximité, leur attitude et la bannière identique fixée à leur lance pourraient suggérer un lien de filiation, mais pourraient tout aussi bien renvoyer à une autre forme de relation hiérarchique ou d'autorité, la différence d'âge n'excluant pas l'hypothèse d'un jeune compagnon, d'un serviteur ou d'un subalterne³⁸. L'hydrie de Budapest³⁹ (fig. 7) présente, selon des modalités interprétatives comparables, le retour victorieux d'un cavalier arborant la cuirasse à trois disques, précédé par un jeune garçon à pied, vêtu d'une tunique courte ceinturée et portant une couronne de feuillages sur ses cheveux courts. La proximité entre ces groupes de figures, leur disposition et la différence d'âge peuvent évoquer un lien de filiation, mais ces indices restent ambigus. Dans ce contexte, les liens intrafamiliaux éventuellement suggérés autour de la figure du guerrier apparaissent multiples et difficiles à définir avec certitude. Les peintres mobilisent en effet des procédés visuels – réduction d'échelle, mimétisme gestuel ou vestimentaire, interactions rapprochées – qui peuvent suggérer une relation père-fils sans pour autant l'attester, tout en mettant en scène l'unité du groupe et la transmission des valeurs associées à la continuité de la lignée et des honneurs.

Cette valorisation des liens familiaux – ou plus largement des relations hiérarchiques – autour du guerrier ne se construit toutefois pas en vase clos. Elle trouve sans doute un écho dans les schémas iconographiques grecs, largement diffusés en Italie, dans lesquels la famille constitue également un cadre narratif privilégié, les filiations mythiques y occupant une place centrale.

Une histoire de modèles ? Parentés légendaires versus parenté générique

La céramique grecque a véhiculé en Italie du Sud de nombreux modèles figuratifs et récits mythiques où la famille⁴⁰, l'hérédité et les violences intrafamiliales⁴¹ jouent un rôle majeur⁴². L'association de la figure du jeune enfant souvent assis sur les genoux ou porté par les bras de sa mère avec celle de l'homme en armes est bien documentée dans les scènes de départ ou de retour de guerrier⁴³. Elle s'inscrit aussi bien dans des récits

35. Trendall 1967, part IV, chap. XVI.2, p. 479-483, nos 280-322.

36. Sur la tenue des femmes en Campanie : Dewailly 1982, p. 583.

37. Amphore à col campanienne attribuée au Peintre LNO, vers 350-330 av. n.è. : La Haye, collection Liefkes (Trendall 1967, n° 291, pl. 185.9).

38. Benassai 2001, p. 196-197.

39. Trendall 1967, n° 289.

Figure 7. Hydrie campanienne attribuée au Peintre LNO, vers 350-330 av. n.è.

Budapest, Museum of Fines Arts, n° inv. T 763

© Museum of Fine Arts, Budapest / László Mátyus

40. Shapiro 1990 ; Massar 1995.

41. Voir par exemple Damet 2011.

42. Sur la valeur paradigmatique des figures et des récits mythiques et épiques au IV^e siècle av. n.è. pour les éloges des lignées familiales comme pour l'expression des enjeux politiques pour les communautés grecques et non grecques d'Italie méridionale, voir Rouveret 2009, p. 127.

43. Lissarrague 1990 et 2002. Pour une bibliographie : Barresi et Giudice 2011, n. 59.





Figure 8. Lécythe attique à fond blanc attribué au Peintre d'Athènes 1826 (Buschor), vers 470-460 av. n.è.

Provenance : Athènes

Lieu de conservation : Berlin, Antikensammlung, n° inv. F 2444

Crédit : A. Attia, CC BY-NC-SA 4.0

mythiques⁴⁴ que dans des représentations génériques, tant sur la céramique à figures noires⁴⁵ que sur la céramique à figures rouges où transparaissent progressivement au cours du v^e siècle av. n.è. des jeux de regards et des gestes empreints d'affection par la proximité des corps⁴⁶. Sur un lécythe à fond blanc de Berlin (fig. 8) se déploie un schéma familial condensé associant les rôles sociaux de la femme-mère et celui de l'homme-hoplite⁴⁷, chacun mettant en avant l'objet de leurs occupations respectives : l'enfant emmaillotté et le casque à cimier. La synthèse iconographique proposée par le peintre met en scène un jeu de contrastes autour des risques différenciés selon le genre, au cœur de la préservation du groupe familial⁴⁸. Ce tableau, inscrit sur une typologie dont on connaît la destination funéraire, articule d'un côté les valeurs de virilité, d'héroïsme et de la « Belle Mort »⁴⁹, et de l'autre, celles associées à la maternité et à la sphère intime du moment de la séparation, qu'elle soit temporaire ou définitive. À travers cette mise en scène familiale se dessine ainsi une évocation possible du coût humain de la guerre et de la maternité, ainsi que des liens et des rôles qui structurent la famille⁵⁰.

Le geste de la présentation et de la transmission des armes – qui jouit de modèles mythiques à l'instar des armes d'Achille et de leur destin – n'est pas anodin. C'est un geste signifiant à forte valeur symbolique qui dit la filiation héroïque et la perpétuation de la lignée⁵¹.

Cette tradition attique consistant à insérer un jeune enfant dans les scènes de départ de guerrier n'aura pas de fortune particulière en Italie méridionale à quelques exceptions près, comme chez le Peintre de Messagne⁵², un temps considéré comme attique⁵³. Un cratère en calice qui lui est attribué – provenant de la tombe n. 167 de Via Dante à Tarente et daté du début du iv^e siècle av. n.è. – fournit un équivalent italiote en suivant le modèle

grec : les personnages sont vêtus à la grecque. On y retrouve la *dexiôsis* et la présence de l'enfant entre la femme et le guerrier⁵⁴.

Les représentations contemporaines dans la céramique apulienne, comme dans la céramique attique, favorisent un schéma iconographique articulé autour du couple guerrier-épouse. La présence originale de personnages tiers par rapport aux modèles iconographiques contemporains, comme c'est le cas de l'enfant sur le vase de Ruvo,

44. Par exemple Amphiarao sur le départ faisant ses adieux à Ériphyle et à son fils : hydrie attique à figures rouges avec inscriptions nommant les figures, attribuée au Dwarf Painter, vers 440-430 av. n.è., Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 03.798 (BAPD 214154) : <https://collections.mfa.org/objects/153633/>.

45. L'évocation de la famille inclut souvent le père (par exemple : amphore attique à figures noires, attribuée au Swing Painter [Böhr et Bothmer], vers 550-500 av. n.è., Toledo, Museum of Art n° inv. 23.3123 [BAPD 6154]), mais il arrive aussi parfois qu'elle se cantonne à une vision plus restreinte du noyau familial, limitée à la présence de la mère et de l'enfant, où l'on observe, à travers la gestuelle, une interaction empreinte de tendresse partagée (par exemple : amphore attique à figures noires, marché de l'art, BAPD 24051).

46. Sur les représentations de la famille à l'époque classique et en particulier sur les marques d'affection sensibles dans la réciprocité des gestes entre l'enfant et son père, voir Massar 1995, p. 33-34.

47. Un dialogue similaire se retrouve tissé entre un enfant porté par sa mère, agitant les bras en direction de son père en armes sur l'une et l'autre face de l'amphore attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Borée (Beazley), vers 450 av. n.è., provenant de Vulci, ex-collection Canino, Londres, British Museum, n° inv. 1843,1103.33 (BAPD 206109) : https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-33.

48. Sur la confrontation de deux statuts, masculin et féminin, dans cette image, voir Lissarrague 2002, p. 249-250 ; sur la double mort, de l'homme au combat et de la femme dans l'enfantement, voir Loraux 1981.

49. Vernant 1990.

50. Sur l'apparition de l'affect dans ces séries au v^e siècle av. n.è. par l'utilisation de la gestuelle, voir Massar 1995, p. 33, n. 26.

51. Par exemple, la coupe attique à figures rouges signée par Douris, premier quart du v^e siècle av. n.è., provenant de Cerveteri, Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, BAPD 205070. Sur l'utilisation des armes comme marqueur du corps du guerrier, voir Lissarrague 2008.

52. Trendall 1967, chap. 2.8.1, p. 77-78.

53. Barresi et Giudice 2011.

54. Trendall 1967, p. 77, n° 388.

55. Homère, *Illiade*, VI, 392-502. Sur la portée du chant VI, voir Le Meur-Weissman 2009.

56. La vitalité des liens générationnels autour du conflit troyen à Tarente tout au long du IV^e siècle av. n.è., adaptée aux exigences de la culture religieuse locale n'est plus à démontrer : Prioux et Pouzadoux 2014. Plus largement sur les connaissances des imagiers italiotes, voir Todisco 2019.

57. Sur les représentations connues, voir Touchefeu-Meynier 1981.

58. Sur l'iconographie du guerrier en général et la présence des panoplies offensives et défensives dans les tombes comme marqueur de statut, voir Mannino 2004 ; Colivicchi 2009 ; Salviani 2022.

59. Sur la rareté desdites scènes maternelles sur la céramique, beaucoup plus fréquentes sur les stèles funéraires sculptées de la fin du V^e et du début du IV^e siècle av. n.è., voir Lissarrague 2002, p. 250.

60. La tentation est grande d'articuler cette réflexion sur la transmission des armes avec certaines données archéologiques. Nous remercions à cet égard Clément Salviani de nous avoir signalé plusieurs cas significatifs. Dans la tombe T103 du grand tumulus archaïque (vers 550-500 av. n.è.) de la nécropole de Barrea (Convento), ont été inhumés un homme et un enfant, tous deux accompagnés d'armes (Faustoferri et Riccitelli 2016). Par ailleurs, quelques tombes d'enfants contiennent des armes miniaturisées, comme la sépulture inédite T45 de Teanum Sidicinum (nécropole de Torricelle, V^e siècle av. n.è.), où un enfant portait un ceinturon italique en bronze réduit aux dimensions d'un individu d'environ dix ans. Toutefois, la présence d'armes miniaturisées ne peut être interprétée automatiquement comme l'indice d'un statut de futur combattant : une telle hypothèse nécessiterait une étude systématique croisant l'âge, le sexe et le type de dépôt, d'autant que des armes apparaissent également dans des tombes féminines. Ces exemples doivent donc être considérés comme des pistes de réflexion plutôt que comme des preuves directes d'un statut guerrier transmis.

serait un des signes explicites d'une volonté d'enrichir et donc de préciser la nature et les circonstances d'une scène, mais doit-elle nécessairement être interprétée en référence à l'héroïsme épique ? La présence d'une femme et d'un jeune enfant auprès du guerrier a conduit certains à y voir la mise en image du célèbre chant VI de l'*Illiade*⁵⁵ narrant les adieux d'Andromaque et d'Hector en présence du petit Astyanax effrayé par le casque de bronze. Dans ces vers, on retrouve la douleur de la séparation annoncée de part et d'autre, ainsi que les projections d'Hector sur son fils qu'il imagine auréolé de gloire au retour du combat. La gestuelle, l'interaction autour du casque à panache, mais aussi la tendresse de la scène entre les époux et leur enfant pourraient en effet évoquer cet épisode tragique. Néanmoins, bien que l'on ne puisse nier que le récit ait pu servir de creuset et alimenter l'imaginaire du peintre⁵⁶, l'absence d'inscriptions identifiant les personnages⁵⁷ et l'indépendance, maintes fois attestée, des langages figurés par rapport aux références littéraires, invitent à la prudence.

La figure du guerrier est omniprésente dans le monde funéraire en Italie méridionale⁵⁸, de l'imagerie des tombes peintes de Paestum aux vases monumentaux de l'Apulien récent. Il ne serait pas surprenant que les peintres tarentins, accueillant les thèmes du répertoire attique, comme celui du départ ou du retour du guerrier, aient une fois encore innové en déclinant dans une tonalité différente la thématique récurrente de la réintégration du guerrier au corps social, en l'occurrence ici au sein de l'univers domestique et familial, afin d'adapter les images aux besoins des élites locales. Si la mise en scène du noyau familial n'est pas une spécificité italote, la rareté de ces représentations – y compris sur la céramique attique⁵⁹ – invite à s'interroger sur les intentions qui les sous-tendent. Il ne faut pas sous-estimer le pouvoir idéologique des images.

Bien que la majorité des objets de la collection Jatta provienne du territoire et qu'une grande partie des cratères à colonnettes aient été produits pour le marché peucétien, l'absence de contexte archéologique associé au vase de Ruvo limite l'analyse, qu'il s'agisse de l'identification des destinataires ou de la réception de cette iconographie particulière. Pourtant, même s'il constitue une exception dans les séries mobilisées, ce vase offre un point d'observation privilégié pour comprendre comment les peintres italiotes utilisent les codes iconographiques, articulant vêtement, parenté, identités culturelles, afin de construire un discours social et politique. S'ils peuvent évoquer des modèles mythiques, ils illustrent également des moments paradigmatiques de la vie sociale. La représentation de la famille indigène en contexte colonial, en soulignant les particularités vestimentaires locales, l'évocation de la filiation et, plus largement, les notions d'héritage et de descendance à l'échelle du foyer ou de la communauté, réélaboré un modèle iconographique où l'épouse est présentée comme la génitrice du futur guerrier et l'enfant comme le digne héritier de son père⁶⁰, un schéma qui pourrait trouver son origine dans des modèles attiques. Le regard porté sur l'Autre passe ainsi non seulement par une reconfiguration des thèmes liés aux honneurs rendus aux guerriers, mais aussi par une réélaboration des schémas et des costumes qui sert à penser les identités en contexte colonial.

*

Le cratère à colonnettes du Museo Archeologico Nazionale Jatta de Ruvo di Puglia est intéressant, car il s'insère dans une série bien documentée – celles des cratères à colonnettes apuliens ornés de scènes de départ ou de retour de guerriers italiotes – tout en s'en démarquant, grâce aux choix iconographiques du Peintre de York. En plaçant l'enfant au centre de l'image vers lequel convergent les regards, l'imagier inscrit sa représentation dans la sphère intime. Il met en scène de manière originale le noyau familial par la synthèse d'influences multiples, le déploiement de signes iconiques et l'usage de la gestuelle établissant un lien visuel et affectif entre les personnages. Les mains du père et de son fils, futur guerrier, se rejoignent autour de la présentation d'un casque à cimier, pièce d'apparat essentielle à la protection

du combattant. La beauté du casque reflète la qualité de son porteur et la diversité typologique attestée tant par l'archéologie que par l'iconographie, ce qui semble en souligner sa forte valeur identitaire. Le motif, bien connu des imagiers en Grèce comme en Italie méridionale, n'est pas sans évoquer les récits épiques, où la thématique de la transmission des armes, double du corps du guerrier⁶¹, est un *topos* à enjeux, à l'instar des armes d'Achille. Cette image polysémique combine et reformule habilement, par un jeu d'évocations multiples, l'héritage de l'imaginaire grec à destination des élites peucétiennes, en proposant une vision renouvelée de la figure du guerrier au sein de ces communautés. En jouant sur les contrastes, entre héroïsme et tableau familial, cette image évoque le mythe autant qu'une réalité idéalisée. Elle offre une synthèse iconographique mettant en exergue les valeurs aristocratiques locales et l'appartenance de l'individu à un noyau familial. Au-delà des valeurs héroïques traditionnellement associées aux guerriers, cette scène met en représentation les liens du sang et de la charge émotionnelle de la séparation ou des retrouvailles, suggérant l'idée de descendance, de transmission et d'héritage, mais dans un contexte italiote, comme en témoignent les costumes locaux.

61. Lissarrague 2008.

Bibliographie

Abréviation

BAPD : Beazley Archive Database Pottery :
<https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>.

Travaux

- BARRESI S. et GIUDICE G. 2011, « Attico, non attico: Camarina, il Pittore di Mesagne ed il problema della definizione delle prime produzioni ceramografiche d'Occidente », dans G. Giudice, E. Giudice, F. Muscolino et G. Sanfilippo Chiarello (éd.), *Attikón... kéramon. Veder greco a Camarina dal principe di Biscari ai nostri giorni. Vol. I*, Catane, Edizarch, p. 43-63.
- BARRESI S. 2021, « Gioco e riti liminari: i capelli della "tararuga" », dans E. Greco, A. Salzano et C.I. Tornese (éd.), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del IV convegno internazionale di studi, Paestum, 15-17 novembre 2019*, Paestum, Pandemos, p. 341-352.
- BARTHES R. 1957, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 12/3, p. 430-441, DOI : 10.3406/ahess.1957.2656.
- BENASSAI R. 2021, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, L'Erma di Bretschneider, Atlante tematico di topografia antica supplemento 9.
- CARPENTER T.H. 2003, « The Native Market for Red-Figure Vases in Apulia », *Memoirs of the American Academy in Rome* 48, p. 1-24, DOI : 10.2307/4238802 [accès restreint, consulté en mai 2026].
- CASTOLDI M. 2006, « Il riposo del guerriero. Riflessioni sulle raffigurazioni di giovani indigeni nella ceramografia apula », dans E. Herring, I.S. Lemos et F. Lo Schiavo (éd.), *Across Frontiers: Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots: Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, Londres, Accordia research Institute, University of London, Accordia Specialist Studies on the Mediterranean 6, p. 147-156.
- COLIVICCHI F. 2009, « Warriors and Citizens: Models of Self-Representation in Native Basilicata », dans M. Osanna (éd.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a. C. Atti delle giornate di studio, Venosa, 13-14 maggio 2006*, Venosa, Osanna, p. 69-88.
- CSSMG (éd.) 1972, *Le genti non greche della Magna Grecia. Atti dell'undicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 10-15 ottobre 1971*, 2 vol., Naples, Arte Tipografica, 1972.
- DAMET A. 2011, « "L'infamille". Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation », *Images Re-vues* 9, DOI : 10.4000/imagesrevues.1606.
- DASEN V. 2003, « Les amulettes d'enfants dans le monde gréco-romain », *Latomus* 62/2, p. 275-289.
- DENOYELLE M., POUZADOUX C. et SILVESTRELLI F. (éd.) 2018, *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni. Ricerche sulla ceramica italota* 1, Naples, Centre Jean Bérard, Cahiers du Centre Jean Bérard 25, DOI : 10.4000/books.pcj.7007.
- DEWAILLY M. 1982, « Les femmes des guerriers indigènes dans les scènes de libation représentées sur les vases à figures rouges d'Italie du Sud au IV^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 94/2, p. 581-623, DOI : 10.3406/mefr.1982.1336.
- DURAND J.-L. 1984, « Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques », *History and Anthropology* 1/1, p. 29-48, DOI : 10.1080/02757206.1984.9960733 [accès restreint, consulté en mai 2026].
- FAUSTOFERRI A. et RICCITELLI P. 2016, « Il tumulto di Barrea e dintorni », dans U. Irti (éd.), *Il Fucino e le aree limitrofe nell'Antichità. Atti del IV convegno di archeologia in ricordo di Walter Cianciusi, Avezzano, 22-23 maggio 2015*, Avezzano, Archeoclub d'Italia, p. 185-194.
- GHERCHANOC F. et HUET V. 2007, « Pratiques politiques et culturelles du vêtement », *Revue historique* 641/1, p. 3-30, DOI : 10.3917/rhis.071.0003 [accès restreint, consulté en mai 2026].
- GHERCHANOC F. et HUET V. 2015, « Le corps et ses parures dans l'Antiquité grecque et romaine : bilan historiographique », *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément* 14. *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013*, p. 127-149, DOI : 10.3917/dha.hs014.0127 [accès restreint, consulté en mai 2026].

- HERRING E. 2000, « To See Ourselves as They See Us! The Construction of Native Identities in Southern Italy », dans E. Herring et K. Lomas (éd.), *The Emergence of State Identities in Italy in the First Millennium BC*, Londres, Accordia Research Institute, University of London, Accordia Specialist Studies on Italy 8, p. 45-77.
- IOZZO M. et DENOYELLE M. 2009, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.*, Paris, Picard.
- JOHANNOWSKY W. 1971, « Nuove tombe dipinte campane », dans *Le genti non greche della Magna Grecia. Atti dell'undicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 10-15 ottobre 1971*, Naples, Arte tipografica, p. 375-382.
- LE MEUR-WEISSMAN N. 2009, « Astyanax. Les enfants et la guerre dans l'Iliade », *Gaia* 12, p. 29-43, DOI : 10.3406/gaia.2009.1525.
- LISSARRAGUE F. 1990, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris, La Découverte, Rome, École française de Rome, Images à l'appui 3, ARK : 12148/bpt6k4800528h.
- LISSARRAGUE F. 2002, « Femmes au figuré », dans P. Schmitt-Pantel, G. Duby et M. Perrot (éd.), *Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité*, Paris, Perrin, p. 203-301.
- LISSARRAGUE F. 2008, « Corps et armes : figures grecques du guerrier », dans J. Wilgaux et V. Dasen (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 15-27, DOI : 10.4000/books.pur.5414.
- LORAUX N. 1981, « Le lit, la guerre », *L'Homme* 21/1, p. 37-67, DOI : 10.3406/hom.1981.368161.
- MANNINO K. 2004, « L'iconografia del guerriero nel mondo apulo », dans *Alessandro il Molosso e i "condottieri" in Magna Grecia. Atti del quarantatreesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza, 26-30 settembre 2003*, Tarente, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia.
- MASSAR N. 1995, « Images de la famille sur les vases attiques à figures rouges à l'époque classique (480-430 av. J.-C.) », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 17, p. 27-38.
- PONTRANDOLFO A. et ROUVERET A. 1992, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, F.C. Panini.
- POUZADOUX C. et CORRENTE M. 2019, « Codici culturali e dinamiche di gusto: modelli vincenti nell'ellenismo dei centri dauni », dans T.E. Cinquantaquattro, C. Pouzadoux et M. Lombardo (éd.), *Produzioni e committenze in Magna Grecia. Atti del cinquantacinquesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 24-27 settembre 2015*, Tarente, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, p. 699-722.
- PRIoux E. et POUZADOUX C. 2014, « Entre histoires de familles et histoire universelle : liens générationnels, parentés et mariages dans la représentation de la trame temporelle entourant le conflit troyen », *Aitia* 4, DOI : 10.4000/aitia.923.
- RICCARDI A. 2014, « Apulian and Lucanian Pottery from Coastal Peucetian Contexts », dans T.H. Carpenter, K.M. Lynch et E.G.D. Robinson (éd.), *The Italic People of Ancient Apulia: New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, New York, Cambridge University Press, p. 133-151.
- RICCARDI A. 2015, *Corpus vasorum antiquorum. Italia. Fascicolo LXXIX. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta I. Ceramica a figure rosse protoitaliota, Lucana e Apula antica*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- ROSCINO C. 2009, « Con gli occhio dell'altro. Gli esordi della rappresentazione di Italici sui i vasi lucani e apuli a figure rosse tra la fine del v e gli inizi del iv secolo a.C. », *Ostraka* 18/2, p. 483-507.
- ROSCINO C. 2023, « Libagioni per i guerrieri indigeni: i recipienti e la loro funzione nelle scene dipinte sui vasi apuli a figure rosse », dans C.G. Malacrino, L. Mercuri et C. Lucchese (éd.), *Il vaso sui vasi. Capolavori dal Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia*, Gênes, Sagep, p. 95-106.
- ROUVERET A. 2009, « Les tombes peintes lucaniennes et campaniennes : bilan des recherches récentes », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* 2003, p. 123-129, DOI : 10.3406/bsnaf.2009.10663.
- RUSSO A.M. 2015, « Arpi. La tomba dei Cavalieri », dans G. Fazio et I.M. Muntoni (éd.), *Le collezioni del Museo Civico di Foggia*, Foggia, Museo Civico di Foggia, C. Grenzi, p. 69-72.
- SALVIANI C. 2022, *Armes, métiers des armes et armées en Italie centrale et méridionale (VI^e-III^e s. av. J.-C.) : une archéologie du guerrier italique*, 3 vol., thèse de doctorat, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne (inédit).

- SHAPIRO A. 1990, « Comings and Goings: The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases », *Mètis* 5/1-2, p. 113-126, DOI : 10.3406/metis.1990.950.
- SCHIERUP S. 2015, « The Nestorides: Innovation and Ambivalence in the Early Lucanian Red-figure Production », dans J. Fejfer, M. Moltesen et A. Rathje (éd.), *Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, p. 387-425.
- SCHNEIDER-HERRMANN G. 1996, *The Samnites of the Fourth Century BC as Depicted on Campanian Vases and in Other Sources*, Londres, University of London, Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement 61, Accordia Specialist Studies on Italy 2.
- SISTO M.A. 2006, « Vasi su vasi. Nestorides e crateri a colonnette in Magna Grecia », dans I. Colpo, I. Favaretto et F. Ghedini (éd.), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno. Atti del convegno internazionale, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere e arti, 26-28 gennaio 2005*, Rome, Quasar, Antenore Quaderni 5, p. 411-417.
- SUTTON R.F. 2004, « Family Portraits: Recognizing the *oikos* on Attic Red-Figure Pottery », dans A.P. Chapin (éd.), *ΧΑΡΙΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, Athènes, American School of Classical Studies, Hesperia. Supplement 33, p. 327-350.
- TODISCO L. (éd.) 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 vol., Rome, L'Erma di Bretschneider.
- TODISCO L. 2019, « Sulle conoscenze mitologiche ed epiche dei ceramografi italoti », dans E. Degl'Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco et L. Mancini (éd.), *Mitomania. Storie ritrovate di uomini e di eroi. Atti della giornata di studi. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, giovedì 11 aprile 2019*, Rome, Gangemi, p. 135-146.
- TOUCHEFEU-MEYNIER O. 1981, « Andromaque », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* I, Zurich, Artemis, p. 767-774.
- TRENDALL A.D. 1967, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press, Oxford Monographs on Classical Archaeology.
- TRENDALL A.D. 1971, *Gli Indigeni nella pittura italota*, cat. exp. (Tarente, 1971), Tarente, s.éd.
- TRENDALL A.D et CAMBITOGLU A. 1978, *The Red-Figured Vases of Apulia Volume I. Early and Middle Apulian*, Oxford, Clarendon Press, Oxford Monographs on Classical Archaeology.
- TRENDALL A.D et CAMBITOGLU A. 1982, *The Red-Figured Vases of Apulia Volume II. Late Apulian*, Oxford, Clarendon Press, Oxford Monographs on Classical Archaeology.
- TROULLINOU A. 2024, *Jeux de mains : le contact corporel dans l'imagerie attique (vr^e-v^e siècle av. notre ère)*, thèse de doctorat, Université de Fribourg (inédit).
- VERNANT J.-P. 1990, « La belle mort et le cadavre outragé », dans G. Gnoli et J.-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 45-16, DOI : 10.4000/books.editionsmsmsh.7734.

