



« Bronzes grecs et romains,
recherches récentes »

Hommage à Claude Rolley



« Bronzes grecs et romains, recherches récentes » — Hommage à Claude Rolley

Martine Denoyelle, Sophie Descamps-Lequime, Benoît Mille et Stéphane Verger (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.3245
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Actes de colloques
ISBN électronique : 9782917902660



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée
ISBN : 9782917902172

Référence électronique

DENOYELLE, Martine (dir.) ; et al. « *Bronzes grecs et romains, recherches récentes* » — *Hommage à Claude Rolley*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3245>>. ISBN : 9782917902660. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3245>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Philologue, archéologue, historien, spécialiste des bronzes, Claude Rolley, disparu en 2007, occupa une place originale parmi les spécialistes du monde méditerranéen antique. Marqué par la découverte du cratère de Vix (en 1953) qu'il ne cessa d'étudier tout au long de sa carrière, il sut croiser recherches et approches sur les périodes à la fois classique et proto-historique, de la Laconie à la Bourgogne jusqu'à la Grande Grèce. Les bronzes, de toutes dimensions ou origines, dont il tint la chronique pendant près de 25 ans dans la Revue archéologique, étaient pour lui une source de réflexion multiple : stylistique, technique – il prenait en compte aussi bien les questions d'assemblage ou de fonte que la composition chimique des objets –, ou culturelle – ses travaux ont apporté des éclairages décisifs sur la formation des ateliers et la circulation des objets d'un centre de production à l'autre. À l'initiative de plusieurs de ses disciples, un colloque lui a rendu hommage (INHA, 16-17 juin 2009) : les textes qui suivent en sont le fruit.

MARTINE DENOYELLE

Martine Denoyelle est conservatrice en chef du patrimoine. Après avoir mené une partie de sa carrière au Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, elle est conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art de 2008 à 2013 puis chargée de mission prospective numérique responsable du projet Images/Usages.

SOPHIE DESCAMPS-LEQUIME

Sophie Descamps est conservateur en chef du patrimoine au Musée du Louvre.

BENOÎT MILLE

Benoît Mille est archéo-métallurgiste au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.

STÉPHANE VERGER

Stéphane Verger est directeur d'études à l'École pratique des hautes études (UMR 8546-AOrOc, université PSL).

SOMMAIRE

Introduction

Stéphane Verger

La chronique sur les bronzes dans la *Revue archéologique*

Claude Rolley et le cratère de Vix

Un voyageur polyglotte

Un regard original sur la Protohistoire

Claude Rolley et la Grèce

Claude Rolley et la Revue archéologique

Marie-Christine Hellmann

Regards nouveaux sur deux quadriges delphiques

Anne Jacquemin et Didier Laroche

La mise en place du groupe d'Hélios sur la base rhodienne

L'emplacement du groupe de l'Aurige

L'Éphèbe de Sarrebruck X 26087 : quelques observations techniques sur sa mise en œuvre, sa restauration et sa présentation au Musée national archéologique d'Athènes

Rosa Proskynitopoulou

État de conservation

Technique de fabrication

Travaux de restauration

Analyse de la composition chimique élémentaire

Sculpture grecque, sculpture romaine et notion d'atelier : la question des bronzes

Römische Athleten mit Geldsäcken : Zur Ikonographie einer unbekanntenen Bronzestatue in Dresden

Norbert Franken

Ikonographie und Stil. Zu Tracht und Ausstattung einheimischer Gottheiten in den Nordwestprovinzen

Annemarie Kaufmann-Heinimann

Anhang – Der Hortfund aus Vienne von 1866

Minerva nella piccola bronzistica dell'Italia settentrionale

Margherita Bolla

Techniques des bronzes antiques

Changing Approaches to Classical Bronze Statuary

Carol C. Mattusch

Die Farbe des Metalls

Möglichkeiten der Farbgestaltung bei Großbronzen
Gerhard Zimmer

Le pied colossal de bronze de Clermont-Ferrand et la question de l'atelier de Zénodore

Benoît Mille et Maria-Pia Darblade-Audoin

Technique

Style, iconographie, datation

Conclusion

I materiali della coppa di Enkomi (Cipro), ovvero, non è tutto niello quel che è nero

Alessandra Giunilia-Mair

Introduzione

I diversi tipi di niello e le loro caratteristiche

Antiche leghe a base di rame patinate in nero

Niello prima del periodo romano?

La tecnica di produzione e la composizione della coppa di Enkomi

Conclusioni

La datazione tecnologica dei grandi bronzi antichi: il caso della Lupa Capitolina

Edilberto Formigli

Tecnica diretta ed indiretta della cera persa

La saldatura

Le terre di fusione

I sostegni interni in ferro

I chiodi distanziatori e le "morse"

Le leghe di bronzo

La lavorazione a freddo

La rifinitura della superficie e la patina

Il ritocco dei dettagli

Gli occhi

Les découvertes récentes du Cap d'Agde***L'épave des Riches Dunes à Marseillan : autopsie d'un contexte archéologique sous-marin encore mystérieux***

Luc Long

Historique des découvertes

Les épaves autour des Riches Dunes

Riches Dunes 4

Riches Dunes 5

Conclusion

Les deux statues d'enfant en bronze (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique

Benoît Mille, Loretta Rossetti, Claude Rolley (†), Edilberto Formigli et Michel Pernot

Introduction

Conclusion

L'emblema d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique – analyses des matériaux

Véronique Blanc-Bijon

Iconographie

Technique

Conclusion

La vaisselle en bronze, de l'âge du bronze à l'époque romaine

Un thymiaterion archaïque en bronze dans les collections du Louvre

Sophie Descamps-Lequime

The Eschatological Iconography of the Derveni Krater

Beryl Barr-Sharrar

Recipienti di bronzo dalla domus di piazza Marconi, a Cremona (Regio X)

Marina Castoldi

Digressions autour de vases domestiques en bronze

Suzanne Tassinari

Putto, Éros, amour, enfant bachique, boy, Bacchus enfant...

Ménade et Pan

Objets en bronze et circulations méditerranéennes

Vasellame bronzeo in Sicilia dalla protostoria all'arcaismo recente

Rosa Maria Albanese Procelli

L'origine des offrandes à Delphes aux VIII^e et VII^e siècles av. J.-C. : l'exemple des anses en oméga

Hélène Aurigny

Introduction

Le matériel delphique

Types et distribution des anses en oméga

Delphes et les circuits de distribution en Méditerranée

Conclusion

Les plus anciens objets en bronze dans les sanctuaires de la Grande-Grèce et de la Sicile : les cas du Timpone Motta en Sybaritide et de Bitalemi à Gela

Rossella Pace et Stéphane Vergier

Les plus anciens objets en bronze du sanctuaire du Timpone Motta à Francavilla Marittima (Calabre)

Les plus anciens objets en bronze de la couche 5 du sanctuaire de Bitalemi à Gela (Sicile)

Conclusion

Una figura de bronce y otros argumentos para identificar un santuario extraurbano en Empúries

Raimon Graells i Fabregat

Introducción

Descripción de los fragmentos

Propuesta de reconstrucción

Elementos para identificar la procedencia

El lugar de hallazgo

Elementos de culto en el cerro de les Corts

¿Elementos para identificar un santuario?

Antichi bronzi vulcenti

Alessandro Naso

Il deposito votivo della Banditella a Vulci

Immagini di cavalli

Artigiano artistico vulcente tra VIII e VII secolo a.C.

Un secondo cavallino

Conclusioni

Le Picénum dans les relations transalpines (VI^e-V^e siècle av. J.-C.)

Anne-Marie Adam

Le Picénum et la circulation des produits de luxe méditerranéens

Les ateliers picéniens et la diffusion de leurs productions

Influences picéniennes sur des productions nord-alpines

Conclusion

Le fonds scientifique de Claude Rolley : bibliothèque et archives

Le fonds Claude Rolley à la bibliothèque d'archéologie de l'École normale supérieure

Anne Cavé

Présentation de la bibliothèque

Le fonds Rolley à la bibliothèque

Composition du fonds

Un archéologue bibliophile

Claude Rolley et ses archives : l'universitaire et le photographe

Sylvain Perrot

Tirés à part

Photographies et diapositives

Notes manuscrites

Introduction

Stéphane Verger

La chronique sur les bronzes dans la *Revue archéologique*

- 1 Pendant près d'un quart de siècle, de 1983 à 2006, Claude Rolley rédigea pour la *Revue archéologique* une chronique consacrée aux nouvelles publications sur les bronzes antiques : « Les Bronzes grecs et romains : recherches récentes ». Quoique son œuvre fût par ailleurs très riche et touchât des sujets variés, cette chronique tenait une place particulière dans son activité scientifique. Il y consacrait chaque année beaucoup de temps, y trouvait la matière de ses séminaires et en faisait une tribune dans laquelle s'exprimaient à la fois l'étendue de ses intérêts scientifiques et de son champ de compétence, sa conception acérée d'une méthode fondée sur l'exigence d'une documentation irréprochable, le recours raisonné aux différents outils de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de l'archéométrie, le goût pour la controverse intellectuelle et surtout une curiosité insatiable pour toutes les nouveautés.
- 2 La chronique des bronzes de la *Revue archéologique* a disparu avec son auteur, non pas seulement parce qu'il était le seul à pouvoir l'écrire, mais surtout parce qu'elle était sa création propre, dont il avait défini les contours, le style et les objectifs alors qu'il était dans la pleine maturité de son parcours intellectuel. Il y prenait, comme dans ses séminaires, une liberté de ton qui lui permettait d'aller immédiatement à l'essentiel, comme s'il parlait à de vieux amis – plus qu'à des collègues ou à des élèves – de ses dernières lectures, leur donnant ainsi l'impression qu'il croyait qu'ils en savaient autant que lui, à l'exception de ce qui se trouvait dans les dernières parutions, qu'il était toujours le premier à avoir lues.
- 3 Les critiques, parfois vives, qui émaillent les comptes rendus d'ouvrages, sont celles d'un savant qui sait que le livre parfait, en matière d'étude des bronzes antiques comme ailleurs, n'existe pas, même s'il est intellectuellement concevable et devrait répondre à certaines exigences minimales que l'on peut recenser : l'auteur qui éviterait scrupuleusement toutes les critiques égrenées au fil des comptes rendus (comme par

exemple : « Un oubli : le poids total des fragments. » qui conclut la chronique XXXIII de 2001 [RA, 2001, p. 358]) aurait toutes les chances d'écrire un livre inoubliable. Mais la perfection n'est pas de ce monde, comme le rappelle d'ailleurs la dernière phrase choisie pour sa dernière chronique, qui sonne rétrospectivement comme une sorte d'ultime mise en garde ironique :

« P.S. - Une très regrettable erreur m'a fait écrire, RA, 2005, p. 344, avant-dernière ligne : "ajourés" au lieu de "coniques". » (RA, 2006, p. 306).

- 4 Il faut aujourd'hui lire « Les Bronzes grecs et romains : recherches récentes » de bout en bout, comme un manuel pratique ou comme les notes de 25 ans de séminaire sur un sujet constamment revisité : ce n'est pas une chronique bibliographique visant à l'exhaustivité documentaire, mais le regard porté sur la production d'une génération d'études par un de ses représentants les plus originaux.

Claude Rolley et le cratère de Vix

- 5 Pour tenter de définir en quoi consiste cette originalité et comment elle s'est construite, il faut sans doute évoquer le lien particulier, bien connu, qui unissait Claude Rolley avec l'œuvre qui l'accompagna toute sa vie, le cratère de Vix, et la tombe de laquelle il provenait. L'incroyable découverte avait eu lieu alors qu'il n'avait pas encore vingt ans, à moins de 100 kilomètres de Pontaubert où il avait passé son enfance, au moment où il s'appretait à entrer à l'École normale. L'avant-propos de *La Tombe princière de Vix* (Paris, Picard, 2003) ne fournit aucune indication de nature personnelle et il ne semble jamais avoir fait allusion au rôle qu'elle eut dans ses choix et dans sa formation. On en est réduits aux conjectures, ou plutôt aux constatations.
- 6 Il consacre au cratère son tout premier article dans le *BCH* en 1958, « L'origine du cratère de Vix : remarques sur l'hypothèse laconienne » (p. 168-171), une critique de la thèse d'A. Rumpf à partir d'une comparaison minutieuse de la forme des marques de montage avec celle des lettres de plusieurs inscriptions laconiennes mal lues. Il tourne autour tout au long du livre *Les Vases en bronze de l'archaïsme récent en Grande-Grèce* (Naples, centre Jean-Bérard, 1982). Il fait de la tombe princière de Vix le sujet de son dernier livre, qu'il dirige alors qu'il est déjà émérite de l'université de Bourgogne. Il y revient encore dans l'une de ses dernières notes analytiques : « Les deux disques terminaux du torque d'or de Vix ont-ils été faits par le même artisan ? » (dans *Artisanats, sociétés et civilisations. Hommage à Jean-Paul Thevenot*, Dijon, 2006, p. 445-446).
- 7 Le cratère de Vix n'a pas seulement inspiré l'œuvre de Claude Rolley, il en a aussi façonné profondément les contours, posant inlassablement toute une série de questions qui semblent à l'origine de la manière que le savant avait d'appréhender les bronzes antiques. En voici quelques-unes que l'on a plus particulièrement retenues de son enseignement.
- 8 Le cratère de Vix est un très grand vase plein de petites statuettes : impossible de lui appliquer complètement les catégories traditionnelles selon lesquelles on distingue plastique et *instrumentum*, grands et petits bronzes figurés. Les hiérarchies implicites entre elles sont en fait souvent inopérantes : compte surtout pour nous la richesse technique et stylistique des objets, ce qui fait pencher la balance en faveur de l'*instrumentum* pour lequel on observe plus souvent l'association des trois grands secteurs de l'art du bronzier, la fonte, la chaudronnerie et l'assemblage.

- 9 Il n'en reste pas moins que le goût de Claude Rolley allait peut-être plus volontiers vers les grands bronzes, qui fournissaient une matière toujours renouvelée : « chaque année, ou presque, voit apparaître une nouvelle statue de bronze », pouvait-il écrire dans la chronique XLI (*RA*, 2005, p. 340). Il suivit les avancées de leur étude technologique, depuis les débats autour des guerriers de Riace jusqu'aux premières présentations de l'Apoxyomène de Losinj, et en proposa souvent des commentaires stylistiques et iconographiques, des deux volumes de *La Sculpture grecque* jusqu'aux derniers travaux sur l'enfant royal d'Agde.
- 10 Le cratère de Vix était aussi le paradis de l'observateur avisé. Il s'y essaya à propos des marques d'atelier, dont il découvrit celles des anses et qui l'informaient à la fois sur l'origine de l'artisan et sur la répartition des tâches dans l'atelier ; mais aussi à propos des traces de fixation des statuettes du couvercle filtrant, qui montraient qu'elles avaient bien été fixées puis démontées. Sur d'autres vases, comme celui de Trebenischte (*Trebeništa*, République de Macédoine), il appréciait l'étude qui concluait à partir de l'examen des détails de la frise du col à la collaboration d'un maître artisan et de son apprenti. C'est d'abord de l'observation des traces de travail qu'émergeaient les « ateliers sans vestiges », dont le paradigme était justement celui du cratère de Vix.
- 11 Sa manière de concevoir l'atelier, qu'il appliqua ensuite à la sculpture archaïque mais qu'il élaborait à partir de *Les Vases en bronze de l'archaïsme récent en Grande-Grèce*, avait assez peu à voir avec les structures qui devaient en constituer le cadre topographique, le plus souvent disparu. C'était un mélange subtil composé de séries complémentaires et de rapprochements technologiques, morphologiques, stylistiques, iconographiques, épigraphiques, contextuels, qui partaient des objets et permettaient de mettre en évidence un « noyau dur » d'œuvres de même main, autour desquelles s'agrégeaient des productions apparentées susceptibles de comprendre le contexte de formation d'une culture d'atelier spécifique : « [...] la réflexion sur l'atelier qui a fait le cratère de Vix peut être poursuivie plus fructueusement si on pose la question un peu autrement, en regroupant les rapprochements et les ressemblances pour définir les héritages directs ou indirects, et les emprunts dont a bénéficié une équipe dont la composition « ethnique » n'était pas uniforme, comme le prouvent les marques de montage. On peut tenter de définir, en quelque sorte, la « culture » de l'atelier [...] » (dans *La Tombe princière de Vix*, p. 139).
- 12 L'important est de constater que cette culture d'atelier n'est stylistiquement ni vraiment laconienne, ni vraiment corinthienne, comme les suites de signes alphabétiques ne dessinent aucun alphabet local homogène, et que c'est justement cette hétérogénéité qui désigne la zone de fabrication, à l'écart des grands centres canoniques de la Grèce : « Il ne fait aucun doute que c'est un atelier de grande-Grèce qui a fait le cratère de Vix » (dans *La Tombe princière de Vix*, p. 141). De la définition de cette culture d'atelier et de son contexte de formation découle une datation des productions qui peut ne pas être en accord avec la chronologie générale des styles, dont le schématisme vaut peut-être pour les grands centres mais est inopérant dès que l'on se déplace vers des situations culturelles mixtes et complexes.

Un voyageur polyglotte

- 13 Il est clair que ce sont ces dernières qui intéressaient en priorité Claude Rolley qui, peu à peu, a déplacé son champ d'activité de la Laconie vers la Grande-Grèce, qu'il

parcourait à la fin de chaque été après avoir vu les découvertes fraîches présentées à Tarente et avant de visiter les nouveaux musées sur le chemin du retour en France. C'est Vix encore une fois qui le conduisit en Italie du sud, à la suite de Georges Vallet et de François Villard, et à Sybaris, sur sollicitation de Paola Zancani Montuoro.

- 14 L'amour de l'Italie se doublait dans son parcours scientifique d'un tropisme vers l'Allemagne, qu'il considérait sans doute à juste titre comme la patrie de l'étude des bronzes antiques. Sur les quelques 200 ouvrages recensés dans les chroniques des bronzes, près de la moitié sont en langue allemande. Il ne manquait jamais de rendre compte des livraisons successives des grandes séries, comme les *Olympische Forschungen*, les *Prähistorische Bronzefunde* et autres importants catalogues de collections, qu'il affectionnait tout spécialement. Il aimait aussi à répéter en forme de boutade qu'il y avait en Grèce deux types de sanctuaires : ceux qui livraient des bronzes et ceux qui n'en livraient pas ; les premiers étaient ceux que fouillaient les Allemands – comme Samos ou Olympie – et les autres les Français le plus souvent.
- 15 C'est d'ailleurs, à côté de Vix, les découvertes de Hochdorf qui le conduisirent sur les voies de la Protohistoire européenne. En fait, il rencontra souvent dans l'étude des bronzes la question des relations entre cultures classiques et cultures protohistoriques : dans les relations entre figurines géométriques grecques et pendentifs de l'âge du fer macédonien, à travers les travaux de Klaus Kilian, Imma Kilian Dirlmeier et Jan Bouzek ; dans les échanges d'objets entre les grands sanctuaires de la Grèce – Delphes avant tout – et les dépôts de la Sicile indigène, étudiés par Rosa Maria Albanese Procelli, et de la Sardaigne nuragique de Fulvia Lo Schiavo ; dans les pratiques « sommairement » hellénisées des élites indigènes de la Grande-Grèce ; enfin dans les relations, qu'il fut l'un des premiers à décrire de manière adéquate, entre la Grèce, l'Italie grecque, italique et étrusque, les côtes de l'Adriatique, les Alpes et le monde hallstattien.

Un regard original sur la Protohistoire

- 16 Ce sont là, pour l'époque pré-romaine, les limites qu'il donnait à ses chroniques des bronzes, qui rarement remontaient dans l'âge du bronze ou s'écartaient des chemins qu'avaient avant lui parcourus des Grecs – ou à la rigueur des Étrusques – jusqu'à atteindre la Bourgogne. À travers les bronzes méditerranéens, il portait sur la Protohistoire européenne un regard qui lui était propre, celui du « classique », souvent isolé, mais sachant se faire entendre – sinon toujours comprendre – dans un milieu acquis à l'acuité de ses analyses mais pas toujours à son point de vue résolument méditerranéen : « Je noterai que c'est une tendance actuelle de privilégier les facteurs internes pour expliquer la hiérarchisation progressive des sociétés pré- et protohistoriques. En quelque sorte, les protohistoriens de l'Europe interne sont persuadés que c'est le mont Lassois qui a attiré les Marseillais, alors que les "classiques", dont je suis, ont l'impression que c'est l'inverse, et que ces contacts avec la Méditerranée ont été au moins les catalyseurs de cet élargissement du domaine hallstattien vers l'Ouest, qui se poursuivra. » (« Les routes de l'étain en Méditerranée et ailleurs », dans *Les Civilisés et les Barbares du V^e au II^e siècle avant J.-C.*, collection Bibracte, Glux-en-Glenne, 2006, p. 190).
- 17 Occidental en Grèce, grec en Italie, méditerranéen au nord des Alpes, il cultivait ces regards décalés qui faisaient fi des frontières et des hiérarchies entre disciplines et spécialités que de trop longues traditions d'études avaient durablement figées. C'est

aussi ce regard décalé qui le conduisait à rappeler l'importance pour la formation de la culture hallstattienne des apports adriatiques par les voies transalpines, lorsqu'il était à Marseille, et de l'impact de Marseille par l'intermédiaire de la vallée du Rhône et de la Saône, lorsque les protohistoriens avaient tendance à l'oublier.

- 18 De sa formation classique, Claude Rolley avait conservé la rigueur philologique de l'analyse des textes anciens, qui se manifesta tout particulièrement dans les commentaires prudents qu'il fit de la comparaison entre le cratère de Vix et le passage d'Hérodote consacré au grand vase envoyé par les Spartiates à Crésus et finalement intercepté par les Samiens, ou encore, *a fortiori*, dans sa belle étude nourrie par ses expériences nord-égéenne et occidentale : « Encore sur les "Aphidrymata" : sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome » (*AIONArch*, 4, 1997, p. 35-43).
- 19 Il en avait également retenu les principes de rigueur dans l'édition de documents, qu'il appliquait aux objets archéologiques et professait dans ses chroniques et ses séminaires. De là notamment vient son intransigeance en matière de photographies documentaires, dont il examinait tous les aspects, de la lumière à la focale en passant, bien entendu, par le choix de l'angle de la prise de vue, particulièrement déterminant pour l'évaluation du style d'un visage de statuette ou d'une tête de lion. Il cultivait un goût très développé pour la photographie – plutôt que pour le dessin trop sec des pré- et protohistoriens – et pour les possibilités immenses offertes par le procédé numérique, qu'il explora dans *La Tombe princière de Vix*.
- 20 Nulle photographie, si bonne fût-elle, ne pouvait toutefois remplacer la rencontre directe avec les objets, qu'il suscitait aussi souvent que possible. Combien de musées n'était-il pas l'un des très rares spécialistes à connaître en détail, jusque dans la lumière adoptée dans la toute nouvelle présentation, qu'il commentait à l'envi ? Quelle nouvelle œuvre importante n'avait-il pas eu l'occasion d'examiner avec le restaurateur qui en assurait le nettoyage, bien avant sa première présentation au public ? Sur quelle collection n'avait-il pas pris quelques pages de notes en attendant sa publication – qui assez souvent d'ailleurs n'est jamais advenue ensuite ?
- 21 Dans cette recherche de l'exhaustivité documentaire, qui rendait l'examen optique certes irremplaçable, mais aussi trop partiel, il se convertit aux méthodes de l'archéoméallurgie, dont il exploita toujours plus les potentialités, auxquelles il était volontiers initié par ses collègues et amis tels qu'Edilberto Formigli, ou les métallurgistes des laboratoires de Dijon et du Louvre. Il y affectionnait les découvertes inattendues, dont la portée historique, pas toujours évidente au premier abord, s'avère aujourd'hui pleine de promesses (comme dans l'un de ses derniers articles dans ce domaine, « Du bitume à la résine – à propos du remplissage d'une oreille de griffon de Delphes », avec J. Langlois, N. Balcar et M. Regert, *BCH*, 128-129, 2005, p. 55-65). Il suivait avec un enthousiasme mêlé de circonspection l'avancée de tous les types d'analyse qui pouvaient éclairer un aspect inconnu de la technique des bronzes antiques. Dans les dernières années, ce fut sans doute la recherche sur les techniques de fonte et d'assemblage des grands bronzes qui l'intéressèrent au plus haut point et l'on imagine combien il aurait goûté de commenter les études enthousiasmantes sur le prisonnier d'Arles ou les controverses récentes sur la Louve du Capitole.
- 22 Le goût pour la controverse, c'est en effet le dernier aspect – et non des moindres – du style scientifique de Claude Rolley, qui ressort de ses chroniques de bronzes et qui trouvait un terrain d'application idéal, encore une fois, dans l'étude du cratère de Vix : était-il passé par la voie rhodanienne par l'intermédiaire de Marseille, comme s'entêtait

à le répéter l'ami Jean-Paul Morel, ou bien par les voies alpines, comme la gondole envoyée par Venise à Lully glissant sur les neiges dans le *Molière* d'Ariane Mnouchkine ? Était-il laconien ou corinthien plutôt que magno-grec, sybarite ou encore locrien ? L'un des plaisirs de la recherche ne consistait-il pas à réactiver sans cesse ces dialogues de sourds dans un champ de mines, selon l'expression qu'il partageait avec Conrad Stibbe, l'un de ses principaux contradicteurs (RA, 2001, p. 352), pour désigner cette sorte de joute intellectuelle sans issue qui faisait le charme irremplaçable des colloques auxquels il participait ? Et n'était-ce pas pour lui comme pour ses auditeurs un plaisir renouvelé de suivre ces discussions dans les nombreuses langues – parmi lesquelles le grec, l'allemand et l'italien – dont il aimait à exploiter les *sfumature* et les richesses variées du vocabulaire, technique ou non et dont il appréciait tout particulièrement la diversité dans les congrès internationaux sur les bronzes antiques qu'il fréquentait assidûment ?

- 23 Mais avec ces quelques observations éparées autour de la chronique des bronzes et du cratère de Vix, sommes-nous parvenus à esquisser une image fidèle de la culture de l'atelier de Claude Rolley, si aisément reconnaissable dans ses écrits et encore bien présente – ose-t-on l'espérer – dans ceux de ses élèves, de ses collègues et de ses amis les plus proches et, par conséquent, dans les contributions qui constituent ici les actes du colloque réuni à sa mémoire ?

6 juin 2012

INDEX

Index chronologique : Antiquité, époque archaïque, époque classique, Protohistoire

Mots-clés : analyse de matériaux, atelier, cratère de Vix, grand bronze, *Revue archéologique*, statuette de bronze

Claude Rolley et la Grèce

Claude Rolley et la *Revue archéologique*

Marie-Christine Hellmann

- 1 Parler du très gros travail accompli par Claude Rolley à la *Revue archéologique* ne peut se réduire à l'évocation de sa chronique annuelle des recherches sur les bronzes grecs et romains, un ensemble fondamental et unique. Il nous faudra aussi parler d'un fait certainement moins connu, en dehors d'un petit cercle, car sa grande disponibilité et ses multiples compétences lui ont permis d'intervenir régulièrement dans la rédaction de la revue, à différents niveaux, ainsi que dans ses orientations scientifiques et éditoriales.
- 2 La « chronique des bronzes », comme Claude Rolley lui-même l'appelait, a été éditée dans la RA pendant vingt-quatre ans, de 1983 à 2006, toujours dans le deuxième fascicule annuel ; la dernière livraison, assez courte car il était déjà malade quand il l'a rédigée, a paru fin février 2007, donc très peu de temps après sa mort. Il avait constitué et publié un index des titres¹ analysés de 1983 à 2004. Cette chronique est accessible sur le portail Cairn² depuis l'année 2001.
- 3 Au début et jusqu'en l'an 1988 compris, Claude Rolley n'envisageait de recenser que les publications récentes sur les bronzes grecs, une façon de mettre à jour la monographie synthétique qu'il avait fait paraître en 1983 sous le même titre. Dans son esprit, la chronique était bien un mode de recension ; il n'a d'ailleurs pas donné de compte rendu d'ouvrage à la *Revue archéologique* entre 1983 et 1988 – on relève juste un petit article rendant compte, en 1984, du colloque international sur les bronzes antiques. L'avantage de la formule souple d'une chronique, par rapport à une ou plusieurs recensions, c'est qu'elle permettait de regrouper les ouvrages relevant de la même période ou du même thème, en s'y attardant et en ajoutant des notes parfois bien développées, voire des images. En outre, la chronique se trouvait mentionnée dans le sommaire de la revue, ce qui mettait immédiatement en valeur les travaux sur les objets en bronze. Ayant commencé très tôt à écrire des comptes rendus d'ouvrages variés – dans le premier fascicule de la RA 1967, il montrait déjà sa connaissance de la petite plastique de bronze à Olympie, mais en 1969 il analysait une monographie de site, consacrée à Emporio de Chios –, Claude Rolley avait compris l'intérêt que pouvait présenter un article rédigé « à

propos » d'un livre : dans la RA 1972, il avait déjà offert sur 11 pages largement illustrées une étude intitulée « Composition et tracés régulateurs dans les coupes attiques », à partir d'un ouvrage en anglais sur les médaillons de coupes à figures noires et rouges. C'est donc en connaisseur des différents modes de publication qu'il opta en 1983 pour une « chronique des bronzes », avant de revenir en 1988 à la rubrique « comptes rendus » de la RA pour commenter des ouvrages traitant de figurines en terre cuite ou de statues. Tantôt ils lui étaient arrivés directement, tantôt il les avait reçus par l'intermédiaire de la revue. Dans cette rubrique, il s'est aussi exprimé sur des titres où il n'était pas seulement question de bronzes, et même sur d'autres dont les objets en bronze étaient bien le sujet principal, mais il n'avait pas destiné ces livres à sa chronique, pour des raisons très diverses.

- 4 En 1989, le titre de sa contribution associe pour la première fois les bronzes grecs et ceux du monde romain. Bientôt il analysera aussi dans sa livraison annuelle des publications axées sur la Gaule romaine ou sur la civilisation celtique, ce qui était inévitable, à l'aune de son intérêt ancien pour les découvertes protohistoriques en Europe occidentale. Dans la forme définitive de cette chronique ont donc été retenues des monographies récentes, rédigées en différentes langues (en allemand, italien, anglais, grec, moins souvent en français) : avant tout les actes des Congrès internationaux sur les bronzes classiques, des catalogues d'exposition, des séries allemandes de référence telles que les *Olympische Forschungen*, les *Prähistorische Bronzefunde*, la série *Samos...* L'arc chronologique était largement ouvert et les secteurs géographiques vastes, allant de l'Anatolie à la Grande-Bretagne et de la protohistoire au Bas-Empire, sans qu'apparaisse réellement sa légère préférence pour l'âge archaïque. Les objets et les domaines étudiés n'étaient pas moins variés : trouvailles de fouilles terrestres et sous-marines, pièces cachées dans les réserves des musées et dans des collections privées, sans oublier tout l'aspect technique et les analyses des métaux (non seulement le bronze, mais aussi le fer et d'autres métaux plus rares, utilisés pour la toreutique). Claude Rolley passait ainsi avec aisance des épingles ou des fibules aux vases et aux chaudrons en faisant un détour par les armes, les haltères, les miroirs, bref tout l'*instrumentum* et ce qu'on classe habituellement dans la catégorie des « petits objets » – un terme tout à fait inapproprié –, enfin les figurines et les statues, aussi bien celles de petit format que les pièces colossales. Le commentaire était à l'image de son auteur : on y retrouvait son extraordinaire sens de l'objet et son goût marqué du concret, sa curiosité d'esprit, son érudition à la fois immense et implacable car alliée à ce que d'autres ont appelé sa « redoutable franchise³ », le tout fondé sur une familiarité longue et constante avec les objets comme avec une bibliographie multilingue. Il soignait aussi particulièrement l'illustration de cette chronique. Elle n'a pas toujours existé, mais elle a vite profité de son intérêt personnel pour cette technique ; qu'il s'agisse de ses propres clichés, pris de préférence en noir et blanc, ou de ceux qui avaient été commandés, il suivait de près et avec un œil critique la façon dont l'imprimerie allait les reproduire.
- 5 Depuis le décès de son auteur, on m'a plusieurs fois demandé si cette « chronique des bronzes » allait continuer. Il est évident qu'elle nous manque déjà, qu'il s'agisse d'apprécier des métaux ou même des objets en terre cuite ou en pierre, dont Claude Rolley parlait parfois à titre de comparaison. De nombreux lecteurs consultaient la *Revue archéologique* avant tout pour connaître l'avis de Claude Rolley, sinon pour lui seul ; d'après les statistiques électroniques du portail Cairn, deux années de la « chronique des bronzes » figurent toujours parmi les six ou sept articles de la RA les

plus consultés ou téléchargés. Il ne fait pas de doute que cet ensemble a grandement contribué à la réputation de notre revue. Mais il m'a toujours semblé que la « chronique des bronzes », telle qu'elle avait été publiée, était pour ainsi dire consubstantielle de son auteur ; elle disparaissait forcément avec lui. C'était son œuvre, il y tenait et il y pensait toute l'année, de sorte qu'il pouvait rédiger son texte assez vite. Sa manière très personnelle d'aborder le contenu d'un nouveau livre et son style d'écriture (où des phrases courtes alternent avec des phrases plus longues) étaient immédiatement reconnaissables, d'autant que la composition de l'ensemble était toujours très calculée, une petite étoile de séparation se trouvant insérée entre les parties majeures : il avait réussi à imposer à la rédaction de la revue cette petite étoile, uniquement pour sa contribution, car il la jugeait indispensable. Si, un jour, un groupe de spécialistes – car on imagine mal qu'une seule personne y suffise désormais – se lance dans une entreprise comparable, avec le souci de rendre service à la communauté scientifique, ce sera nécessairement une « chronique des bronzes » différente.

- 6 D'autres pourront s'étendre sur tous ces comptes rendus que Claude Rolley a rédigés pour la *Revue archéologique*, toujours avec l'œil du connaisseur intransigeant⁴, et sans craindre la polémique. De mon côté, je dois préciser que, si sa disparition représente une réelle perte pour cette revue, ce n'est pas uniquement à cause de tous les manuscrits qu'il livrait chaque année avec autant de ponctualité que de rigueur dans la saisie.
- 7 En effet, Claude Rolley ne ratait pas une occasion de participer aux travaux de la rédaction de la RA, puisqu'il répondait toujours rapidement lorsqu'on le sollicitait ou l'interrogeait sur divers points : des questions terminologiques et techniques (y compris en informatique, par exemple en fournissant des polices de caractères) ou photographiques (problèmes de contraste, montage d'une maquette), enfin il ne refusait jamais l'expertise ainsi que la correction des nouveaux manuscrits soumis au Comité de lecture et de rédaction de la revue. Tantôt il était lui-même rapporteur d'un manuscrit (une tâche difficile, à laquelle il prêtait beaucoup d'attention), tantôt il intervenait à propos d'autres manuscrits adressés à la *Revue archéologique*, étant d'une exceptionnelle fidélité aux deux réunions annuelles de son comité de lecture et de rédaction. Il était déjà bien souffrant quand il a tenu à y participer le 6 juillet 2006, pour la dernière fois. Comme on s'en doute, il pouvait être très sévère – en argumentant longuement ses réserves, il a été à l'origine de certains refus de publication –, mais il me semble qu'il n'était pas injuste, et encore moins arbitraire. Ses remarques, toujours précises, n'étaient inspirées par aucun clan ni aucune école, mais par la simple conviction qu'il fallait viser le plus haut niveau scientifique, que la publication était le stade ultime de la recherche et qu'elle devait par conséquent être soignée. De toute façon il n'était pas non plus avare de louanges lorsqu'il les jugeait méritées, et il reconnaissait avec probité ses propres erreurs.
- 8 Il était membre du Comité de lecture et de rédaction de la *Revue archéologique* depuis le début de l'année 1985 ; du moins, c'est alors que son nom apparaît sur la deuxième de couverture, en même temps qu'il se trouve parmi les membres du Comité de direction, formé après le grave accident de santé survenu en 1982 au directeur, Roland Martin. Le groupe restreint qui constitue le Comité de direction a pour mission d'assister le directeur et le directeur adjoint de la revue, lorsque des décisions importantes sont à prendre (c'est aussi lui qui veille à leur élection, en cas de nécessité) ; il est responsable de la politique scientifique et, finalement, de toute la ligne éditoriale de la revue.

Claude Rolley, qui aura connu cinq directeurs successifs de la *Revue archéologique*, était très assidu à la réunion annuelle du Comité de direction, et pas pour y faire de la figuration. Il n'était pas de ceux qui ont une opinion sur tout ou veulent imposer de manière autoritaire leur point de vue, il ne cherchait pas non plus à jouer à l'éminence grise – ce n'était pas son style. Il écoutait soigneusement, puis, quand il pensait pouvoir donner un avis fondé, il intervenait avec autant de liberté que de fermeté. C'était une bonne méthode pour convaincre.

- 9 On aura compris que la *Revue archéologique* a perdu en Claude Rolley bien plus qu'un collaborateur très régulier : un réel ami, droit, et d'une fidélité sans faille.

BIBLIOGRAPHIE

CROISSANT, VERGER 2007 : Fr. Croissant, St. Verger, « Claude Rolley (1933-2007) », RA 2007, p. 121-128.

MEIRANO 2009 : V. Meirano, « Claude Rolley, un ricordo », *ASAtene* 80, ser. III, 7, 2007 [2009], p. 299-300.

NOTES

1. RA 2005, p. 355-364.
2. Sur www.cairn.info la « barrière mobile » est à cinq ans et la consultation de toutes les années en ligne est gratuite pour les personnes abonnées à la version imprimée de la RA. Les années antérieures à 2001 seront prochainement accessibles par le portail JStor.
3. CROISSANT, VERGER 2007, p. 127.
4. Cf. les souvenirs évoqués dans MEIRANO 2009.

RÉSUMÉS

L'auteur évoque le rôle de premier plan joué par Claude Rolley à la *Revue archéologique* : par sa chronique des recherches récentes sur les bronzes grecs et romains comme par ses nombreux comptes rendus et sa participation régulière aux comités qui élaborent la revue et apportent leur aide à sa rédaction.

The author calls to mind the leading part of Claude Rolley at the *Revue archéologique*, thanks to his annual review (“chronique”) of recent studies on Greek and Romans bronzes, thanks to numerous book reviews and to a regular participation at the committees that prepare this periodical and help the editorial staff.

INDEX

Mots-clés : bibliographie, comptes rendus, *Revue archéologique*

AUTEUR

MARIE-CHRISTINE HELLMANN

Directrice de la *Revue archéologique*

Directeur de recherche au CNRS, UMR 7041

Regards nouveaux sur deux quadriges delphiques

Anne Jacquemin et Didier Laroche

NOTE DE L'AUTEUR

ID : Inscriptions de Délos

- 1 En hommage à Claude Rolley, nous avons choisi de présenter le résultat de réflexions nouvelles sur deux groupes de bronze qui comptent parmi les réalisations les plus imposantes du sanctuaire delphique : le quadriges syracusain dont l'élément le mieux conservé est le cocher, le célèbre « aurige de Delphes », auquel Claude Rolley consacra un gros article dans le *BCH* 1990 et l'exposé de clôture du Symposium Passavant au Liebighaus de Francfort en 2000¹, sans parler des pages du tome premier de sa *Sculpture grecque*² d'une part, « le char en or dédié par le peuple rhodien³ », pour lequel il nous proposa un fragment de tige de bronze doré qui pourrait être le montant vertical droit de la rampe du char du Soleil, d'autre part⁴. Nous avons discuté bien des fois avec lui à Delphes, dans le sanctuaire et au musée, de ces deux monuments et le séminaire doctoral organisé en novembre 2005 par l'École française d'Athènes fut encore une occasion d'aborder la question des grands bronzes delphiques.
- 2 Notre étude abordera les deux monuments à l'inverse de l'ordre chronologique, parce que les remarques sur le char des Rhodiens sont purement techniques et sans incidence sur la perception du monument, alors que celles que nous ferons sur le quadriges syracusain changent notre vision de cette offrande.

La mise en place du groupe d'Hélios sur la base rhodienne

- 3 Lorsqu'en 1986 nous avons publié notre article sur le char des Rhodiens (fig. 1), nous étions restés perplexes⁵ devant une série de quatre mortaises (fig. 2) disposées en

couronne à l'assise supérieure accueillant, outre le groupe en bronze du char, de son conducteur et des chevaux, les éléments en pierre du lever du soleil, le support du char en pierre rose de Mylasa, bien appropriée pour évoquer les couleurs de l'aurore⁶ et le décor de vagues dont il reste un bloc.

1. Reconstitution du pilier rhodien avec le groupe d'Hélios de la phiale italote

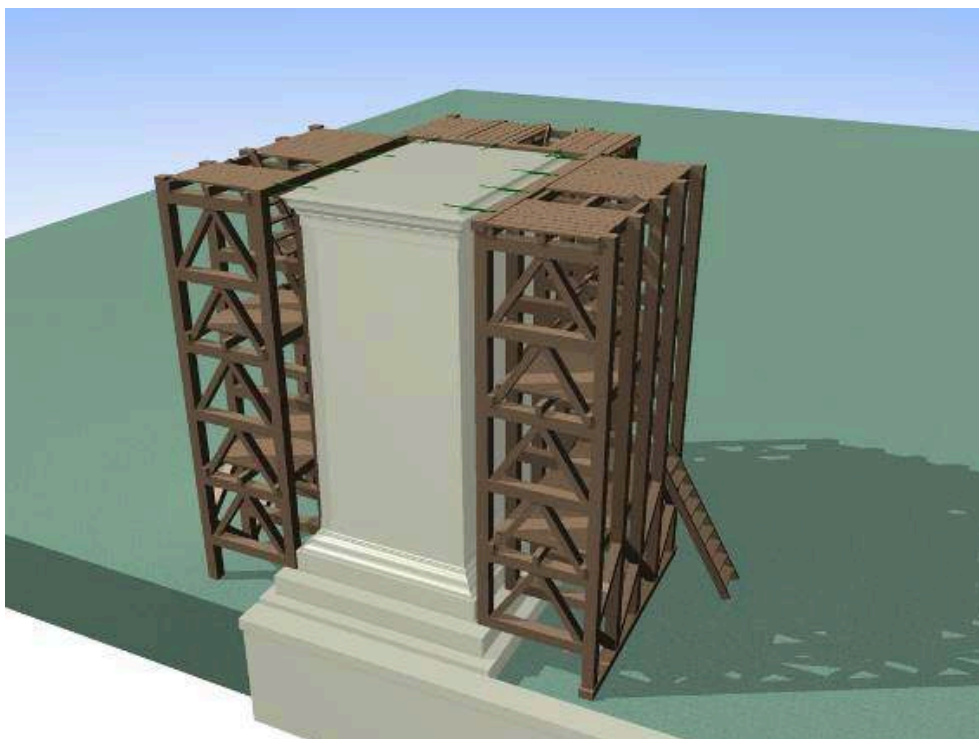


la plinthe⁷. Lorsqu'on observe leur disposition en plan, on constate qu'elles s'inscrivent dans un schéma de distribution régulière avec trois crampons sur les petits côtés et quatre sur les longs côtés (fig. 3). Il est donc logique de restituer l'ensemble des quatorze crampons selon ce schéma, puisque les crampons restitués correspondent aux blocs manquants.

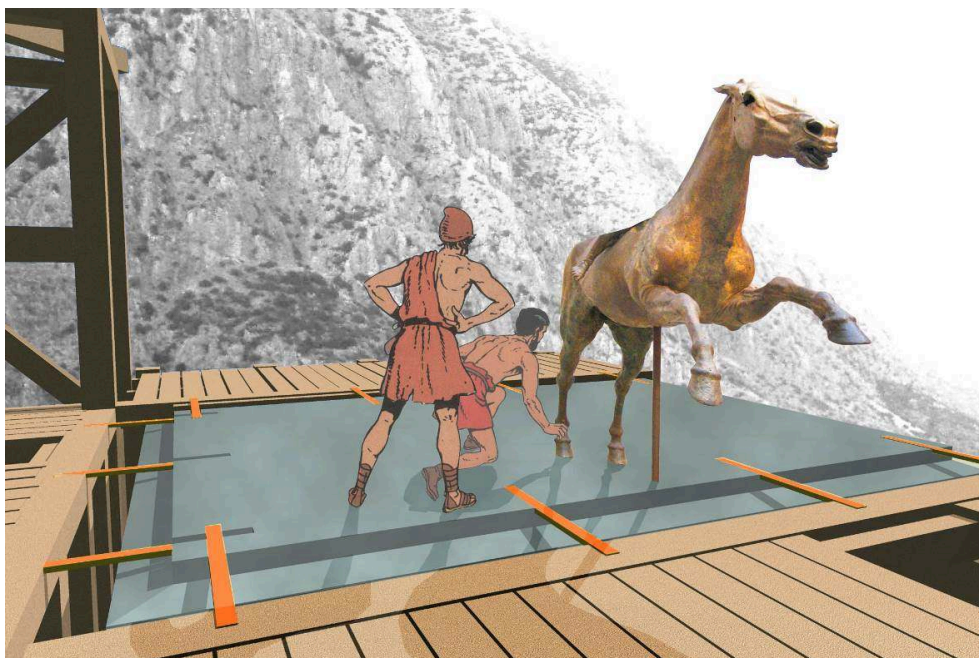
- 4 Au Parthénon, de longues tiges de fer encastrées dans la corniche passent sous les orthostates tympanaux et se recourbent derrière eux⁸. Nous avons donc songé à des liens métalliques assujettissant un cerclage destiné à maintenir les pierres qui venaient sur la plinthe⁹, mais on se heurte à des impossibilités matérielles. Nous avons ensuite cru distinguer des traces de rouille sur le bandeau plat à la base du bloc orné de vagues et nous avons alors pensé à un décor métallique qui aurait été accroché par les tiges venant dans les mortaises. Mais ces crampons étaient totalement disproportionnés pour une telle fonction.
- 5 Tout cela n'était guère satisfaisant. En fait, nous ne nous étions pas posé la question de la mise en place du groupe en bronze doré d'Hélios, ni celle de la sculpture du décor marin d'où surgissait son char. Ce sont les images du remontage du quadriges de la Porte de Brandebourg à Berlin présentées dans un DVD du magazine *Der Spiegel* qui nous ont apporté une piste nouvelle pour l'interprétation de ces mortaises¹⁰.
- 6 Le groupe sculpté berlinois a, on le sait, connu une histoire mouvementée depuis la fin du XVIII^e siècle où la porte avait été conçue comme « porte de la Paix » surmontée par le quadriges d'Eiréné entrant dans la ville. La déesse avait des ailes, mais c'était bien la Paix qu'on célébrait, comme le montrait la frise de l'attique, tandis que les métopes utilisaient une thématique parthénonienne pour célébrer les guerres de Frédéric II heureusement arrivées à leur terme. Le quadriges de Schadow connut un premier démontage en 1807 pour être installé à Paris. Lors du retour triomphal du quadriges à Berlin en 1814, Schinkel décora la déesse de la croix de fer et de l'aigle prussien. Fort endommagées par les bombardements de la fin de la seconde guerre mondiale, les statues furent démontées en 1950 – on ne garda qu'une tête de cheval – et remplacées en 1958 par des copies fondues à Berlin-Ouest à partir des moules réalisés en 1943, mais la déesse qui se trouvait alors à Berlin-Est n'avait plus ni aigle ni décoration. Le groupe, qui avait quelque peu souffert de la liesse populaire en novembre 1989, fut descendu pour restauration et remplacé le 17 juin 1991 : la déesse retrouvait son aigle et sa croix de fer¹¹. Les photographies prises lors des divers démontages et remontages montrent toujours la présence et l'importance d'une plateforme de travail pour procéder aux manipulations sur les sculptures¹².
- 7 Ces photographies berlinoises évoquent une autre image, due à l'inspiration du peintre Lawrence Alma-Tadema, le tableau montrant Phidias faisant visiter le chantier du Parthénon¹³. Pour des raisons de composition picturale, le peintre n'a pas situé correctement en hauteur cette plateforme, mais l'image a le mérite d'illustrer une étape importante de la réalisation de la frise. Curieusement, les archéologues ont été moins attentifs au problème des moyens d'accès aux emplacements de travail que les artistes : les images d'échafaudage, du moins pour l'architecture grecque, sont quasi inexistantes, on ne rencontre guère que des machines élévatrices de pierres, mais rien vraiment pour les ouvriers¹⁴. Même si A. K. Orlandos mentionne le nom grec ancien de l'échafaudage (ἰκρίον ou ἴκριον, généralement au pluriel), les deux seuls exemples qu'il donne sont empruntés l'un à Théophraste qui recommande le figuier pour les échafaudages, comme pour tout support vertical, l'autre aux *Dionysiaques* de Nonnos¹⁵.

On notera, dans ce dernier cas, l'emploi du verbe γομφόω (goujonner), alors que l'unique technique de construction d'échafaudages signalée par A. K. Orlandos est celle de l'assemblage de bois ronds au moyen de cordes¹⁶. Les comptes de l'Érechthéion des sixième et septième prytanies de l'année 408/7 av. J.-C. mentionnent le versement de sommes à des artisans qui ont retiré des échafaudages ayant servi à mettre en place les reliefs du mur nord, et à faire les cannelures des colonnes du porche. Ces mêmes comptes indiquent également le versement de sommes à d'autres artisans qui ont, en revanche, monté des échafaudages à l'intérieur de l'édifice pour la décoration du plafond¹⁷. Les comptes d'Éleusis en 329/8 av. J.-C. conservent pour la sixième prytanie le nom d'un métèque, Agathôn, qui a pris en adjudication la pose des échafaudages nécessaires au ravalement et au stucage des pilastres d'ante du sanctuaire de Pluton et au dépôt d'une couche de poix pour étanchéifier le plafond¹⁸. Dans les comptes de Délos de l'époque de l'Indépendance apparaît non seulement la mise en place des échafaudages, mais aussi leur fabrication¹⁹. Les témoignages écrits relatifs à des structures provisoires qui ne laissent guère de traces archéologiques²⁰ sont donc assez rares, mais ne doivent pas faire oublier la nécessité de telles installations pour toute construction de quelque importance. Si un cheval du groupe pesait quelques 900 kg²¹, il faut restituer environ 4 tonnes pour les chevaux et la statue du dieu. Toujours pour ce qui concerne le groupe sculpté, à ce poids il faut ajouter la caisse du char – qui était en bronze ou en marbre – plus les dauphins bondissants situés à au moins deux angles de la plateforme, et enfin divers décors marins dont l'un (une coquille) a laissé son empreinte sur la pierre aux vagues.

4. Pilier des Rhodiens : restitution de l'échafaudage pour la construction du pilier



5. Pilier des Rhodiens : mise en place des sculptures au niveau de la plate-forme supérieure de l'échafaudage (le cheval est celui du groupe du jockey de l'Artémision)



- 8 Dans le cas du pilier rhodien, la nécessité de disposer d'une plateforme stable de travail (ξύλωμα) donne l'explication des tiges métalliques : elles ont servi à assujettir au pilier le plancher qui prolongeait le monument à l'assise terminale. C'est sur cette plateforme, dernier plateau d'un échafaudage (fig. 4 et fig. 5), que se tenaient les ouvriers qui ont réceptionné le char, Hélios et les chevaux, montés un à un, comme leurs confrères berlinois ; c'est là que se tenaient les artisans qui ont sculpté le décor de vague et peut-être les dauphins²². Cette installation soignée a sûrement servi à la mise en place du groupe. À l'issue des travaux, il a suffi de scier la partie saillante des crampons ; leur section coupée n'apparaissait pas, pour un spectateur en contrebas, en raison du débord de la moulure. Comme Pausanias ne mentionne pas le monument, nous pouvons peut-être imaginer que le quadrigé fut victime de la cupidité de Néron, quoique la mention d'un char d'Hélios près du *Forum Bovis* de Constantinople puisse également faire songer, comme pour la colonne serpentine voisine, à un transfert dans la nouvelle capitale. Dans un cas comme dans l'autre, il a également fallu implanter un échafaudage autour du pilier²³.

6. Le char d'Hélios, phiale italiote



Musée du Louvre, K174 (autorisation A. Pasquier pour BCH 1986).

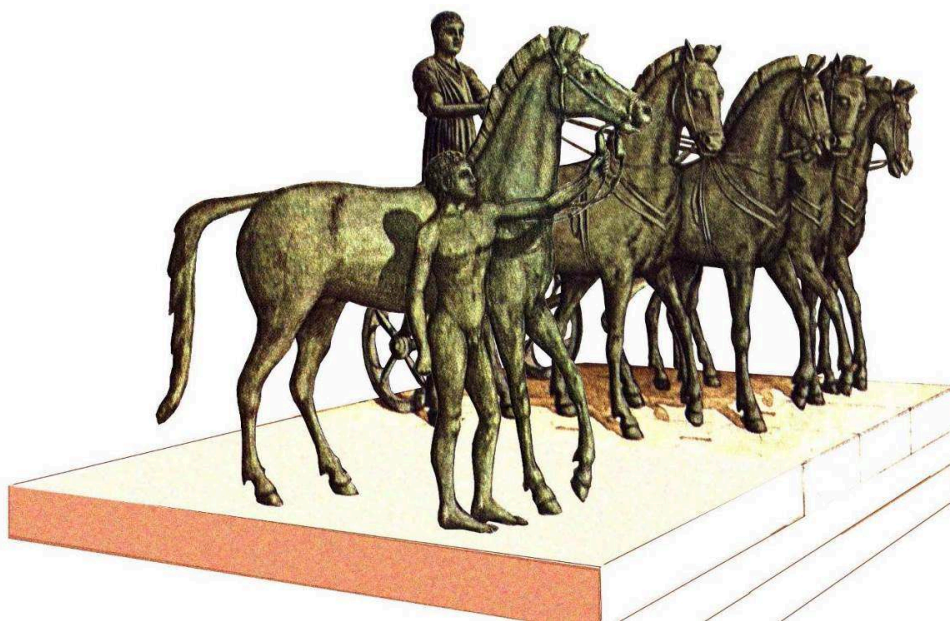
- 9 La comparaison avec des quadriges modernes montre que le sculpteur rencontre de grandes difficultés à rendre bien visible le conducteur du char : le long guidon que tient l'Eiréné-Niké de Berlin est la solution trouvée par Schadow pour présenter la déesse. Les figures qui ornent le char du Brabant de la place du Cinquantenaire à Bruxelles sont debout sur la rambarde du char. Le char de l'Hélios du Grand-Palais à Paris est inversé : la paroi se trouve à l'arrière. Que voyait-on de l'Hélios rhodien ? L'iconographie des vases italiotes du IV^e siècle recourt aussi à des artifices pour donner à voir Hélios, sans avoir pourtant l'obstacle de la vision en contre-plongée (fig. 6). Ainsi, sur une phiale du musée de Bari, le peintre a écarté excessivement les timoniers et les a rapprochés des bricoliers, afin de montrer l'aurige de face²⁴ ; en revanche, le choix d'une vue latérale sur la phiale K 174 du Louvre résout en grande partie le problème²⁵. Un quadriges n'était sans doute pas la meilleure mise en scène possible, si elle ne s'imposait dans le cadre d'une imitation divine ou héracléenne pour les rois hellénistiques et les *imperatores romains*²⁶.

L'emplacement du groupe de l'Aurige

- 10 En rapprochant les éléments du groupe dit de « l'aurige » conservé à Delphes d'un texte de Pausanias relatif au monument élevé à Olympie par Deinoménès, le fils d'Hiérôn de Syracuse, en mémoire des trois victoires de son père, Claude Rolley avait proposé d'associer le monument non plus à une hypothétique victoire de Polyzélos, mais aux trois victoires bien réelles de son frère Hiérôn. Dans sa seconde étude consacrée à l'aurige, Claude Rolley corrigeait sa restitution en prenant en compte les remarques de François Salviat : puisque l'étalon Phérénikos avait permis à Hiérôn de remporter ses

deux victoires au cheval monté à Delphes, il n'y avait aucune raison d'avoir deux chevaux isolés encadrant le quadriges, alors qu'à Olympie où les victoires étaient dues à Phérénikos pour l'une, à un cheval anonyme pour l'autre la représentation des deux chevaux s'imposait. Dans son exposé du Liebighaus, Claude Rolley soulignait qu'une restitution avec un seul cheval était plus satisfaisante à tous points de vue.

7. Reconstitution du groupe de l'aurige, nouvelle proposition présentant côte à côte l'étalon Phérénikos et le quadriges

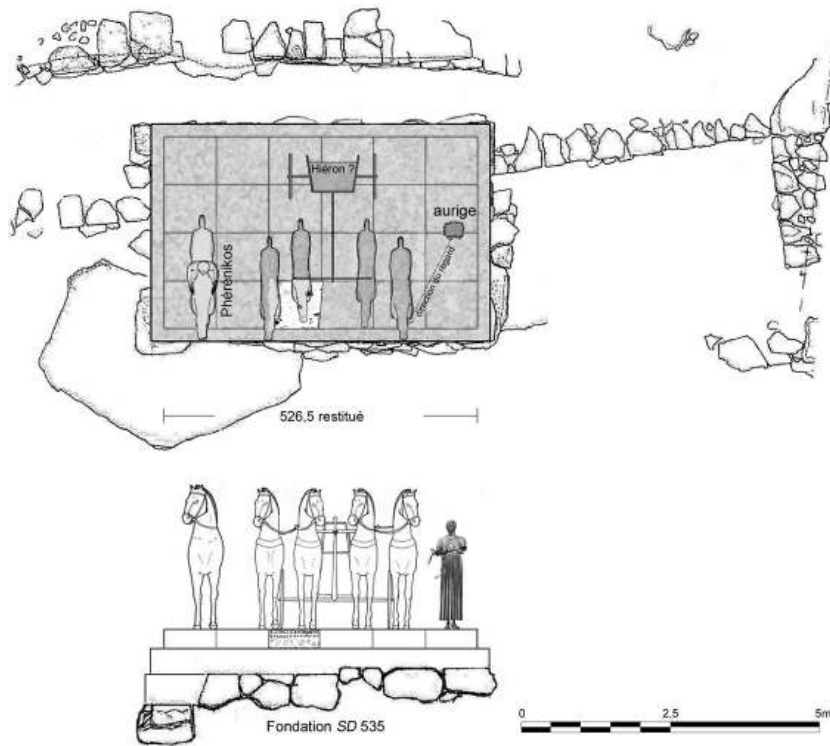


D'après un dessin de F. Krischen, reproduit et colorié dans P. Themelis, *Guide de Delphes*, 1980. Modifié par D. Laroche.

- 11 Un seul cheval, c'était déjà la proposition de R. Hampe²⁷ qui ne prenait en compte que les vestiges : deux catégories de jambes – des jambes plus fines pour les juments du quadriges, des jambes plus fortes pour l'étalon Phérénikos²⁸ – et un bras d'enfant tenant manifestement un cheval. Pour permettre de visualiser le groupe ainsi recomposé, le dessin (fig. 7) s'inspire de la restitution de R. Hampe dessinée par F. Krischen²⁹, mais en remplaçant les statues telles qu'elles étaient sur la base, puisque Fr. Chamoux a bien montré, par l'étude des mortaises, que le quadriges se présentait de face³⁰. Peut-on aller plus loin dans les propositions de restitution, compte tenu des éléments conservés, à savoir l'aurige, des fragments de chevaux et du char, un bras d'enfant et une dalle antérieure du monument qui porte la moitié de la dédicace ? Il nous reste peu de vestiges de bases ayant porté des quadriges : nous n'avons rien du monument d'Hiérôn à Olympie que Pausanias évoque deux fois³¹ et ce que nous possédons du monument de Gélôn dans ce même sanctuaire nous apporte peu d'indications, sinon que la dédicace était gravée sur la face antérieure, comme l'indique la forme des mortaises pour les sabots³². Cela ne nous permet que de restituer de façon probable un char sur la grande base à encastrement de la place du *pronaos* à Delphes (SD 521)³³. C'est pourquoi l'étude des bases de chars de l'acropole d'Athènes par Manolis Korrès présente ici un grand intérêt. Plus que les quadriges hellénistiques, c'est le quadriges de Pronapès dont une dalle de la base a été découverte lors du démontage des éléments de la porte ouest du Parthénon dans son état d'église paléo-chrétienne³⁴. Vainqueur aux *Isthmia*, aux *Néméa*, aux Panathénées, Pronapès avait consacré un monument à Athéna³⁵. G. P. Stevens avait

restitué un quadriges avec l'aurige dans le char³⁶. L'identification de cinq autres blocs de l'assise porte-statues a conduit M. Korres à modifier la proposition de restitution. En effet, la base présentait à l'arrière, à côté des mortaises pour les pieds des chevaux, des semelles pour deux statues humaines. Comme les vestiges interdisent de placer plus de quatre chevaux sur la base, M. Korres propose deux restitutions : un quadriges vide, dont les chevaux sont tenus, deux par deux, par des palefreniers³⁷ – cette solution présente l'inconvénient de rompre l'organisation habituelle de l'attelage qui sépare nettement les timoniers des chevaux de volée –, ou un quadriges avec l'aurige qui tient trois chevaux sur quatre, les deux timoniers et le cheval de volée droite, à l'arrière, à droite, Pronapès lui-même, le propriétaire qui avait été déclaré vainqueur, à gauche, un palefrenier tenant le cheval de volée de gauche³⁸ – là encore la rupture de la logique de l'attelage fait problème. La disposition des chevaux, des hommes en pied et celle de l'inscription avec la liste des concours invitent à se demander si Pronapès n'aurait pas remporté des victoires avec deux biges différents et s'il n'aurait pas voulu faire figurer ses deux attelages, mais on ignore si cette épreuve, connue à Athènes, existait alors à l'Isthme et à Némée... Dans le cas de la base delphique, on pourrait imaginer une disposition voisine de celle que propose M. Korres, mais la présence d'un cinquième cheval résout alors le problème des rênes : qui mettre dans le char ? L'aurige, comme il est d'usage ? Hiérôn, en sachant bien qu'il n'est pas venu à Delphes ? Nous aurions alors à pied le jockey de Phérénikos (ou son palefrenier) et l'aurige (mais est-ce vraisemblable ?) ou Hiérôn. La façon dont Pausanias décrit le monument de la Spartiate Kynisca – « sur une base de pierre un quadriges, le cocher et la statue de Kynisca³⁹ » – laisse entendre que c'est le cocher qui est sur le char et que la propriétaire est figurée en pied à côté. Il en est de même du monument de Lampos de Philippos qui présente « la statue d'un éleveur de chevaux avec son char et sur le char est montée une jeune fille⁴⁰ » : Pausanias a pris l'aurige pour une jeune fille à cause de sa longue robe, la *xystis*, ou le conducteur serait Nikè, mais dans ce cas, la figure féminine aurait eu des ailes. Le périégète éprouve le même embarras pour décrire le char de Timôn d'Élis⁴¹. Quand il évoque le monument de Gélôn, il distingue bien, en revanche, parmi les œuvres de Glaukias d'Égine figurant sur la même base, le char et la statue du tyran⁴².

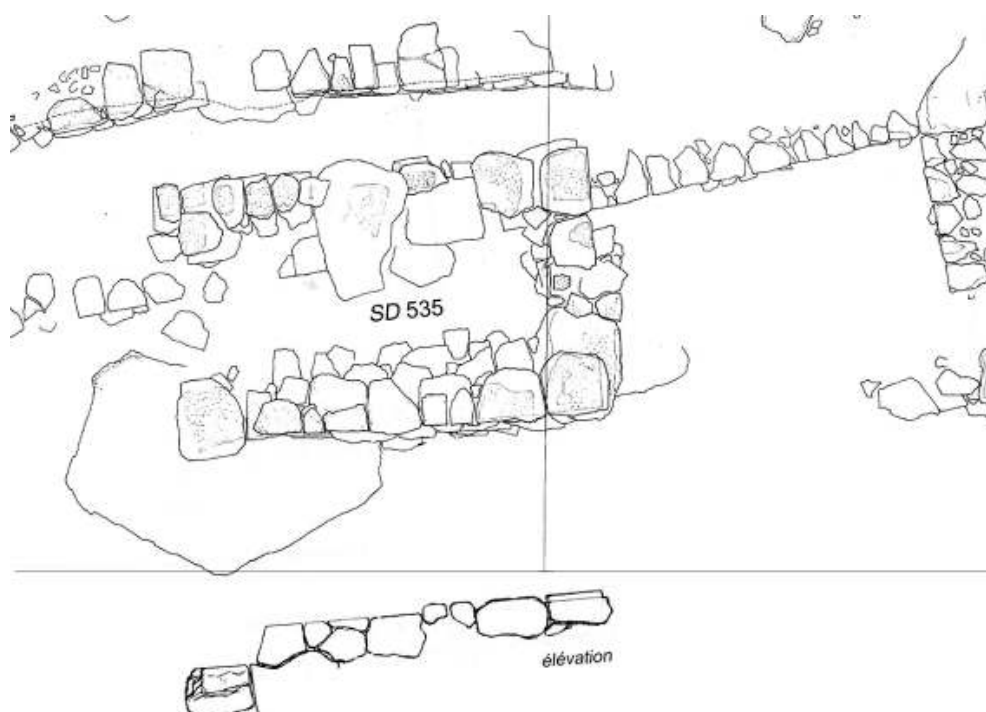
8. Reconstitution en plan du groupe de Hiéron, avec l'aurige à pied à côté du char



9. Fondation SD 535, vue de l'état actuel



10. Fondation SD 535, plan de l'Atlas

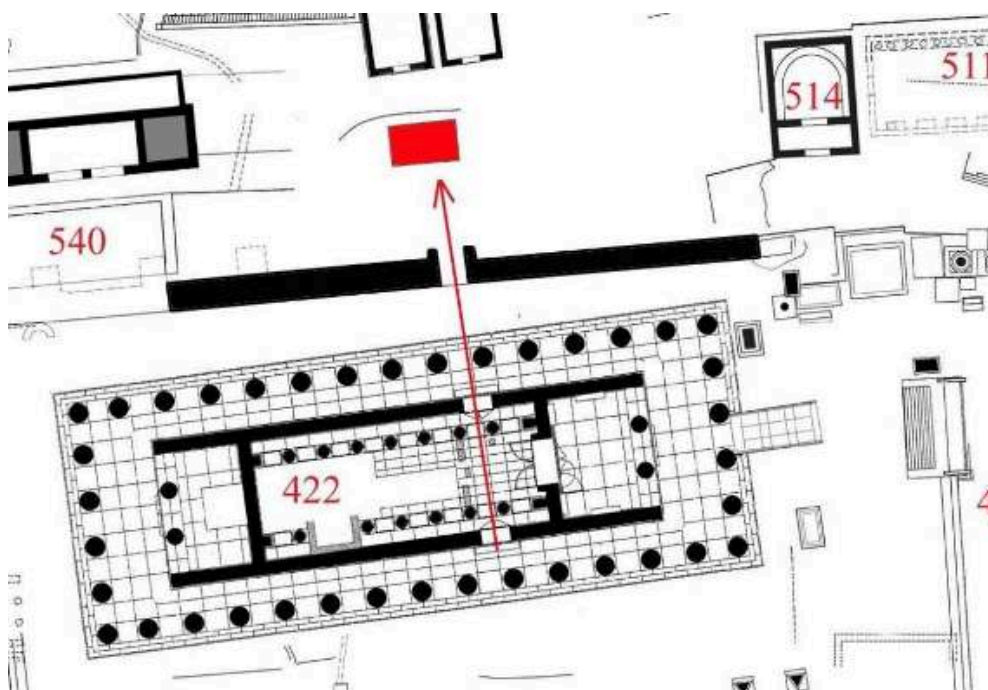


Plan extrait de *FD II Atlas*, complété par l'élévation sud.

11. Base de l'aurige



12. Plan montrant l'alignement de la porte nord du temple, de la porte SD 528 et de la base attribuée au groupe de Hiéron



La description du monument d'Hiéron « un char en bronze et un homme monté dessus » – il ne peut s'agir que de l'aurige – « des chevaux de selle, un de chaque côté du char, et des enfants sont assis dessus » est claire sur ce point⁴³. On ne peut rien dire du char de Théochrestos de Cyrène que Pausanias ne décrit pas, mais dont il paraphrase la dédicace⁴⁴ : on pourrait cependant conclure que le propriétaire n'était pas représenté. Ces exemples d'Olympie inviteraient donc à garder l'aurige dans le char et à placer Hiéron à côté, comme c'était le cas de Gélôn à Olympie. Inversement, la direction du regard de l'aurige s'expliquerait mieux, si, placé à côté des chevaux, il était légèrement tourné vers le cheval de volée de gauche. De même, la disposition des pieds suggère qu'il n'est pas sur le char, ce qui réclamerait une posture plus stable (fig. 8 : répartition du groupe sculpté). La disposition de la main de l'enfant et les restes de l'objet qu'il tenait incitent à exclure une représentation semblable à celle du monument d'Olympie avec un cheval monté et à choisir la version d'un cheval tenu à la main.

- 12 La fondation rectangulaire située au-dessus de l'*ischégaon* (fig. 9) a longtemps été attribuée au sanctuaire de Poséidon, le Poteidanion, attribution qui a fait l'objet de discussions passionnées entre Georges Roux et Georges Daux⁴⁵. Mais les fondations ne sauraient être celles d'un édifice ou d'un enclos : ce sont celles d'une base pleine⁴⁶ (fig. 10). Or, les fragments du groupe de l'aurige ont été retrouvés en contrebas de cette fondation⁴⁷ dont les dimensions conviennent à l'implantation du groupe du char et du cheval (fig. 11). Cette fondation surplombe un passage (*Atlas 528*) qui a été ultérieurement condamné et transformé en bassin⁴⁸. A. Frickenhaus avait identifié cette niche dite de l'*ischégaon* avec le passage emprunté par Pausanias qui décrit la source Cassôtis derrière une porte dans un mur qui n'est pas très haut⁴⁹. En prenant en compte le fait qu'à l'époque de l'installation du groupe syracusain l'*ischégaon* était moins haut, la base d'Hiéron était bien mise en valeur dans un axe unissant le temple, le passage menant à Cassôtis et le monument syracusain. On notera que la porte nord du temple dans son état du IV^e siècle se trouve sur cette même ligne qui devait avoir un sens

cultuel important liant Apollon à Cassôtis dont les eaux étaient indispensables aux cérémonies qui se déroulaient dans le temple (fig. 12).

- 13 Le tyran de Syracuse, triple vainqueur aux *Pythia*, avait ainsi à Delphes un monument qui occupait une place significative. Présent avec son frère sur la place du *pronaos*, il jouissait d'une position dominante dans l'espace du sanctuaire.

BIBLIOGRAPHIE

- BOL 2003 : P. C. Bol (éd.), *Zum Verhältnis vom Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Passavant-Symposion*, 8. Bis 10. Dezember 2000, Möhneser-Wamel, Bibliopolis, 2003.
- BOMMELAER 1991 : J.-Fr. Bommelaer, *Guide de Delphes. Le Site*, Athènes, École française d'Athènes, 1991.
- CHAMOIX 1955 : F. Chamoux, *L'Aurige* (FD IV 5), Paris, Éd. de Boccard, 1955.
- DAUX 1968 : G. Daux, « Le Poteidanion de Delphes », *BCH* 92, 1968, p. 540-549.
- ECKSTEIN 1969 : F. Eckstein, *ANAΘHMATA. Studien zu den Weihgeschenken des strengen Stils im Heiligtum von Olympia*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1969.
- FEYEL 2006 : M. Feyel, *Les Artisans dans les sanctuaires grecs aux époques classiques et hellénistiques à travers la documentation financière en Grèce*, Athènes, École française d'Athènes (« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 318), 2006.
- FRICKENHAUS 1910 : A. Frickenhaus, „Heilige Stätten in Delphi“, *MDAI(A)* 35, 1910, p. 235-273.
- GINOUVÈS, MARTIN 1985 : R. Ginouvès, R. Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, 1. *Matériaux, techniques de construction et formes du décor*, Athènes/Rome, École française d'Athènes/École française de Rome (« Collection de l'École française de Rome », 84), 1985.
- HAMPE 1941 : R. Hampe, *Der Wagenlenker von Delphi*, Munich, F. Bruckmann, 1941.
- HELLMANN 2002 : M.-C. Hellmann, *L'Architecture grecque*, 1. *Les principes de la construction*, Paris, Picard, 2002.
- JACQUEMIN 1999 : A. Jacquemin, *Offrandes monumentales à Delphes*, Athènes, École française d'Athènes (« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 308), 1999.
- JACQUEMIN 2000 : A. Jacquemin (éd.), *Delphes cent ans après la Grande fouille : Essai de bilan*, (Actes du colloque d'Athènes - Delphes 17-20 septembre 1992), *BCH* suppl. 36, Athènes, École française d'Athènes, 2000.
- JACQUEMIN 2004 : A. Jacquemin, « En pied, à cheval ou en char... images du pouvoir à Delphes », dans PERRIN, PETIT 2004, p. 97-108.
- JACQUEMIN, LAROCHE 1986 : A. Jacquemin, D. Laroche, « Le char d'or consacré par le peuple rhodien », *BCH* 110, 1986, p. 285-307.
- JACQUEMIN, LAROCHE 1987 : A. Jacquemin, D. Laroche, « Chronique des fouilles : Delphes - Région à l'est de l'autel de Chios », *BCH* 111, 1987, p. 613.

- KORRES 1995 : M. Korres, *From Pentelicon to the Parthenon*, Athènes, Melissa, 1995.
- KORRES 2000 : M. Korres, « Αναθηματικά και τιμητικά τέθριππα στην Αθήνα και τους Δελφούς », dans JACQUEMIN 2000, p. 293-329.
- LA COSTE-MESSELIÈRE 1969 : P. de La Coste-Messelière, « Topographie delphique », *BCH* 93, 1969, p. 730-758.
- Les Chevaux de Saint-Marc* 1981 : *Les Chevaux de Saint-Marc, Venise*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 10 avril-10 août 1981), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1981.
- LÉVÊQUE 1946 : P. Lévêque, « Les quadriges d'Olympie », *RA* 1946/II, p. 129-138.
- MARTIN 1965 : R. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, Paris, Picard, 1965.
- ORLANDOS 1966 : A. K. Orlandos, *Les Matériaux de construction et la technique architecturale des Grecs*, I, trad. du grec par Vanna Hadjimichali, Paris, Éd. de Boccard, 1966.
- ORLANDOS 1968 : A. K. Orlandos, *Les Matériaux de construction et la technique architecturale des Grecs*, II, trad. du grec par Vanna Hadjimichali et Krista Laumonier, Paris, Éd. de Boccard, 1968.
- PERRIN, PETIT 2004 : Y. Perrin, Th. Petit (éd.), *Iconographie du pouvoir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- POMTOW 1912 : H. Pomtow, *Delphica III. Bericht über die Ergebnisse einer dritten Reise nach Delphi* (Separat-Abdruck aus der Berl. Philol. Wochenschr. 1911/1912, n° 49 ff., Sp. 1547 ff. [erster Teil], 1912, n° 29 ff., Sp. 923 ff. [zweiter und dritter Teil]), Leipzig, 1912.
- POUILLOUX 1960 : J. Pouilloux, *La Région Nord (FD II)*, Paris, Éd. de Boccard, 1960.
- RAUBITSCHK 1949 : A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge (Mass.), Archaeological Institute of America, 1949.
- ROLLEY 1990 : Cl. Rolley, « En regardant l'aurige », *BCH* 114, 1990, p. 285-297.
- ROLLEY 1994 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, 1. *Des origines au milieu du v^e siècle*, Paris, Picard, 1994.
- ROLLEY 1999 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, 2. *La période classique*, Paris, Picard, 1999.
- ROLLEY 2003 : Cl. Rolley, « L'expression du mouvement dans les statues immobiles », dans *BOL* 2003, p. 299-309.
- ROUX 1966 : G. Roux, « Les comptes du iv^e siècle et la reconstruction du temple d'Apollon à Delphes », *RA* 1966, p. 245-291.
- SCHÖBER 1931 : F. Schöber, s.u. « Delphoi », *RE Suppl.* IV 2, 1931, col. 61-152.
- STEVENS 1946, *Hesperia* 15, 1946, p. 1-26.
- Taranto nella civiltà della Magna Grecia* 1971 : *Taranto nella civiltà della Magna Grecia*, atti del decimo convegno di studi sulla Magna Grecia, (Taranto 4-11 ottobre 1970), Naples, Arte Tipografica, 1971, 2 vol.
- TOURNIKIOTIS 1994 : P. Tournikiotis (éd.), *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, Athènes, Melissa, 1994.
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1982 : A. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia II*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- WEISS 1986 : C. Weiss, s.u. « Eos », *LIMC* III 1, 1986, p. 747-789.
- YALOURIS 1990 : N. Yalouris, s.u. « Helios », *LIMC* V 1, 1990, p. 1005-1034.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630220811138/show/>

NOTES

1. ROLLEY 1990 ; ROLLEY 2003.
2. ROLLEY 1994, p. 344-347.
3. *FD III 3*, 383, ll. 35-36 (décret en l'honneur de juges rhodiens : décision de gravure sur la base dudit monument).
4. JACQUEMIN, LAROCHE 1986. Pour la tige en bronze doré, voir p. 300. Pour la restitution du fût, voir compléments JACQUEMIN, LAROCHE 1987.
5. JACQUEMIN, LAROCHE 1986, p. 291 et 293.
6. Cette carrière, alors en Carie, n'était pas loin de Rhodes. Les carrières de Milas, toujours en exploitation, sont parmi les plus connues de Turquie et la pierre est vendue sous le nom de « Red Milas ».
7. L'hypothèse de vestiges d'un emploi antérieur n'est guère probable, ce serait en effet la seule assise du monument à se composer de remplois.
8. MARTIN 1965, p. 159, fig. 65. Voir aussi le dessin de M. Korres dans TOURNIKIOTIS 1994, p. 63 fig. 7, repris dans HELLMANN 2002, p. 201, fig. 289.
9. MARTIN 1965, p. 158 : les exemples concernent des colonnades, des frontons et des charpentes.
10. Nous avons également consulté le site des archives fédérales allemandes où nous avons trouvé d'intéressantes vues de la remise en place en 1958 du quadrigé, mais aussi de divers travaux de restauration en 1928 et 1932 et les saisissantes images de l'enlèvement des restes du groupe en 1950.
11. En 1994, on créa, dans la partie nord de la porte, un espace du silence destiné à rappeler que la porte était à l'origine la porte de la Paix.
12. Bundesarchiv, Bild 102-02370 (travaux en octobre 1928) ; 102-13180 (travaux mars 1932) ; 183-58897-0001 (installation du quatrième cheval, 27 septembre 1957). On trouvera également des images des démontages des chevaux de Saint-Marc, en 1915 et 1942 : *Les Chevaux de Saint-Marc* 1981, fig. 149 et 152, p. 114-116.
13. Musée de Birmingham. On pourra évoquer aussi le tableau de Karl Friedrich Schinkel, *Regard sur l'Âge d'Or de la Grèce*, à la Pinacothèque de Berlin, dont une partie représente la mise en place des plaques de la frise orientale du Parthénon, tableau reproduit sur la jaquette de ROLLEY 1999.
14. Même Marie-Christine Hellmann, qui porte une attention particulière à la vie du chantier de construction dans le monde grec (HELLMANN 2000, p. 82-102), ne montre aucune reconstitution d'échafaudage. On notera cependant que sur la figure 92 p. 87, empruntée aux reconstitutions de M. Korres (KORRES 1995, fig. 22), qui montre un treuil à poulies montant les blocs de larmier lors de la construction du Parthénon, un échafaudage permet d'accéder de l'espace tympanal au toit. Un dessin souvent reproduit, dû à A. K. Orlandos (ORLANDOS 1968, p. 58, fig. 49) montre deux ouvriers mettant en place des blocs à l'aide de leviers : ils sont déjà au-delà de la sixième assise, mais on ne sait comment ils y sont arrivés ; on peut certes dire que l'échafaudage est hors champ. Le même mot latin d'origine grec *machina* désigne aussi bien un échafaudage pour faire les cannelures d'une colonne qu'une machine de levage, ce dernier sens étant le seul du terme grec μηχανή (GINOUVÈS, MARTIN 1985, p. 116, n^{os} 227 et 119). Pour l'architecture romaine, la présence fréquente de trous de boulins dans les maçonneries en brique a sensibilisé depuis longtemps les archéologues à la question des échafaudages.

15. ORLANDOS 1966, p. 14 et n. 19 (Théophraste, *Histoire des Plantes*, V 6, 2) et p. 47, n°2 (Nonnos, *Dionysiaques*, 40, 477).
16. ORLANDOS 1966, p. 45.
17. IG I³ 476, fig. XIII col I, 18-25 (échafaudage aux colonnes du porche nord) ; l. 25-28 (échafaudage à l'intérieur de l'édifice) ; fig. XVI, col II, 134-140 (échafaudage au mur nord). Voir FEYEL 2006, ÉR 9 ; 34 ; 36 ; 40 ; 47 ; 62 ; 78 ; 80 - les artisans en question sont des métèques ou des esclaves.
18. IG II² 1672, 178-179. Voir FEYEL 2006, ÉL 3.
19. ID 165, 33-34 (en 275) ; 199A, 54 (en 274) ; 290, l. 240 et 241 (en 246) - dans la seconde occurrence de cette dernière inscription est employé le verbe ἰκριποιεῖν (fabriquer des échafaudages). Voir FEYEL 2006, DÉL 251, 276, 656 (regroupement de μισθωτοί anonymes) et 692 (autres anonymes désignés par le participe aoriste du verbe exprimant leur action).
20. Le cas est différent avec les architectures de briques où les trous de boulin - terme inconnu du lexique grec ancien - attestent la présence des échafaudages. On notera avec intérêt que le *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* ne trouve à citer que peu de termes du grec ancien dans le domaine des échafaudages, hors le terme générique ἴκρια et celui de ξύλωμα pour désigner le plancher de travail (GINOUVÈS, MARTIN 1985, p. 116-118).
21. Deux des chevaux de Saint-Marc pèsent respectivement 834,75 et 897 kg : *Les Chevaux de Saint-Marc* 1981, p. 145 ; les blocs les plus imposants de la base du char des Rhodiens, blocs carrés de 1,14 m de côté et hauts de 0,50 m, pèsent 1,620 tonnes.
22. De ce décor animalier ne subsistent que la trace d'une fixation pour sculpture de pierre - point confirmé par Cl. Rolley et J. Marcadé qui avaient examiné pour nous le bloc en question - sur l'unique élément conservé du décor de vagues et la mention d'une tête de dauphin en calcaire par H. Pomtow qui l'avait vue dans la cave du musée d'alors (POMTOW 1912, p. 79). Cet objet semble avoir déjà disparu dans les années 1920.
23. Voir Bundesarchiv, Bild 183-M1015-327, le démontage des vestiges du groupe de la porte de Brandebourg en avril 1950.
24. *Taranto nella civiltà della Magna Grecia* 1971, pl. XL ; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 979, n° 29.216. Pour les auteurs, ce vase du groupe de Stuttgart représenterait Éos. Il est cependant parfois difficile de distinguer Hélios et Éos, lorsqu'ils sont représentés de face, conduisant leurs chars : voir WEISS 1986, p. 750-753 et YALOURIS 1990, p. 1008-1012.
25. JACQUEMIN, LAROCHE 1986, p. 299, fig. 7 ; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 979, n° 29.215 : groupe de Stuttgart.
26. JACQUEMIN 2004, p. 97-108.
27. HAMPE 1941.
28. Les sources littéraires et épigraphiques montrent que les attelages sont plus souvent composés de juments (voir par exemple Hérodote, VI 103 : les attelages qui permirent à Cimon, le père du vainqueur de Marathon, et à Évagoras de Sparte d'être trois fois *olympioniques* ; BOUSQUET 1992, p. 585-596 : l'attelage de Callias III, d'après l'épigramme de Delphes), mais que le cheval de la course montée peut être aussi bien un étalon, comme Phérénikos, qu'une jument comme la célèbre Aura qui termina la course sans jockey (Pausanias, VI 13, 9-10).
29. HAMPE 1941, p. 42 fig. 32.
30. CHAMOIX 1955, p. 26.
31. Pausanias, VI 12, 1 et VIII 42, 8-9 : il cite les épigrammes de dédicace et de signature à propos d'une autre œuvre du bronzier Onatas d'Égine conservée à Phigalie.
32. ECKSTEIN 1969, p. 54-60.
33. JACQUEMIN 1999, p. 69 et 126 : proposition de replacer sur la fondation le monument consacré par Arkésilas de Cyrène, vraisemblablement à la suite de sa victoire aux *Pythia* en 462 (Pausanias, X 15, 6-7).

34. KORRES 2000, p. 296-313.
35. RAUBITSCHKE 1949, p. 205, n° 174.
36. STEVENS 1946, p. 17-19.
37. KORRES 2000, p. 310-311, fig. 20-22.
38. KORRES 2000, p. 312-313, fig. 23-25.
39. Pausanias, VI 1, 6. Sur les monuments de victoire à la course de chars à Olympie, voir LÉVÊQUE 1946.
40. Pausanias, VI 4, 10.
41. Pausanias, VI 12, 6. Il pourrait en être de même du char de Cratisthénès de Cyrène (Pausanias, VI 18, 1).
42. Pausanias, VI 9, 5.
43. Pausanias, VI 12, 1.
44. Pausanias, VI 12, 7.
45. ROUX 1966, p. 277-287 ; DAUX 1968.
46. J. Pouilloux donne une description précise des vestiges, présente les différentes interprétations qui en ont été faites et refuse de conclure (POUILLOUX 1960, p. 98), ce qu'avait déjà fait Schober (SCHOBER 1931, col. 115-116, n° 200). À l'époque de la Grande fouille, il restait quelques blocs en place de l'assise de réglage : voir LA COSTE-MESSELIÈRE 1969, p. 746, fig. 6 qui reproduit un extrait d'un dessin fait par A. Tournaire en 1900.
47. CHAMOIX 1955, p. 9, 39-40 ; POUILLOUX 1960, p. 92, suite p. 91, n. 2.
48. BOMMELAER 1991, p. 170, fig. 72.
49. Pausanias, X 24, 7 ; FRICKENHAUS 1910, p. 249-273.
-

AUTEURS

ANNE JACQUEMIN

Université de Strasbourg

DIDIER LAROCHE

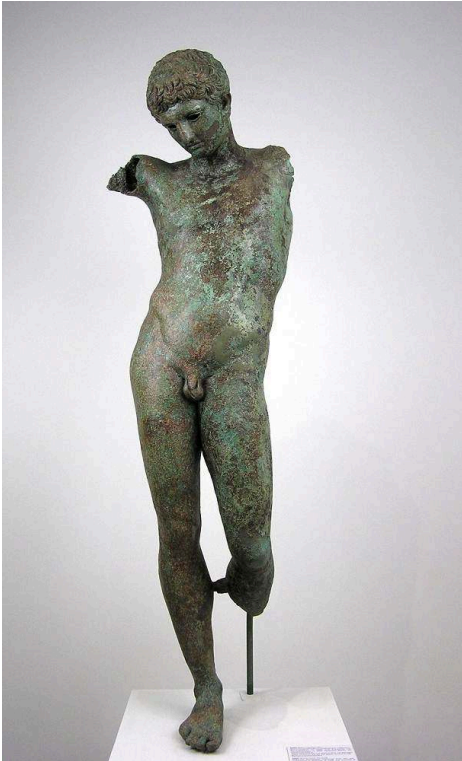
École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg

L'Éphèbe de Sarrebruck X 26087 : quelques observations techniques sur sa mise en œuvre, sa restauration et sa présentation au Musée national archéologique d'Athènes*

Rosa Proskynitopoulou

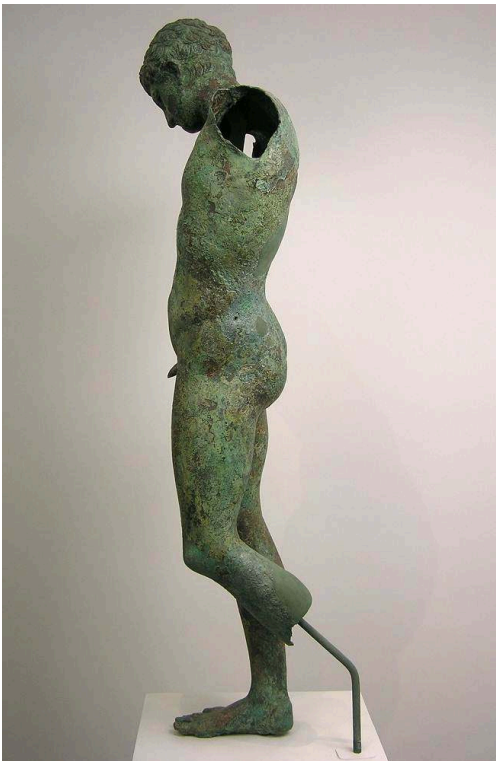
¹ La célèbre statue en bronze de l'Éphèbe dit « de Sarrebruck », fut saisie en 1998 en Allemagne, dans la ville dont elle porte le nom¹.

1. L'Éphèbe de Sarrebruck



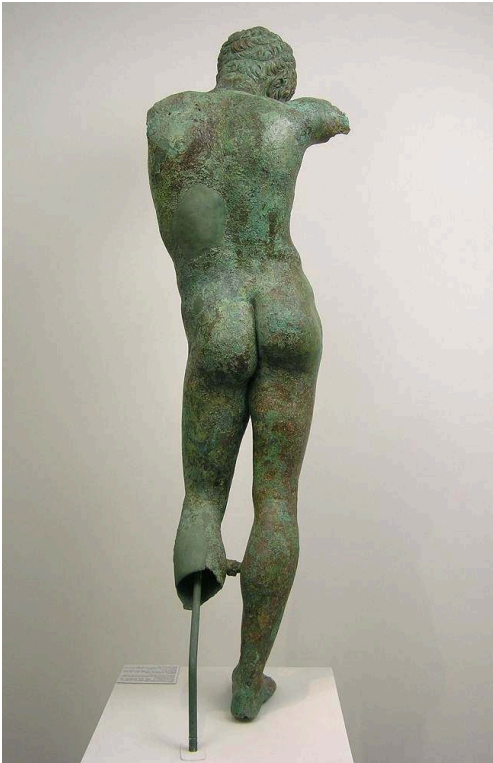
© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

2. L'Éphèbe de Sarrebruck. Le côté gauche de la statue



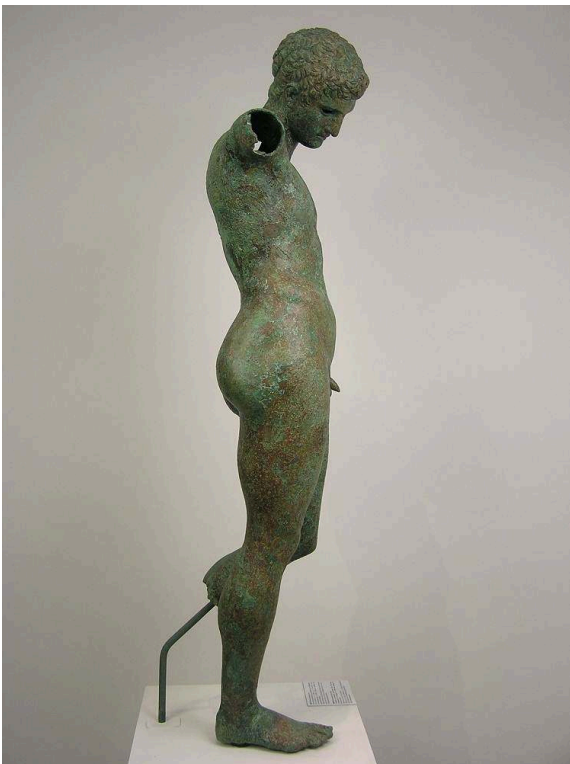
© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

3. L'Éphèbe de Sarrebruck. L'arrière de la statue



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

4. L'Éphèbe de Sarrebruck. Le côté droit de la statue



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

Elle avait été retrouvée dans la mer et fut rendue à la Grèce en février 2002². Après sa restauration dans l'atelier des métaux du Musée national archéologique³, elle fut présentée pour la première fois au public en 2004, dans le cadre de l'exposition ΑΓΩΝ organisée à l'occasion des jeux Olympiques d'Athènes⁴. L'Éphèbe de bronze est aujourd'hui en bonne place, dans le vestibule de la Collection des bronzes, dont la présentation actuelle a été inaugurée en juin 2005⁵.

- 2 Il sera question ici de quelques observations techniques sur l'alliage métallique et sur la fabrication de la statue, ainsi que sur la restauration et la présentation de cette œuvre importante et unique pour le musée (fig. 1-4).

État de conservation

- 3 La statue est conservée sur une hauteur de 1,47 m et représente un tout jeune homme, un jeune éphèbe, un *μελλέφηβο*, pourrait-on dire⁶. Les deux bras sont coupés à la hauteur des épaules, ainsi que le membre inférieur gauche, un peu au-dessus du mollet. La tête, tournée vers l'épaule droite, est fortement penchée. Le bras droit devait être levé assez haut. Le jeune homme s'appuie sur la jambe droite, la jambe gauche demeurant libre et assez en retrait, comme s'il venait de toucher le sol de la pointe du pied. Toute la statue, de la tête jusqu'aux orteils, dessine une forte courbe, peu naturelle pour la stabilité du personnage.
- 4 Outre les statues de bronze fragmentaire, comme le Philosophe d'Anticythère⁷ et l'Auguste de Lemnos⁸, l'Éphèbe de Sarrebruck est la sixième statue de bronze presque intacte – après le Poséidon de Livadostro⁹, l'Éphèbe de Marathon¹⁰, le Zeus¹¹ et le Jockey¹² du cap Artémision et l'Éphèbe d'Anticythère¹³ – à avoir été retrouvée dans la mer et à être conservée au Musée national archéologique.

5. L'Éphèbe de Sarrebruck avant restauration



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché D. Gialouris.

6. L'Éphèbe de Sarrebruck avant restauration. L'arrière de la statue



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché D. Gialouris.

- 5 À son entrée au musée et avant sa restauration, l'état de conservation de l'œuvre était le suivant (fig. 5-6) : la surface était couverte dans sa plus grande partie d'une épaisse

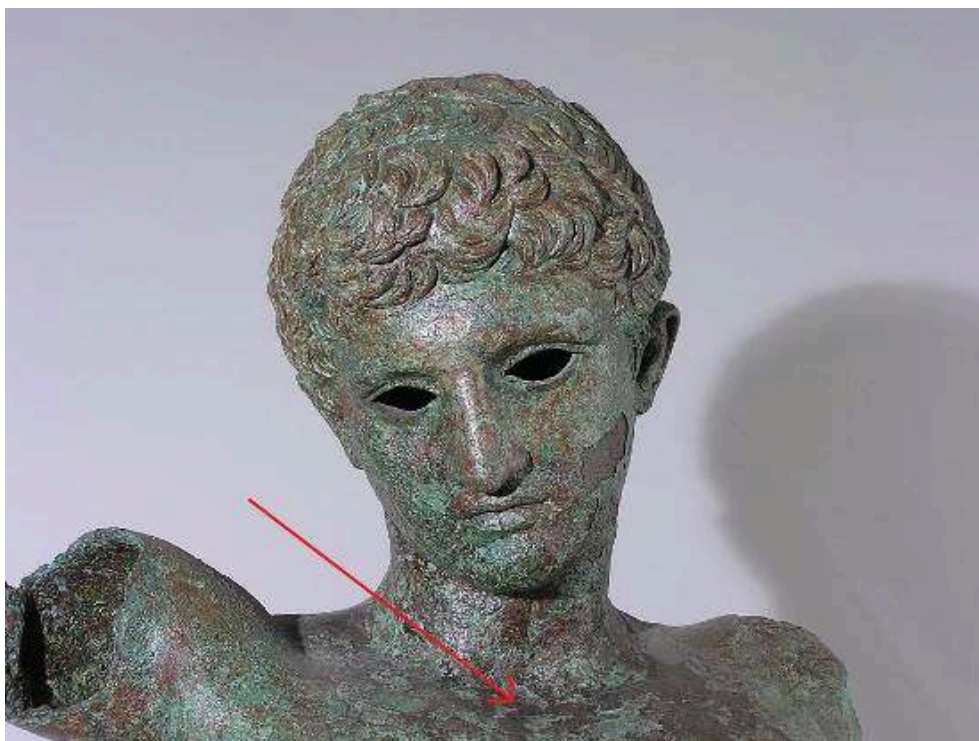
couche de dépôts marins, c'est-à-dire de coquilles et de sels ; il y avait des zones de corrosion active, comme le démontrait la présence de chlorure et de carbonate de cuivre (CuCl et CuCO₃). En bien des points, comme sur le visage et sur la partie gauche du corps, des coquilles avaient été détachées, ce qui avait écaillé la patine naturelle du métal. À ces endroits, le métal avait pris une couleur très foncée, presque noire ; ailleurs, on aurait dit de la rouille. À l'intérieur de la statue, puisqu'il s'agit d'une fonte en creux, il restait quelques coquilles et un sédiment de remplissage. Et il y en avait bien davantage à l'intérieur de la tête.

- 6 Il manquait un important fragment du dos du jeune homme, sur le côté gauche, et, en deux points, un peu plus bas, deux fragments plus petits. En deux endroits de la jambe gauche, on pouvait remarquer qu'on avait découpé, avec des outils modernes, de petits morceaux de bronze¹⁴. Il manquait aussi les yeux qui devaient être dans un matériau différent et étaient rapportés. Entre les faces internes des jambes, dans la partie supérieure, on pouvait observer la présence d'un tenon de métal de 2,1-2,6 cm d'épaisseur reliant les deux membres, peut-être pour assurer davantage de stabilité à la statue¹⁵. Ces caractéristiques, souvent observées sur des statues en marbre, sont appelées « puntello » (pont).
- 7 Les photos prises avant la saisie de la statue la présentent évidemment non restaurée¹⁶. C'est dans le catalogue de l'exposition ΑΓΩΝ¹⁷ et à l'occasion d'une mention de Cl. Rolley¹⁸, qu'elle est illustrée pour la première fois après restauration.

Technique de fabrication

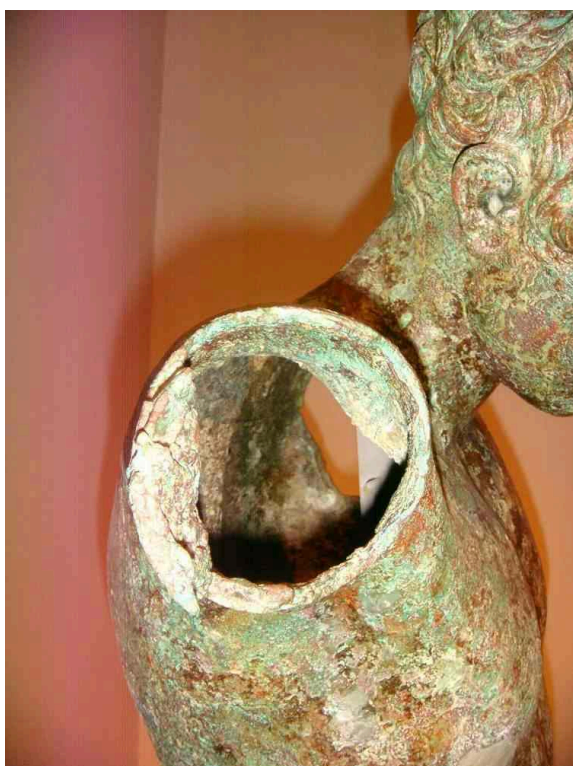
- 8 La statue a été coulée selon la technique de fonte en creux à la cire perdue sur négatif (procédé indirect), une méthode largement utilisée dans le monde méditerranéen au moins à partir du V^e siècle av. J.-C.¹⁹.

7. Le point du raccordement de la tête au torse



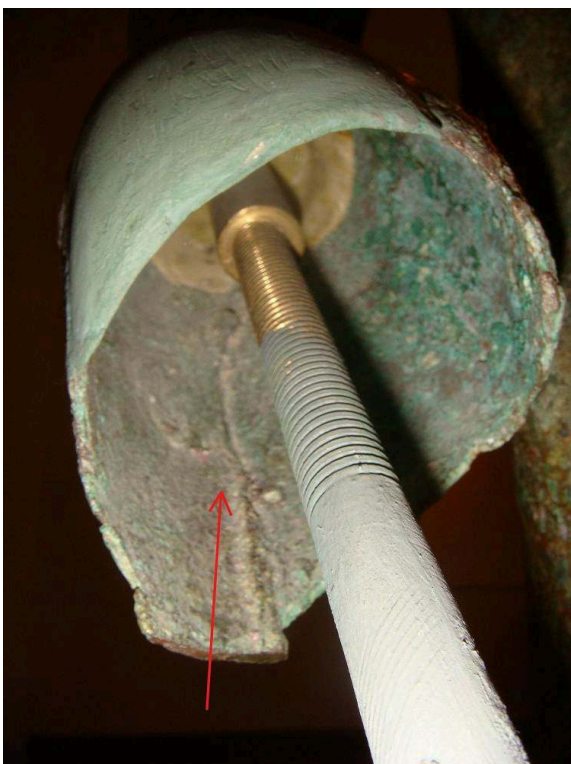
© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

8. L'intérieur du bras droit



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

9. Une réparation à l'intérieur de la jambe gauche



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

La tête a été fondue à part et soudée au torse à la base du cou (fig. 7). On distingue, à l'intérieur de la statue, à l'emplacement du cou, le métal de soudure en surplus utilisé pour assembler les deux parties entre elles²⁰. L'état de la statue ne nous permet pas de dire avec certitude si d'autres parties avaient été fabriquées à part et raccordées ensuite. Toutefois, la surface interne, rugueuse et inégale, et la plus grande épaisseur du métal en haut sur le bras droit sont peut-être dues également à la pénétration du métal lors du raccordement du membre ou lors de la fonte, à cause des fissures qui se sont produites dans le noyau d'argile au moment de la cuisson (fig. 8). Sur la paroi interne à l'arrière de la jambe gauche brisée, un excédent de bronze conservé en deux points sur une longueur de 6,5 cm et de 4 cm, indique qu'on a dû pratiquer ultérieurement une réparation dans le membre fendu, sur une longueur d'au moins 0,16 m (fig. 9).

- 9 L'épaisseur du métal ne présente pas de différences sensibles. Elle varie de 0,3 cm sur la jambe gauche à 0,5-0,6 cm sur l'épaule gauche et 0,5-0,7 cm sur l'épaule droite. Lorsqu'il y a, à l'intérieur, des surplus de métal, l'épaisseur est plus grande, atteignant 2 cm.

10. Des réparations antiques



© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché Ei. Miari.

- 10 En bien des points de l'œuvre, on observe des réparations antiques sous forme de petites pièces rectangulaires de tailles diverses, sur le devant du cou par exemple, derrière l'omoplate gauche et l'omoplate droite, sur le dos et à l'arrière du côté droit, etc. (fig. 10). Une perforation sur le côté gauche, à l'arrière, rectangulaire avec « bavures » de métal tout autour, mais de section circulaire, provient de l'arrachement d'un clou distanciateur non réparé.

Travaux de restauration

- 11 **1^{re} phase.** La statue fut plongée pendant près de dix mois dans un bain, c'est-à-dire dans un bassin rempli d'eau du robinet. Elle fut fixée d'abord sur une structure en bois, puis sur une structure plus légère en aluminium avec des prises souples pour qu'on puisse la transporter facilement, changer l'eau et sortir la statue à peu près tous les deux jours, et durant deux jours, afin de la nettoyer. On enlevait ainsi progressivement les sels (chlore), on ramollissait les différentes concrétions, en particulier les coquilles, afin de les enlever plus facilement avec des moyens mécaniques. L'analyse de l'eau se faisait avec un conductimètre. Dans la phase finale, l'eau du robinet fut remplacée par de l'eau déminéralisée, pour qu'il n'y ait plus trace des sels qui se dissolvent facilement et qui auraient menacé l'alliage d'une reprise de corrosion ultérieure.

11. Pendant la restauration dans l'atelier du musée



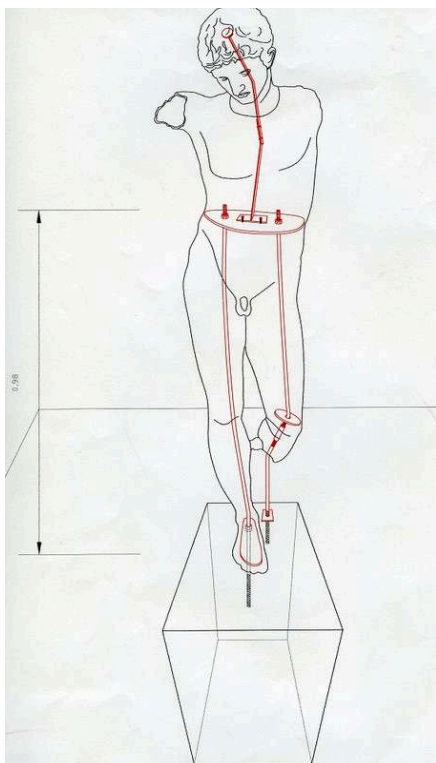
© Musée national archéologique d'Athènes. Cliché D. Gialouris.

- 12 Les moyens mécaniques utilisés pour ôter les couches dures des concrétions marines étaient essentiellement des scalpels de tailles diverses et des outils à percussion du même type que ceux utilisés par les dentistes (fig. 11). On put ainsi enlever de larges zones de concrétions. Pour ôter les couches plus petites, on utilisa différentes brosses rondes à crins souples et même de petites brosses en acier et de fins burins. Ce travail fut conduit avec beaucoup d'attention, pour ne pas enlever, avec les concrétions, une couche de la surface originale de la patine naturelle, c'est-à-dire de la malachite verte. Mais en certains points, cela fut inévitable. Le nettoyage mécanique se poursuivit dans la phase suivante, pendant le séchage de la statue. Le travail qui consistait à retirer le plus possible de concrétions et de coquilles à l'intérieur de la statue fut laborieux et prit beaucoup de temps, en particulier pour la tête, dont l'accès était difficile.
- 13 **2^e phase.** Pendant près de deux mois et sans interruption, la statue fut séchée à l'aide de cinq lampes à infrarouge qui fournissaient seulement de la chaleur. Il fallait supprimer tout danger de corrosion à cause de l'humidité. En revanche, le taux d'humidité relative de la pièce était maintenu constant et relativement bas, c'est-à-dire à 40-45 %.
- 14 **3^e phase.** Après séchage, la statue fut recouverte d'un vernis acrylique incralac à 10 % dans du toluène, pour stabiliser le métal et le protéger d'une reprise de corrosion ultérieure. Avec le même vernis, mais dans des concentrations plus importantes, c'est-à-dire jusqu'à 30 %, on procéda à des injections pour stabiliser les régions écaillées. Certains fragments écaillés qui s'étaient décollés lors du nettoyage mécanique en même temps que les coquilles, d'autres fragments qu'on avait détachés volontairement parce qu'ils adhéraient mal à la surface métallique, et des réparations antiques qui avaient également été enlevées, furent recollés avec de la résine nitrocellulosique (colles UHU-Hart) et avec une résine époxy (ARALDITE à prise rapide) mélangée à un peu de mastic

pour une meilleure consolidation. Des points de la surface de la statue qui menaçaient de se décoller, ainsi que des trous dus à la corrosion marine furent bouchés avec une résine époxy, de deux composants (liant + durcisseur).

- 15 **4^e phase.** La statue présentait après le nettoyage une patine relativement claire, de couleur verdâtre. À des fins esthétiques, on procéda en différents points à des comblements à l'aide de cire dentaire et de feuilles d'aluminium comme matériau de bouchage, et de résine époxy (matériau anhydre) au-dessus de la cire comme matériau de remplissage, susceptible d'être travaillé facilement et doté d'une résistance mécanique et, enfin, de poudres, pour les peintures d'icônes, diluées dans du vernis incralac à 10 % dans du toluène pour retrouver les couleurs des éléments ajoutés.

12. La structure intérieure moderne



© Musée national archéologique d'Athènes. Dessin de l'architecte et restaurateur P. Feleris.

- 16 **5^e phase.** Une étape difficile fut aussi la mise en place de la statue. Il fallut fabriquer à la main une structure spéciale, qui correspondait à la morphologie, à la posture et au poids de l'œuvre. Cette structure, composée de baguettes de laiton de 20 mm de diamètre, de feuilles de 5 mm d'épaisseur, d'écrous et de vis, fut collée avec de la résine époxy et de la résine nitrocellulosique (UHU-Hart) (fig. 12).
- 17 **6^e phase.** La statue fut dressée sur un socle de bois où fut vissé l'axe central de l'armature et dans lequel on ménagea une petite fenêtre pour pouvoir intervenir.

Analyse de la composition chimique élémentaire

- 18 L'analyse élémentaire du métal fut pratiquée au Laboratoire de chimie du Musée national archéologique, par spectroscopie d'Absorption Atomique (AAS) à partir d'échantillons prélevés en profondeur²¹ (fig. 13).

13. Les résultats de l'analyse chimique effectuée dans l'atelier de chimie du Musée national archéologique

ATELIER DE CHIMIE DU MUSÉE NATIONAL ARCHÉOLOGIQUE

% ANALYSE CHIMIQUE

	Cu	Sn	Zn	Pb	As	Sb	Fe	Ni	Co	Ag	Au	Bi
Épaule droite	64.08	10.87	0.01	24.35	0.15	0.31	0.12	0.02	0.04	0.04	-	-
Talon droit	60.61	10.62	0.01	27.87	0.17	0.48	0.14	0.04	0.02	0.04	-	-
Tenon des jambes	67.83	9.44	0.002	21.96	0.30	0.31	0.06	0.04	0.02	0.04	-	-

© Musée national archéologique d'Athènes.

Pour l'étude de la composition chimique, on préleva trois échantillons avec un foret de 0,1-0,2 cm de diamètre. Le premier, d'un poids de 45,99 milligrammes, près de l'épaule droite, le deuxième, de 45,20 milligrammes, à l'arrière du talon droit, et le troisième, de 45,53 milligrammes, sur le tenon entre les jambes. Les résultats ont montré que tous les échantillons présentent comme caractéristique essentielle un métal qui est un alliage de bronze au plomb, c'est-à-dire un alliage de cuivre avec de l'étain (9,4 à 10,9 %) et une grande teneur en plomb (22 à 28 %).

- 19 En outre, des échantillons furent analysés au département de Géologie économique et de Géochimie de la faculté de Géologie et de Géoenvironnement de l'université d'Athènes²². Pour ces analyses, on utilisa un microscope électronique à balayage (Scanning Electron Microscope-SEM : JEOL JSM-5600) et un appareil de micro-analyse X (Energy Dispersive X-ray Spectroscopy-EDX : Oxford Link TM ISIS TM 300). Les analyses effectuées selon cette méthode (SEM-EDX) ont été faites à partir de limailles²³.

14. Les résultats des analyses chimiques effectuées au musée et à l'université

ANALYSE CHIMIQUE					
<u>Tête</u>					
Cu	Sn	Pb	Fe		
76.45	13.57	9.97		(Université 3A) —	} ⑤
57.57	17.44	24.99		(Université 3B) √	
34.45	18.75	30.11	16.69	(Université 3Γ) —	
<u>Épaule droite</u>					
Cu	Sn	Pb			
64.08	10.87	24.35		(Musée Nat. Arch. 1)	} ①
87.62	8.66	3.71		(Université 1) +	
<u>Épaule gauche</u>					
Cu	Sn	Pb			
75.26	10.35	14.39		(Université 2A) —	} ②
67.50	9.16	23.33		(Université 2B) √	
<u>Fesse gauche</u>					
Cu	Sn	Pb	S	Cl	
75.00	9.47	15.53			(Université 4A) —
83.47	11.84	4.69			(Université 4B) +
83.68	3.81	12.31	15.62	2.86	(Université 4Γ) —
<u>Tenon des jambes</u>					
Cu	Sn	Pb			
67.83	9.44	21.96			(Musée Nat. Arch. 3) —
80.04	8.27	11.69			(Université 5) —
<u>Talon droit</u>					
Cu	Sn	Pb			
60.61	10.62	27.87			(Musée Nat. Arch. 2) —
74.86	10.14	15.00			(Université 7A) —
54.98	11.02	33.99			(Université 7B) √
<u>Jambe gauche</u>					
Cu	Sn	Pb			
77.58	10.24	12.18			(Université 6) —

© Musée national archéologique d'Athènes.

- 20 Les résultats des analyses conduites selon des méthodes différentes par le musée et par l'université, sur des échantillons prélevés à peu près aux mêmes endroits – par exemple n° 1 épaule droite (musée 1, université 1), tenon des jambes (musée 3, université 5) et talon droit (musée 2, université 7A) –, montrent des divergences relativement grandes pour le cuivre et le plomb, plus petites pour l'étain (fig. 14). Ces différences sont sans doute imputables à une qualité moindre des prélèvements effectués pour l'université, qui seraient ainsi plus fortement corrodés, mais surtout au fait que le volume de matière analysé par le SEM-EDX est beaucoup plus faible que par AAS ; le matériau se révèle donc hétérogène à cette échelle d'observation. On sait en effet que le plomb n'est pas soluble dans les alliages cuivreux, et qu'il se rassemble sous la forme de nodules. Il faut donc, pour une estimation correcte de la teneur en plomb dans un bronze, analyser un volume conséquent de matière, ce qui n'a manifestement pas été le cas avec les analyses SEM-EDX.
- 21 Les analyses pratiquées par les deux laboratoires attestent des différences par rapport à la première analyse chimique publiée dans l'article de St. Lehmann²⁴. Ce sont surtout les teneurs du cuivre, de l'étain et du plomb, éléments de base pour l'étude d'un alliage, qui diffèrent. Quoiqu'il en soit, l'analyse chimique de St. Lehmann se rapproche davantage, pour ce qui est du cuivre et du plomb, de l'analyse de l'université pour l'un des échantillons, celui qui fut prélevé sur l'épaule droite (université 1). On a toujours cru que l'utilisation du plomb – si ce n'est en architecture pour des raisons d'isolation, comme moyen de se protéger de la corrosion²⁵ – était limitée à l'origine, mais qu'elle fut importante à l'époque hellénistique et surtout à l'époque romaine²⁶. On sait que la quantité de plomb dans un alliage, comme celle de l'étain dans un alliage de bronze au plomb, c'est-à-dire un alliage de cuivre avec de l'étain et du plomb, par exemple jusqu'à

2 %, rend l'alliage plus fluide, facilitant le processus de la fonte (assurant « une bonne fonte », comme on dit en métallurgie) et pourrait en outre aider à la cohésion de parties fondues séparément, par un assemblage qui se fait également par coulée et à une température plus basse. On utilise également fréquemment le plomb aux endroits de consolidation-montage d'une sculpture sur sa base. C'est la raison pour laquelle on trouve habituellement du plomb coulé sous les orteils ou sous la plante des pieds d'une statue²⁷. Toutefois, l'utilisation, surtout à l'époque romaine, d'une plus grande quantité de plomb dans le bronze, jusqu'à 20-30 %, se faisait sans doute également pour des raisons d'économie surtout ou pour ajouter une autre nuance au métal²⁸.

- 22 Mais, d'une manière générale, l'alliage métallique de la statue de l'Éphèbe contient une assez grande quantité d'étain et de plomb. Surtout, l'existence d'une quantité de plomb encore plus grande en certains endroits comme l'épaule droite, l'épaule gauche, le tenon des jambes et le talon droit, est peut-être en rapport avec les points de jonction. St. Lehmann considère que les résultats de la première analyse, effectuée dans un atelier de Berlin, s'accordent avec la datation qu'il propose pour l'œuvre, aux environs de 330 av. J.-C.²⁹. Au contraire, les résultats de l'analyse du musée et de l'université sont conformes avec la datation de la statue que nous proposons, c'est-à-dire à l'époque romaine³⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Αγών-2004 : Αγών, N. Kaltsas (dir.), cat. exp. (Musée national archéologique d'Athènes, 15 juillet-31 octobre 2004), Athènes, 2004.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ 2006 : Α. Αποστολίδης, *Αρχαιοκαπηλία και εμπόριο αρχαιοτήτων. Μουσεία, έμποροι τέχνης, οίκοι δημοπρασιών, ιδιωτικές συλλογές*, Athènes, 2006.

BOL 1972 : P. C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, AM 2, Beiheft, 1972.

BOL 1978 : P. C. Bol, *Grossplastik aus Bronze in Olympia, OF IX*, Berlin, 1978.

HAYNES 1992 : D. Haynes, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Mainz am R., 1992.

HELLENKEMPER SALIES *et al.* 1994 : G. Hellenkemper Salies, H.-H. von Prittwitz Gaffron, G. Bauchhens (éd.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, I-II*, Cologne, 1994.

HEMINGWAY 1996 : S. A. Hemingway, "The Fire of Hephaistos. Large Classical Bronzes from North American Collections. How Bronze Statues were made in Classical Antiquity", *Harvard University Art Museums Gallery Series* 19, 1996.

HEMINGWAY 2004 : S. A. Hemingway, *The Horse and Jockey from Artemision. A Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period*, Berkeley, 2004.

HEMINGWAY *et al.* 2002 : S. A. Hemingway, E. Milleker, R.E. Stone, "The Early Imperial Bronze Statue of a Boy in the Metropolitan Museum of Art: A Technical and Stylistic Analysis", dans Al. Giunliamair (éd.), *I bronzi antichi : Produzione e tecnologia*, Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi

Antichi organizzato dall'Università di Udine, sede di Gorizia, (Grado-Aquileia, 22-26 maggio 2001), Montagnac, 2002, p. 200-207.

KALTSAS 2001 : N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens, 2001.

KAROZOS 1929 : Chr. Karouzos, "The Find from the Sea off Artemision", *JHS* 49, 1929, p. 141-144.

ΚΑΚΑΒΟΓΙΑΝΝΗΣ 2005 : Ε. Κακαβογιάννης, *Μέταλλα εργάσιμα και συγκεχωρημένα. Η οργάνωση της εκμετάλλευσης του ορυκτού πλούτου της Λαυρεωτικής από την Αθηναϊκή Δημοκρατία*, Athènes, 2005.

LAHUSEN, FORMIGLI 2001 : G. Lahusen, E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich, 2001.

LEHMANN 2004 : „St. Lehmann, Der siegreiche Knabe. Zum Meeresfund einer spätklassischen Bronzestatue“, *The Antique Bronzes: Typology, Chronology, Authenticity*, The Acta of the 16th International Congress of Antique Bronzes, (organised by The Romanian National History Museum, Bucharest, May 26th-31st 2003), Bucarest, 2004, p. 283-292.

MARTIN 2001-2002 : H.G. Martin, „Versunkene Skulpturen“, *Nürnberger Blätter zur Archäologie*, 18, 2001-2002, p. 151-168.

ΟΡΑΝΑΔΟΣ 1959-60 : Α.Κ. Ορλάνδος, *Τα υλικά δομής των αρχαίων Ελλήνων και οι τρόποι εφαρμογής αυτών κατά τους συγγραφείς, τας επιγραφάς και τα μνημεία*, 2, Athènes, 1959-1960.

Πραξιτέλης 2007 : Πραξιτέλης, Ν. Καλτσάς, Γ. Δεσπίνης (dir.), cat. exp. (Musée national archéologique d'Athènes, 25 juillet-31 octobre 2007), Athènes, 2007.

Praxitèle 2007 : Praxitèle, A. Pasquier, J. L. Martinez (dir.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007), Paris, 2007.

ROLLEY 1994 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, 1, Paris, 1994.

ROLLEY 1999 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, 2, Paris, 1999.

ROLLEY 2005 : Cl. Rolley, « Les Bronzes grecs et romains : recherches récentes », *RA* 2005/2, p. 339-354.

SVORONOS 1908 : N. Svoronos, „Die Funde von Antikythera.“, *Das Athener Nationalmuseum*, I, Athènes, 1908.

The Fire of Hephaistos 1996 : *The Fire of Hephaistos. Large Classical Bronzes from North American Collections*, C. C. Mattusch, B. Barr-Sharrar, A. Beale, B.R. Brown, H. Lie, A. Oliver, A. E. Raubitschek, B. Sismondo-Ridgway (dir.), cat. exp. (exhibition tour: Cambridge, Massachusetts, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, 20 april-11 august 1996 ; Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art, 13 october 1996-5 january 1997 ; Tampa, Florida, The Tampa Museum of Art, 2 february-13 april 1997), Cambridge, 1996.

TOULOUPA 1986 : E. Touloupa, „Das bronzene Reiterstandbild des Augustus aus dem nordägäischen Meer.“, *AM* 101, 1986, p. 185-205.

ΦΙΛΙΟΣ 1899 : Δ. Φίλιος, «Χαλκούν άγαλμα Ποσειδώνος εκ Βοιωτίας», *Arch. Eph.* 1899, p. 57-74.

ZIMMER 1990 : G. Zimmer, *Griechische Bronzegusswerkstätten. Zur Technologieentwicklung eines antiken Kunsthandwerkes*, Mainz a.R., 1990.

ZIMMER, ΜΠΑΪΡΑΜΗ 2008 : G. Zimmer, Κ. Μπαϊράμη, Ρόδος ΙΙ. Ροδιακά εργαστήρια χαλκοπλαστικής, Athènes, 2008.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630220894622/show/>

NOTES

*. Je voudrais remercier M^{me} Béatrice Detournay de l'École française d'Athènes pour la traduction du grec.

1. ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ 2006, p. 339-346. Le premier contact d'un archéologue, mandaté officiellement par la Grèce, avec l'œuvre en question eut lieu en juin 1998, lorsque je me rendis en tant que représentante du ministère de la Culture grec à Sarrebruck, pour contrôler et reconnaître un nombre important d'objets qui avaient été saisis et transportés dans les locaux de la police de la ville allemande. La statue en bronze de l'Éphèbe se trouvait parmi eux.

2. *Arch. Delt.* 56-59, 2001-2004, p. 57.

3. Je voudrais remercier ici l'équipe des restaurateurs des métaux du Musée national archéologique d'Athènes qui a mené à bien cette tâche.

4. *Αγών* 2004, p. 101, n° 7 (R. Proskynitopoulou).

5. *Arch. Delt.* 60, 2005, sous presse.

6. Comme la statue bien connue de l'Éphèbe dit de Marathon X 15118, également au Musée national archéologique, C. C. Mattusch, "The Preferred Medium: The Many Lives of Classical Bronzes", dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 32, fig. 17. KALTSAS 2001, p. 242, n° 509 ; *Praxitèle* 2007, p. 112-115, n° 17 (A. Pasquier) ; *Πραξιτέλης*-2007, p. 100-103, n° 16 (R. Proskynitopoulou).

7. Inv. X 13400, X 15088, X 15090, X 15091, X 15105, X 15108, X 18932. SVORONOS 1908, p. 1 sq ; BOL 1972, p. 24 sq., pl. 10-11, 12:1-3, 5-6, 13:1-4 ; C. C. Mattusch, "The Preferred Medium: The Many Lives of Classical Bronzes", dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 32 ; KALTSAS 2001, p. 275, n° 575 ; MARTIN 2001-2002, p. 154-155, fig. 4.

8. Inv. X 23322. TOULOUPIA 1986, p. 185 sq., pl. 36-43 ; KALTSAS 2001, p. 318, n° 664 ; LAHUSEN, FORMIGLI 2001, p. 64 sq., n° 24 ; MARTIN 2001-2002, p. 160, fig. 10.

9. Inv. X 11761. FILIOS 1899, p. 57-74, pl. 5-6 ; ROLLEY 1994, p. 356, n° 27 ; C. C. Mattusch, "The Preferred Medium: The Many Lives of Classical Bronzes", dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 32. KALTSAS 2001, p. 86, n° 146.

10. Inv. X 15118. Voir ci-dessus n. 6.

11. Inv. X 15161. KAROUZOS 1929, p. 141-144, pl. VII-VIII ; ROLLEY 1994, p. 333 sq., fig. 343-344 ; C. C. Mattusch, "The Preferred Medium: The Many Lives of Classical Bronzes", dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 32, fig. 16 ; KALTSAS 2001, p. 93, n° 159 ; MARTIN 2001-2002, p. 152, fig. 1.

12. Inv. X 15177. MARTIN 2001-2002, p. 152-153, fig. 2 ; KALTSAS, 2001, p. 286, n° 603 ; HEMINGWAY 2004.

13. Inv. X 13396. BOL 1972, p. 18-24, pl. 6-9 ; ROLLEY 1999, p. 294, fig. 304-305 ; KALTSAS 2001, p. 248, n° 518 ; MARTIN 2001-2002, p. 155, fig. 5.

14. On ignore si ces morceaux étaient destinés à des analyses chimiques, qui auraient été effectuées avant que l'œuvre ne revienne en Grèce.

15. De petits tenons de métal assuraient le maintien des éléments d'une statue dans la position souhaitée lors de la coulée du métal (aussi appelés clous distanciateurs). Ces tenons devaient être généralement ôtés après la coulée, lors du travail à froid, HEMINGWAY *et al.* 2002, p. 204. Dans le cas présent, le *puntello* ne peut en aucun cas correspondre à un dispositif de ce type.

16. LEHMANN 2004, p. 283-292, fig. 1-6.

17. Voir ci-dessus, n. 4.
18. ROLLEY 2005, p. 340, fig. 1.
19. ZIMMER 1990, p. 127 sq ; Fr. Willer, „Zur Herstellungstechnik der Herme“, dans HELLENKEMPER SALIES *et al.* 1994, p. 959 sq ; HEMINGWAY 1996, p. 5-6 ; LAHUSEN, FORMIGLI 2001, p. 484 sq.
20. HAYNES 1992, p. 94-95, pl. 8 ; *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 286, fig. 37d ; ZIMMER, ΜΠΑΪΡΑΜΗ 2008, p. 106, M 338, fig. 60.
21. Je remercie l'ex-chef de service du laboratoire de chimie du musée, le Dr E. Mangou, pour l'analyse qu'elle a effectuée, dans l'atelier du musée.
22. Je remercie le professeur de géochimie, P. Mitropoulos, et l'électronicien responsable du laboratoire de microanalyse de l'université, E. Michailidis, pour avoir effectué les analyses.
23. Voir pour cette méthode d'analyse, H. Lie, C. C. Mattusch, „Introduction to the Catalogue Entries and Technical Observations“, dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 171-172.
24. LEHMANN 2004, p. 288. Pour cette analyse nous ne savons rien de la méthode utilisée ni de l'endroit de la statue où fut pris l'échantillon.
25. ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1959-1960, p. 25 sq.
26. ΚΑΚΑΒΟΓΙΑΝΝΗΣ 2005, p. 284 sq. Voir la liste avec les résultats de l'analyse chimique des œuvres, H. Lie, C.C. Mattusch, „Introduction to the Catalogue Entries and Technical Observations“, dans *The Fire of Hephaistos* 1996, p. 173.
27. BOL 1978, p. 85-87, fig. 9 ; HAYNES 1992, p. 102-103, fig. 8.
28. ZIMMER, ΜΠΑΪΡΑΜΗ 2008, p. 206-207. Voir les problèmes que présente l'interprétation des analyses chimiques des échantillons avec teneur en plomb, LAHUSEN, FORMIGLI 2001, p. 471.
29. LEHMANN 2004, p. 288, 290.
30. *Αγών* 2004, p. 101, n° 7 (R. Proskynitopoulou).

RÉSUMÉS

L'Éphèbe de bronze dit « de Sarrebruck », retrouvé dans la mer, fut saisi en Allemagne en 1998 et rendu à la Grèce en 2002. Il fut restauré dans l'atelier des métaux du Musée national archéologique. La statue a été coulée selon la technique de la fonte en creux à la cire perdue sur négatif (méthode indirecte). Pour le nettoyage, on a eu recours à de l'eau du robinet, à de l'eau déminéralisée et à des moyens mécaniques. Pour stabiliser certains fragments décollés, on a utilisé des résines, pour protéger le bronze du vernis acrylique, pour les compléments une résine époxy et pour la restauration esthétique des poudres destinées aux peintures d'icônes. On a fabriqué une structure intérieure en laiton. L'analyse chimique du métal, pratiquée au laboratoire de chimie du musée par spectroscopie d'Absorption Atomique, et à l'université d'Athènes par micro-analyse X (SEM-EDX), a mis en évidence un alliage de bronze au plomb, c'est-à-dire un alliage de cuivre avec de l'étain et une grande teneur en plomb.

The "Saarbrücken Ephebe," X 26087: Some technical observations about its manufacture, conservation, and display at the National Archaeological Museum of Athens

The bronze statue known as the "Saarbrücken Ephebe" was pulled out of the sea before being confiscated in Germany in 1998 and repatriated to Greece in 2002. Conservation work was performed in the metals laboratory of the National Archaeological Museum. This statue was cast by the indirect lost wax process. Cleaning was done with tap water and deionized water, and by

mechanical means. Special adhesives were used to stabilize attached sections, an acrylic coating was used to protect the statue, missing parts were filled in with an epoxy putty, and the statue's aesthetic aspect was restored with artists' pigments. A supporting framework of brass was constructed. The chemical analysis of the statue's metallic composition which took place in the Museum's Chemistry section using atomic absorption spectroscopy (AAS) and at the University of Athens applying the technique of Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (SEM-EDX) confirmed that it is composed of a leaded bronze alloy, in other words an alloy of copper and tin with a high lead content. (Translated from the Greek by Stefanie Kennell of ASCSA).

AUTEUR

ROSA PROSKYNITOPOULOU

Musée national archéologique d'Athènes

Chef du département des bronzes

Sculpture grecque, sculpture romaine et notion d'atelier : la question des bronzes

Römische Athleten mit Geldsäcken : Zur Ikonographie einer unbekannten Bronzestatuetten in Dresden

Norbert Franken

- 1 Kaum eine andere antike Denkmälergattung bietet ein solch reichhaltiges Themenspektrum wie die Kleinbronzen der römischen Kaiserzeit¹. Anders als die sehr zahlreich und in vielfältigen Typen überlieferten Bronzestatuetten römischer Gottheiten, die sich in aller Regel anhand von Attributen ohne weiteres benennen lassen², entziehen sich entsprechende Statuetten aus dem Themenbereich des täglichen Lebens oftmals einer präzisen Deutung. Insbesondere ihre überlieferungsbedingte Isolierung macht sie für den heutigen Betrachter in vielen Fällen schwer verständlich³. Einen nicht zu unterschätzenden Quellenwert besitzen deshalb die Darstellungen verwandter Typen auf römischen und spätantiken Sarkophagen, Mosaiken, Elfenbeinreliefs oder Bildlampen, bei denen der szenische Zusammenhang erhalten ist. Wie durch den Vergleich mit aussagekräftigen Denkmälern der Flächenkunst unter günstigen Umständen die Benennung vormals ungedeuteter Bronzestatuetten gelingen kann, hat der Verfasser bereits früher zu zeigen versucht. Die Auswahl der Fragestellungen reichte dabei von Männern mit alltäglicher Arbeitstracht⁴ über Figuren der volkstümlichen Unterhaltung⁵ und des Sports⁶ bis zu prominenten Gestalten der griechischen Geisteswelt⁷.

1. Römische Bronzestatue



Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. 78 (Sammlung Neschwitz).
© Foto Norbert Franken.

2. Römische Bronzestatue



Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. 78 (Sammlung Neschwitz).
© Foto Norbert Franken.

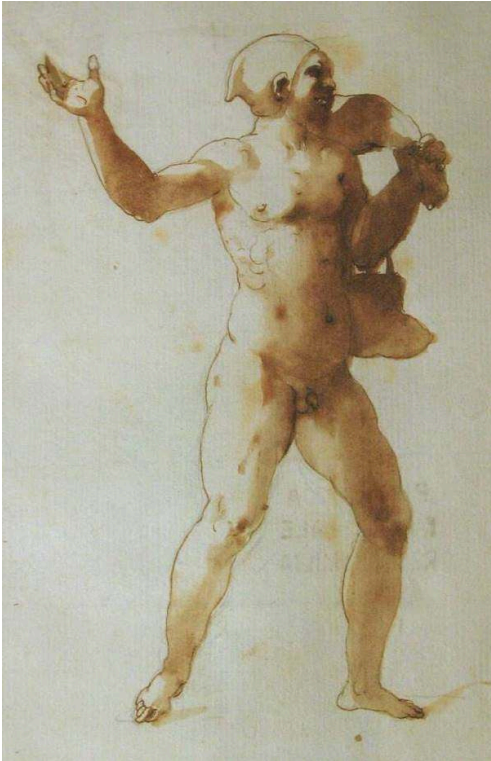
3. Römische Bronzestatuetten



Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. 78 (Sammlung Neschwitz).
© Foto Norbert Franken.

- 2 Vor diesem Hintergrund fand auch eine ungewöhnliche römische Bronzestatuetten im Magazin der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Abb. 1-2) das Interesse des Berichterstatters. Die ohne ihren neuzeitlichen, vermutlich barocken Sockel, die ehemals ergänzten, jetzt aber fehlenden Füße und die moderne Stütze^s nur noch 7,9 cm hohe Statuette Nr. 78 (Sammlung Neschwitz) zeigt einen laufenden nackten Mann von muskulöser Statur. Die Haare sind kurz geschnitten. Nur am Hinterkopf ist eine längere, senkrecht vom Scheitelpunkt herabhängende Strähne zu erkennen. Der rechte Arm, dessen Finger ebenfalls fehlen, ist in ausholender Bewegung erhoben. Mit der angewinkelten Linken hat er das obere Ende eines über die linke Schulter geworfenen, nur mäßig gefüllten Sacks ergriffen, dessen Oberfläche durch Punktierung strukturiert ist. Dazu trägt er in der linken Armbeuge ein an einem Riemen hängendes Gefäß mit merkwürdig abgeflachtem Boden. Die fehlenden Füße der Statuette und die jetzt sehr instabile Montage auf ihrem neuzeitlichen Sockel machen eine genaue Ausrichtung schwierig. Bei genauerer Betrachtung wird aber deutlich, dass der Kopf des Mannes mit in die Ferne gerichtetem Blick leicht erhoben ist, was für die Deutung noch wichtig sein wird.

4. Antikenzeichnung des 17. Jahrhunderts



REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA PANIZZI MSS. VAR. D 153.

© Foto Claudio Franzoni, Bologna.

- 3 Die Herkunft der Dresdner Statuette liegt zum Teil im Dunkeln. Nach freundlicher Auskunft der zuständigen Konservatorin kam sie 1945 oder wenig später im Rahmen einer der so genannten „Schlossbergungen“ aus dem nach Ende des Zweiten Weltkriegs verwüsteten und in Brand gesetzten Neuen Schloss Neschwitz bei Bautzen (Sachsen) in die Dresdner Sammlung. Wahrscheinlich war sie ehemals Teil der Antikensammlung eines der früheren Schlossherren, vermutlich der des Grafen Isaak Wolfgang von Riesch (verstorben 1810)⁹. Ursprünglich dürfte die Statuette allerdings – wie auch die übrigen Antiken der Sammlung – aus Italien stammen. Ein starkes Indiz dafür liefert die Existenz einer heute in der Biblioteca Panizzi in Reggio Emilia aufbewahrten Antikenzeichnung des 17. Jahrhunderts (Abb. 4)¹⁰, die wegen der außerordentlichen Seltenheit derartiger Figuren höchst wahrscheinlich nicht nur eine „Replik“ desselben Typus, sondern die jetzt in Dresden befindliche Statuette selbst darstellen dürfte.

5. Römische Bronzestatuetten



Kunsthandel. Repro nach: Antiquities.
Christie's South Kensington 30. 4. 2008, 127 Nr. 161.

- 4 Eine enge typologische Verwandtschaft trotz einiger motivischer Abweichungen zeigt auch eine vollständig erhaltene, je nach Ausrichtung zwischen 8,2 und 8,8 cm hohe und damit ungefähr maßgleiche römische Bronzestatuetten, die sich erst jüngst zunächst im englischen, später im nordamerikanischen Kunsthandel befand¹¹ und aus einer französischen Sammlung des mittleren 20. Jahrhunderts stammen soll (Abb. 5). Der ebenso mit weit vorgesetztem linkem Bein vorstürmende nackte Mann hält wie die Statuette in Dresden mit der linken Hand einen über die linke Schulter geworfenen Sack. Auch führt er ein Gefäß mit sich. Dieses trägt er jedoch anders als dort nicht in der Armbeuge. Statt dessen ist es an einem quer über die Brust von der rechten Schulter herabkommenden Trageriemen befestigt. Zudem ist es deutlich kleiner als bei der Dresdner Figur und von kugelförmiger Form. Weitere Abweichungen betreffen den erhobenen und heftig nach rechts gedrehten Kopf sowie den mit abgespreiztem Zeigefinger zum Kopf hin angewinkelten rechten Arm. Abgesehen von den genannten Unterschieden kann angesichts der engen typologischen Übereinstimmungen kein Zweifel sein, dass beide Statuetten nicht nur dasselbe Bildthema meinen, sondern ursprünglich auch auf einen gemeinsamen künstlerischen Entwurf zurückgehen dürften.
- 5 Nur eine knappe Bemerkung verdient der an beiden Statuetten recht verschiedene stilistische Befund. Zweifel an der Echtheit sind allerdings in beiden Fällen nicht gerechtfertigt. Auch wenn die Dresdner Bronze durch den Brand ihre antike Patina verloren hat, zeigt sie doch noch sehr deutlich die für römische Bronzen aus Italien oder dem Westen des Imperiums typische Glätte der Kaltarbeit. Im Vergleich dazu zeichnet sich die Statuette im Kunsthandel durch eine zugleich matte und ein wenig

wie verwaschen wirkende Oberfläche aus. Dieses ist ein allgemein zu beobachtendes Merkmal römisch-ägyptischer Bronzen, was einen Hinweis darauf gibt, dass die Werkstatt der zweiten Statuette im Nilland zu suchen sein dürfte.

- 6 Nun aber zu der eigentlichen Frage nach Deutung und Benennung der beiden Statuetten, die offensichtlich bisher nicht gelungen ist. Während auf der Karteikarte der unveröffentlichten Statuette in Dresden kein diesbezüglicher Vorschlag zu finden ist, wurde die Bronze im Kunsthandel zuletzt als Darstellung eines Sklaven mit einem Weinschlauch verstanden.
- 7 Tatsächlich sind Darstellungen von Silenen oder Satyrn mit in ähnlicher Weise geschulterten Weinschläuchen bekannt, doch sprechen – wie sich zeigen lässt – zu viele Argumente gegen einen solchen Identifizierungsvorschlag. Abgesehen von der Form der Ohren, die nicht den spitzen Ohren eines Silens oder Satyrs entsprechen, sondern eher den geschwollenen Ohren antiker Schwerathleten, geben neben der muskulösen Erscheinung beider Männer vor allem die kurzen, am Kopf anliegenden Frisuren mit der einzelnen Strähne am Hinterkopf letztlich den entscheidenden Hinweis auf die Welt der Agonistik, also des antiken Wettkampfsports, handelt es sich dabei doch ohne Zweifel um den sogenannten „Cirrus“, wie ihn insbesondere römische Schwerathleten gewöhnlicherweise tragen¹².

6. Sarkophagfragment



3 Rom, Museo del Palazzo dei Conservatori Kat. 195

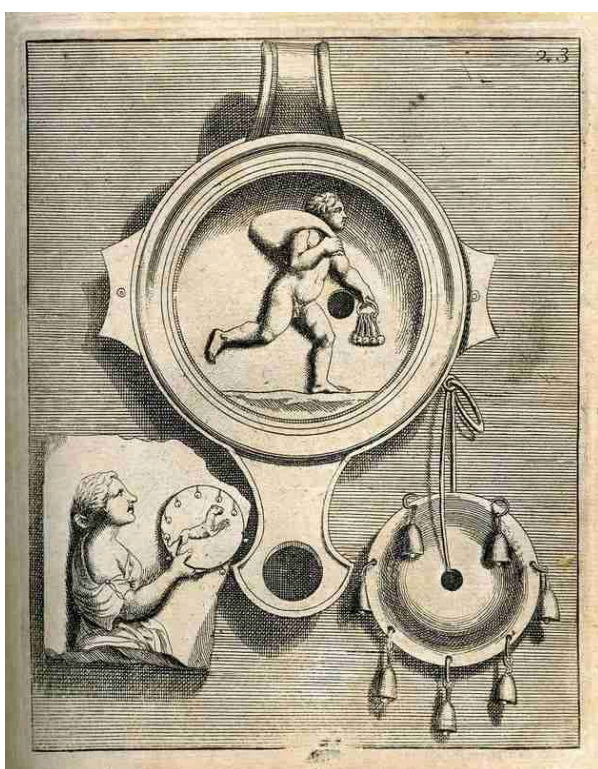
ROM, PALAZZO DEI CONSERVATORI MAG. NR. 2717.

REPRO NACH: R. AMEDICK, VITA PRIVATA. ASR I 4, 1991, 153, NR. 195, TAF. 74, 3.

- 8 Wenn man sich nun innerhalb der Bilderwelt römischer Schwerathleten nach Darstellungen verwandter Figuren umsieht, so wird man zunächst in der Sarkophagplastik fündig. Der auf einer Antikenzeichnung der Sammlung Dal Pozzo noch vollständig erhaltene Sarkophag ist heute bis auf ein im Konservatorenpalast

aufbewahrtes Fragment der linken Hälfte (Abb. 6) verloren¹³. Auf dem von Rita Amedick in mittelseverische Zeit datierten Kasten erschienen – allesamt in Gestalt von Kindern – ursprünglich ein siegreicher Athlet, mehrere Paare von Ringern und Faustkämpfern sowie eine Reihe von Begleitfiguren. Die uns am meisten interessierende Gestalt hat sich am rechten Rand des originalen Bruchstücks im Konservatorenpalast als Hintergrundfigur erhalten. Im Unterschied zu den rundplastischen Darstellungen scheint der Dargestellte nicht zu laufen. Außerdem ist er mit einem Mantel bekleidet. Auch trägt er das Gefäß nicht am Arm, sondern hält es in der Hand. Und schließlich umfasst er den Zipfel des über der Schulter liegenden Sacks nicht mit der linken, sondern mit der rechten Hand. Trotz dieser eher marginalen Unterschiede lässt sich die motivische Verwandtschaft mit den zuvor betrachteten Statuetten kaum bezweifeln, zumal einige Abweichungen offensichtlich der geschilderten Situation geschuldet sind. Denn offenbar ist der Dargestellte in der Rolle eines Zuschauers des gerade vor seinen Augen stattfindenden Ringkampfes zu verstehen.

7. Verschollene Tonlampe aus Rom



REPRO NACH: P. SANTI BARTOLI, *LUCERNAE VETERUM SEPULCHRALES ICONICAE* (1702) II TAF. 23.

- 9 In den hier diskutierten Zusammenhang gehörte wahrscheinlich auch eine von Pietro Santi Bartoli veröffentlichte römische Bildlampe (Abb. 7)¹⁴, die heute nicht mehr auffindbar ist. Aus diesem Grund lässt sie sich in ihrem Quellenwert nicht näher einordnen. Doch besteht immerhin der begründete Verdacht, dass der Kupferstecher des 17. oder 18. Jahrhunderts die antike Darstellung in Einzelheiten missverstanden und dementsprechend abgewandelt haben könnte. Wohl trägt der laufende nackte Mann ebenfalls einen gut gefüllten Sack, diesmal auf der rechten Schulter. In der linken Hand führt er jedoch ein merkwürdiges Instrument mit sich, das seiner Form nach auf den ersten Blick einem Schlüsselbund ähnelt. Anscheinend hängen an einem großen

Tragering fünf oben in einer Öse und unten in einer Kugel auslaufende Stäbe. Wahrscheinlicher, als dass wir es hier mit der Darstellung eines bisher nicht nachweisbaren antiken Geräts zu tun haben, dürfte die Vermutung sein, dass das antike Lampenbild ursprünglich das übliche Gefäß oder Palästragerät zeigte.

- 10 Sehr viel aussagekräftiger als das gerade betrachtete Sarkophagfragment und die Bildlampe ist das bekannte, 1987 in den Thermen von Batten Zammour (Tunesien) entdeckte und heute im Archäologischen Museum der 60 km entfernten Stadt Gafsa aufbewahrte Bodenmosaik, auf dem neben vielem anderen zwei sehr ähnliche Figuren dargestellt sind¹⁵. In der oberen Hälfte rechts ist unmittelbar am Rand des hier nur lückenhaft erhaltenen Mosaiks ein laufender nackter Athlet zu erkennen, der zusätzlich zu dem über die Schulter geworfenen Sack und dem am linken Handgelenk befestigten Gefäß in der rechten Hand einen langen Palmwedel hält. Auch wenn der szenische Zusammenhang wegen der Beschädigung des Bodens nicht völlig klar ist, so scheint der Dargestellte doch in jedem Fall Teil einer größeren Szene gewesen zu sein.

8. Detail des Mosaiks aus Batten Zammour (Tunesien)



Gafsa, Archäologisches Museum.

REPRO NACH: M. KHANOUSSI, AW 1991, 151.

- 11 Deutlicher ist der Zusammenhang in der zweiten Szene, die sich in der unteren linken Ecke des Bodens befindet¹⁶ (Abb. 8). Auch besitzt die Darstellung eine größere typologische Nähe zu der Statuette in Dresden. Hier trägt der vom Rücken hergesehene laufende Mann nicht nur den Sack über der linken Schulter und ein Gefäß an einem Riemen in der linken Hand. Er hat auch den rechten Arm in einer ähnlich theatralischen Bewegung hoch erhoben wie die Statuette in Dresden. Zusammen mit einem attributlosen zweiten Athleten, der beide Arme akklamierend erhoben hat, begleitet er den Lauf eines dritten Athleten, der durch einen Blütenkranz auf dem Kopf

sowie einen langen Palmzweig in der linken und eine mächtige „Preiskrone“ in der rechten Hand als Sieger eines athletischen Wettkampfs charakterisiert ist.

- 12 Beide Figuren wurden von Mustafa Kanoussi bei der Erstpublikation des Mosaiks als Athleten mit Geldsäcken interpretiert, was grundsätzlich nicht falsch zu sein scheint, auch wenn man sich wenigstens in einem Fall fragen muss, ob es sich nicht statt eines Geldsacks in Wahrheit um die während des Wettkampfs abgelegte Kleidung des Siegers handeln könnte. Zumindest machen die Mosaiken deutlich, dass es sich bei den in den eingangs betrachteten Bronzestatuetten wiederzufindenden Bildern – um einen festen Typus im eigentlichen Sinne handelt es sich ja nicht – eher um Begleitfiguren des siegreichen Athleten als um den Sieger selbst handeln dürfte. Unterstützt wird diese Vermutung bei der Statuette in Dresden auch durch die akklamierend erhobene Haltung des rechten Arms und den nach oben gerichteten Blick des Mannes. Beides zielte vermutlich auf eine den Begleiter ehemals leicht überragende Siegerfigur.
- 13 Über den ursprünglichen Aufstellungskontext der Dresdner Statuette lässt sich zunächst nur spekulieren. Doch gibt es immerhin ein starkes Indiz: Die heute abgebrochenen Füße deuten nämlich darauf hin, dass die Statuette nicht wie gewöhnliche Larariumsfiguren einst auf einem separaten Sockel aufgelötet, sondern statt dessen in einem Stück mit der jetzt fehlenden Standplatte gegossen war, wie es für Gerätfiguren verschiedener Art grundsätzlich üblich ist. Bei dieser Art der Aufstellung brechen die Figuren sehr viel leichter so wie hier in Höhe der Knöchel. Ob es sich freilich bei den Statuetten ehemals um den Teil eines Lampengriffs, den Aufsatz eines Klapptisches oder ein anderes Gerät oder Möbel handelte, muss mangels weiterer Hinweise offen bleiben. Auch lässt sich nicht entscheiden, ob die Männer mit Geldsäcken in einem unmittelbaren Gruppenzusammenhang mit dem zu ergänzenden Sieger standen. Nach der Kenntnis von Vergleichsstücken sind sowohl für die Lampen als auch für die Klapptische entweder auf gemeinsamer Basis stehende mehrfigurige Gruppen oder auch Kombinationen inhaltlich aufeinander bezogener Einzelfiguren denkbar. Möglicherweise ergab also erst das Zusammenstellen von zwei oder drei Lampen mit je einer Einzelfigur an den Griffen eine sinnvoll ablesbare Figurengruppe. In ganz ähnlicher Weise zeigt ein vollständig erhaltener Klapptisch der ehemaligen Fleischman Collection in Malibu, dass die verschiedenen Aufsätze der einzelnen Beine so gestaltet gewesen sein konnten, dass sich erst aus der Zusammenschau der Einzelbilder eine sinnvoll ablesbare „Geschichte“ ergab¹⁷.

BIBLIOGRAPHIE

AMEDICK 1991: R. Amedick, *Vita privata*. ASR I 4 (1991) 153, Nr. 195, Taf. 74, 2. 3.

BAYER 1983: E. Bayer, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik*, Diss. Bonn, 1983.

BOHNE 2011: A. Bohne, „Bilder vom Sport: Untersuchungen zur Ikonographie römischer Athleten-Darstellungen“, *Nikephoros Beih.* 19, 2011.

- FRANKEN 1999: N. Franken, „Elefantenreiter. Zum Typus der Barbarenstatuette von Großsachsenheim“, *JdI* 114, 1999, 125–156.
- FRANKEN 2002: N. Franken, „Männer mit Halbmasken. Ein verschollener Bronzefund aus Teramo und ein seltenes Sujet hellenistischer Terrakotten“, *AntK* 45, 2002, 55–70.
- FRANKEN 2003: N. Franken, „Wettkampfrichter. Eine neue Deutung für zwei römische Bronzen“, *Nikephoros* 16, 2003, 87–96.
- FRANKEN 2007: N. Franken, „Zwei ‚Philosophen‘-Statuetten vom Caelius – oder vom Nutzen römischer Bronzen für die Portraitforschung“, *JdI* 122, 2007, 201–221.
- HERRMANN 1994: J. Herrmann, *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, Ausst. Malibu, 1994, 320–323, Nr. 167 Abb.
- HOFFMANN 1970: H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West*, Ausst. Houston, Texas, 1970, 213 Nr. 101 Abb.
- KHANOUSSE 1991a: M. Khanoussi, „Ein römisches Mosaik aus Tunesien mit der Darstellung eines agonistischen Wettkampfs“, *AW* 1991, 146–153, Abb. 6. 11 f.
- KHANOUSSE 1991b: M. Khanoussi, « Les spectacles de jeux athlétiques et de pugilat dans l’Afrique romaine », *RM* 98, 1991, 315–322, Taf. 74.
- KLATT 1995: U. Klatt, „Römische Klapptische“, *KölnJb* 28, 1995, 493 f., Nr. D 69.
- LAUBSCHER 1982: H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute*, 1982.
- NEWBY 2005: Z. Newby, *Greek athletics in the Roman world*, 2005, 84, Taf. 4.
- PAUSZ und REITINGER 1992: R.-D. Pausz, W. Reitinger, „Das Mosaik der gymnischen Agone von Batten Zammour, Tunesien“, *Nikephoros* 5, 1992, 119–123, Taf. 2 f.
- POENICKE 1840: G. A. Poenicke, *Album der Rittergüter und Schlösser im Königreiche Sachsen III. Markgrafenthum Oberlausitz*, o. J., ca. 1840, 10.
- SANTI BARTOLI 1691: P. Santi Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotteranee e grotte di RomaI*, 1691.
- SANTI BARTOLI 1702: P. Santi Bartoli, *Lucernae veterum sepulchrales iconicae...*, 1702.
- THOMAS 2001: R. Thomas, „Aurigae und Agitatores. Zu einer Wagenlenkerstatuette im Römisch-Germanischen Museum Köln“, *KölnJb* 34, 2001, 489–522.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630220947690/show/>

NOTES

1. Bei der Vorbereitung dieses Beitrags wurde mir von verschiedener Seite freundliche Hilfe zuteil, für die ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Für bereitwillige Auskünfte und die Publikationsgenehmigung der Bronze in Dresden danke ich namentlich Dr. Moritz Woelk und Dr. Kordelia Knoll (Dresden) sowie Prof. Reinhard Stupperich (Heidelberg) und seinen Mitarbeitern,

die eine Veröffentlichung der Dresdner Bronzesammlung vorbereiten. Darüber hinaus danke ich Prof. Luigi Sensi (Siena) und Prof. Claudio Franzoni (Bologna) für freundliche Hinweise bzw. für die Vermittlung eines Fotos der Antikenzeichnung in Reggio Emilia (Abb. 4) sowie Dr. Anke Bohne (Konstanz), die sich in ihrer Bonner Doktorarbeit mit Darstellungen römischer Athleten beschäftigt hat. Vgl. dazu: BOHNE 2011.

2. Einen sehr hilfreichen Überblick über den typologischen Reichtum römischer Bronzestatuetten geben neben dem alten Standardwerk des *Répertoire Statuaire* von S. Reinach auch die auf Gestalten der Götterwelt und des Mythos beschränkten Bände des LIMC, wobei zu berücksichtigen ist, dass bei manchen Göttern, Göttinnen und göttlichen Kindern die Benennung zwar nicht als gesichert gelten kann, sich aber zumindest ein allgemein akzeptierter „Rufname“ etabliert hat.

3. Zu den wenigen Ausnahmen zählen u. a. die in hellenistischer Tradition stehenden Fischerdarstellungen: LAUBSCHER 1982; BAYER 1983. Ähnliches gilt für Darstellungen von Athleten und Wagenlenkern: THOMAS 2001.

4. FRANKEN 1999.

5. FRANKEN 2002.

6. FRANKEN 2003.

7. FRANKEN 2007.

8. Anders als für die im Gesäß befestigte Eisenstütze mit Gewinde wurde laut Karteikarte die Zugehörigkeit der Pfeilerbasis mit Stufenprofil und gerahmten Feldern auch früher schon vermutet. Ohne die moderne Stütze hätte die Statuette aber auch mit ergänzten Füßen auf ihrer Basis zu wenig Halt gefunden, was meiner Ansicht nach für eine insgesamt barocke Montage spricht. Auf dem Digitalfoto der Vorderansicht wurde die unschöne Stütze wegretouchiert.

9. Vgl. dazu POENICKE 1840, 10: „Dem Freiherrn Wolfgang von Riesch folgte im Jahre 1776 sein ältester Sohn Isaak Wolfgang, Freiherr, und seit 1792 Graf von Riesch, Churfürstlich Sächsischer Geheimrath und Königlich Polnischer Kammerherr, der während eines Zeitraums von beinahe vierzig Jahren die väterlichen Güter mit Liebe und Sachkenntniss pflegte, von seinen Reisen in Italien, Frankreich und England mannigfaltige Kunstschatze zurückbrachte und in Neschwitz eine Gallerie von mehreren hundert zum Theil sehr werthvollen Gemälden, eine bedeutende Bibliothek, eine Antiken-, Münz- und Mineraliensammlung, sowie ein Conchylienkabinet gründete.“

10. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi Mss. Var. D 153.

11. Antiquities. Christie's South Kensington 30. April 2008, 127, Nr. 161, mit Abb.- J. Eisenberg danke ich für die freundliche Zusendung von drei Digitalaufnahmen der Statuette.

12. Vgl. dazu auch eine ehemals wohl ebenfalls maßgleiche Bronzestatuetten eines laufenden Athleten mit Cirrus: HOFFMANN 1970.

13. AMEDICK 1991: „im Hintergrund steht ein mit einem Mantel bekleideter Preisrichter (?), der einen Sack über die Schulter und ein Körbchen in der l. Hand trägt.“

14. Vgl. SANTI BARTOLI 1691, II, Taf. 23; SANTI BARTOLI 1702, II, Taf. 23 und andere Auflagen.

15. KHANOUSI 1991a; KHANOUSI 1991b; PAUSZ und REITINGER 1992; NEWBY 2005.

16. KHANOUSI 1991a.

17. HERRMANN 1994; KLATT 1995.

RÉSUMÉS

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildet eine bisher unbekannte römische Bronzestatue im Magazin der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Die Figur wurde aus den Ruinen des im Mai 1945 abgebrannten Neuen Schlosses von Neschwitz bei Bautzen (Sachsen) geborgen. Nach dem Zeugnis einer Antikenzeichnung des 17. Jahrhunderts in Reggio Emilia stammt sie vermutlich aber aus Italien. Die Statue folgt einem ungewöhnlichen Typus. Dargestellt ist ein laufender nackter Mann, der einen Sack über der linken Schulter und ein Gefäß in der linken Armbeuge trägt, während der rechte Arm akklamierend erhoben ist. Im Vergleich mit einer ähnlichen Statue im Kunsthandel sowie mit verwandten Darstellungen auf einem stadtrömischen Sarkophag, einer verschollenen Tonlampe aus Rom und einem nordafrikanischen Mosaik gelangt der Autor schließlich zu einer neuen Deutung, nach der es sich um mit Geldsack und Palästragerät ausgestattete Begleiter eines siegreichen Athleten handeln dürfte.

Ikonographie und Stil. Zu Tracht und Ausstattung einheimischer Gottheiten in den Nordwestprovinzen

Annemarie Kaufmann-Heinimann

- 1 Das Thema des folgenden Beitrags ist, um mit Claude Rolley zu sprechen, “à la fois vague et ambitieux”¹; konkret geht es um ikonographische Aspekte der Bronzeplastik unter dem Blickwinkel der Romanisation.
- 2 Soweit wir heute wissen, haben sich in der Bronzekleinkunst im 1. Jh. v. Chr. und vor allem in augusteischer Zeit mehrere Standardtypen von Götterdarstellungen herausgebildet, die sich in allen Provinzen nachweisen lassen. Unabhängig von lokalen kultischen Traditionen und Funktionen war etwa Merkur an seiner Kleidung und Ausstattung in allen Teilen des Reiches als solcher zu erkennen und zu benennen². Sicher spielt dabei eine Rolle, dass Statuetten mit Hilfe von Negativformen leicht reproduzierbar waren ; entscheidend ist aber, dass sich, wie in allen anderen religiösen Belangen, auch hinsichtlich der Erscheinungsform die von Rom vorgegebenen Typen überall durchgesetzt haben. In der Phase der Romanisation scheint eine wechselseitige *interpretatio* stattgefunden zu haben, indem in der Optik der maßgeblichen provinziellen Elite die letztlich mediterranen Bildtypen offenbar als geeignetes Medium zur Darstellung des neu entstehenden lokalen Pantheons angesehen wurden³. Wie aber wurden im kaiserzeitlichen Gallien und Germanien Gottheiten dargestellt, die in Italien unbekannt waren und für die deshalb ein neuer Bildtypus geschaffen werden musste ? Zur Beantwortung dieser Frage beschränke ich mich auf die Bronzekleinplastik, da die Steinplastik zum Teil eigenen Regeln folgt.

1. Rosmerta aus Champoulet



H. der Statuette 24 cm.

© Musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye.

2. Naria aus Muri



H. der Statuette 18 cm.

© **BERNISCHES HISTORISCHES MUSEUM BERN. FOTO STEFAN REBSAMEN.**

- 3 Eine erste Umsicht unter weiblichen Gottheiten mit keltischem Namen verläuft negativ: Für ihre Darstellung hat man meist auf Fortunatypen zurückgegriffen und diese ohne Änderungen übernommen. So lassen sich etwa die beiden Göttinnen aus Champoulet (Loiret, F) (Abb. 1)⁴ und Muri (Kt. Bern, CH) (Abb. 2)⁵ nur dank den Votivinschriften auf dem Sockel als Rosmertia bzw. Naria identifizieren. Sie zeigen ein geläufiges mediterranes Gewandschema mit gegürtetem Chiton und auf der linken Schulter aufliegendem Mantel, wie es für zahlreiche kaiserzeitliche Fortunastatuetten typisch ist⁶. Wahrscheinlich übernahm Naria von Fortuna auch Schale und Füllhorn als Attribute, während Rosmertia als Kultgenossin des Merkur einen Geldbeutel getragen haben könnte. Beide Statuetten dürften ins spätere 2. bzw. frühe 3. Jh. zu datieren sein.

3. Gott mit Hirschohr aus Amiens



H. 12 cm. Collections du musée de Picardie, Amiens.

© Foto Hugo Maertens.

- 4 Mehr Eigenständigkeit gegenüber den mediterranen Vorbildern zeigt sich bei männlichen Gottheiten aus den Nordwestprovinzen. Allerdings haben wir nur von einem sehr geringen Teil der zahlreichen namentlich bekannten Götter mit einheimischem Namen eine bildliche Vorstellung; die meisten sind bloß durch Inschriften überliefert. So trug ein kleiner Sockel aus Amiens (Picardie, F) wahrscheinlich eine Statuette des Gottes Gesacus⁷. Der Gott, dem sich Esumopas Cnusticus mit einem Votiv erkenntlich zeigte, ist als Büste dargestellt – jugendlich, bekleidet und mit lockigem Haar –, doch sein Name ist unbekannt⁸. Ebenfalls namenlos bleibt für uns eine der bekanntesten Statuetten aus dem Bereich der unkanonischen Götterdarstellungen; auf einem hohen künstlerischen Niveau demonstriert sie eindrücklich, welche neuen formalen Synthesen zwischen gallorömischen und mediterranen Elementen im späteren 1. oder frühen 2. Jh. gefunden wurden⁹. Gleichzeitig ist ihre Kleidung charakteristisch für eine ganze Reihe von weiteren gallorömischen Göttern. Der jugendliche Gott aus Amiens (Abb. 3)¹⁰ trägt ein gegürtetes Ärmelgewand aus dünnem Stoff und darüber einen Mantel, der auf der rechten Schulter geheftet ist. Formal entspricht der Mantel am ehesten einer Chlamys, wie sie für Merkur üblich ist¹¹. Auch die Lockenfrisur wäre für Merkur denkbar, nicht aber das große Hirschohr und die Haltung im Schneidersitz (*en tailleur*), die ein in Gallien besonders stark verankertes einheimisches Element zu sein scheint¹². Gegen eine Benennung als Cernunnos hat M. Altjohann geltend gemacht, dass die wenigen Darstellungen von Gottheiten mit Hirschhörnern oder -ohren untereinander zu verschieden sind, als dass ein- und dieselbe Gottheit gemeint sein kann¹³.

- 5 Im Unterschied zu einigen Civitas-Gottheiten mit einheimischem Namen, deren Kult auf Grund der spärlichen Zeugnisse offenbar zeitlich und lokal eng begrenzt war¹⁴, ist der gallorömische Gott Sucellus vielfältig bezeugt¹⁵. Der Ursprung seines Kults scheint in der Rhonegegend zu liegen; während mindestens 200 Jahren wurde der Gott in einem großen, von Südgallien bis an den Rhein reichenden Gebiet verehrt, zweifellos in lokalen Varianten und zeitlich unterschiedlicher Intensität¹⁶. Die vor allem in der Steinskulptur bezeugte Verbindung mit Silvanus sowie die Attribute von Hammer und Fässchen beleuchten einige seiner vielfältigen Zuständigkeitsbereiche. Anhand von über fünfzig Bronzestatuetten, zu denen sich allerdings keine beschrifteten Sockel erhalten haben¹⁷, lässt sich die Darstellungsweise dieses einheimischen Gottes besonders gut verfolgen.

4. Sucellus aus Augst



H. 24,1 cm.

© AUGUSTA RAURICA. FOTO SUSANNE SCHENKER.

5. Sucellus aus Lausanne



H. 17,6 cm.

© Musée cantonal d'art et d'histoire, Lausanne. Foto Fibbi-Aeppli.

- 6 Abgesehen von einer Gruppe mit abweichender Ikonographie, von der noch die Rede sein wird, stimmen die verschiedenen Serien in wesentlichen Elementen überein. Konstanten sind ein knappes Ärmelgewand mit Beinkleidern sowie als Attribute ein henkelloser Napf (*olla*) und ein zepterartiger Hammer auf langem Schaft¹⁸. Die meisten der qualitativ überdurchschnittlichen Exemplare – die in erstaunlich großer Zahl vertreten sind und wohl überwiegend im 2. Jh. geschaffen wurden – stellen den Gott in Jupiterpose, mit majestätischem bärtigem Haupt und erhobenem linkem Arm dar. Die Statuetten aus Augst (Kt. Baselland, CH) (Abb. 4)¹⁹ und Le Pouzin (Ardèche, F)²⁰ einerseits und aus Besançon (Doubs, F)²¹ und Lausanne (Kt. Waadt, CH) (Abb. 5)²² andererseits geben zudem zwei Varianten der Gürtung wieder: mit einem Knoten oder mit zwei aus dem Gürtel gezogenen Schleifen. Ärmelgewand und Beinkleider sind von wenigen Falten durchzogen und liegen zum Teil wie eine zweite Haut an²³, doch sie erreichen nicht die gleiche plastische Qualität wie die Figuren als Ganze in ihrer ausgewogenen Bewegtheit und souveränen Modellierung. Offenbar schufen Bronze gießer auf Grund von Angaben ihrer lokalen Auftraggeber und mit Hilfe von bestehenden plastischen Vorlagen einen neuen Bildtyp, den es so zuvor nicht gegeben hatte und der ikonographisch am ehesten als Jupiter in nicht römischem Gewand zu umschreiben ist.

6. Sucellus aus Arc-sur-Tille



Vorderseite, H. 27 cm.

© Musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye.

7. Sucellus aus Arc-sur-Tille



Rückseite.

© Musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye.

- 7 Es erstaunt denn auch nicht, dass eine Reihe von Sucellusfiguren nicht mit dem knappen übergegürteten Ärmelgewand, sondern mit einer Art untergegürteter Tunica²⁴ ausgestattet wurden, für deren Grundform sich etwa bei Vulkanstatuetten Vorlagen fanden²⁵. Zu ihnen gehört auch eine 27 cm große Sucellusstatuette aus Arc-sur-Tille (Côte-d'Or, F) (Abb. 6-7)²⁶. Über der Tunica mit langen Ärmeln trägt der Gott einen schweren Mantel, der über die linke Schulter zurückgeworfen ist und, von großen Falten durchzogen, im Rücken bis auf Kniehöhe reicht. Es ist dieselbe Art von Mantel oder Chlamys, die von Merkurdarstellungen bekannt ist²⁷ und die auch der Gott mit dem Hirschohr aus Amiens trägt. Hier sind die zur einheimischen Götterikonographie gehörenden Elemente also noch mehr zurückgedrängt; auf den ersten Blick nimmt man nicht einmal die Ärmel der Tunica wahr, sondern deutet ihren Saum an den Handgelenken als Armreifen²⁸.

8. Sucellus aus Ebruyères



Vorderseite, H. 15,8 cm.

© Georges Dilly, musée d'Opale-Sud, Berck-sur-Mer.

9. Sucellus aus Ebruyères



Profil.

© Georges Dilly, musée d'Opale-Sud, Berck-sur-Mer.

- 8 Wenn Merkur die lange Chlamys trägt, so ist sie meist nicht über die Schulter zurückgeworfen, sondern bedeckt den ganzen Körper²⁹. Diese Tragweise wurde auch für eine weit weniger elegante Sucellusstatuette aus Ebruyères (Pas-de-Calais, F) (Abb. 8–9)³⁰ übernommen, die mit beiden Füßen fest auftritt. Hier fehlen die Beinkleider, doch ist das Ärmelgewand an der offenen rechten Körperseite und am Saum bei den Handgelenken klar zu erkennen³¹. Identifizierungsmerkmale dieses gallorömischen Gottes waren zweifellos in erster Linie die Attribute, doch zwingend gehören ein oder mehrere Elemente einer nicht römischen Tracht zu seiner Ausstattung, auch wenn sie möglicherweise weitgehend verdeckt waren.

10. Sucellus aus Vienne



H. 22,2 cm.

© Trustees of the British Museum.

- 9 Diese Regel gilt allerdings nicht für eine Sondergruppe von Statuetten³², die der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden soll, umso mehr, als eine der schönsten kaiserzeitlichen Bronzestatuetten zu ihr zu rechnen ist. 1866 wurde in Vienne (Isère, F) ein Hort mit vier Bronzen entdeckt, von denen zwei den Hammergott mit einem über den Kopf gezogenen Löwenfell wiedergeben³³. Die etwas kleinere Statuette (Abb. 10)³⁴ ist wenig ausgewogen : mit breiten Schultern und einem mächtigen Kopf, der durch das Löwenhaupt noch gewaltiger wirkt, ist ein auffallend schwächlicher Unterkörper kombiniert. Die Kleidung besteht aus einem eng anliegenden, gemusterten Ärmelgewand mit Fransen und Beinkleidern sowie einer Chlamys, deren Ende über den linken Unterarm fällt. In der rechten Hand hält der Gott die *olla* ; der Hammer mit langem Schaft war offenbar schräg nach vorn gerichtet³⁵.

11. Sucellus aus Vienne



H. 24,7 cm.

© RÖMISCH-GERMANISCHES ZENTRALMUSEUM MAINZ, NEG. T63/3748.

- 10 Ein Löwenfell gehört auch zur größeren Statuette (Abb. 11)³⁶; vor der Brust verknotet und chlamysartig geschlungen, ist es die einzige Bekleidung des majestätischen, an Jupiter angeglichenen Gottes, der mit der rechten Hand einen Napf umfasst. In der erhobenen Linken ist wohl der Hammer zu ergänzen. Der hinter der Statuette aufgerichtete hohe Stab wird von einem großen Zylinder und radial davon ausgehenden Hämmerchen oder Fässchen bekrönt, als sollte das übliche Attribut des Gottes potenziert werden³⁷. Die künstlerisch hervorragende Statuette wurde wohl im späteren 1. Jh. geschaffen³⁸. Von den oben erwähnten Konstanten, die Sucellus definieren, sind hier also lediglich die üblichen Attribute vorhanden, denen das Löwenfell des Herkules hinzugefügt wurde. Insbesondere fehlen der Statuette alle Elemente einer einheimischen Tracht – ein Charakteristikum, das sie mit vier weiteren Bronzen teilt³⁹. Man könnte sich vorstellen, dass die Statuette aus Vienne von einer Kultgemeinschaft oder Berufsvereinigung der Allobroger in Auftrag gegeben wurde, der eine Verbindung zwischen Sucellus und Herkules wichtig war⁴⁰; diese Auftraggeber gehörten zweifellos zur lokalen Elite, da sie einen der besten Bronzegießer ihrer Zeit damit betrauten. Die Tatsache, dass zwei solche Statuetten zusammen verwahrt wurden, könnte mit dem Ende eines lokal und zeitlich begrenzten Kultes zusammenhängen.
- 11 Die Übersicht über die verschiedenen Varianten von Sucellusstatuetten hat gezeigt, dass fast durchwegs mediterrane römische Konzepte (männliche Gottheit im Standmotiv des Jupiter und mit der Chlamys des Merkur) durch einheimische gallorömische Trachtelemente (Ärmelgewand, Beinkleider) ergänzt wurden. Schon das

Beispiel des Gottes von Amiens machte deutlich, dass solche Synthesen nicht auf Sucellus beschränkt sind ; hier folgen einige weitere Beispiele.

- 12 Die lange Chlamys, wie sie etwa der Sucellus aus Ebruyères⁴¹ trägt, wurde auch für einen nicht sicher zu benennenden Gott mit Hirschgeweih verwendet, der im Heiligtum der “Pièces-Grandes” in Margerides (Corrèze, F)⁴² gefunden wurde ; auch er trägt gemusterte Hosen und ein Ärmelgewand.
- 13 Auf zwei weitere Bronzen, die in unseren Zusammenhang gehören, hat Helle Salskov Roberts aufmerksam gemacht. Eine auf der Insel Fünen (DK), also weit entfernt von Herstellungsort und ursprünglichem Kontext, gefundene Statuette entspricht typologisch weitgehend den Sucellusdarstellungen, unterscheidet sich aber durch Jugendlichkeit und die gesenkte rechte Hand von diesen⁴³. Das Attribut der Rechten lässt sich nicht ergänzen. Wie beim sitzenden Gott aus Amiens fehlen auch hier alle Kriterien für die Deutung ; es ist jedenfalls anzunehmen, dass die Statuette an ihrem Ursprungsort in Gallien eine andere Bedeutung hatte als bei ihrem im Barbaricum wohnhaften letzten Besitzer.
- 14 Die nächste typologische Parallele zur Bronze aus Dänemark hat sich in einer Statuette aus Noville-les-Bastogne (Provinz Luxemburg, B), erhalten. Der jugendliche Gott ist mit Ärmeltunica und Beinkleidern bekleidet ; dazu trägt er ein chlamysartig drapiertes Wolfsfell⁴⁴. Auf dem zugehörigen Sockel wird er als Intarabus bezeichnet, ein Name, der sonst vor allem bei den Treverern belegt ist und dort auch als Beiname des Mars vorkommt. In seiner ganzen Erscheinung hat der Gott nichts Martialisches an sich, was auch eine Motivinschrift aus Trier bestätigt, die als Adressaten Intarabus und den Genius einer Vereinigung von Zimmerleuten nennt⁴⁵. Wieder haben wir es mit einem regional wichtigen Gott zu tun, der einen weiteren oder jedenfalls anderen Zuständigkeitsbereich hatte als der römische Mars und den man in gallorömischer Göttertracht darstellte. Epigraphische Kriterien sprechen dafür, die Statuette aus Noville-les-Bastogne in das 2. Jh. zu datieren ; dem widerspricht auch der Stil der Statuette nicht.

12. Cobannus



Fundort und Künstler unbekannt, Vorderseite, H. 67,5 cm.

© The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, Kalifornien.

13. Cobannus



Fundort unbekannt, Profil.

© The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, Kalifornien.

- 15 Ebenfalls in den Umkreis des gallorömischen Mars gehört einer der aufregendsten Neufunde der letzten Jahre – wobei der Begriff Neufund nicht das Richtige trifft, geht es doch um ein Ensemble aus dem Kunsthandel, das sich heute im J. Paul Getty Museum in Malibu und in amerikanischem Privatbesitz befindet⁴⁶. Claude Rolley war maßgeblich daran beteiligt, einiges Licht in das Dunkel zu bringen, umso mehr, als alle Indizien auf das Häduergebiet – sein Burgund – als Herkunft des Hortes zu weisen scheinen. Die heute bekannten Teile des Fundes umfassen zwei männliche Büsten, drei 16–68 cm hohe Statuetten, einen einzelnen Sockel in Form eines Turmgrabmals, einen Hirsch und einen Eimer. Alle drei Figuren stellen den Inschriften zufolge den Gott Cobannus dar, und doch ist dieser ganz unterschiedlich dargestellt: zweimal als jugendlicher Mars und einmal im Gewand eines gallorömischen Gottes, diesmal auf höchstem künstlerischem Niveau (Abb. 12–13)⁴⁷. Über Beinkleidern und einem ganz feinen, eng anliegenden Ärmelgewand trägt er eine faltenreiche Chlamys. Den Kopf bedeckt ein zeitgenössischer Helm des Typus Niederbieber, wie er im 2. Jh. von der römischen Kavallerie getragen wurde – ein Unikum, das wir sonst von keiner anderen Statuette kennen. Im Vergleich zu allen übrigen meisterhaft gestalteten Details fällt die Ärmeltunica deutlich ab: Sie ist viel zu lang, und anstelle der verdeckten Gürtung, wie sie etwa am Sucellus von Arc-sur-Tille wiedergegeben ist, verläuft unterhalb der Hüfte eine waagrechte Stoffkante mit feiner Strichelung⁴⁸. Offensichtlich war der Künstler mit einem solchen Trachtbestandteil nicht vertraut; ebenso deutlich ist aber auch, dass dem Stifter der Statuette, dem römischen Bürger und Duumvir L. Maccius Aeternus, diese gallorömische Komponente wichtig war. Im Übrigen belegen die beiden kleineren Statuetten des Ensembles, dass auch männliche einheimische Gottheiten in rein

römischen Typus dargestellt werden konnten, wie das bei weiblichen Gottheiten mit einheimischen Namen die Regel war.

- 16 Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten : Die überwiegende Zahl von Göttern mit nicht römischen Namen wird in einer Art von gallorömischer Göttertracht dargestellt, die aus Beinkleidern und Ärmelgewand besteht ; ergänzend kann eine Chlamys hinzukommen. Diese Tracht ist kein Phänomen der Romanisierungsphase und beschränkt sich auch nicht auf handwerklich bescheidene Dutzendware, im Gegenteil : Sie wurde spätestens im 2. Jh. von fähigen, an klassizistischen Vorlagen geschulten Bronzegeßern geschaffen⁴⁹. Allerdings liegt ihre Genese noch weitgehend im Dunkeln. Spontan ist man versucht, sie als gallorömische Alltags- und Handwerkertracht zu bezeichnen ; jedoch wurde schon mehrfach festgestellt, dass sie sich etwa auf Reliefs mit Alltagsszenen gerade nicht findet⁵⁰. Wie zahlreiche Grabstelen des 2. und frühen 3. Jhs. zeigen, werden Handwerker, auch wenn sie bei der Arbeit gezeigt sind, meist in der ungegürteten Paenula dargestellt⁵¹.

14. Mann aus Neuvy-en-Sullias



H. 10,1 cm.

© Bibracte/Antoine Maillier. Musée historique et archéologique de l'Orléanais, Inv. A.6293.

- 17 Auf Grund der literarischen Quellen besteht kein Zweifel, dass Ärmelgewand und Hosen zu den Charakteristika im Erscheinungsbild der vorrömischen Kelten – aber auch der Germanen und anderer Barbaren – zählten und als rückständig oder jedenfalls exotisch galten⁵². Andererseits beschränken sich die bildlichen Zeugnisse der Kaiserzeit zum Thema der Gallier weitgehend auf den Topos des Kampfs zwischen siegreichen Römern und unterlegenen Barbaren⁵³. Unter den wenigen anderen Bilddokumenten kommt einer unbeholfenen Statuette im Sakralhort von Neuvy-en-Sullias (Loiret, F)⁵⁴ besondere Bedeutung zu, indem sie ein Ärmelgewand und Beinkleider trägt (Abb. 14).

Ihre Identität und kultische Funktion lässt sich so wenig wie die der sieben anderen stilistisch verwandten Statuetten des Hortes feststellen, aber die kleine Figur belegt, dass in den Jahrzehnten um Christi Geburt – der Entstehungszeit der meisten Objekte des Schatzes – die Tracht noch geläufig war. Spätestens im 2. Jh. wurden Ärmelgewand und Beinkleider dann offenbar zu einem bewusst eingesetzten ikonographischen Merkmal bestimmter gallorömischer Götter, ohne dass damit Opposition oder Resistenz ausgedrückt werden sollte, wie die oft belegte Synthese zwischen einheimischen und mediterranen Trachtelementen zeigt. Die bemerkenswerte künstlerische Qualität vieler der genannten Statuetten bezeugt, welche wichtige Stellung diesen Civitas-Göttern im lokalen Pantheon zukam.

Anhang – Der Hortfund aus Vienne von 1866

Das 1866 beim Bau eines Hauses in Vienne gefundene Ensemble ist innerhalb der Hortfunde mit Statuetten von besonderem Interesse, da es in mancher Hinsicht nicht dem gewohnten Bild entspricht⁵⁵. Obschon die meisten Objekte heute verschollen sind, lässt sich das Inventar dank Allmers detailliertem Fundbericht weitgehend rekonstruieren⁵⁶. Wie die kunstvollen Bronzescharniere vermuten lassen, waren die vier Statuetten zusammen mit Bronze- und Tonlampen, mehreren Bronzeschalen, Terra-Sigillata-Fragmenten und eisernem Werkzeug in einem Holzbehälter verwahrt. Neben den zwei Sucellusstatuetten gehörten zwei Merkurfiguren (H. 5 und 10 cm) sowie ein Panther, das Begleittier eines schon damals verlorenen Bacchus, zu dem Ensemble.

15. Merkur aus Poitiers (?)



H. 5 cm.

© Musée royal de Mariemont. Foto Michel Lechien.

Es ist unklar, wie lange der Finder und erste Besitzer, Schlossermeister Brousse, die Objekte behalten hat ; 1894 wurden jedenfalls die beiden Sucellusstatuetten zusammen mit der Sammlung Wills verkauft. Möglicherweise hat sich der kleinere der beiden Mercurii in einer heute im Museum von Mariemont aufbewahrten Statuette erhalten, die 1908 von einem Händler mit der Fundortangabe “près de Poitiers” erworben wurde (Abb. 15) ; sie stimmt in allen Punkten mit Allmers Beschreibung überein⁵⁷. Auffälligstes Merkmal ist neben den kindlichen Proportionen eine große schildähnliche Münze, die der Gott mit der gesenkten Rechten festhält. Die Tatsache, dass zwei weitere, fragmentarisch erhaltene Exemplare aus der Gegend um Vienne und Lyon zu stammen scheinen⁵⁸, könnte für eine vorwiegend lokale Verbreitung dieses seltenen Typus sprechen und somit die vorgeschlagene Identifizierung unterstützen.

Höchst ungewöhnlich ist auch die Auswahl der zusammen verwahrten Statuetten. Sucellus kommt nur sehr selten im Kontext von Statuettengruppen vor, und dann meist als Stein-, nicht als Bronzestatue⁵⁹. Hier sind es sogar zwei Sucellusstatuetten, von bemerkenswerter Größe und in einem ausgefallenen Typus. Das Ensemble lässt sich am ehesten als Sakralhort mit Statuetten aus dem Lararium einer Berufskorporation deuten⁶⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLMER 1866 : A. Allmer, *Bulletin de la Société Impériale des Antiquaires de France*, 1866, 99–104.
- ALTJOHANN 2003 : M. Altjohann, „Cernunnos-Darstellungen in den gallischen und germanischen Provinzen“, in NOELKE *et al.* 2003, 67–79.
- BABELON und BLANCHET 1895 : E. Babelon, J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Ernest Leroux, 1895.
- BARATTE *et al.* 1997 : F. Baratte *et al.*, *Trésors archéologiques du Nord de la France*, Ausstellungskat., (Valenciennes 1997), Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 1997.
- BAYARD und MAHÉO 2006 : D. Bayard, N. Mahéo (Hg.), *La Marque de Rome. Samobriavae (Amiens) et les villes du nord de la Gaule*, Ausstellungskat., (Amiens 2006), Amiens, musée de Picardie, 2006.
- BÉAL 2008 : J.-C. Béal, « Au Génie des bronziers de Diar[-] », *RAN* 41, 2008, 169–180.
- BOUCHER 1973 : S. Boucher, *Bronzes romains figurés du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, De Boccard, 1973.
- BOUCHER und TASSINARI 1976 : S. Boucher, S. Tassinari, *Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon*, 1. *Bronzes antiques*, Lyon, De Boccard, 1976.
- CHASSAING 1960 : M. Chassaing, « Hercules gallo-romain à la haste », in *Analecta Archaeologica, Festschrift Fritz Fremersdorf*, Köln, Verlag Der Löwe, 1960, 133–138.
- CHASSAING 1986 : M. Chassaing, *Le Dieu au maillet. Une passion : l'archéologie*, Orbec, Auto-Édition, 1986.
- CHEW 1996 : H. Chew, « Un nouveau Sucellus en bronze au musée des Antiquités nationales », *Antiquités Nationales* 28, 1996, 169–171.
- DARDE und CHRISTOL 2003 : D. Darde, M. Christol, « La collection Séguier au Musée archéologique de Nîmes », *Cahier des musées et monuments* 12, Musée archéologique de Nîmes, 2003.
- DEYTS 1992 : S. Deyts, *Images des dieux de la Gaule*, Paris, Editions Errance, 1992.
- DEYTS 1998 : S. Deyts (Hg.), *Un défi à César. À la rencontre des Dieux gaulois*, Ausstellungskat., (Lattes/St-Germain-en-Laye 1998-99), Dijon, Réunion des musées nationaux, 1998.
- DEYTS und ROUSSEL 1989 : S. Deyts, L. Roussel, « Une inscription à Sucellus, découverte à Ancey-Mâlain », *RAE* 40, 1989, 243–247.
- DONDIN-PAYRE 2004 : M. Dondin-Payre, « Notables et élites dans les Trois Gaules », in L. de Ligt *et al.* (Hg.), *Roman Rule and Civic Life: Local and Regional Perspectives*, Proceedings of the Fourth Workshop of the International Network Impact of Empire, (Leiden, June 25–28, 2003), Amsterdam, J. C. Gieben, 2005, 357–371.
- DONDIN-PAYRE 2007 : M. Dondin-Payre, « La dédicace du cheval de bronze du dépôt de Neuvy-en-Sullias (Carnutes) : le celtique “contre” le latin ? », in J. Dalaison (Hg.), *Espaces et pouvoirs dans l'antiquité de l'Anatolie à la Gaule. Hommages à Bernard Rémy*, Grenoble, CRHIPA, 2007, 307–317.
- DONDIN-PAYRE und KAUFMANN-HEINIMANN 2009 : M. Dondin-Payre, A. Kaufmann-Heinimann, « Trésors et biens des temples. Réflexions à partir de cas des Gaules : Neuvy, Champoulet, Cobannus (Éduens) », *Archiv für Religionsgeschichte* 11, 2009, 89–122.

- FAIDER-FEYTMANS 1952 : G. Faider-Feytmans, « Antiquités gallo-romaines », in *Les Antiquités du musée de Mariemont*, Brüssel, Editions de la librairie encyclopédique, 1952, 163–181.
- FAIDER-FEYTMANS 1979 : G. Faider-Feytmans, *Les Bronzes romains de Belgique*, Mainz, Philipp von Zabern, 1979.
- FELLMANN 2000 : R. Fellmann, « Une divinité gallo-romaine inconnue, son précurseur gaulois et un dépôt de statuettes trouvé en France », in H. Walter (Hg.), *La Sculpture d'époque romaine dans le Nord, dans l'Est des Gaules, et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comptoises 2000, 163–175.
- GORGET und GUILLAUMET 2007 : C. Gorget, J.-P. Guillaumet (Hg.), *Le Cheval et la danseuse. À la redécouverte du trésor de Neuvy-en-Sullias*, Ausstellungskat., (Orléans 2007), Paris, Somogy, 2007.
- GURY 2006 : F. Gury, « Mars en Gaule romaine : images d'un dieu investi par l'idéologie impériale », in V. Brouquier-Reddé et al. (Hg.), *Mars en Occident*, actes du colloque international « Autour d'Alonnes (Sarthe), les sanctuaires de Mars en Occident », (Le Mans, 4.–6. Juni 2003), Rennes, Presses Universitaires, 2006, 105–119.
- HÄUSSLER 2005 : R. Häussler, „Alte und neue Götter in der Römischen Provence“, in SPICKERMANN und WIEGELS 2005, 59–93.
- HÄUSSLER 2008 : R. Häussler (Hg.), *Romanisation et épigraphie. Études interdisciplinaires sur l'acculturation et l'identité dans l'Empire romain. Archéologie et histoire romaine 17*, Montagnac, Editions Monique Mergoïl, 2008.
- HILL 1949 : D. K. Hill, *Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Walters Art Gallery, 1949.
- HILL 1953 : D. K. Hill, « “Le Dieu au maillet” de Vienne à la Walters Art Gallery de Baltimore », *Gallia* 11, 1953, 205–222.
- JUFER und LUGINBÜHL 2001 : N. Jufer, Th. Luginbühl, *Répertoire des dieux gaulois. Les noms des divinités celtiques connus par l'épigraphie, les textes antiques et la toponymie*, Paris, Editions Errance, 2002.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1977 : A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz 1 : Augst*, Mainz, Philipp von Zabern, 1977.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1994 : A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz 5 : Neufunde und Nachträge*, Mainz, Philipp von Zabern, 1994.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1998 : A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Forschungen in Augst 26. Augst, Römerstadt Augusta Raurica, 1995.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1999 : A. Kaufmann-Heinimann, „Ein neues Larariumsinventar aus Avenches“, *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 41, 1999, 199–207.
- KELLNER und ZAHLHAAS 1993 : H.-J. Kellner, G. Zahlhaas, *Der Römische Tempelschatz von Weissenburg i. Bay.*, Mainz, Philipp von Zabern, 1993.
- KOTTERBA 2006 : M. Kotterba, „Ein bisher nicht erkannter Typus gallorömischer Bronzestatuetten des Hercules“, in G. Seitz (Hg.), *Im Dienste Roms. Festschrift für Hans Ulrich Nuber*, Remshalden, Bernhard Albert Greiner, 2006, 145–152.
- KREILINGER 1996 : U. Kreilinger, „Römische Bronzeappliken. Historische Reliefs im Kleinformat“, *Archäologie und Geschichte* 6, 1996.

- KRIERER 2004 : K. R. Krierer, „Antike Germanenbilder“, J. Borchardt, F. Krinzing (Hg.), *Archäologische Forschungen* 11, 2004.
- KURZYNSKI 1996 : K. von Kurzynski, „...und ihre Hosen nennen sie bracas‘ Textilfunde und Textiltechnologie der Hallstatt- und Latènezeit und ihr Kontext“, *Internationale Archäologie* 22, 1996.
- LABROUSSE 1978 : M. Labrousse, « Circonscription de Midi-Pyrénées », *Gallia* 36, 1978, 389–430.
- LANGNER 2001 : M. Langner, „Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern“, *JdI* 116, 2001, 299–356.
- LANGNER 2003 : M. Langner, „Attribute auf gallo-römischen Grabreliefs als Ausdruck einer gesteigerten Wertschätzung materieller Güter“, in NOELKE *et al.* 2003, 192–202.
- LAVAGNE 1999 : H. Lavagne, « Un nouveau dieu de la Gaule romaine : Mars Cobannus », *CRAI* 1999, 689–720.
- LEBEL 1959-61 : P. Lebel, « Catalogue des collections archéologiques de Besançon 5. Les bronzes figurés », *Annales littéraires de l'université de Besançon* 26, Paris, Les Belles Lettres, 1959-61.
- LE BOHEC 2003 : Y. Le Bohec, *Inscriptions de la cité des Lingons 1. Lingones*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2003.
- LEIBUNDGUT 1980 : A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz 3 : Westschweiz, Bern und Wallis*, Mainz, Philipp von Zabern, 1980.
- LUSSIE-MAISONNEUVE 1974 : M.-J. Lussien-Maisonneuve, « Un dieu au maillet dans le Nord de la France », in actes des IIIes journées internationales consacrées à l'étude des bronzes romains, (Bruxelles – Mariemont, 27–29 mai 1974), *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire* 46, 1974, 101–109.
- MAHÉO 1990 : N. Mahéo, *Les Collections archéologiques du musée de Picardie, Amiens*, Amiens, Les Trois Cailloux 1990.
- MERTEN 1985 : H. Merten, „Der Kult des Mars im Trevererraum“, *Trierer Zeitschrift* 48, 1985, 7–113.
- NAGY 1994 : A. M. Nagy, „Sucellus“, *LIMC* VII, 1994, 820–823.
- NOELKE *et al.* 2003 : P. Noelke *et al.* (Hg.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*, Akten des 7. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, (Köln, 2. bis 6. Mai 2001), Mainz, Philipp von Zabern, 2003.
- PAUNIER 2006 : D. Paunier (Hg.), *La Romanisation et la question de l'héritage celtique*, actes de la table ronde de Lausanne, (17–18 juin 2005), Collection Bibracte 12/5, Glux-en-Glenne, Centre archéologique européen, 2006.
- POLLINI 2002 : J. Pollini, *Gallo-Roman Bronzes and the Process of Romanization*, *Monumenta Graeca et Romana* 9, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2002.
- REINACH 1894 : S. Reinach, *Description raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye [2]. Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Paris, Firmin-Didot et Cie., s. a. [1894].
- ROCHE-BERNARD und FERDIÈRE 1993 : G. Roche-Bernard, A. Ferdière, *Costumes et textiles en Gaule romaine*, Paris, Editions Errance, 1993.

ROLLEY 1977 : C. Rolley, « Des bronzes grecs aux bronzes romains. Survivances, prolongations, résurrections », in S. Boucher (Hg.), actes du IV^e Colloque International sur les bronzes antiques, (17–21 mai 1976), Lyon, Hermès, 1977, 167–171.

ROLLEY 2002 : C. Rolley, « Les bronzes grecs et romains : recherches récentes », *RA* 2002, 269–289.

SALSKOV ROBERTS 1994 : H. Salskov Roberts, “Bronze Statuettes Found in Denmark”, in J. Ronke (Hg.), akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen, (Freiburg, 18–22. Juli 1988), *Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg* 45, Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 1994, 361–369.

SCHÖRNER 2005 : G. Schörner (Hg.), *Romanisierung – Romanisation : theoretische Modelle und praktische Fallbeispiele*. *BAR International Ser. 1427*, Oxford, Archaeopress, 2005.

SPICKERMANN 1997 : W. Spickermann, „Aspekte einer 'neuen' regionalen Religion und der Prozess der 'interpretatio' im römischen Germanien, Rätien und Noricum“, in H. Cancik, J. Rüpke (Hg.), *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1997, 145–167.

SPICKERMANN 2003 : W. Spickermann, „Romanisierung“, in *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*² 25, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2003, 310–318.

SPICKERMANN und WIEGELS 2005 : W. Spickermann, R. Wiegels (Hg.), „Keltische Götter im Römischen Reich“, Akten des 4. Internationalen Workshops, *Fontes Epigraphici Religionis Celticae Antiquae (F.E.R.C.A.N.)*, (vom 4.–6. Oktober 2002 an der Universität Osnabrück), Möhnesee, Bibliopolis, 2005.

VAN ANDRINGA 2006 : W. Van Andringa, « Nouvelles combinaisons, nouveaux statuts. Les dieux indigènes dans les panthéons des cités de Gaule romaine », in PAUNIER 2006, 219–232.

VATIN 1969 : C. Vatin, « Circonscription d’Auvergne et Limousin », *Gallia* 27, 1969, 317–341.

WALTER 1993 : H. Walter, « Les barbares de l’occident romain », *Annales littéraires de l’université de Besançon* 494, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

WALTERS 1899 : H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan, in the British Museum*, London, British Museum, 1899.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630220989770/show/>

NOTES

1. ROLLEY 1977, 167.

2. Vgl. z.B. eine Serie von 8–9 cm hohen Merkurstatuetten, die in der Germania Superior, Campanien (?), Thrakien und Kilikien gefunden wurden: KAUFMANN-HEINIMANN 1999, 201–202, Abb. 2–7. Für weitere Beispiele von Serien vgl. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 44–55, Abb. 17–25.

3. Über Romanisation/Romanisierung (zu den Definitionen vgl. SPICKERMANN 2003; SCHÖRNER 2005, V–XV) und *interpretatio* ist in den letzten Jahren eine kaum mehr zu überblickende Menge an Literatur erschienen; vgl. die Tagungsbände von NOELKE *et al.* 2003, SCHÖRNER 2005, PAUNIER 2006 und HÄUSSLER 2008. Gute Einführungen und Fallbeispiele liefern etwa SPICKERMANN 1997; DONDIN-PAYRE 2004; HÄUSSLER 2005; GURY 2006; VAN ANDRINGA 2006. Van Andringas Vorschlag (2006, 228–

230), anstelle von römischen, keltischen und gallorömischen Gottheiten neutral von Civitas-Göttern zu sprechen, ist zwar bedenkenswert, doch ist damit noch nichts über deren Lokalisierung und Erscheinungsbild ausgesagt.

4. H. Statuette 24 cm; DEYTS 1998, 48, Nr. 14.

5. H. Statuette 18 cm; LEIBUNDGUT 1980, 65–66, Nr. 59, Taf. 84–87.

6. LIMC VIII 128–130 Nr. 44, 65–69, Taf. 95, 97.

7. BAYARD und MAHÉO 2006, 156, Kat. 210.

8. REINACH 1894, 230–232, Nr. 223; GORGET und GUILLAUMET 2007, 241–242, Nr. 56.

9. Hier wie bei einigen der weiter unten genannten qualitativ überdurchschnittlichen Statuetten fällt schmerzlich ins Gewicht, wie unsicher die stilistische Datierung von Kleinbronzen immer noch ist, insbesondere was die frühe und mittlere Kaiserzeit anbelangt, da im 1. wie im 2. Jh. ausgeprägte klassizistische Tendenzen fassbar sind.

10. H. 12 cm; DEYTS 1998, 119, Nr. 86; BAJARD und MAHÉO 2006, 156, Kat. 211.

11. Vgl. etwa Statuetten des sitzenden Merkur aus Schwarzenacker (Saarland, D), Montorio (Verona, I) (KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 270, Abb. 231; 293, Abb. 257) und aus der Sammlung Janzé (BABELON und BLANCHET 1895, 365–366, Nr. 837). Meines Erachtens besteht kein Grund, in dem Mantel das für uns wenig spezifische einheimische *sagum* zu erkennen, wie schon mehrfach vorgeschlagen wurde (zuletzt MAHÉO 1990, 236; ROCHE-BERNARD und FERDIÈRE 1993, Bildlegende S. 23). Zum *sagum* vgl. ROCHE-BERNARD und FERDIÈRE 1993, 22–23.

12. Vgl. DEYTS 1992, 11–20; DEYTS 1998, 78–81. Leider fehlt ein aussagekräftiger Fundkontext bei der Mehrzahl der entsprechenden Monumente, doch scheinen sie nicht auf die frühe Kaiserzeit beschränkt zu sein, wenn man an den wohl ins 2. Jh. gehörenden Altar aus Reims denkt (DEYTS 1998, 80, 120, Nr. 87).

13. ALTJOHANN 2003.

14. Als Beispiele lassen sich etwa Gesacus/Gisacus in den Civitates der Ambianer und der Aulerici Cenomani oder Rudiobus in der Civitas der Carnuten anführen (JUFER und LUGINBÜHL 2001, 43, 60 s.v.). Vgl. auch Anm. 7 (Gesacus) und DONDIN-PAYRE 2007 (Rudiobus).

15. Zusammenfassend DEYTS 1992, 84–94; DEYTS 1998, 121–131 (ergänzend zu der bei NAGY 1994 angeführten Literatur). Die von M. Kotterba angekündigte Monographie über das Götterpaar Sucellus und Nantosuelta (vgl. KOTTERBA 2006) ist noch nicht erschienen.

16. Die Chronologie des Kults ist noch nicht geklärt, doch meines Wissens gibt es keine sicheren epigraphischen Belege aus dem 1. Jh. (vgl. etwa LE BOHEC 2003, 47 gegen DEYTS und ROUSSEL 1989, 247). Bei den Statuetten dagegen dürfte der größere Sucellus aus Vienne (s. Anm. 36) schon im 1. Jh. geschaffen worden sein; sein Sockel ist sicher in diese Zeit zu datieren. Gerade bei Sucellus besteht die Gefahr von Zirkelschlüssen in der Art, dass es vor dem 2. Jh. keine Darstellungen gegeben haben kann, da die epigraphischen Zeugnisse erst dann einsetzen.

17. Identifikation und Benennung des Gottes sind durch einen Altar mit Votivinschrift aus Sarrebourg (Lorraine, F) gesichert: DEYTS 1998, 129 Nr. 93.

18. Erhalten etwa bei einem Sucellus aus Crépey (Côte d'Or): DEYTS 1998, 124, Nr. 88.

19. H. 24,1 cm; KAUFMANN-HEINIMANN 1994, Nr. 2, Taf. 1–4. Statuetten dieser Serie dienen dann offenbar als Vorlagen für eine Reihe von 6–9 cm großen ganz schlichten Statuetten ohne künstlerischen Anspruch (vgl. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 44–45, Abb. 17).

20. H. 16,5 cm; BOUCHER und TASSINARI 1976, Nr. 58.

21. H. noch 17,3 cm; LEBEL 1959–61, Nr. 4, Taf. 5–7.

22. H. 17,6 cm; LEIBUNDGUT 1980, Nr. 38, Taf. 46–49. – Eine weitere Statuette derselben Größe ohne bekannten Fundort (REINACH 1894, 153 Nr. 169) gehört in die gleiche Serie, doch lassen die flauere Oberfläche sowie merkwürdige “Nähte” auf der Rückseite der Unterschenkel an einen modernen Abguss denken. Für Auskünfte und Fotos danke ich Hélène Chew, MAN, St-Germain-en-Laye, ganz herzlich.

23. Gerade im Fall der Statuette aus Augst (s. Anm. 19) fragt man sich, ob nicht Leder gemeint sein könnte.
24. Aus Nîmes (?): H. 24 cm; DARDE und CHRISTOL 2003, 15–16 m. Abb.; “aus Sauvat” (Ardèche?, F): H. 13,5 cm; CHEW 1996.
25. Vulkan: z.B. LIMC VIII 284, Nr. 1–2, Taf. 204.
26. REINACH 1894, 148, Nr. 160.
27. Die den Rücken bedeckende Chlamys findet sich vor allem bei Statuetten des sitzenden Merkur (s. Anm. 11); stehend geben ihn z.B. Statuetten aus Basel und aus Pamiers (Ariège, F) wieder (KAUFMANN-HEINIMANN 1977, Nr. 33, Taf. 26; LABROUSSE 1978, 389, Abb. 1).
28. So auch REINACH 1894, 148, zu Nr. 160; LUSSIEN-MAISONNEUVE 1974, 105 (zur Statuette aus Ebruyères; s. Anm. 30). An der eben genannten Statuette “aus Sauvat” (Anm. 24) wurde dieses Detail eindeutig schon antik missverstanden, da sie eine klassische Tunica ohne lange Ärmel trägt.
29. KAUFMANN-HEINIMANN 1994, 17–19.
30. H. 15,8 cm; LUSSIEN-MAISONNEUVE 1974; G. Dilly in BARATTE *et al.* 1997, 58, Nr. 46bis.
31. Ob auch ein typologisch eng verwandter Sucellus in Baltimore (H. 17,5 cm; HILL 1949, Nr. 23, Taf. 10; LUSSIEN-MAISONNEUVE 1974, 106–108, Abb. 9–10) unter der Chlamys ein Ärmelgewand trug, lässt sich ohne Autopsie nicht entscheiden.
32. Sie ist das Thema von KOTTERBA 2006; der Autor sieht in ihnen jedoch Herkulesdarstellungen. Dagegen spricht meines Erachtens unter anderem, dass ein bärtiger Herkules mit vor der Brust verknotetem Löwenfell und erhobenem Arm auch in der Grossplastik nicht belegt ist (vgl. LIMC IV, 753, Nr. 465–472, Taf. 476 [Typ New York]; 760, Nr. 639–641, Taf. 488 [Typ Kopenhagen/Louvre]). Zudem scheinen mir ein henkelloser Skyphos und erst recht Ärmelgewand oder Beinkleider für Herkules undenkbar.
33. Zum Hortfund vgl. Anhang. Bis heute ist man sich nicht einig, ob die Statuetten dieses Typus immer mit einem Löwenfell oder zum Teil auch mit einem Wolfsfell ausgestattet sind; vgl. HILL 1953, 214–215; CHASSAING 1960, 137, Anm. 6.
34. H. 22,2 cm; WALTERS 1899, Nr. 788.
35. Für eine auf diese Weise gehaltene Keule (so KOTTERBA 2006, 150) fehlen meines Wissens Belege.
36. H. 24,7 cm; HILL 1953; seither ist bis auf KOTTERBA 2006 keine grundlegende neue Literatur erschienen.
37. Wie Fragmente zweier weiterer solcher Stäbe zeigen (vgl. CHASSAING 1986, 171–178), war er kein Unikum, doch ist eine abschließende Deutung wohl nicht möglich. Eine weit ausgreifende Diskussion des komplexen Sachverhalts findet sich bei CHASSAING 1986, 131–157 (= RA 1956, 157–190).
38. Qualitativ und stilistisch vergleichen lassen sich trotz Größenunterschiede und anderem Material ein kleiner silberner Herkules aus Kaiseraugst (H. 5,8 cm; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 131–132, Abb. 92 links) sowie die eng verwandten Herkulesstatuetten aus Weissenburg (Bayern, D) (H. 14,9 cm; KELLNER und ZAHLHAAS 1993, 53–55, Nr. 12 Taf. 36–39) und Rimini (I) (H. 15,3 cm; WALTERS 1899, Nr. 1303, Taf. 27); dabei ist die Statuette aus Vienne sicher die älteste der vier Statuetten. – Vgl. auch Anm. 16.
39. KOTTERBA 2006, Nr. 2, 3, 5, 9. Im Gegensatz zu ihnen weisen die anderen vier Statuetten der Gruppe neben dem Löwenfell verschiedene Sucellus-Elemente auf: Tunica oder Ärmelgewand (Kotterba Nr. 1, 4, 6, 7), Armreifen (Kotterba Nr. 1), Beinkleider (Kotterba Nr. 6 und 7).
40. Möglicherweise trug der so dargestellte Gott auch einen eigenen Namen, doch fehlen bisher alle epigraphischen Zeugnisse.
41. S. Anm. 30.

42. H. 13,8 cm. VATIN 1969, 320 Abb. 3; ROCHE-BERNARD und FERDIÈRE 1993, Abb. S. 18, 23. Vgl. auch ALTJOHANN 2003.
43. H. 16,5 cm; SALS KOV ROBERTS 1994, 365–367, Abb. 5. Die als Halsring gedeutete Kante gibt wohl den Saum der Ärmeltunica wieder.
44. FAIDER-FEYTMANS 1979, Nr. 52, Taf. 29–32; SALS KOV ROBERTS 1994, 365–367, Abb. 6–7; GURY 2006, 107, Abb. 4. Vgl. auch L. Schwinden, Trierer Zeitschrift Nr. 52, 1989, 512–514.
45. MERTEN 1985, 88–98.
46. LAVAGNE 1999; FELLMANN 2000; POLLINI 2002 (dazu Rolley 2002); DONDIN-PAYRE und KAUFMANN-HEINIMANN 2009
47. H. Statuette 67,5 cm; POLLINI 2002, 7–10, 27–31 Abb. 27–40.
48. Für die Annahme von POLLINI 2002, 8, es seien zwei Untergewänder vorhanden, fehlen meines Wissens Parallelen. Auch am Sucellus von Ebruyères (Abb. 8–9) markiert eine verzierte Kante die Stelle der Gürtung, jedoch auf der richtigen Höhe.
49. Es ist unklar, ob sich nur zufällig keine sicher in das 1. Jh. zu datierenden Statuetten erhalten haben. Als etwas früherer Beleg ließe sich allenfalls der Gott aus Amiens anführen; vgl. Anm. 10.
50. ROCHE-BERNARD und FERDIÈRE 1993, 17–19; v. KURZYNSKI 1996, 56; U. Rothe in SCHÖRNER 2005, 173–174.
51. Vgl. etwa LANGNER 2001, 308–311, Abb. 6–7; LANGNER 2003, 194, Abb. 4.
52. Paraphrase der einschlägigen Schriftquellen bei v. KURZYNSKI 1996, 68–71.
53. Dabei ist eine ikonographische Differenzierung festzustellen, indem Nord- und Ostbarbaren meist mit Hosen, Gallier dagegen nackt dargestellt werden; vgl. KREILINGER 1996, 72–75, 166–170; KRIERER 2004, 50–59; WALTER 1993 *passim*.
54. H. 10,1 cm; GORGET und GUILLAUMET 2007, 169–170, Abb. 16–17.
55. Übersicht bei KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 181–318.
56. ALLMER 1866.
57. H. 5 cm; FAIDER-FEYTMANS 1952, 167, Nr. F. 7 (384) Taf. 59. Ich danke Annie Verbanck-Piérard, Musée royal de Mariemont, ganz herzlich für Auskünfte und die Vermittlung des Fotos. Es ist klar, dass eine Identität der beiden Statuetten nur postuliert, aber nicht bewiesen werden kann.
58. BOUCHER und TASSINARI 1976, Nr. 49 (aus Sainte-Colombe bei Vienne); BOUCHER 1973, Nr. 143 (ehemals Cabinet Artaud).
59. Vgl. etwa die Ensembles von Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme, F) (DEYTS 1998, 144–148, Nr. 105; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 248, Abb. 199) und Vichy (Allier, F) (KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 265, Abb. 222).
60. Vgl. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 187, 189, 191; BÉAL 2008.

RÉSUMÉS

Im Pantheon der Nordwestprovinzen gab es eine Reihe von einheimischen Gottheiten, die nicht mit römischen gleichgesetzt wurden und ihren Namen behielten ; für ihre Darstellung mussten neue Typen gefunden werden. Während man für weibliche Gottheiten bestehende römische Typen unverändert übernahm, entwickelte sich für die Tracht von Göttern wie Sucellus oder Cobannus eine Synthese aus einheimischen und mediterranen Elementen. Die aus Beinkleidern und Ärmeltunica bestehende Tracht, in der möglicherweise eine frühe gallorömische

Alltagskleidung weiterlebt, findet sich auch an Statuetten, die ganz dem mediterranen Kanon verpflichtet sind. In einem 1866 in Vienne entdeckten Hortfund, zu dem zwei ikonographisch ungewöhnliche Sucellusstatuetten gehören, hat sich möglicherweise der Bestand eines Korporationslarariums erhalten.

In the pantheon of the northwestern provinces there were several local gods who were not assimilated to Roman ones and who kept their indigenous names. Accordingly, new iconographic types had to be developed for representing them. Unlike female deities, for which the current Mediterranean types were used throughout, even high quality statuettes of gods like Sucellus or Cobannus were characterized by a costume combining indigenous and Mediterranean elements. The indigenous elements consisting of a sleeved tunic and leggings might recall everyday clothing worn in Gaul in the times of the early Empire. A sacred hoard discovered in 1866 in Vienne may contain implements and statuettes from the shrine of a corporation, the most remarkable objects being two statuettes of Sucellus of unusual iconography.

AUTEUR

ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN

Universität Basel

Minerva nella piccola bronzistica dell'Italia settentrionale

Margherita Bolla

- 1 I bronzetti di Minerva hanno suscitato a più riprese l'interesse di Claude Rolley¹, cui dedico questo censimento² degli esemplari a tutto tondo dall'Italia settentrionale³, senza pretese di esaustività. Si tratta di più di quaranta statuine in bronzo oltre a otto irreperibili e non illustrate, due in argento (di cui una perduta) e tre in piombo; Minerva è quindi fra le dee più riprodotte in quest'area nella piccola plastica in metallo, accanto a Fortuna/Iside e Venere⁴.
- 2 Fra gli esemplari con dati di provenienza (di solito luogo e talvolta data della scoperta, senza indicazioni sul contesto), alcuni paiono di antichità dubbia o appartengono a serie sulle quali sussistono sospetti; al proposito si ricorda che i bronzetti romani dell'Italia del nord sono giunti nelle raccolte pubbliche in gran parte nell'Ottocento, quando fu attivo un vivace mercato antiquario di falsi, copie, rielaborazioni.

Le Minerve più antiche

- 3 Dal santuario della dea *Reitia* a Este, attivo forse già dalla fine del VII sec. a.C. al II-III sec. d.C., vengono due statuette, anteriori all'età imperiale, accomunate da elmo corinzio, braccia nude, peplo con lungo *apoptygma* e cintura subito sotto il seno, egida bilobata con *gorgoneion* a piccola borchia e proporzioni del corpo (con torace breve e sottile e parte inferiore allargata), ma diverse nelle dimensioni e negli attributi. Una reca nella destra una patera ampia e concava⁵; l'altra - più alta - ha la mano destra sul fianco mentre la sinistra posa su un pilastrino sul quale striscia un serpente, indizio per un'interpretazione come Minerva Igea⁶, supportata dalla presenza nella stipe di un cane e un serpente in bronzo, animali connessi ai culti iatrici⁷.

1. Aquileia



Foto dell'A.

Le due Minerve sono probabilmente prodotti locali realizzati per le specifiche esigenze del santuario, dove erano attive da tempo fiorenti botteghe per la fabbricazione di votivi metallici, ma richiamano la bronzistica centroitalica di età ellenistica, presentando affinità strutturali con una Minerva da Siena, per la quale Bentz ha proposto un archetipo pergameno e quindi una datazione dopo la metà del II sec. a.C.⁸. Il bronzetto atestino di maggiori dimensioni sembra situabile ancora nel II sec. a.C., mentre quello con patera potrebbe essere un poco più recente, della fine del II-primi decenni del I sec. a.C.⁹.

- 4 È forse da situare nel I sec. a.C. anche una Minerva – con patera e probabilmente scudo poggiato al suolo – di Aquileia (fig. 1)¹⁰, dove si ha una presenza precoce della dea, testimoniata da un'epigrafe¹¹.

Statue di dimensioni maggiori rispetto ai bronzetti

- 5 La statua di Stradella, con peplo altocinto, datata su base stilistica all'età antoniniana¹², è alta cm 60 cioè due piedi romani, forse una misura standardizzata¹³; richiama la Parthenos fidiaca (è l'unica in Italia del nord con elmo con tre creste¹⁴), però attraverso mediazioni ellenistiche; forse votivo per un luogo di culto, poteva tenere lo scudo con la sinistra e la patera nella destra¹⁵.
- 6 Da un edificio del VI secolo sul Monte S. Martino, proviene un elmo corinzio con tori sui paraguance, notevole per qualità e dimensioni (alt. cm 5,8), pertinente a una figura alta una quarantina di centimetri, ritenuto asportato dal vicino santuario, in cui si

veneravano soprattutto divinità femminili, fra cui Minerva, testimoniata da una testina fittile¹⁶.

- 7 In Cisalpina, l'uso di porre in ambito culturale statue in bronzo inferiori al vero è testimoniato anche da un'epistola di Plinio il Giovane¹⁷.
- 8 Non lontano da Este è stato rinvenuto un *gorgoneion* di altissima qualità, applicazione per una statua di loricato o di Minerva, quindi pertinente alla grande plastica¹⁸.

Bronzetti con peplo e cintura, senza mantello

2. Trento



CAVADA 1993, fig. 17.

3. Chiarano



BELLIS 1968, fig. a p. 43.

- 9 Vicina al tipo di Stradella sembra una statuina da Reggio Emilia, molto danneggiata, da una *domus* in uso dal I al V sec. d.C.¹⁹.
- 10 Ancora a braccia nude, con egida più evidente e peplo con risvolto e cintura, sono due piccoli gruppi: uno costituito dagli esemplari da Trento (fig. 2, piazza Duomo, contesto di III secolo con materiali anteriori) e Verteneglio in Istria, con breve *crista* aderente all'elmo, lancia nella destra e scudo posto di tre quarti nella sinistra²⁰; l'altro formato dalle statuine di Chiarano (fig. 3) e Promontore (Istria), con civetta nella destra estesa e lancia a sinistra²¹, inoltre forse una dispersa da Campegine²². I bronzetti del secondo gruppo richiamano la statua di un tempio urbano riprodotto su serie monetali neroniano-flavie, identificato in via ipotetica con il santuario dell'Aventino²³.

Il tipo «Verona-Parma»

4. Tipo «Verona-Parma», Serie di minori dimensioni, Brescia



Foto dell'A.

- 11 Il tipo di Minerva prediletto in Italia del nord, con attestazioni ovunque ma soprattutto nella *Venetia*, è quello cosiddetto «Verona-Parma» (fig. 4), individuato negli anni Settanta²⁴, nel quale sono distinguibili – riguardo alle dimensioni – due serie²⁵. Alla lista di esemplari proposta in un recente riesame del tipo²⁶ va aggiunto un bronzetto da *Claterna* (Ozzano nell'Emilia), peculiare poiché è l'unico a presentare l'inversione della posizione delle braccia (reggeva la lancia con il sinistro alzato)²⁷.

Statuine con mantello

- 12 Una Minerva dalla *mansio* di Sirmione (fig. 5, provenienza solo ipotizzata)²⁸ ha peplo con *apoptygma* senza cintura e *kolpos*, ma con l'aggiunta del mantello discendente sul retro dalla spalla destra e coprente il braccio sinistro; l'elmo (perduto) era lavorato a parte.

5. Forse da Sirmione



Foto dell'A.

- 13 Il tipo sembra ispirato, più che alla statuaria attica degli ultimi decenni del V sec. a.C. (Procne di Alcamene, Cariatidi dell'Eretteo), a creazioni della prima metà del IV sec. a.C., come l'Eirene di Cefisodoto, riproposta in un bronzetto romano di Atene²⁹; il favore riservato allo schema nel II secolo³⁰ determinò forse la sua diffusione nella bronzistica. La Minerva del larario di Ostia, in strato di incendio del 270-280 d.C., attesta comunque la permanenza in uso del tipo in quest'epoca³¹. Altri esemplari sono conservati a Berlino (con lancia nella destra ed imponente elmo attico)³² e Verona³³; nessuno conserva l'attributo della mano sinistra, attraversata da un foro cilindrico: potrebbe essere lo scudo o la civetta. Come per la serie «Verona-Parma», questo tipo è stato utilizzato per la creazione di altre figure: Minerva-Iside-Fortuna, cambiando la posizione delle braccia e gli attributi³⁴; Iside-Fortuna, eliminando l'egida³⁵.

6. Trento, Piedicastello



WALDE-PSENNER 1983, n. 178.

- 14 Vestono mantello discendente sul retro e peplo con maniche e cintura in vita due Minerve trovate nell'Ottocento e disperse, dal Lodigiano e da Trento-Piedicastello (fig. 6)³⁶, questa con grandi occhi cordonati e *gorgoneion* insolito, con chioma fiammeggiante. Fanno parte di una serie, con lancia e patera, ispirata al periodo protoclassico, ritenuta sospetta da Franken e testimoniata da esemplari di provenienza ignota a Göttingen, Köln, in Austria (forse da *Carnuntum*)³⁷, e al Museo di Bologna.
- 15 Un buon numero di statuine dell'Italia del nord è caratterizzato dal mantello che copre la parte frontale, con esiti diversi.

7. Tortona



Foto di Guido Rossi.

- 16 Nel tipo Kaufmann-Heinimann I A rientrano due statuine di qualità differente, collegabili - pur con molte semplificazioni - all'Atena Giustiniani: da Tortona (fig. 7), con scudo (mentre la lancia è perduta), dubbia per le caratteristiche tecniche e stilistiche, e da Libarna, raffinata e ricca di dettagli, forse databile fra la fine del I e il II sec. d.C. per le proporzioni allungate³⁸.

8a-b. Moio di Chizzola



WALDE-PSENNER 1983, n. 6.

- 17 Ancora al tipo I A si riferisce un gruppo, con provenienze dal Trentino (Moio di Chizzola, fig. 8, e Trento-Piedicastello) e dal territorio di Altino³⁹; qualche dubbio suscita la struttura del mantello sul retro e il suo rapporto con la cresta dell'elmo. Un esemplare pressoché identico è di provenienza dichiarata da Liberchies, località che ha «attratto» falsificazioni⁴⁰; altri sono di provenienza ignota⁴¹.

9. Aquileia

Foto dell'A.

10. Felegara

D'ANDRIA 1970, n. 163.

- 18 Al tipo Kaufmann-Heinimann I B si riferiscono quattro esemplari, accomunati dalla posizione di braccia e gambe: da Gazzo Veronese⁴² e Aquileia (fig. 9)⁴³ (entrambi con lancia perduta nella sinistra) e due molto simili da Tortona (dispersa, con patera nella destra)⁴⁴ e Felegara (fig. 10, priva degli attributi)⁴⁵, trovate nell'Ottocento. La Minerva di Gazzo, di ritrovamento recente, è sicuramente antica, ma bronzetti analoghi sono moderni⁴⁶; quelle di Tortona e Felegara rientrano in una serie caratterizzata da proporzioni tozze e testa grossa, con mento prominente che appare quasi «barbato⁴⁷», ripresa (o reimpiegata?) nella bronzistica rinascimentale⁴⁸.

11. Fodico



FOTO DELL'A.

- 19 Un altro gruppo di Minerve è caratterizzato dal mantello che risale non sulla spalla, ma sull'avambraccio sinistro. Si tratta di quattro esemplari differenti, concentrati nella zona orientale dell'Italia del nord: a Trento-S. Bartolomeo, forse a Oderzo, a est dell'Isonzo (con ponderazione inversa)⁴⁹, a Fodico in Emilia (fig. 11)⁵⁰. Nell'esemplare forse da Oderzo, il panneggio passa sotto il braccio sinistro, collegandosi all'Atena tipo Velletri; il gruppo cui questa statuina appartiene, definito da Menzel, Galliazzo e Țeposu-Marinescu, Pop, è poco numeroso, con statuette differenti ma riferibili ad uno stesso modello in Gallia, Renania, Dacia, oltre che in Italia: vicina all'esemplare forse da Oderzo è la Minerva da *Porolissum*, mentre quella di Vaison conserva lo scudo circolare, sollevato con la mano sinistra⁵¹. Per la Minerva di Fodico (fig. 11) un confronto fa pensare che l'attributo nella destra fosse la civetta⁵².

12. Gran San Bernardo



LEIBUNDGUT 1980, tav. 66.

- 20 Le Minerve in cui il mantello copre completamente il petto sono rappresentate da tre esemplari diversi da Alessandria, Gran San Bernardo (fig. 12) e Este, quest'ultimo in argento.
- 21 Al tipo Kaufmann-Heinimann III si riferisce la Minerva di Alessandria, da larario privato (associata ad una Minerva più piccola del tipo «Verona-Parma»), molto danneggiata⁵³, appartenente a una serie di notevoli dimensioni e di alta qualità, studiata fra gli altri da Boube-Piccot, Leibundgut, Boucher, Kaufmann-Heinimann⁵⁴, con datazione all'età augustea-prima età imperiale. L'ampia distribuzione degli esemplari noti, dalla Pannonia alla Gallia al Marocco, non consente l'individuazione di una zona privilegiata di produzione.
- 22 Nel piccolo bronsetto del Gran San Bernardo (fig. 12), l'egida quasi indistinguibile è in diagonale sopra il mantello, verso la spalla sinistra, con un minuscolo *gorgoneion*; questo particolare⁵⁵ consente l'inserimento in una serie riesaminata da Annemarie Kaufmann-Heinimann, che ne ha messo in luce la forte variabilità, evidenziando come non si individui - data la vasta dispersione del motivo nell'Impero - un centro di elaborazione⁵⁶. In Italia del nord, per ora il tipo con egida in diagonale è presente solo in questo centro periferico, di transito verso le Gallie.
- 23 Miniaturistica è la Minerva in argento dal santuario di Reitia a Este, forse un orecchino prodotto fra I sec. a.C. e I sec. d.C. e deposto come offerta votiva, particolare per gli attributi rappresentati (lancia, scudo con il serpente Erittonio; un probabile altro serpente sul fianco destro della dea, che reggeva forse una patera), in connessione con la valenza salutistica della dea in questo luogo⁵⁷. Il *gorgoneion* e i serpenti dell'egida,

posta sopra il mantello, sono a malapena visibili; è inoltre singolare il mantello sulla testa della dea.

Minerva con piede su globo

- 24 Nel Museo di Aquileia, senza provenienza ma ritenuta dalla città, è una Minerva insolita (fig. 13), con piede destro su globo informe; benché costruita su un unico piano, è di resa accurata, con un considerevole lavoro a cesello (iridi cave, ciocche incise sulle gote, egida, elmo); fori cilindrici sono in entrambe le mani⁵⁸.

13. Aquileia



Foto dell'A.

Un esemplare analogo è a Vienna, di provenienza ignota⁵⁹, mentre un altro, differente (braccia volte in avanti con mani aperte, globo sferico), è noto da un disegno e ritenuto moderno⁶⁰. La posa della gamba destra sollevata, con panneggio rovesciato sulla coscia a formare una grossa piega e piede su globo, è nota anche per bronzetti di Fortuna/Iside Panthea⁶¹. Una placca in bronzo da Charlton Down, tardoantica per i caratteri stilistici, mostra Minerva con piede sinistro su globo, intenta a scrivere su uno scudo, per contaminazione con l'iconografia della Vittoria⁶².

Minerve in corsa

- 25 Questo schema iconografico, il cui *terminus post quem* per la diffusione nella bronzistica sarebbe la statua di culto del tempio di *Minerva Chalcidica* a Roma, eretto da

Domiziano⁶³, è presente a *Vada Sabatia*, a Marani in Trentino, e a Fodico (fig. 14), nel territorio di Reggio Emilia.

14. Fodico



Foto dell'A.

- 26 La statuina di *Vada* ha elmo sormontato da Sfinge (cresta perduta) e braccia fuse a parte (perdute). Nonostante il ritrovamento recente (1942) e l'acquisizione per dono e non per compravendita, è stata ritenuta falsa per l'iconografia insolita e la lega usata, con stagno e piombo in tracce e con il 9 % di zinco. Sono però note in età romana statuette ad alto tenore di zinco, anche se le proporzioni della lega della statuina di *Vada* hanno pochi confronti⁶⁴; in Italia settentrionale la campagna di analisi sui bronzi di *Industria* ha rivelato un tripode con alta percentuale di Zn (11,2) e scarsa presenza di Sn e Pb (2,9 e 4,2)⁶⁵.
- 27 Peculiare la Minerva da Marani, in cui il corsetto è decorato da volute e il *gorgoneion* è trasformato in un «occhio di dado⁶⁶», ma va ricordato che un esemplare molto simile dalla Romania è stato ritenuto sospetto⁶⁷.
- 28 La Minerva di Fodico (fig. 14)⁶⁸ è insolita per l'egida trasformata in una *lorica* indossata sopra il peplo, la forma curiosa dell'elmo e la resa stilistica (tacche sul retro dell'egida).
- 29 Rispetto al censimento delle Minerve «in corsa» proposto da Hélène Chew⁶⁹, le statuine norditaliche confermano la grande eterogeneità di questi bronzetti, che non sembrano potersi riunire in vere e proprie serie⁷⁰. La rarità in Italia settentrionale potrebbe indicarne sia un'origine allogena sia elaborazioni locali isolate.

Parti di statuette

- 30 Cimieri di elmo isolati, da *Vada Sabatia* e dal Veronese⁷¹, possono riferirsi – ma solo in via ipotetica – a Minerva, considerando che statuine di Marte a tutto tondo sono poco attestate nel Norditalia, mentre il *Genius* elmato è finora assente⁷².

Piombo

- 31 Minerve in piombo del tipo a braccia nude, con peplo e cintura⁷³, sono a Pavia (con patera nella destra, lancia nella sinistra, scudo a lato) e forse nell'agro altinate (braccio destro sollevato forse con patera, sinistro alzato per la lancia, perduta)⁷⁴; a S. Giorgio di Valpolicella si trovano un frammento di scudo e una figurina femminile ritenuta Fortuna o Minerva⁷⁵.

Bronzetti perduti

- 32 Bronzetti dispersi e non illustrati (quindi non controllabili) sono segnalati a: Luni; Gran San Bernardo; Menassasso presso Desenzano; Civezzano; dall'Adige in val Lagarina; Sanzeno; Padova; forse ad Adria; Campegine⁷⁶; a Este è andata perduta una Minerva miniaturistica in argento, probabilmente simile a quella conservata⁷⁷.

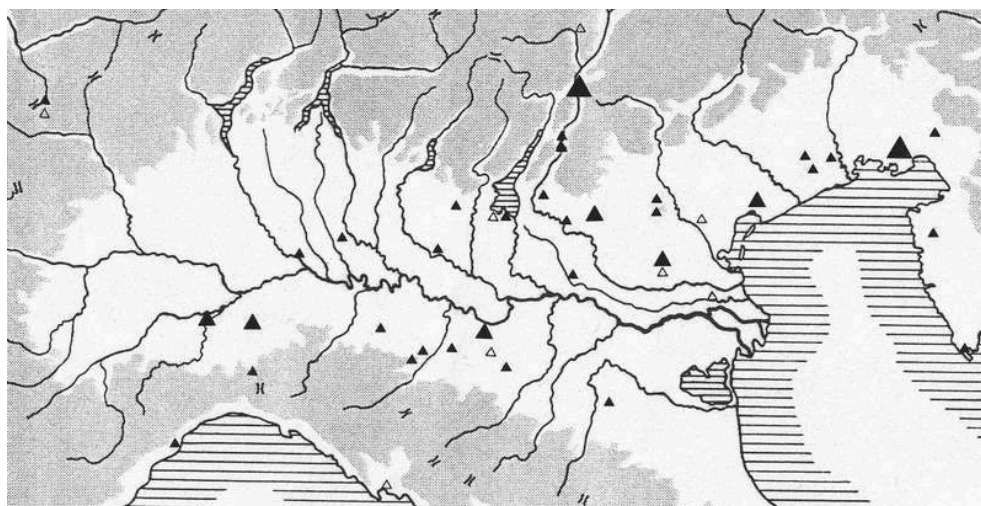
Osservazioni sulle tipologie

- 33 Le «serie» ben definite sono quattro (con parziali sospetti di non antichità): «Verona-Parma» (fig. 4), Lodigiano/Trento-Piedicastello (fig. 6), Moio (fig. 8)/Trento-Piedicastello/Altino, Tortona/Felegara (fig. 10). Per il resto, pur classificandosi in grandi tipi, i bronzetti sono diversi l'uno dall'altro, probabilmente per la pluralità di modelli o di centri di produzione.
- 34 Per gli attributi, quasi sempre perduti, possiamo ipotizzare: lancia + scudo, l'associazione più frequente⁷⁸; patera + scudo⁷⁹; patera + lancia⁸⁰; civetta + lancia⁸¹. Al momento sembra poco attestata la civetta, ma si deve considerare che per alcuni tipi⁸² l'attributo non è noto neanche da confronti. Le maggiori peculiarità si trovano a Este per la presenza dei serpenti⁸³.
- 35 La *crista* dell'elmo è molto variabile: breve, compatta e aderente nei bronzetti di Este (Minerva di minori dimensioni), Trento-piazza Duomo (fig. 2) e Verteneglio, Lodigiano/Trento-Piedicastello (fig. 6); discendente sul dorso e in genere bifida negli altri, spesso aderente all'elmo (come nel tipo «Verona-Parma»), ma anche a tutto tondo e connessa all'elmo mediante un sostegno variamente sagomato (Chiarano (fig. 3), Promontore, Libarna; cimieri isolati). In qualche caso l'estremità verso la fronte raffigura una testa di grifo (Libarna) oppure una protome apparentemente di bovide (Tortona (fig. 7), Gazzo Veronese, a est dell'Isonzo, forse da Oderzo); l'indicazione di occhi e naso sull'elmo di tipo corinzio è talvolta più evidente (Minerva più bassa da Este, Libarna; alcuni del tipo «Verona-Parma»); la presenza della sfinge si riscontra a *Vada* e Campegine, mentre la statuina con mantello da Alessandria – secondo i confronti –

poteva avere una civetta sopra la calotta; a Vada e Alessandria sono presenti anche i paraguanze sollevati.

- 36 Gli esemplari di buona qualità sono pochi: Libarna, Alessandria (con mantello), Vada Sabatia.
- 37 In generale, dal punto di vista dell'assimilazione di schemi iconografici, si riscontra – per il cospicuo numero dei bronzetti del tipo «Verona-Parma» (fig. 4) – una leggera predominanza delle figure con peplo e senza mantello, di gusto «conservatore⁸⁴». A parte il caso di Este, le peculiarità cisalpine nella riproduzione di Minerva nella piccola bronzistica consistono appunto nella preferenza accordata al tipo «Verona-Parma» e nella scarsissima affermazione dei tipi «in corsa» e «con egida in diagonale».

15. Distribuzione delle Minerve in metallo in Italia settentrionale (escluse quelle di dimensioni maggiori dei bronzetti e gli elementi isolati)



TRIANGOLO PIENO, MINERVE CONSERVATE O ILLUSTRATE; TRIANGOLO VUOTO, MINERVE PERDUTE E NON ILLUSTRATE.

- 38 Esaminando la carta di distribuzione (fig. 15), si notano zone di assenza nella *Transpadana* e una considerevole diffusione invece nella *Venetia et Histria* e in *Aemilia*, con concentrazioni a Trento, Este ed Aquileia; per comprenderne il significato sarebbero necessarie ulteriori ricerche sugli altri prodotti in bronzo⁸⁵, anche non a carattere culturale (*appliques*, pesi, ecc.), e sulle testimonianze epigrafiche e figurative in materie diverse dal bronzo⁸⁶. Un rapido sguardo a queste ultime indica scelte iconografiche differenti: la Minerva sulla grande lamina argentea con teoria di divinità in rilievo⁸⁷ del tesoro di Marengo, sepolto dopo l'inizio del III secolo, appare accanto a Giove e Giunone, ed è rappresentata con le gambe incrociate, iconografia rara nei bronzetti⁸⁸; nella terracotta è frequente Minerva accanto ad un'ara⁸⁹, motivo ignoto nella bronzistica. Anche le grandi statue in marmo (a Breno e Trieste)⁹⁰ non sembrano aver influito direttamente sulle scelte dei bronzisti; questi avevano dunque un proprio repertorio, non coincidente con quelli usati per la terracotta e il marmo.

Contesti e associazioni

- 39 Alcune Minerve sono in contesti votivi: due, di cui una perduta, nel santuario di *Juppiter Poeninus* al passo del Gran San Bernardo, dove sono forse legate al carattere guerriero

della dea e al passaggio di truppe attraverso il valico; elementi in piombo nella stipe di San Giorgio di Valpolicella, attribuita da ultimo a una popolazione latina che venerava – in ambiente retico – diverse divinità; due statuine in bronzo e due probabili orecchini in argento (di cui uno perduto) nella stipe del santuario di Reitia a Este, dove la dea ha competenze su ambiti diversi (militare, della scrittura, della salute, forse del passaggio sul fiume); una dispersa a Padova, nella stipe «domestica» del Pozzo dipinto, forse deposta in età augustea, con figure maschili di epoca anteriore e amuleti fallici.

- 40 Per le associazioni in contesti privati, ad Alessandria, in un edificio con monete fino alla seconda metà del IV secolo, troviamo due Minerve e una Venere, con una configurazione del larario solo femminile, finora unico caso in Italia settentrionale di iterazione della figura di Minerva. A Gazzo Veronese, in un edificio residenziale (I-IV sec. d.C.), Minerva è associata ad un piccolo albero. A Trento-piazza Duomo, in un'officina di fabbro (III sec. d.C.), è associata a Mercurio, con due possibili interpretazioni: oggetti metallici accumulati nell'officina per rifusione/riparazioni o piccolo larario dell'artigiano. A Campegine, in un contesto successivo al 161-180 d.C., disperso, la dea è con Apollo, Marte, Mercurio, Venere e Fortuna. Le associazioni finora ricorrenti sono quindi quelle con Venere e Mercurio, probabilmente perché si tratta di alcune fra le divinità più diffuse nell'area. Un dato interessante è l'assenza della triade capitolina.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM 1984: A.-M. Adam (ed.), *Bronzes étrusques et italiques*, Paris, 1984.

AUTUN Augustodunum 1987: *Autun Augustodunum capitale des Éduens*, M. Pinette (ed.), cat. exp. (Autun, 16 mars-27 octobre 1985), Autun, 1987.

BABELON, BLANCHET 1895: E. Babelon, J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1985.

BARR-SHARRAR 1994: B. Barr-Sharrar, "Five Decorative Busts, in Das Wrack", dans *Der antike Schiffsfund von Mahdia*, G. H. Salies (ed.), cat. exp. (Bonn, 8 settembre 1994-29 gennaio 1995), Köln, 1994, p. 551-554.

BELLIS 1968: E. Bellis, *Piccola storia di Oderzo romana*, Trévis, 1968.

BENTZ 1992: M. Bentz, *Etruskische Votivbronzen des Hellenismus*, Florence, 1992.

BOL 1981: P. C. Bol, *Liebieghaus - Museum alter Plastik. Guide to the Collection. Ancient Art*, Francfort-sur-le-Main, 1981.

BOLLA 1999: M. Bolla, «Bronzetti figurati romani del territorio veronese», *Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano*, LXIII-LXIV, 1999, p. 193-260.

BOLLA 2002: M. Bolla, «Bronzetti romani di divinità in Italia settentrionale: alcune osservazioni», dans G. Cuscito et M. Verzár-Bass (a cura di), *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, atti della XXXII settimana di Studi Aquileiesi, (Aquileia, 28-30 maggio 2001), Trieste, 2002, p. 73-159.

- BOLLA 2007a: M. Bolla, «Bronzi figurati romani dal Veronese: un aggiornamento», *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche*, XXXVI, 2007, p. 245-285.
- BOLLA 2007b: M. Bolla, «Recipienti e statuine in bronzo romani in Italia settentrionale: stato degli studi e problemi aperti», *Quaderni Friulani di Archeologia*, XVII, 2007, p. 45-66.
- BOLLA 2008: M. Bolla, «Bronzi figurati romani del Museo Nazionale Atestino», *Aquileia Nostra*, LXXIX, 2008, cc. 33-120.
- BOLLA 2009: M. Bolla, «Bronzetti romani da Montecchio Maggiore e Isola Vicentina», *Studi e ricerche, del Museo Civico «G. Zannato»*, 16, 2009, p. 67-82.
- Arte e civiltà romana* 1965: *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, G. A. Mansuelli (ed.), cat. exp. (Bologne, 20 settembre-22 novembre 1964), Bologne, 1965.
- BOUBE-PICCOT 1969: C. Boubé-Piccot, *Les Bronzes antiques du Maroc*, 1. *La statuaire*, Rabat, 1969.
- BOUCHER 1973: S. Boucher, *Bronzes romains figurés du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1973.
- BOUCHER 1976: S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Rome, 1976.
- BOUCHER, OGGIANO-BITAR 1993: S. Boucher, H. Oggiano-Bitar, « Le Trésor des bronzes de Bavay », *Revue du Nord*, hors série, 1993.
- Brescia 1875: Esposizione di archeologia preistorica e belle arti della provincia di Brescia nell'agosto 1875: catalogo Aleneo di Brescia*, Brescia, 1875.
- BULGARELLI 2002: F. Bulgarelli, «Bronzi dagli scavi ottocenteschi di Vada Sabatia», dans G. Cuscito et M. Verzár-Bass (a cura di), *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, atti della XXXII settimana di Studi Aquileiesi, (Aquileia, 28-30 maggio 2001), Trieste, 2002, p. 327-350.
- CASSOLA GUIDA 1978: P. Cassola Guida, *Bronzetti a figura umana dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milan, 1978.
- Immagini divine* 2007: *Immagini divine. Devozioni e divinità nella vita quotidiana dei Romani, testimonianze archeologiche dall'Emilia Romagna*, J. Ortalli et D. Neri (ed.), cat. exp. (Castelfranco Emilia, 15 décembre 2007-17 février 2008), Florence, 2007.
- CAVADA 1993: E. Cavada, «La città di Trento tra l'età romana e il Medioevo: campione stratigrafico nell'area di piazza Duomo», *Archeoalp - Archeologia delle Alpi*, 1, 1993, p. 75-110.
- CAVALIERI MANASSE 1983-1984: G. Cavaliere Manasse, «La stipe votiva di San Giorgio di Valpolicella», dans *La Valpolicella in età romana*, atti convegno, (S. Pietro Incaricano, 27 novembre 1982), 1983-1984, p. 21-44.
- CAVEDONI 1854: C. Cavedoni, „Fund eines Larariums, in *Archäologischer Anzeiger*, 61“, *Archäologische Zeitung*, 12, 1854, cc. 463-464.
- CHEW 1990-1991: H. Chew, « Deux Vénus en plomb d'époque romaine », *Antiquités Nationales*, 22/23, 1990-1991, p. 81-94.
- CHEW 1998: H. Chew, « Le sein nu de Minerve: à propos d'une statuette en bronze d'époque romaine », *Bulletin archéologique du CTHS: Antiquité, Archéologie classique*, 26, 1998, p. 33-63.
- CIURLETTI 2007: G. Ciurletti, «Il Monte S. Martino. Un sito archeologico tra preistoria ed età moderna», dans G. Ciurletti (ed.), *Fra il Garda e le Alpi di Ledro. Monte S. Martino. Il luogo di culto (ricerche e scavi 1969-1979)*, Trento, 2007, p. 17-94.

- CONDAMIN, BOUCHER 1973: J. Condamin, S. Boucher, « Recherches techniques sur des bronzes de Gaule romaine, IV », *Gallia*, 31, 1973, 1, p. 157-183.
- CROSETTO, VENTURINO GAMBARI 2007: A. Crosetto, M. Venturino Gambari, « Cesare Di Negro-Carpani e la sua collezione archeologica », dans *id.*, *Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare Di Negro-Carpani*, Alexandrie, 2007, p. 9-44.
- CUSCITO, VERZÁR 2002: G. Cuscito, M. Verzár-Bass (a cura di), *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, atti della XXXII settimana di Studi Aquileiesi, (Aquileia, 28-30 maggio 2001), Trieste, 2002.
- CYGIELMAN 2008: M. Cygielman, « La Minerva di Arezzo: vicende collezionistiche, iconografia e stile », dans *La Minerva di Arezzo*, M. Cygielman (ed.), cat. exp. (Arezzo, 19 luglio 2008-6 gennaio 2009), Arezzo, 2008, p. 13-26.
- D'ANDRIA 1970: F. D'Andria, « I bronzi romani di Veleia, Parma e del territorio parmense », *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, III, 1970, p. 3-141.
- DALL'OLIO 1996: L. Dall'Olio, « Reggio Emilia, Isolato S. Rocco. Domus di età imperiale », *Archaeologica Regiensis*, 7, 1996, p. 169-173.
- DRIUZZO 1815: F. Driuzzo, *Collezione di tutte le antichità che si conservano nel Museo Naniano di Venezia*, Venise, 1815.
- ESPÉRANDIEU, ROLLAND 1959: É. Espérandieu, H. Rolland, « Bronzes antiques de la Seine Maritime », *Gallia*, suppl. XIII, Paris, 1959.
- FAIDER-FEYTMANS 1979: G. G. Faider-Feytmans, *Les Bronzes romains de Belgique*, Mainz am Rhein, 1979.
- FERRERO 1892: E. Ferrero, « Gran San Bernardo – Seconda relazione degli scavi al “Plan de Jupiter” », *NSc*, 1892, p. 63-77.
- FONTANA 1997: F. Fontana, *I culti di Aquileia repubblicana. Aspetti della politica religiosa in Gallia Cisalpina tra il III e il II sec. a.C.*, Rome, 1997.
- FRANKEN 1994: N. Franken, „Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Die Bronzestatuetten ohne Fundortangabe. Die Statuetten aus dem Fund von La Comelle-sous-Beuvray“, *Kölner Jahrbuch*, 27, 1994, p. 405-511.
- FRANZONI 1973: L. Franzoni, *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona*, Venise, 1973.
- FRANZONI 1980: L. Franzoni, *Bronzetti etruschi e italici del Museo archeologico di Verona*, Rome, 1980.
- FRAPICCINI 1998: N. Frapiccini, « I bronzetti sentinati nel Museo Archeologico Nazionale delle Marche », *Picus*, 18, 1998, p. 31-61.
- GALLIAZZO 1979: V. Galliazzo, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Rome, 1979.
- GIOVANNINI 2002: A. Giovannini, « I bronzetti isiaci del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia », dans G. Cuscito et M. Verzár-Bass (a cura di), *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, atti della XXXII settimana di Studi Aquileiesi, (Aquileia, 28-30 maggio 2001), Trieste, 2002, p. 227-258.
- GIUMLIA-MAIR 2002: A. Giumlia-Mair (a cura di), *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, (Grado-Aquileia, 2001), Montagnac, 2002.
- GREEN 1994: M. J. Green, *The Gods of Roman Britain*, Buckinghamshire, 1994.
- INVERNIZZI 1986: R. Invernizzi, « La Minerva di Stradella », *Athenaeum*, hors série, 74, 1986, p. 240-244.

- JENKINS 1957: F. Jenkins, "The Role of the Dog in Romano-Gaulish Religion", *Latomus*, XVI, 1957, p. 60-76.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1977: A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, I. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica, Mainz am Rhein, 1977.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1994: A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, V. Neufunde und Nachträge, Mainz am Rhein, 1994.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1998: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst, 1998.
- KAUFMANN-HEINIMANN 2004: A. Kaufmann-Heinimann, „Götter im Keller, im Schiff und auf dem Berg. Alte und neue Statuettenfunde aus dem Imperium Romanum“, dans C. Mușețeanu (a cura di), *The antique Bronzes. Typology, Chronology, Authenticity*, (The Acta of The 16th International Congress of Antique Bronzes, Bucharest, 26-31 may 2003), Bucarest, 2004, p. 249-263.
- LACHIN 2005: M. T. Lachin, «Mito e culto nell'Histria romana: alcuni dati dalla produzione iconografica», *Histria Antiqua*, 13, 2005, p. 337-344.
- LEBEL 1963: P. Lebel, *Catalogue des collections archéologiques de Lons-le-Saunier*, III. *Les bronzes figurés*, Paris, 1963.
- LEIBUNDGUT 1976: A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, II. *Avenches*, Mainz am Rhein, 1976.
- LEIBUNDGUT 1980: A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, III. *Westschweiz Bern und Wallis*, Mainz am Rhein, 1980.
- Fake?* 1990: *Fake? The art of deception*, M. Jones, P. Craddock et N. Barker (ed.), cat. exp. (Londres, British Museum, 1990), Berkeley, 1990.
- MACELLARI 1987: R. Macellari, «Testimonianze di età ellenistica dal Modenese: un bronzetto di Minerva da Marano sul Panaro», dans D. Vitali (a cura di), *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V sec. a.C. alla romanizzazione*, atti convegno, (Bologna, 12-14 aprile 1985), Imola, 1987, p. 393-396.
- MANFRINI-ARAGNO 1987: I. Manfrini-Aragno, *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire*, Lausanne, 1987.
- MARTI-CLERCX, MILLE 2002: V. Marti-Clercx, B. Mille, « Nouvelles données sur la répartition des ateliers producteurs des vases anthropomorphes d'époque romaine: la nature peut-elle déterminer la provenance? », dans A. Giumlia-Mair (a cura di), *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, (Grado-Aquileia, 2001), Montagnac, 2002, p. 385-392.
- MASTROCINQUE 1995: A. Mastrocinque, «Aspetti della religione pagana a Concordia e nell'Alto Adriatico», dans P. Croce Da Villa et A. Mastrocinque (a cura di), *Concordia e la X Regio. Giornate di studio in onore di D. Bertolini*, atti del convegno, (Portogruaro, 22-23 ottobre 1994), Padoue, 1995, p. 269-287.
- MASTROCINQUE 2003: A. Mastrocinque, «Il culto di Nemesis a San Giorgio di Valpolicella», dans A. Buonopane et A. Brugnoli (a cura di), *La Valpolicella in età romana*, atti del II Convegno, (Verona, 11 maggio 2002), Vérone, 2003, p. 23-32.
- MENZEL 1960: H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland*, I. *Speyer*, Mainz am Rhein, 1960.

- MERCANDO 2000: L. Mercando, «Le “figurine” di terracotta», dans L. Brecciaroli Taborelli (ed.), *Alle origini di Biella. La necropoli romana*, Turin, 2000, p. 71-91.
- MORENO 2002: P. Moreno, «Iconografia e stile della Vittoria di Brescia», dans F. Rossi (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, atti della giornata di studi, (Brescia, 3 aprile 2001), Milan, 2002, p. 119-157.
- NUNES PINTO 2002: A. J. Nunes Pinto, *Bronzes figurativos romanos de Portugal*, Lisbonne, 2002.
- OGGIANO-BITAR 1984: H. Oggiano-Bitar, « Bronzes figurés antiques des Bouches-du-Rhône », *Gallia*, suppl. XLIII, 1984.
- PITTS 1979: L.F. Pitts, *Roman Bronze Figurines of the Catuvellauni and Trinovantes*, Oxford, 1979.
- POULSEN 1977: E. Poulsen, „Probleme der Werkstattbestimmung gegossener römischer Figuralbronzen. Herstellungsmilieu und Materialstruktur“, *Acta Archaeologica*, 48, 1977, p. 1-60.
- PRAG, SWADDLING 1988: J. Prag, J. Swaddling, “Two Athenas: a Fake and its Original?”, dans K. Gschwantler et A. Bernhard-Walcher (a cura di), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, (Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen, Wien, 12-25 aprile 1986), Vienne, 1988, p. 214-218.
- PRESSOUYRE 1966: L. Pressouyre, « Quelques types de faux bronzes romains dans les collections publiques françaises », *MÉFRA*, 78, 1966, p. 251-265.
- REINACH 1908: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, Paris, 1908.
- RIEDERER 1995: J. Riederer, „Die Verwendung zinkhaltiger Kupferlegierungen in roemischer Zeit“, dans S.T.A.M. Mols, A.M. Gerhartl-Witteveen, H. Kars, A. Koster, W.J.Th. Peters et W.J.H. Willems (a cura di), *Ancient Bronzes*, (Acta of the 12th International Congress, Nijmegen, Provinciaal Museum, 1992), Amersfoot, 1995, p. 207-213.
- RIEDERER 2002: J. Riederer, „Die Metallanalyse der römischen Statuetten des Römisch-Germanischen Museums in Köln“, dans A. Giunlia-Mair, *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, (Grado-Aquileia, 2001), Montagnac, 2002, p. 292-300.
- RIGOTTI 2007: A. Rigotti, *Lagarina romana. Storia antica e archeologia del territorio dal II sec. a.C. al V. sec. d.C.*, B. Maurina (a cura di), Rovereto, 2007.
- ROLLEY 1977: Cl. Rolley, « Des bronzes grecs aux bronzes romains. Survivances, prolongations, résurrections », dans S. Boucher (a cura di), (Actes du IV^e Colloque International sur les bronzes antiques, Lyon, 17-21 maggio 1976), Lyon, 1977, p. 167-172.
- ROLLEY 1979: Cl. Rolley, « Les bronzes antiques: objets d'art ou documents historiques? », dans C. Bérard et P. Ducrey (a cura di), *Bronzes Hellénistiques et Romains. Tradition et Renouveau*, (Actes du V^e Colloque International sur les bronzes antiques, Lausanne, 8-13 mai 1978), Lausanne, 1979, p. 13-19.
- ROLLEY 1982: Cl. Rolley, « Minerves en course », *Revue archéologique de l'Est de la France*, 33, 1982, p. 79-85.
- ROLLEY 1993: Cl. Rolley, « Dieux de bronze, dieux de pierre, dieux de terre: y a-t-il un répertoire des bronziers en Gaule? », dans J. Arce, F. Burkhalter (a cura di), *Bronces y religion romana*, (Actas del XI Congreso Internacional de bronzes antiguo, Madrid, maggio- giugno 1990), Madrid, 1993, p. 367-381.

ROSSI 2010: F. Rossi, «La statua di culto», dans F. Rossi (a cura di), *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, Milan, 2010, p. 176-185.

SALADINO 2008: V. Saladino, «La Minerva di Arezzo: vicende collezionistiche, iconografia e stile», dans *La Minerva di Arezzo*, M. Cygielman (ed.), cat. exp. (Arezzo, 19 luglio 2008-6 gennaio 2009), Arezzo, 2008, p. 13-26.

SANTROT *et al.* 2004: J. Santrot, Cl. Lambert, J. Rioufreyt, « La Minerve “en course” dorée du musée de Château-de-Loir (Sarthe, France) », dans C. Mușețeanu (a cura di), *The Antique Bronzes. Typology, Chronology, Authenticity*, (The Acta of The 16th International Congress of Antique Bronzes, Bucharest, 26- 31 maggio 2003), Bucarest, 2004, p. 395-401.

SCHÖNE 1878: R. Schöne, *Le antichità del Museo Bocchi di Adria*, Rome, 1878.

SCHÜRMMANN 1985: W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, Rome, 1985.

SHARPE 2002: H. F. Sharpe, “A bronze statuette from the Athenian Agora: a technical and iconographical examination”, dans A. Giunlia-Mair (a cura di), *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, (Grado-Aquileia, 2001), Montagnac, 2002, p. 167-173.

STENICO 1953: A. Stenico, «Relazione definitiva sui trovamenti archeologici nell'alveo del Ticino a Pavia», *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, LIII, fasc. I, p. 37-80.

ȚEPOSU-MARINESCU, POP 2000: L. Țeposu-Marinescu, C. Pop, *Statuete de bronz din Dacia romană*, Muzeul Național de istorie a României. Monografii, I, Bucarest, 2000.

TOMBOLANI 1981: M. Tombolani, *Bronzi figurati etruschi italici paleoveneti e romani del Museo Provinciale di Torcello*, Rome, 1981.

TROSO 2007: C. Troso, «I bronzetti figurati», dans A. Crosetto et M. Venturino (ed.), *Gambari Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare Di Negro - Carpani*, Alexandrie, 2007, p. 203-210.

Argenti Pompei 2006: *Argenti Pompei, Napoli, Torino*, P. G. Guzzo (ed.), cat. exp. (Turin, 25 octobre 2006-4 février 2007), Milan, 2006.

Guß + Form 1986: *Guß + Form. Kunsthistorisches Museum Wien. Bronzen aus der Antikensammlung*, K. Gschwantler (ed.), cat. exp. (Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1986), Vienne, 1986.

WALDE-PSENNER 1983: E. Walde-Psenner, *I bronzetti figurati antichi del Trentino*, Trente, 1983.

ZADOKS-JITTA *et al.* 1973: A. N. Zadoks-Josephus Jitta, W. Johannes, Th. Peters, A. M. Witteveen, *The Figural Bronzes* (Description of the Collections in the Rijksmuseum G.M. Kam at Nijmegen, VII), Nimègue, 1973.

ZANDA 2002: E. Zanda, «I bronzi da Industria (Monteu da Po – Torino). Primi risultati sulla composizione delle leghe», dans A. Giunlia-Mair (a cura di), *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, (Grado-Aquileia, 2001), Montagnac, 2002, p. 251-257.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221032396/show/>

NOTES

1. Ad esempio: ROLLEY 1977, p. 168-170; ROLLEY 1979, p. 13-14; ROLLEY 1982; *Autun Augustodunum* 1987, p. 277 n. 562; ROLLEY 1993, p. 370.
2. Ringrazio gli organizzatori del convegno, in particolare Sophie Descamps, e, per informazioni o autorizzazioni allo studio, Brunella Bruno, Alfredo Buonopane, Enrico Cavada, Giuliana Cavalieri Manasse, Sara Faralli, Ada Gabucci, Marco Galli, Roberto Macellari, Franca Maselli Scotti, Francesca Morandini, Annamaria Pastorino, Mariangela Ruta Serafini.
3. Rispetto a BOLLA 2002, p. 82-83, 136-140 (cui si farà riferimento per la bibliografia dei bronzetti), si aggiungono alcune aree (Gran San Bernardo, Istria, Emilia Romagna), diverse statuine ed elementi isolati, e qualche correzione; per la tipologia di riferimento, ove possibile, cfr. KAUFMANN-HEINIMANN 1977, p. 60-62.
4. BOLLA 2002, p. 79; per lo stato degli studi sui bronzi figurati in quest'area, esclusa l'Emilia, BOLLA 2007b, p. 46-50.
5. BOLLA 2008, c. 46-47, fig. 18.
6. BOLLA 2008, c. 45-46, fig. 17.
7. BOLLA 2008, c. 53, fig. 27-28; inoltre JENKINS 1957, p. 65-68.
8. BENTZ 1992, p. 144-145, fig. 266; le Minerve centroitaliche anteriori (FRANKEN 1994, p. 416 n. 12, con confronti, III-II sec. a.C.) si differenziano da queste soprattutto per la maggior piattezza del corpo. È difficile dire se il pilastrino della Minerva di Este sia una derivazione «diretta» da raffigurazioni marmoree di Igea o si colleghi a bronzetti etruschi di età ellenistica (cfr. un gruppo chiusino della metà-seconda metà del II sec. a.C. appunto con pilastrino, BENTZ 1992, p. 143-144, fig. 147-154).
9. Decisamente più «arcaica» la Minerva da Marano sul Panaro, collocata nel III sec. a.C., MACELLARI 1987.
10. Museo Archeologico Nazionale, alta cm 6,2, peso g 40; ha cimiero non bifido e in parte «a giorno», cfr. ADAM 1984, p. 208 n. 329 (di ambito etrusco).
11. FONTANA 1997, p. 118.
12. INVERNIZZI 1986.
13. Cfr. ad esempio un gruppo di statue di Bacco, MANFRINI-ARAGNO 1987, p. 62-64, fig. 44-48.
14. Dettaglio raro, cfr. Prag, SWADDLING 1988, p. 214, fig. 2-3 (bronzetto); *Guß + Form* 1986, p. 44 n. 38, fig. 80, placca datata al II-III sec.; BARR-SHARRAR 1994, p. 551, fig. 1-2 (F 244, busto-*applique* di Mahdia, confrontato con la Minerva della coppa di Hildesheim).
15. Cfr. un bronzetto da Pompei, KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 214 n. GFV7, fig. 151.
16. CIURLETTI 2007, p. 79, ill. a p. 78, riferisce l'elmo alla dea; per FRANKEN 1994, p. 39, nota 82, i tori compaiono solo su elmi di Marte, ma nel santuario trentino il dio è finora assente.
17. *Ad familiares*, III 6: Plinio intende collocare nella sua *patria* (*Comum*, cfr. *Ad fam.* IV 13), nel tempio di Giove, su una base in marmo, un *Corinthium signum* raffigurante un vecchio, ritenuto «*dignum templo, dignum deo donum*» anche se «*modicum*» per dimensioni.
18. BOLLA 2008, c. 61-62, fig. 35; la statua poteva essere alta circa cm 140 (*gorgoneia* di queste proporzioni si trovano nelle Minerve in marmo dei tipi Campana, Albani, Farnese).
19. DALL'OLIO 1996, p. 170, fig. 24.
20. CAVADA 1993, p. 95-96, fig. 17; CASSOLA GUIDA 1978, p. 81 n. 65. Varia la ponderazione; quello di Verteneglio sembra il più antico, per la piattezza del rilievo, ed è simile a BOUCHER 1973, p. 99-100 n. 159, con braccia in posizione inversa.
21. Chiarano: BELLIS 1968, fig. a p. 43. Promontore (forse di II sec. per le proporzioni allungate): LACHIN 2005, p. 340, fig. 6. Differiscono nello stile e nell'aspetto generale, oltre che nelle proporzioni; per Chiarano cfr. ad es. Babelon, BLANCHET 1895, p. 74-75 n. 161.
22. CAVEDONI 1854.

23. SCHÜRMAN 1985, p. 63-69, in particolare tav. 14 b-c.
24. FRANZONI 1973, p. 35 n. 16; POULSEN 1977, p. 20, 36, tipo 59 *Reihe a*; BOLLA 1999, p. 245 lista III, fig. 94 (cartina).
25. Le Minerve di questo tipo, anche se qui non citate singolarmente, sono comprese nella carta (fig. 15).
26. BOLLA 2009, p. 67-76.
27. *Immagini divine* 2007, p. 178-179 n. 22 (P. Desantis).
28. BOLLA 2002, p. 137 n. 8.
29. SHARPE 2002.
30. Le Cariatidi furono riproposte nella Villa Adriana, il gruppo di Eirene e Ploutos conobbe nuova fortuna in epoca adrianea e antonina, SHARPE 2002, p. 172.
31. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 294 n. GF96, fig. 258.
32. N. inv. Friederichs 1883 (N. Franken).
33. FRANZONI 1973, p. 33 n. 14.
34. *Fake?* 1990, p. 258-260, fig. 286b (P. Craddock), da Cipro, speculare nell'abito e nella posizione delle gambe, datata al II sec. d.C.
35. ESPÉRANDIEU, ROLLAND 1959, p. 47 n. 73, tav. XXX, di provenienza ignota; BOL 1981, p. 54, fig. 68, di provenienza ignota, priva di copricapo e di attributi.
36. BOLLA 2002, p. 136-137 n. 5, 15.
37. FRANKEN 1994, p. 452-453 n. 61, fig. 129-131.
38. BOLLA 2002, p. 136 n. 3-4; la Minerva di Tortona è conservata a Genova.
39. BOLLA 2002, p. 139 n. 3-4, 8 (per Altino, provenienza non sicura).
40. FAIDER-FEYTMANS 1979, p. 16, 84-85 n. 81, con confronti non pertinenti.
41. A Stuttgart, REINACH 1908, p. 798, 8; a Lyon, BOUCHER 1973, p. 97 n. 156; un tempo nel Museo Nani a Venezia, DRIUZZO 1815, n. 285. Ad Avenches è una variante con cimiero che non prosegue sotto il mantello, LEIBUNDGUT 1976, p. 44 n. 26, tav. 29.
42. BOLLA 2007a, p. 249, fig. 4; ai confronti si aggiunga KAUFMANN-HEINIMANN 1994, p. 38-39 n. 35.
43. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 135; alt. 5,3; manca la mano destra.
44. CROSETTO, VENTURINO GAMBARI 2007, p. 23, fig. 5,10; nel disegno manca l'egida e non si può essere certi che il bronzetto non rappresenti Fortuna.
45. D'ANDRIA 1970, p. 104 n. 163.
46. ZADOKS JITTA *et al.* 1973, p. 25-26 n. 29, con base fusa insieme; FRANKEN 1994, p. 498 n. 120, cui si aggiunga FRANZONI 1980, p. 205 n. 186.
47. KAUFMANN-HEINIMANN 1994, p. 39 n. 36, da Augst, con confronti da Avignon, di provenienza ignota conservati a Trieste, Innsbruck e Köln, cui si aggiunga NUNES PINTO 2002, p. 165-166 n. 33, tav. 47 (da *Bracara Augusta*).
48. PRESSOUYRE 1966, p. 262-263; inoltre PITTS 1979, p. 70 n. 100, da London?, con base fusa insieme, 6 dita nella mano destra, e patera sorretta in modo innaturale.
49. BOLLA 2002, p. 137 n. 14, 139 n. 6; 138 n. 22.
50. *Arte e civiltà romana* 1965, p. 281 n. 385, tav. XXVII,61 (G. Bermond Montanari).
51. MENZEL 1960, p. 13-14 n. 19; GALLIAZZO 1979, p. 46-47; ŢEPOSU-MARINESCU, POP 2000, p. 77-78 n. 80. Di miglior qualità una Minerva da *Sentinum*, FRAPICINI 1998, p. 36-41, fig. 2-3.
52. DA VILLARDS-D'HÉRIA, LEBEL 1963, p. 13 n. 5, tav. V.
53. BOLLA 2002, p. 131 n. 4, allora considerata dubitativamente Giunone (come poi in Bolla 2007a, p. 255, tabella), ma sicuramente Minerva, come già ritenuto da Peola e Mercado e confermatomi da Ada Gabucci.
54. BOUBE-PICCOT 1969, p. 214-215 n. 233, tav. 161-163; LEIBUNDGUT 1976, p. 40-41 n. 22, tav. 24; BOUCHER 1976, p. 138-139, fig. 234, carta XVIII; KAUFMANN-HEINIMANN 1977, p. 61, tipo III.

55. Sul motivo nei monumenti ufficiali romani, SCHÜRMAN 1985, p. 6-7.
56. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 53-55, fig. 25.
57. BOLLA 2008, c. 47-48, fig. 19.
58. N. inv. 17736; alt. 11,9; peso g 266.
59. In museo almeno dal 1819, *Guß + Form* 1986, p. 167-168 n. 310 (datata alla media età imperiale): a differenza di quella di Aquileia, cava nella zona inferiore; conserva la mano sinistra, con foro cilindrico.
60. OGGIANO-BITAR 1984, p. 152 n. 363.
61. Ad es. bronzetti da Ercolano (KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 210 n. GFV3, fig. 147) e dalla stessa Aquileia (GIOVANNINI 2002, p. 244-246, fig. 8).
62. GREEN 1994, p. 30, fig. 13; per Vittoria con scudo iscritto e le connessioni con l'iconografia di Venere, MORENO 2002.
63. CHEW 1998, p. 62.
64. CONDAMIN, BOUCHER 1973, p. 158-168 (un tasso elevato di Zn si riscontra in particolare nella produzione tarda – dal II sec. d.C. – della Gallia orientale); RIEDERER 1995, p. 209-210, tab. 3 e 5; cfr. inoltre RIEDERER 2002, p. 299 gruppo 23 (però con Pb e Sn, anche se in bassa percentuale, lega usata in età romana soprattutto per fibule e monete). Per i vasi antropomorfi romani, l'uso dello zinco (però con Pb e Sn) è ritenuto tipico della produzione occidentale, MARTI-CLERCX, MILLE 2002.
65. ZANDA 2002, p. 256, n. inv. 1082.
66. RIGOTTI 2007, p. 112, 224, fig. 147.
67. ŢEPOSU-MARINESCU, POP 2000, p. 139 n. 210, tav. 85.
68. Reggio Emilia, Museo G. Chierici, n. inv. S48/230, rinvenuta nel 1864 a Fodico, nel fondo parrocchiale.
69. CHEW 1998, p. 39-40; inoltre KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255-256, fig. 12, 14; SANTROT *et al.* 2004.
70. Con la parziale eccezione del «gruppo della Borgogna» individuato da Rolley, cfr. CHEW 1998, p. 41-42.
71. BULGARELLI 2002, p. 336, fig. 12; BOLLA 2007a, p. 250-251, fig. 7.
72. Ad un *Genius* è riferito con cautela un cimiero conservato ad Alessandria, non inserito qui perché senza provenienza, TROSO 2007, p. 206, fig. 146.
73. Del resto quello meglio attestato fra le Minerve in piombo, CHEW 1990-1991, tav. II.
74. STENICO 1953, p. 58, tav. V,2; TOMBOLANI 1981, p. 82-83 n. 55.
75. Per la stipe, CAVALIERI MANASSE 1983-1984; MASTROCINQUE 2003. Le incertezze nell'identificazione della figura femminile sono dovute alla deformazione dell'attributo (lancia o timone?) e al fatto che l'egida, forse accennata sul petto, non è evidente sul dorso.
76. Per Luni, Sanzeno, Padova (stipe del Pozzo dipinto): BOLLA 2002, p. 136 n. 1, 139 n. 2, 5; l'indicazione di Sanzeno è molto incerta, perché con lo stesso luogo e data di ritrovamento è nota una Panisca non antica, Walde PSENNER 1983, p. 188 n. 182. Gran San Bernardo: FERRERO 1892, p. 71 n. 2 (riferisce a una terza Minerva un braccio, invece edito da LEIBUNDGUT 1980, p. 80-81 n. 78, tav. 107, come parte di un Giove); Menassasso: *Brescia* 1875, p. 19; Civezzano e Adige: citati da RIGOTTI 2007, p. 114, senza ulteriori precisazioni; forse Adria (rinvenimento del 1801): SCHÖNE 1878, p. 164 n. 696; Campegine: KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 290 n. GF88.
77. BOLLA 2008, c. 47-48.
78. Trento-piazza Duomo (fig. 2) e Verteneglio, tipo «Verona-Parma» (fig. 4), Tortona (fig. 7)/Libarna, Oderzo; forse anche gli esemplari dal Gran San Bernardo (fig. 12), di maggiori dimensioni da Alessandria, da Aquileia (fig. 13), in corsa da *Vada Sabatia*.
79. Probabilmente Stradella; Aquileia (fig. 1).

- 80.** Lodigiano/Trento-Piedicastello (fig. 6), Tortona/Felegara (fig. 10), Fodico (fig. 14), forse Gazzo e Aquileia (fig. 9).
- 81.** Chiarano (fig. 3) e Promontore, Fodico (fig. 11), Campegine.
- 82.** Sirmione (fig. 5), Moio (fig. 8)/Trento-Piedicastello/Altino, Trento-S. Bartolomeo, est dell'Isonzo.
- 83.** Per la Minerva da Libarna è citata una «roccia» sulla quale posava lo scudo, ma sarebbe opportuno un esame autoptico.
- 84.** Cfr. per la definizione SALADINO 2008, p. 16.
- 85.** Interessante una lamina quadrangolare per affissione conservata a Concordia e ritenuta locale, con testa di Minerva, considerata di transizione fra l'epoca preromana e romana, MASTROCINQUE 1995, p. 274, fig. 1.
- 86.** Cfr. ROLLEY 1993.
- 87.** *Argenti Pompei* 2006, p. 261 n. 434 (L. Ferrero).
- 88.** Cfr. BOUCHER, OGGIANO-BITAR 1993, p. 50-53 n. 14; per raffigurazioni analoghe su sarcofagi, anche nella triade capitolina, SCHÜRMAN 1985, p. 7, che ne sottolinea il carattere insolito.
- 89.** MERCANDO 2000, p. 73-74, fig. 77.
- 90.** ROSSI 2010, tipo Hope, fine del I sec. a.C.; CYGIELMAN 2008, p. 35-36 (M. Vidulli Torlo), tipo Vescovali.
-

RÉSUMÉS

Si presenta un rapido panorama delle presenze di Minerva nella piccola plastica in metallo dell'Italia settentrionale, con accenni alle tipologie, alla distribuzione e ai contesti.

AUTEUR

MARGHERITA BOLLA

Verona

Techniques des bronzes antiques

Changing Approaches to Classical Bronze Statuary

Carol C. Mattusch

- 1 Claude Rolley's regular reports about new publications of ancient bronzes were unparalleled. We read them avidly and, of course, with trepidation when it came to his critiques of what we had written. His familiarity with current bibliography was staggeringly thorough. Many years ago, Rolley referred in print to one of my ideas. I was thrilled that the preeminent scholar in the field of classical bronzes had mentioned my work! In my mind that fact outweighed his characterization of what I had proposed as "bizarre."¹ His question, however, prompted me to look very carefully at each problem before suggesting its resolution.
- 2 In the spirit of careful examination, I shall consider here the modern beginnings of the study of large classical bronzes from the Mediterranean region, and follow the process that led to the privileged status accorded them in the minds of scholars today. Greek bronzes became familiar to us through Pliny the Elder's *Natural History*, which was widely read and either admired or criticized from late antiquity onwards in the monasteries and schools of the Middle Ages. An early seventeenth-century translation into English further broadened the sphere of influence of Pliny's encyclopedic work.²
- 3 Book 34 of the *Natural History* provides a glimpse of ancient bronze artists and of their works of public statuary, which have been entirely lost to the modern world. We know well from Book 34 that Lysippos made 1,500 statues during his career in the fourth century BC (*NH* 34.37); that in Athens there were 360 statues of Demetrios of Phaleron (c. 350–282 BC) (*NH* 34.27); and that even as late as Pliny's own lifetime there were still 3,000 bronze statues in Athens, and in Olympia, Delphi, and Rhodes (*NH* 34.36). Or was it 73,000?³ The number in the manuscripts is unclear. Not surprisingly, many scholars have been tempted to attach the names of the famous artists mentioned by Pliny to surviving bronze statues that seem to fit Pliny's brief descriptions.
- 4 Early travelers to Italy, like Richard Lassels in 1653, were more likely to comment upon what ancient statues represented than upon whom the artist might have been or even upon the medium.⁴ Fewer than twenty bronzes that were considered to be ancient

could be seen in Italy. In Rome, there were the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Campidoglio and the colossal Hercules in the Palazzo dei Conservatori, both gilded, as well as the Spinario, the Camillus, Brutus, and the Capitoline Wolf. In Florence there were the Chimaera from Arezzo, the Boar, and the Idolino. And in Venice one could see the four huge gilded horses above the entrance to the Basilica of San Marco, the Praying Boy from Rhodes (with modern arms), and the Lion of Venice. When the Jonathan Richardsons, father and son, visited Italy in 1722, they too were more interested in subject than in medium: only occasionally did they mention that a statue was made of “brass,” and they did so simply to distinguish that particular work from all the marble sculptures that they saw.⁵

- 5 In 1738, when the Spanish Bourbons began their excavations in Portici at the foot of Mount Vesuvius, so many bronze statues were dug up that the medium of bronze took on new significance. Over the next twenty years, more than sixty ancient bronzes were removed from the Villa dei Papiri alone, almost all of them in excellent condition. After 1748, bronzes were being found in Pompeii as well. Charles VII, the Bourbon King of Naples and Sicily, capitalized upon his rapidly growing collection of antiquities, hiring scholars to publish them and artists to illustrate them.
- 6 By the 1760s, the Bourbon collection of ancient bronze statuary had become a focal point of the antiquities displayed in their Museum Herculense, which was housed in their summer palace at Portici. Many of the bronzes were published by the Spanish Bourbons’ Royal Academy of scholars in two volumes of the *Antichità di Ercolano*: 1767 (volume 5: busts); and 1771 (volume 6: statues). Pliny’s Book 34 was, of course, often cited in the scholars’ lengthy footnotes.

1. "Winckelmann illuminated, in the middle of Rome, the torch of the rational study of works of antiquity"



After a painting by A.-R. Mengs, engraving by M. Blot, 1815. Winckelmann holds a copy in Greek of Homer's *Iliad*. The book at the lower right is his own work and it is open to the title page: "History of the Art of the Ancients."

© Photo author.

- 7 Between 1758 and 1767, Johann Joachim Winckelmann made four trips from Rome to Naples, and it was against the background of the archaeological discoveries and of his own direct experience of the new finds from Herculaneum and Pompeii that he wrote the first full-fledged *History of the Art of Antiquity* (1763/64), which was of course filled with references to Pliny and many other ancient authors (fig. 1). That publication has ever since affected the study of the history of ancient art, particularly of sculpture.
- 8 The works that Winckelmann knew so well from Herculaneum and Pompeii were featured in all his future work. More than one hundred antiquities from Herculaneum and Pompeii are included in his *History of the Art of Antiquity*—thirty-nine sculptures and forty-two paintings, as well as three buildings, two statue bases, and a few examples of inscriptions, mosaics, gold and silver, glass, and other types of objects. This publication preceded that of the team of Bourbon scholars and was thus the first scholarly publication of the material. The sculptures in particular became part of a canon that survived largely intact for nearly two hundred years. Through the strength of Winckelmann's scholarly reputation, his writings were pivotal both for providing a format for their analysis and interpretation and for introducing these antiquities to northern European audiences.

2. Archaizing bust



Naples, Archaeological Museum inv. 5608.

© Photo Henry Lie.

- 9 Winckelmann observed, and rightly so, that bronzes were, in his day, the rarest of ancient monuments. In considering them, one of the issues that Winckelmann addressed was how to distinguish what is Greek from what is Roman. He reveals his own bias in Chapter 4, “Art of the Greeks,” beginning with “Reasons and Causes for the Development of Greek Art and for Its Superiority over the Art of Other Peoples.”⁶ When he described a bronze bust from Herculaneum simply as “one of the oldest heads in all antiquity,” it was understood that it was a Greek work (fig. 2).⁷ This is actually a Roman archaizing bust of an Apollo or kouros type.⁸

3. Piombino Apollo



Discovered in 1812 or 1832. Paris, Louvre Br. 2.
© Photo RMN.

4. Apollo from the house of C. Julius Polybius at Pompeii



Excavated 1977. Pompeii inv. 22924.

© Photo "L'Erma" di Bretschneider.

- 10 The first ancient bronze statue to be discovered after the spectacular finds at Herculaneum was the Piombino Apollo, found off the coast of Italy in the early 1800s. It is not surprising that comparisons were made (fig. 3). Was the newly discovered statue also the oldest one? It looked Greek, but how early was it? Who was the artist? Today we know that the Piombino Apollo looks like an Archaic Greek kouros but that it was actually made in Roman times.⁹ In 1977, a bronze very much like it was discovered in a triclinium of the House of Gaius Julius Polybius at Pompeii, and that statue held a wooden tray, which was perhaps used to hold food or wine (fig. 4). This raised new questions about editions of bronzes being produced like editions of prints.¹⁰

5. Acropolis Youth



Discovered in 1866. Athens, National Archaeological Museum no. 6590.

© PHOTO AUTHOR.

6. Marathon Boy



Discovered in 1925. Athens, National Archaeological Museum Br. 15118.

- 11 The first ancient Greek bronze statue (or part of one) that was reported to have been found in Greece itself was the head of a boy from a small statue, discovered on the Athenian Acropolis in 1866 (fig. 5). The few bronzes in the archaic or classical styles that have been found since then in Greece are described as “Greek originals” and “unique works,” no questions asked. But is this only by chance, the result of there being so few surviving bronzes? And, in the wake of the realization that the Pompeii Apollo and perhaps also the Piombino Apollo were silent butlers, a new look at the Marathon Boy, found in 1925, will surely suggest to some scholars that he once held a tray in somebody’s home (fig. 6). His date of production remains elusive.
- 12 The large numbers of Greek bronze statues in public places enumerated by Pliny the Elder should not surprise us, because bronze was the medium of choice for public statuary in Greece, and it is, of course, reproducible. Today an artist delivers only a model to the founder, decides how many bronzes to order, requests sizes at which the model should be reproduced, and chooses patinas. The more copies the artist orders, the less she pays—once the foundry has produced the molds from his or her model.
- 13 Although scholars noticed long ago that marble types tend to be repeated, they overlooked the evidence yielded by casting techniques. In fact, a single model can be used to produce two or more bronzes that are just alike or that are variants of the model. This should not be a surprise: after all, only a very small percentage of ancient classical bronzes survive, and most of them come from Herculaneum and Pompeii.
- 14 By the 1880s, a few scholars had mentioned that ancient bronzes were cast by the lost-wax process. Subsequently, they were distracted from this line of thinking by Kurt Kluge, a practicing sculptor who applied his knowledge of modern styles and

techniques to ancient foundry practices. In *Die Antike Erzgestaltung*, written in 1927, he argued that whereas early Greek bronze statuettes were made by the lost-wax process, early large bronze statues were sand-cast from carved wooden models. The thick uneven walls of Archaic bronzes suggested sand-casting to Kluge, rather than a more cumbersome direct form of the lost-wax process. But he had no actual evidence to support his theory of sand-casting in ancient Greece, only his own experience in the foundry. Scholars were convinced by Kluge's technical expertise, and the angular style of some Archaic sculpture confirmed in their minds that the models for bronzes had been carved, even though many of those works were not cast in bronze but were carved out of stone. Yet Kluge's words resonated for the simple reason that many scholars were unfamiliar with bronze technology, modern or ancient.

- 15 The art historian Rhys Carpenter linked Kluge's theories to style and to the literary testimonia, arguing that carved wooden models were used to produce statues that looked "glyptic" during the Archaic and Classical periods, but that a more "plastic" style was introduced when Lysippos started to use wax models in the fourth century BC. Because the literary testimonia associate Aegina with bronzeworking, Carpenter argued that the glyptic or angular style of the stone pedimental sculptures from the Temple of Aphaia reflected contemporary work in bronze, when, in fact, bronzes were adhering to styles initiated by works in stone. Whatever their material, the marketable types of freestanding sculptures in the sixth century BC included kouroi and korai, standing, striding, and seated figures, and equestrians. Early bronzes did not take advantage of the flexibility and strength of the medium.
- 16 Not until the 1960s did archaeologists begin to argue that sand-casting as Kluge described it is a modern process, and that ancient bronzes, large and small, were all made by lost-wax casting after all. Denys Haynes led the way by looking directly at ancient bronzes, inside and out.¹¹
- 17 Because ancient bronze statues are normally found one at a time, new finds have been greeted as unique, which most often they were probably not. When the two Riace Bronzes were found, scholars did not discuss the implications of how much alike they are, but instead treated them as if they were unique and had only by chance been recovered in the same place. They looked for differences between the two bronzes, and a number of individuals proposed that the two statues had been made by different artists at different times, even in different places. The recent theory that the Riace Bronzes are direct lost-wax castings, rather than indirect castings as most think, is another way of attempting to show that each of them is unique, even though the indirect lost-wax process, of course, allows for that and is amply attested on the interiors of the bronzes.¹² The question of whether these rare bronzes are Greek or South Italian has also been raised, in efforts to claim them for the cultural patrimony of either Greece or Italy. Given the nature of the bronze industry, they could even have been made at different times and in different places, as the differences between their core materials might indicate.¹³ Nonetheless, they are both surely based upon a single basic model, upon which individualized features were introduced in the wax working models for the two castings, as they were intended to represent different men.
- 18 The bronzes from Herculaneum and Pompeii were repaired before they were put on exhibit in the Royal Bourbon Museum. Ancient bronzes considered to be irreparable were used for scrap metal in the modern repairs, giving the eighteenth-century repairs alloys like those of the ancient bronzes. Draped busts were made for the ancient heads

that had broken off their herm posts when they were pulled from the excavators' tunnels in Herculaneum. The drape might be in the style of the eighteenth century, or it might be designed to look like an ancient drape on another bust, even if the bust they used for a man was that of a woman.¹⁴ The repairs were pinned (with round pins) and cast on, the modern joins using much more bronze than the ancient joins did, so that large areas inside a bronze may be coated with excess metal. The Bourbon restorers also remounted heads so that they were inclined forwards on busts, even though those heads would have been erect on their original herm posts. And, if the eyes were missing, they were filled with plaster colored to look like bronze. As a result, more than one modern scholar was misled into thinking that Roman bronzes all had bronze eyes, when they did not.

7. Seated Hermes



Discovered in 1758. Naples, Archaeological Museum inv. 5625.

© Photo author.

- 19 Winckelmann was told that when the statue of a youthful seated Hermes was found at Herculaneum it was broken into one hundred pieces (fig. 7). It was the first bronze statue catalogued in the *Antichità di Ercolano*, with no reference to its condition. Its condition was of little interest to eighteenth-century scholars or to the public. Winckelmann thought it was the most beautiful of ancient bronzes, as did many others.¹⁵ Thereafter, scholars compared the young Hermes with famous marbles like the Farnese Herakles, the Belvedere Apollo, and the Medici Venus. And the fact that it is made of bronze made people ask if it was the “Greek bronze original” of this type? In a 1907 guidebook to the Museo Nazionale in Naples, the statue was called “the most celebrated bronze of antiquity,” and it was widely touted as a work by Lysippos.¹⁶

- 20 The Hermes was demoted in the twentieth century, perhaps in part because the statue had not been found on Greek soil and thus did not have all the qualifications required to prove that it was a Greek “original.” The statue is now usually ascribed to a follower of Lysippos. It is difficult to judge what impact the restorations may have had upon modern appraisals of the statue. The latest repairs were made in 1948. The body of the statue has not been stripped of its corrosion products nor painted over, but the rock is modern, the lips are painted red, the eyes are filled with plaster and painted red, and the head is repaired from many pieces, and painted black.¹⁷
- 21 A sculptor admiring the marble Aphrodite from Rione Terra said it could take a year and a half for skilled carvers to make it from the artist’s model.¹⁸ Today a bronze foundry requires from one to three months to produce a bronze, which includes making the molds from the artist’s model. Making the “original” molds and casting the first bronze usually costs approximately twice as much as additional castings. And if the artist orders additional examples of the work, bronzes can be produced in two to four weeks.
- 22 Considering the technology and the market, perhaps there was more than one example of the bronze Doryphoros by Polykleitos. Could the wide renown of the bronze statue suggest that examples of that statue could be seen in different cities? Many marble versions of the Doryphoros have survived, of course, but so far the only large bronze is a Roman herm head, signed by its Greek producer, Apollonios, the son of Archias, an Athenian (fig. 8).¹⁹ Does that suggest a tradition beginning in the fifth century BC, when the statue was first produced?

8. Herm-head of the Doryphoros



Found in 1753. Naples, Archaeological Museum inv. 4885.

© Photo Henry Lie.

- 23 The owners of the Villa dei Papiri at Herculaneum owned this head of the Doryphoros and a marble Sciarra Amazon. The many bronzes from that villa came from foundries that specialized in everything from reproductions of famous statues to small-scale portrait-busts of famous Greeks to statues of satyrs and animals. A buyer might go to one shop for a small bust of Epicurus for the table in the library, and to another shop for a full-size drunken satyr for the garden.
- 24 Ease of production helps to explain the vast numbers of bronze statues in Greek cities and sanctuaries and, later on, in Roman villas and gardens. As early as 158 BC, Rome's Forum was so crowded with bronze statuary that all privately erected dedications were removed, and one hundred years later, 3,000 statues were put up on the stage of a temporary theater in Rome. But Pliny says that Roman production was of poor quality: "Today it is unclear which is worse—the workmanship or the bronze itself; and it is surprising that, though the prices paid for these works of art have increased *ad infinitum*, the importance of the art itself has been destroyed" (Pliny, *NH* 34.30, *NH* 34.5). In fact, today it costs significantly less to have a work produced in bronze than to have one produced in marble, and considering the production time alone, the same was certainly true during antiquity.
- 25 The utter disappearance of most of these bronzes can be blamed upon the ever-strong market for scrap metal, a major component of ancient and modern alloys. For example, in 2005, a two-ton sculpture by Henry Moore worth £ 3 million (\$ 4.6 million) was stolen from a park in Leeds. It was melted down and sold for 1,500 pounds (\$ 2,300), or half of 1 percent of its value as a sculpture. That is, the value of the sculpture was \$ 1,150 per pound, and the value of the sculpture as scrap metal was \$ 0.58 per pound. Today, as in antiquity, there are many more uses for scrap metal than for bronze statuary, and many more pounds of metal are sold as scrap than as statuary. It is no wonder that we prize the classical bronzes that have survived.
-

BIBLIOGRAPHIE

- CIPRIANI *et al* 1984: N. Cipriani, G.A. Ferrari, D. Magaldi, «Contributo alla conoscenza dei materiali di riempimento dei bronzi di Riace», *Due Bronzi da Riace*, I. *Bollettino d'Arte* s.s. 3, 1984, 143–45.
- FORMIGLI 1984: E. Formigli, «La tecnica di costruzione delle statue di Riace», *Due Bronzi da Riace* I., *Bollettino d'Arte* s.s. 3, 1984, 107–42.
- HAYNES 1962: D.E.L. Haynes, "Some observations on early Greek bronze casting", *AA*, 1962, 803 ff.
- HAYNES 1968: D.E.L. Haynes, "The Technique of the Chatsworth Head", *RA*, 1968.
- HEALY 1991: J.F. Healy (ed.), *Natural History: A Selection*, trans. Pliny the Elder, London / New York, 1991.
- LASSELLS 1670: R. Lassels, *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey through Italy: In Two Parts*, Paris / London, 1670.

- MATTUSCH 1996: C.C. Mattusch, *Classical Bronzes*. Ithaca, London / New York, 1996.
- MATTUSCH and LIE 2005: C.C. Mattusch, H. Lie, *The Villa dei Papiri at Herculaneum*, Los Angeles, 2005.
- MATTUSCH 2008 : C.C. Mattusch, *Pompeii and the Roman Villa*, Washington, 2008.
- MONACO 1907: D. Monaco, *Handbook of the Antiquities in the National Museum at Naples According to the New Arrangement*, 13th ed., Naples, 1907 (1883).
- RICHARDSON 1722: J. Richardson Sr. and Jr., *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London, 1722.
- RIDGWAY 1967: B.S. Ridgway, "The Bronze Apollo from Piombino in the Louvre", *AntP* 7, 43–75.
- ROLLEY 1994: C. Rolley, *La sculpture grecque 1. Des origines au milieu du v^e siècle*, Paris, 1994.
- VALERI 2005: C. Valeri, *Marmora Phlegraea. Sculture del «Rione Terra» di Pozzuoli*, Rome, 2005.
- WINCKELMANN 2006: J.J. Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, trans. Harry Francis Mallgrave, Los Angeles, 2006.
- WINCKELMANN 1762: J.J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden, 1762.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221051888/show/>

NOTES

1. ROLLEY 1994, 349.
2. 1601 translation by Philemon Holland. For the history of the reception of Pliny's *Natural History*, see HEALY 1991, xxxvi–xl.
3. K. Jex-Blake uses 73,000: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, ed. E. Sellers (1896; Chicago rpt. 1967), NH 34.36, 28–29.
4. LASSELS 1670.
5. RICHARDSON 1722.
6. WINCKELMANN 2006, 186.
7. *Ibid.*, 249. Naples Archaeological Museum, inv. 5608, found in the Villa dei Papiri at Herculaneum in 1756.
8. See MATTUSCH 2005, 236–42.
9. RIDGWAY 1967.
10. MATTUSCH 1996, 139–40; MATTUSCH 2008, 141–43.
11. HAYNES 1962, 1968.
12. See FORMIGLI 1984.
13. CIPRIANI *et al* 1984.
14. See MATTUSCH AND LIE 2005, 335–37, 268–70, 222–23; Naples Archaeological Museum inv. no. 5588; Naples no number.
15. WINCKELMANN 1762, 35.
16. MONACO 1907, 55.

17. MATTUSCH and LIE 2005, 216–22.

18. Aphrodite from Rione Terra at Pozzuoli: Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Baia 292862; VALERI 2005, 85–98. I thank Harold C. Vogel for his observations on this statue, and Betsey Hurd for her comments on modern bronze production.

19. Naples Archaeological Museum inv. 4885: MATTUSCH and LIE 2005, 276–82.

Die Farbe des Metalls

Möglichkeiten der Farbgestaltung bei Großbronzen

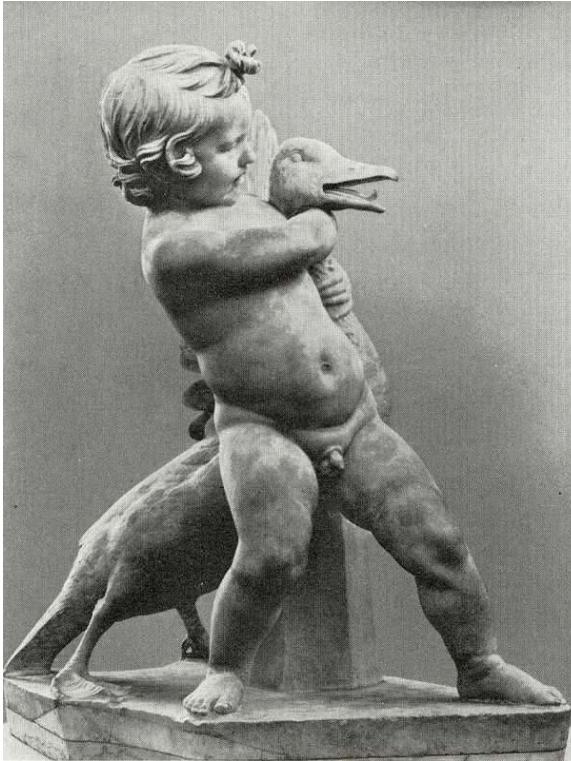
Gerhard Zimmer

- 1 Schon die *Krieger von Riace* haben gezeigt, dass Farbwirkungen für die Lebendigkeit und Naturnähe lebensgroßer Bronzestatuen eine zentrale Rolle spielten¹. Sie wurden vor allem durch Einlegearbeiten erzielt. So waren z.B. die Zähne aus Silber, die Lippen aus reinem Kupfer geschaffen und eingesetzt².
- 2 Aber nicht nur Neufunde, sondern in der Folge auch die Restaurierung von lange bekannten Denkmälern wie dem Faustkämpfer vom Quirinal haben unsere Kenntnis der Technik und vor allem vom ursprünglichen Aussehen der Statuen vermehrt.
- 3 So hat die Restaurierung des Boxers vom Thermenmuseum Wunden und Blutspuren an den Tag gebracht, die mit Hilfe von eingelegten Bronzestreifen einen hohen Grad an Naturtreue ergaben³.
- 4 Beim Faustkämpfer beschränken sich die Farbakzente nicht nur auf das Gesicht sondern finden sich am ganzen Körper. Besonders schön zu sehen ist das Blut, das von den Wunden im Gesicht auf den Oberschenkel getropft ist.
- 5 Eine weitere Möglichkeit, farbige Effekte zu erzielen, bot die künstliche Patinierung. Hierbei ist unsere Kenntnis allerdings nicht sehr groß. Am Fuße des *Knaben von Eleusis* in der Berliner Antikensammlung fanden sich Reste einer intendierten Schwarzpatina⁴. Es handelt sich dabei allerdings um eine römische Bronze, die durch die künstliche Patinierung wohl ein hohes Alter vortäuschen sollte. Eine solche Vorliebe der Römer ist uns bei Plinius dem Jüngeren überliefert: „Aus der mir zugefallenen Erbschaft habe ich kürzlich ein korinthisches Bildwerk erstanden, nicht eben groß, aber hübsch und ausdrucksvoll, soviel ich davon verstehe, der ich sonst vielleicht von allem etwas verstehe, hiervon aber nur sehr wenig; doch für dies Bildwerk habe auch ich Verständnis. Es ist nämlich nackt und versteckt weder etwaige Fehler, noch lässt es Vorzüge zu wenig in Erscheinung treten. Es stellt einen alten Mann im Stehen dar; Knochen, Muskeln, Sehnen, Adern, auch die Runzeln treten hervor wie bei einem Lebenden; die Haare schütter und zurückweichend, die Stirn breit, schmales Gesicht, ein schwächiger Hals, die Arme herabhängend, die Brüste schlaff, der Bauch eingezogen; auch im Rücken dieselben Altersmerkmale, soweit hier von solchen die Rede sein kann. Die Bronze selbst ist, wie die echte Farbe erkennen lässt, alt und gut, kurz alles so, dass es

*ein Künstlerauge fesseln, ein Laienauge erfreuen kann (aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum)*⁵.“

- 6 Der Kopf des Jockeys aus der Reitergruppe von Kap Artemision zeigt eindeutig negroide Gesichtszüge, die durch eine Schwarzpatina noch verstärkt werden. Ebenso waren die Hufe schwarz patiniert⁶. Wir können also davon ausgehen, dass in der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts die Schwarzpatina zur Erzielung einer Farbwirkung eingesetzt wurde.
- 7 Was die Frage der Patinierung angeht, so hat Raimund Wünsche vor einiger Zeit in München einen spätaugusteischen Bronzekopf nachgießen lassen, der früher durch Ergänzungen entstellt war⁷. Wünsche hat dabei in erheblichem Umfang die Patinierung angewendet, vor allem bei den Haaren, aber auch beim Inkarnat. Für dieses Vorgehen kann er sich allerdings nicht auf Befunde stützen, sondern er hat auf Erfahrungen von modernen Bronzegeißern zurückgegriffen. Der Kopf kann durchaus eine Vorstellung davon geben, wie ein Knabekopf in römischer Zeit ursprünglich ausgesehen haben kann.
- 8 Unser Problem bei der Frage nach der Farbigkeit von antiken Großbronzen beruht in erster Linie auf der Patina, wie sie bei einer Aufstellung im Freien entstand und durch die Bodenlagerung noch verstärkt worden ist. Da die Patina eine Veränderung der Oberfläche ist und nicht auf ihr sitzt, lässt sie sich auch nicht entfernen. Vom ursprünglichen Aussehen der Oberfläche und damit von der Wirkung der Skulptur können wir deshalb keine klare Vorstellung gewinnen. In den 1980er Jahren hat sich die Diskussion bei den Restauratoren deshalb zeitweise um das Problem gedreht, wo eigentlich die antike Oberfläche ist, bis zu der man reinigen sollte. Am Ende hat sich die zurückhaltende Meinung durchgesetzt⁸.
- 9 Auf der anderen Seite ist in Schriftquellen die Rede von unterschiedlichen Bronzen, aber auch von der Möglichkeit, Legierungen zu verändern. So erzählt z.B. Plutarch von der Statue einer sterbenden Frau, bei der die Todesblässe im Gesicht durch einen Zusatz von Silber hervorgerufen worden sein soll. Auch von der Beimischung von Rost ist einmal die Rede, auch wenn das etwas obskur klingt⁹.
- 10 Dass die Einbeziehung verschiedener Legierungen in die Bronzekunst möglich war, können wir bei den Großbronzen bislang nur an einem einzigen Beispiel dokumentieren: Am Kopf des Boxers vom Thermenmuseum ist die Schwellung unter dem rechten Auge aus einer Legierung, die nur 3 % Zinn, aber 31 % Blei enthält¹⁰.
- 11 Etwas besser ist die Lage bei den Kleinbronzen. Dort sind uns Beispiele bekannt wie die Statuette eines Negerklaven aus Augst, bei dem die Anstückungen von Kopf und rechter Schulter aus fast reinem Kupfer wohl bewusst vorgenommen wurden, um eine farbliche Wirkung zu erzielen und damit den Realismus zu steigern¹¹.

1. Ganswürgergruppe



Staatliche Glyptothek und Antikensammlungen, München.

- 12 Auf diesem Kenntnisstand setzte ein Experiment ein, das von der Fritz Thyssen-Stiftung unterstützt und am Gießereiinstitut der RWTH Aachen durchgeführt wurde. Die Suche nach einer Statue war einmal bestimmt durch eine überschaubare Größe, die im organisatorischen und finanziellen Rahmen zu bewältigen war. Zum anderen musste die Möglichkeit gegeben sein, das Nebeneinander verschiedener Legierungen und ihrer optischen Wirkung auszuprobieren. Unsere Wahl fiel auf die sog. *Ganswürgergruppe*, die uns in mehreren Kopien aus Marmor überliefert ist und deren beste in der Münchner Glyptothek aufbewahrt wird (Abb. 1)¹². Die massive Stütze der Marmorkopien verunklart das Spiel der in verschiedene Richtungen drängenden Beine des Knaben und der Gans und ist der Beleg dafür, dass hinter der römischen Kopie ein griechisches Original aus Bronze steht. Es muss noch im 3. Jh.v. Chr. entstanden sein und ist verloren. Die inhaltliche Deutung des Werkes wird immer wieder kontrovers diskutiert, wobei das vorherrschende Interesse des Künstlers aber doch der Darstellung der kindlichen Verhaltensweise galt, die in der ungestümen Umarmung der Gans ihren Ausdruck findet und zum Bemühen der hellenistischen Zeit passt, Verhaltensweisen als Ausdruck für innere Befindlichkeit zu nutzen¹³.
- 13 Die Silikonform wurde von einem Kunstharzabguss abgenommen, den die Staatliche Antikensammlung und Glyptothek in München zur Verfügung gestellt hatte. Bei der Herstellung der Form konnten wir nicht das antike Verfahren nachstellen, weil als Material bis zum Späthellenismus nur Ton zur Verfügung stand¹⁴. Wir müssen auch davon ausgehen, dass beim Modell für den antiken Bronzegießer die Gans und der Knabe getrennt geformt und dann aneinander gedrückt waren. Die beiden Figuren sind in der Marmorkopie weniger sauber getrennt, weil aus technischen Gründen zwischen den beiden Körpern nur feine Rillen gemeißelt werden konnten. Es ist leider so, dass

bei solchen Experimenten die „Antikentreue“ nicht bei jedem einzelnen Arbeitsschritt erzielt werden kann. Für unsere Zielsetzung war dies auch nicht entscheidend. Wichtig ist aber, dass man sich der Problematik immer bewusst ist.

- 14 Für die Wachsform verwendeten wir Industriewachs. Die Antike kannte nur Bienenwachs. Wir wissen allerdings nicht, ob das Wachs durch Zusätze gefärbt wurde, wie es für die Renaissance bei Vasari überliefert ist, doch scheint es wahrscheinlich¹⁵. Reines Bienenwachs wirkt nämlich an der Oberfläche sehr glasig und eignet sich schlecht, um plastische Wirkungen zu überprüfen.
- 15 Die Wachsform wird heutzutage dadurch gewonnen, dass die Silikonform mit flüssigem Wachs ausgegossen und dann ausgeleert wird. Dieses „Ausschwenken“ konnte in der Antike wegen des komplizierten Formaufbaus mit Ton nicht angewendet werden. Das zeigt aber auch, dass die in der historischen Entwicklung zu beobachtende, immer dünner werdende Wandstärke einen wichtigen technischen Fortschritt darstellt¹⁶. Problematisch waren die nach innen vorstehenden Grate, an denen die dünne Wachsschicht verstärkt werden musste. Das erklärt auch das Aussehen der Innenseite bei einigen erhaltenen Bronzewerken der Antike.

2. Wachsform : Teil des Gänsekörpers



© G. Zimmer.

- 16 Da die Skulpturengruppe in unterschiedlichen Legierungen gegossen werden sollte, musste die Wachsform aufgeteilt werden, was sich mit einem erhitzten Messer gut durchführen ließ (Abb. 2). Der Schnabel und die Füße der Gans wurden in reinem Kupfer gegossen. Für den Knaben wählten wir eine Legierung aus 92 % Cu, 7 % Sn und 1 % Pb, für die Gans eine extrem hochzinnhaltige Mischung mit 81 % Cu, 18 % Sn und 1 % Pb.

- 17 Wie zu erwarten gestaltete sich das Zerteilen der Wachsform bei der Partie von Gänsehals und Armen des Knaben am schwierigsten. Es bestand die Gefahr, dass sich die kleinen Teile verformten. Deshalb entwickelte Herr Dr. Ellerbrok ein Verfahren, bei dem vor dem Schnitt bereits eine 2 bis 3 mm dicke Formschicht für den späteren Guss aufgetragen wurde. So wurden die kleineren Teile vor Veränderungen durch Druck oder Zug geschützt.
- 18 Der Guss der Einzelteile bereitete im technischen Ablauf keine Schwierigkeiten. Wir haben uns dabei der modernen Gusstiegel aus Graphit bedient.
- 19 Voraussetzung dafür war aber die Existenz von gut zu handhabenden Schmelztiegeln.
- 20 Hier half der Fund von zwei fragmentierten Tiegeln weiter, die ebenfalls in Olympia entdeckt wurden und aus dem 5. Jh. v. Chr. stammen. Beide waren zerbrochen und später als Füllmaterial wiederverwendet worden¹⁷. Auf der Außenseite des einen sind deutlich die Abdrücke von Vierkantstäben zu erkennen, doch ließ sich die genaue Form der Armierung nicht wiedergewinnen.

3. Reste eines Gusstiegels mit Armierung Olympia, Magazin



© G. Zimmer.

4. Rekonstruktion eines Gusstiegels mit Armierung aus Eisen



© G. Zimmer.

- 21 Das Aussehen der Armierung lieferte ein Fragment, welches Thomas Völling 1994 im Magazin von Olympia entdeckte (Abb. 3). Es handelt sich um das Bruchstück eines Tiegelbodens, durch den Bronze gelaufen war¹⁸. Die Schmelze hatte sich um die Armierung aus Eisenstäben mit einer Kantenlänge von 8 mm gelegt und war erstarrt. Obwohl das Eisen durch Korrosion und Bodenlagerung verschwunden war, ließen sich die Maße wiedergewinnen. Die Armierung bestand demnach aus drei Vierkantstäben mit den Dimensionen der in Olympia häufigen Bratspieße, der Obeloi. Diese Stäbe waren über Kreuz gelegt und endeten oben vermutlich in Haken. Ein nach diesem Vorbild rekonstruierter Schmelztiegel bewies in einer Versuchsreihe am Gießereinstitut in Aachen seine Funktionsfähigkeit (Abb. 4)¹⁹. Die Rekonstruktion der Schmelzanlage in antiken Bronzegusswerkstätten mag auf den ersten Blick nebensächlich erscheinen, doch hängt von der Konsistenz der Schmelze viel für das Gelingen des Gusses ab. Je besser die Fließfähigkeit, desto feiner werden die Wandstärken sein und desto weniger Nacharbeit ist nötig.

5. Ganswürgergruppe : Nachguss mit angeheftetem Kopf



© G. Zimmer.

- 22 Als ein relativ langwieriges und kompliziertes Unterfangen stellte sich die Montage der Teilgüsse zur Figurengruppe heraus. Die Teile wurden unterlegt, justiert und danach durch Punktschweißen geheftet, wobei die Kontrolle am nebenstehenden Kunstharzabguss immer wieder nötig war (Abb. 5). Übertragen auf die antike Situation bedeutet dies, dass das Modell aus Ton über lange Zeit greifbar sein musste und die Werkstatt daher Bauten oder zumindest Schutzdächer brauchte, um arbeiten zu können. Dies erklärt auch, dass Werkstätten für den statuarischen Bronzezug häufig in aufgelassenen Gebäuden angesiedelt wurden²⁰.

6. Wachsform : Kopf der Gans und Schnabel mit Laschen



© G. Zimmer.

- 23 Für die endgültige Montage kamen unterschiedliche Techniken zum Einsatz. Schnabel und Beine der Gans wurden eingesteckt und mit Hilfe des Überfanggusses fixiert (Abb. 6). Das Zusammenfügen der Körper des Knaben und der Gans erforderte die größte Anstrengung, auch deshalb, weil sich trotz aller Vorsicht ein schmaler Spalt zwischen den Körpern nicht hatte vermeiden lassen. Auch hier wurde deshalb der Überfangguss gewählt. Er wurde auf drei Abschnitte von je 8 cm Länge aufgeteilt. Zu beiden Seiten der Naht wurden Löcher mit einem Durchmesser von 5 mm gebohrt. Auf der Innenseite wurde die Naht zudem mit einer 2 cm breiten und 5 mm dicken Verstärkung unterlegt. Die für den Überfangguss verwendete Legierung entsprach der des Gänsekörpers, so dass die Bohrlöcher bei genauem Hinsehen nur am Körper des Knaben zu entdecken sind. Beim Guss wurden die Teile vorbereitend auf 100 °C erhitzt, um das Oberflächenwasser zu entfernen.
- 24 Die übrigen Nähte wurden aufgrund der Arbeitsökonomie geschweißt. Dabei zeigten sich aber unerwartete Probleme. Um farbliche Unterschiede zu vermeiden, wurde als Schweißmaterial die hoch zinnhaltige Legierung des Gänsekörpers verwendet. Dies führte zu so starken Spannungen im Metall, dass die Naht unter lautem Krachen aufplatzte. Deshalb mussten wir schließlich einen handelsüblichen Schweißdraht mit einem Zinngehalt von 6 % benutzen. Wir müssen davon ausgehen, dass den Möglichkeiten der Legierung auch in der Antike Grenzen gesetzt waren.

7. Ganswürgergruppe : Entfernen der Gushaut



© G. Zimmer.

- 25 Beim Polieren sind wir an die Grenzen unserer praktischen Möglichkeiten gestoßen und konnten nur mit Maschineneinsatz die Gushaut entfernen (Abb. 7). Wir müssen uns klar machen, dass die Arbeiter in der Antike da ganz anders vorgegangen sind, wurde doch gerade auf eine fehlerlose und glatte Oberfläche größter Wert gelegt²¹. Auch andere Möglichkeiten der Oberflächenbearbeitung wie die Gravur bei den Federn müssen wir in Erwägung ziehen, was sicher einen starken optischen Effekt zur Folge hatte.

8. Ganswürgergruppe : Fertiger Nachguss



© G. Zimmer

- 26 Die Polychromie der fertig montierten und polierten Skulpturengruppe ist insgesamt deutlich zu erkennen (Abb. 8). Der Körper des Knaben zeigt einen rötlichbraunen Farbton, der sich klar von der Gans absetzt. Ihr Gefieder wirkt hellgelb.

9. Ganswürgergruppe : Kopf des Knaben und der Gans



© G. Zimmer.

- 27 Das Haar des Knaben blieb nach dem Guss unbehandelt und wirkt nun durch die rauere Oberfläche rotbraun (Abb. 9). Damit fügt es sich sehr gut zu den Sehgewohnheiten in hellenistischer Zeit ; denn die meisten Terrakotten haben rotbraun gefärbte Haare²².
- 28 Am deutlichsten setzen sich erwartungsgemäß die Beine und der Schnabel der Gans aus reinem Kupfer ab. Bei der Farbe der Gans sollte man auch beachten, dass die rein weiße Gans, wie sie bei uns die Daunen und den Martinsbraten liefert, erst in römischer Zeit beliebt wurde.
- 29 Zwei Einschränkungen sind bei dem Experiment zu berücksichtigen. Einmal sind die Farbunterschiede am besten bei Tageslicht zu sehen. Kunstlicht verfälscht das Aussehen ungemain, und fotografisch ist die Dokumentation ebenfalls schwierig. Zum Zweiten verändert sich die Oberfläche bereits nach wenigen Monaten durch die Luftfeuchtigkeit selbst im Innenraum nicht unerheblich.
- 30 Der Knabe wurde schon nach kurzer Zeit etwas dunkler und bekam einen braunroten Farbton, was einer natürlichen, sonnengebräunten Haut nahe kommt. Er fügt sich somit sehr gut zu den Konventionen der antiken Malerei, welche den männlichen Körper in Brauntönen wiedergibt. Die Gans dagegen nimmt mit zunehmender Zeit einen eher gelblichen Farbton an.
- 31 Das Bewahren des ursprünglichen Aussehens war und ist sicher mit einem gewissen Arbeitsaufwand verbunden. Dies ist aber nach den literarischen Quellen auch nicht anders zu erwarten. So ist z.B. die Stiftung einer Statue in der Regel mit einer regelmäßigen Reinigung verbunden²³.
- 32 Als Ergänzung des Projektes unternahmen wir den Versuch, durch Beimischung von Silber in die Legierung von zwei Köpfen die von Plutarch überlieferte Wirkung einer blassen Hautfarbe zu erzielen²⁴. Wir nahmen dazu einen Kopf des sog. *Betenden Knaben* und mischten dem Gesicht 20 % Argentum bei. Dies hatte eine deutliche Aufhellung der Gesichtspartie zur Folge und lässt sich gut mit der erwähnten Hautfarbe der sterbenden Iokaste in Verbindung bringen. Die von einigen neueren Autoren befürchtete Seigerung des Metalls stellte kein Problem dar.
- 33 Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die bekannte Inschrift in Athen an Bedeutung, die über neun Jahre hinweg die Arbeiten an einer Bronzestatue dokumentiert und die Kosten für Material und Arbeiten abrechnet²⁵. Die Zuweisung der Inschrift an die Athena Promachos und ihre Datierung in die Zeit kurz vor Mitte des 5. Jh. v. Chr. wird kaum mehr bestritten. Dort finden wir bei der Abrechnung der Materialien für das zweite Arbeitsjahr die Erwähnung von „ungeprägtem Silber für die Farbigkeit des Götterbildes“ (*Argyria asemon es poikilian to agalmatos*). Nun ist es bei einer gesamten Herstellungszeit von 9 Jahren eher unwahrscheinlich, bereits im zweiten Jahr Einlegearbeiten vorzunehmen. Diese wären im weiteren Verlauf wohl gefährdet worden. Dagegen wäre es durchaus möglich, dass für den Teilguss von Armen, Füßen oder anderer Hautpartien Silber beigemischt wurde.
- 34 Dadurch wäre die Haut der Göttin etwas heller und weißlicher geworden, ein Effekt, welcher der gewohnten Ikonographie der Frauenstatuen entsprach, war doch die Erscheinungsform der Götter im 5. Jh. v. Chr. durch die Gold-Elfenbeinstatuen in den Tempeln geprägt.
- 35 Dieser Ausblick mag andeuten, welche Möglichkeiten sich für den Einsatz unterschiedlicher Metallegierungen im Bereich des Bronzegusses ergeben haben,

deren technische Machbarkeit und optische Wirkung in unserer kleinen Versuchsreihe erfolgreich erprobt worden ist.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREAE 2001: B. Andrae, *Skulptur des Hellenismus*, München, 2001.

BORN 1985: H. Born, „Korrosionsbilder auf ausgegrabenen Bronzen - Informationen für den Museumsbesucher“, in H. Born (Hrsg.), *Archäologische Bronzen. Antike Kunst - Moderne Technik*, Berlin, 1985, 86-95.

FERRETTI und FORMIGLI 2004: M. Ferretti, E. Formigli, «Il pugile del Museo nazionale romano», *Materiali e Strutture*, 3-4, 2004, 48-61.

FORMIGLI 1980: E. Formigli, «La tecnica di costruzione delle statue di Riace», *Due bronzi da Riace. Bollettino d'arte, serie speciale* 3, 1980, 107-142.

FRANKEN 2002: N. Franken, „Zur Bedeutung der Anstückungstechnik bei Bronzestatuetten“, in *From the Parts to the Whole*, volume 2, acta of the 13th International Bronze Congress, (Cambridge, Massachusetts, May 28-June 1 1996), Portsmouth, 2002.

HEILMEYER 1996a: W.-D. Heilmeyer, *Der Jüngling von Salamis*, Mainz, 1996.

HEILMEYER 1996b: W.-D. Heilmeyer, *Der Knabe von Eleusis*, Mainz, 1996.

HEMINGWAY 2004: S. Hemingway, *The Horse and Jockey from Artemision*, Berkeley, 2004.

KUNZE 2002: Chr. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München, 2002.

LUNDGREEN 1997: B. Lundgreen, *Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, 190-197.

OVERBECK 1868: J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, Leipzig, 1868.

RAEDER 1983: J. Raeder, *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt*, Berlin, 1983.

SANZI DI MINO und CARRUBA 1989: M.R. Sanzi Di Mino, A.M. Carruba, „Die Restaurierung des Faustkämpfers“, in N. Himmelmann (Hrsg.), *Herrscher und Athlet*, 1989, 173-178.

VÖLLING und ZIMMER 1995: Th. Völling, G. Zimmer, *Archäologischer Anzeiger*, 1995.

WÜNSCHE 2004: R. Wünsche, „Zur Farbigeit des Münchner Bronzekopfes mit der Siegerbinde“, in V. Brinkmann und R. Wünsche (Hrsg.), *Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur*, München, 2004, 132-147.

ZIMMER 1985: G. Zimmer, „Schriftquellen zum antiken Bronzeguss“, in H. Born (Hrsg.), *Archäologische Bronzen. Antike Kunst - Moderne Technik*, Berlin, 1985, 48-49.

ZIMMER 1990: G. Zimmer, *Griechische Bronzegusswerkstätten*, Mainz, 1990.

ZIMMER 2006: G. Zimmer, „Die Suche nach dem Schmelztiegel - Ein deutsches Problem?“, in A. Dostert und F. Lang (Hrsg.), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee, 2006, 23-36.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221068332/show/>

NOTES

1. Claude Rolley hat meine Forschungen zur Technik der antiken Bronzen immer mit großem Interesse verfolgt, seien es die Untersuchung von Werkstattresten oder die Experimente zur Statue des *Betenden Knaben*. Seine Besprechungen haben mir sehr geholfen und ich bin dankbar, neue Ergebnisse hier zu seiner Erinnerung präsentieren zu dürfen. Die Form des Vortrages ist beibehalten, die Anmerkungen sind auf das Wesentliche beschränkt.
2. Grundlegend noch immer FORMIGLI 1980.
3. SANZI DI MINO und CARRUBA 1989.
4. HEILMEYER 1996b, 31.
5. Plinius ep. 6,3.
6. HEMINGWAY 2004, 78 ff. Taf. 3. 5.
7. WÜNSCHE 2004.
8. BORN 1985.
9. Plutarch, mor. 26 C; in 643 E ist von der sterbenden Iokaste die Rede (OVERBECK 1868, Nr. 1354). Plinius n.h. 34, 140.
10. FERRETTI und FORMIGLI 2004.
11. FRANKEN 2002, bes. 188.
12. Die Literatur zum *Ganswürger* ist ausufernd. Die Aufzählung der Wiederholungen und die am meisten einleuchtende Interpretation bei KUNZE 2002, 142-152.
13. Kunze a. O. 142-152. - ANDREAE 2001, 158-160.
14. ZIMMER 1990, 127-133.
15. „Um es (das Wachs) weicher zu machen, fügt man ihm ein wenig Talg, Terpentin und schwarzes Pech hinzu. Der Talg macht es geschmeidiger, das Terpentin in sich stabil und das Pech gibt ihm die schwarze Farbe und nach der Bearbeitung eine gewisse Festigkeit, da es hart wird, wenn man es stehenlässt. Wer ihm eine andere Farbe geben möchte, kann dies problemlos tun, ...“ Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, 9. Kapitel (Übersetzt von Victoria Lorini).
16. HEILMEYER 1996a.
17. ZIMMER 1990, 57-60.
18. VÖLLING und ZIMMER 1995, 661-666.
19. Zu den Ergebnissen vgl. ZIMMER 2006.
20. ZIMMER 1990, 157.
21. ZIMMER 1990, 152-155.
22. Das zeigen gut die Terrakotten aus Priene (RAEDER 1983. Farbtafel III).
23. ZIMMER 1985.
24. Plutarch, *Mor.* 26 C; 643.
25. Zuletzt LUNDGREEN 1997.

Le pied colossal de bronze de Clermont-Ferrand et la question de l'atelier de Zénodore

Benoît Mille et Maria-Pia Darblade-Audoin

- 1 Un pied de bronze a été découvert lors d'un diagnostic archéologique mené par l'INRAP en décembre 2006 à Clermont-Ferrand, au voisinage d'un quartier résidentiel antique au sud de l'antique Augustonemetum, capitale des Arvernes¹.

1. Le pied colossal de Clermont-Ferrand après restauration



© C2RMF, D. Bagault.

Sept fragments jointifs subsistent d'un pied droit dont la chaussure est richement décorée. Ils appartenaient à une statue colossale de 3,30 à 3,50 m (ou, dans le cas d'un

personnage assis, environ 2,50 à 2,70 m), pesant au moins 400 à 450 kg, identifiée soit à la représentation d'un empereur en cuirasse, soit à un *genius* impérial². Le témoignage de Pline, vantant les prouesses techniques du bronzier et sculpteur Zénodore à l'occasion de la réalisation du Mercure des Arvernes, qui dépassait en taille tous les colosses antiques connus, conduit logiquement à évaluer son influence sur l'œuvre ici considérée (fig. 1).

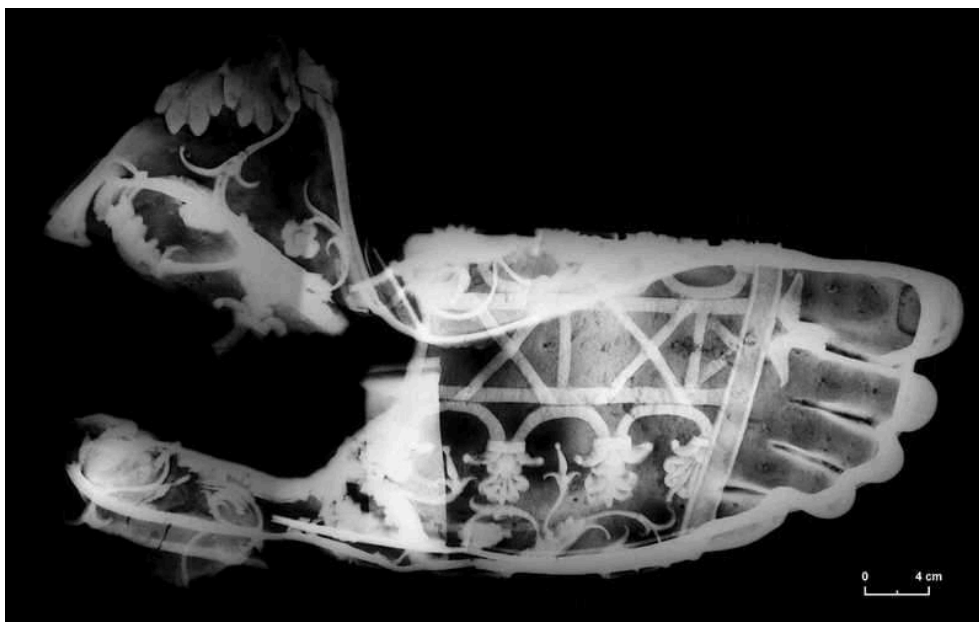
Technique

- 2 Nous avons déjà eu l'occasion de donner une description approfondie du procédé de fabrication de ce pied. Nous n'y reviendrons pas en détail, mais nous nous attacherons ici à montrer que l'on retrouve à chaque étape la main d'un « sculpteur-fondeur » exceptionnel. Les manifestations de ce savoir-faire sont de deux ordres. Cet artisan a, d'une part, connaissance des techniques des meilleures grandes statues de bronze et souhaite inscrire son travail dans la lignée des plus grands sculpteurs de l'Antiquité. D'autre part, il a entouré la fabrication d'un luxe de précautions, afin de limiter le risque de rater la coulée et de produire une sculpture dont l'apparence est celle d'un objet totalement exempt de défauts.

Se positionner parmi les meilleurs sculpteurs-fondeurs de l'Antiquité

- 3 Le premier défi relevé est celui de l'épaisseur des parois métalliques, qui ne mesure que 2,3 mm en moyenne. Il nous semble qu'une bonne manière de décrire l'histoire des techniques des grands bronzes antiques est de considérer l'évolution de ces épaisseurs. Il y a en effet une recherche évidente en vue d'obtenir des parois métalliques toujours plus fines. Au temps des premières grandes statues de bronze (avant le milieu du v^e siècle av. J.-C.), l'épaisseur typique des parois est de 7 à 9 mm ; à la période romaine, la fourchette est plutôt de l'ordre de 2 à 5 mm³. Si l'économie de matière première peut être invoquée en première approche, cette explication ne nous semble pas suffisante, étant donné l'extrême difficulté à faire circuler le métal dans de tels moules. Il y a donc quelque chose d'autre, qui probablement tient plus de la démonstration d'un très haut niveau de savoir-faire artisanal. La finesse des parois métalliques aurait ainsi été considérée comme le gage d'une statue de grande qualité.

2. Radiographie X du pied de Clermont-Ferrand

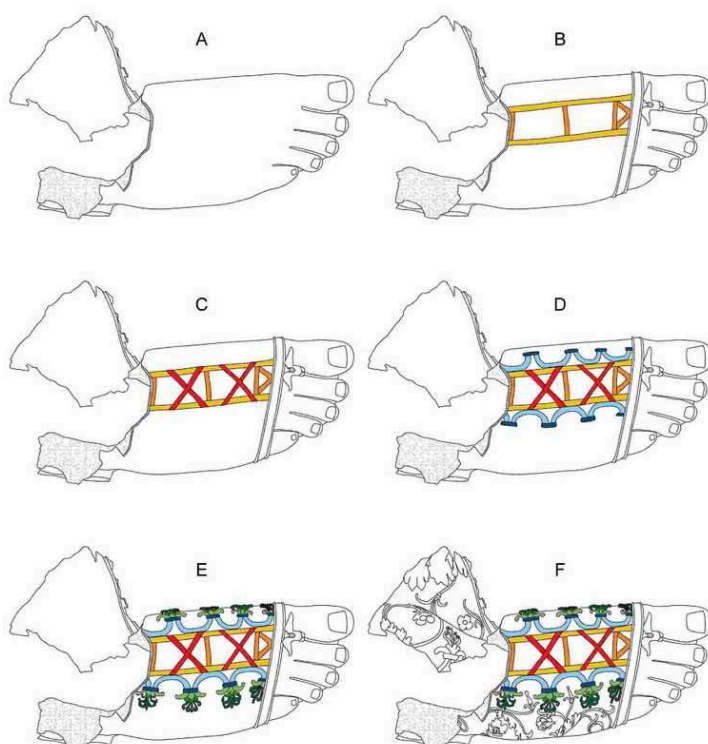


Vue de dessus.

© C2RMF, T. Borel.

La statue de Clermont-Ferrand, dont les parois métalliques se classent parmi les plus fines que nous connaissons, serait l'archétype de cette démonstration de savoir-faire, et cela est d'autant plus vrai que nous avons affaire à une statue colossale. Une telle finesse rend la coulée très difficile à réussir et pose dans le cas présent des problèmes structurels autrement plus importants que dans le cas d'une statue de taille naturelle. Confronté à ces risques, l'artisan a eu recours à un adroit subterfuge grâce aux décors en relief. Ceux-ci forment une sorte de résille qui, d'une part, facilite l'alimentation du moule pendant la coulée et, d'autre part, renforce l'ensemble des parois métalliques, dont la résistance mécanique ne doit en réalité pas être tellement éloignée d'une paroi de bronze de l'ordre de 4 à 5 mm, puisqu'à l'emplacement des ornements, l'épaisseur est doublée (fig. 2). Soulignons enfin la présence d'entretoises soudées pour renforcer la structure, un dispositif dont ne connaissons pas d'autres équivalents antiques.

3. Succession des étapes de la fabrication du pied en cire



A. procédé sur négatif : fabrication d'un pied nu. B et C. procédé sur positif : mise en place des éléments structurants du décor, notamment le système de sangles de la chaussure. D et E. procédé sur positif : réalisation des palmettes. F. procédé sur positif : le pied et son décor végétal achevé.

© C2RMF, B. Mille.

- 4 Le second domaine dans lequel le sculpteur-fondeur de la statue colossale de Clermont-Ferrand a souhaité se distinguer concerne le travail de la cire. Il a en effet utilisé à la fois le procédé indirect et le procédé direct de fonte à la cire perdue, afin de combiner leurs avantages respectifs. Dans un premier temps, une épreuve en cire de la statue a été obtenue en coulant de la cire liquide dans les différentes portions d'un moule à bon creux pris sur un modèle. Pour la partie de la statue qui nous occupe, il s'agit de la réalisation d'un pied nu. C'est le procédé indirect de fonte à la cire perdue, qui caractérise la quasi-totalité des grands bronzes antiques. Lui seul permet d'obtenir des parois de cire très fines et très régulières. Ce procédé présente cependant deux inconvénients. Le premier concerne le rendu des détails qui, issus de moulage, manquent souvent de relief, de vivacité⁴. Le second est en relation avec la nature du travail effectué sur la cire : avec le procédé indirect, le talent du sculpteur ne s'exprime que dans le modèle initial, généralement en argile. Le travail du fondeur réside uniquement dans la reproduction de la sculpture par moulage, qui de plus peut être tirée en plusieurs exemplaires identiques. Le bronzier n'est alors pas forcément le sculpteur, et son œuvre ne s'apparente pas à une création artistique. L'auteur de la statue de Clermont-Ferrand voulait quant à lui montrer qu'il était à la fois le sculpteur et le fondeur. C'est donc probablement pour ces deux raisons qu'il a choisi d'habiller le pied nu d'un décor foisonnant directement réalisé en cire (fig. 3).
- 5 D'après Carol C. Mattusch, les exemples de fonte à la cire perdue combinant travail sur négatif et sur positif sont véritablement exceptionnels après le IV^e siècle av. J.-C.⁵. Les

deux guerriers découverts à Riace, datés du v^e siècle av. J.-C., restent l'illustration la plus célèbre de ce procédé dans la statuaire. La mise en œuvre en est cependant assez différente : certes, la tête a été moulée nue, et les mèches façonnées directement dans la cire. Cependant, la ressemblance s'arrête là car les mèches ont été coulées à part et assemblées par soudure⁶. Carol C. Mattusch décrit en revanche la tête d'une statue de jeune homme sculptée en demi-grandeur, et qui semble répondre du même procédé que le pied de Clermont-Ferrand : une esquisse de la tête est élaborée en cire sur négatif, les oreilles et les boucles de cheveux sont sculptées sur positif et positionnées sur la tête en cire, le nez et les lèvres sont soulignés par ajouts de petites bandelettes de cire⁷. Le sculpteur-fondeur de la statue de Clermont-Ferrand semble donc s'être directement inspiré de la tradition technique des grands bronzes grecs des périodes archaïque et classique pour le procédé de fonte à la cire perdue utilisé. Ce procédé est pour le moins inhabituel à la période romaine, il s'avère même tout à fait extraordinaire si l'on considère les dimensions colossales de la statue.

Limiter les risques de défauts

- 6 Toutes les étapes de la fabrication témoignent d'un soin, d'une méticulosité qui n'est pas ordinairement rencontrée sur les grands bronzes. L'exemple des clous distanciateurs est à ce titre particulièrement évocateur. Dans la zone du pied, nous ne sommes pas à strictement parler dans le cas d'une fonte en creux sur noyau. En effet, le dessous du pied est complètement ouvert, et il était donc très facile de solidariser le noyau de terre avec le moule de coulée, rendant l'utilisation de clous distanciateurs *a priori* superflue. Ils ont pourtant été disposés en très grand nombre au travers de la paroi de cire. Au niveau des orteils et sur le dessus du pied, où la radiographie permet de retrouver assez facilement leurs emplacements, ils ne sont espacés que de 4 cm environ (fig. 2). La coulée du pied a ainsi nécessité plus de 40 clous distanciateurs. En considérant une densité équivalente sur le reste de la statue, au moins 2000 clous auraient été nécessaires à la fabrication de la statue. Nous ne connaissons pas d'autre statue affichant un tel maillage, encore moins pour une œuvre de très grande dimension. Ce choix, très contraignant en terme de quantité de travail à fournir, s'explique sans doute par deux raisons. La première est la crainte de rater la coulée – il faut dire que le moindre déplacement du noyau aurait été catastrophique, étant donné la très grande finesse des parois et la taille relativement importante des pièces à couler. La seconde tient au fait que le bronzier maîtrisait une technique extraordinaire lui permettant de parfaitement dissimuler l'emplacement des clous. Cela ne créait donc pas de défaut supplémentaire. Après la coulée, les clous ont été extraits un à un du bronze, et une petite goutte de bronze a été versée afin de combler le trou résultant. Trois autres cas sont répertoriés par Carol C. Mattusch, où des gouttes de bronze ont été coulées en lieu et place des clous distanciateurs. Pour la comparaison avec le pied de Clermont-Ferrand, nous retiendrons en particulier la tête de jeune homme issue d'une statue en demi-grandeur (cat. 43), puisque nous l'avons également citée comme exemple d'un procédé combiné indirect/direct de moulage à la cire perdue⁸. Sur la statue de Clermont-Ferrand, les emplacements de clous distanciateurs sont aujourd'hui encore difficilement visibles à l'œil nu, et les radiographies sont nécessaires pour tous les retrouver.
- 7 La réparation effectuée après la coulée confirme définitivement ce que les étapes précédentes laissaient pressentir. L'artiste aurait souffert de voir le moindre défaut sur

sa statue, et il a soigneusement dissimulé toutes les traces de la fabrication afin de ne laisser admirer que la sculpture de bronze dans sa perfection. Les défauts de fonderie sont très peu nombreux car la qualité de la fonte est remarquable. Il se trouve tout de même neuf petites soufflures, qui ont été masquées en entaillant la surface du bronze pour la pose de petites plaquettes rectangulaires de bronze, selon la technique habituellement documentée pour les grands bronzes antiques. Les précautions prises pour que la réparation soit effective et durable sont en revanche nettement moins ordinaires. Du plomb a en effet été coulé au revers de toutes les plaquettes, afin de servir de brasure et d'améliorer ainsi l'adhésion de la plaquette sur le bronze. L'utilisation d'un métal de brasure au revers d'une plaquette de réparation n'est pas en soi exceptionnelle : nous l'avons par exemple mis en évidence dans le cas du bras d'Essegney⁹. Néanmoins, dans le cas de la statue de Clermont-Ferrand, le métal de brasure a été coulé systématiquement, c'est-à-dire pour prévenir la possibilité d'une chute de la plaquette. Dans tous les autres cas que nous connaissons, la brasure a été effectuée pour corriger un réel manque d'adhésion. Enfin, raffinement suprême, le surplus de plomb versé au dos des plaquettes a été enlevé au moyen d'une râpe, probablement pour ne pas alourdir inutilement la statue.

La technique conduit à poser la question de Zénodore

- 8 La technique de fabrication de la statue de Clermont-Ferrand est-elle extraordinaire au point de devoir l'attribuer à Zénodore ? Deux points dans la technique permettent de définir le travail de l'auteur de cette statue et de discuter cette question.
- 9 Il s'agit d'une part d'un talent, d'une virtuosité et d'une inventivité hors-norme. Une statue de dimension colossale a été conçue en repoussant les performances au-delà de ce qui caractérise habituellement les grands bronzes de taille naturelle. Cela concerne en particulier la très grande finesse des parois métalliques qui, nous l'avons vu, était un critère de distinction de la qualité d'un grand bronze. Cette prouesse a été obtenue grâce au très grand savoir-faire du fondeur, mais également grâce à son adaptabilité : il a en effet su trouver des solutions pour résoudre les contraintes posées par la dimension colossale de la statue (entretoises et décor en relief formant une sorte de résille).
- 10 Il s'agit d'autre part, d'une connaissance des techniques employées par les plus grands sculpteurs-fondeurs de la Grèce archaïque et classique. Le procédé de moulage ici utilisé, combinant un travail de la cire sur négatif et positif, alliant ainsi finesse des parois métalliques et maîtrise d'un décor en fort relief, est normalement l'apanage des premiers artistes grecs, ainsi que l'a bien démontré Carol C. Mattusch. Le sculpteur de la statue de Clermont-Ferrand était donc également bronzier, comme ses illustres prédécesseurs. Il maîtrisait bien sûr à la perfection les techniques de son temps, notamment l'ajout de plomb dans l'alliage qui confère au métal la coulabilité nécessaire à l'obtention de parois très fines. Mais il s'inspirait également du travail des anciens par sa manière de travailler la cire. Pline n'a de cesse, dans son *Histoire naturelle*, de célébrer les anciens sculpteurs grecs qui seuls parvenaient à la ressemblance parfaite de la statue à son modèle, et de vanter leur capacité à rendre les détails avec une très grande finesse. Et il regrettait justement que le secret de la fabrication de ces bronzes soit à son époque perdu. À la lueur de ses écrits, la technique de fabrication de la statue de Clermont-Ferrand semble pratiquement constituer une réponse en réaction aux regrets

exprimés par Pline et les gens de son époque quant à la décadence de l'art de la statuaire de bronze.

- 11 Nous ne pouvons donc affirmer péremptoirement que la statue colossale récemment découverte à Clermont-Ferrand est l'œuvre de Zénodore, car cela pose, nous allons le voir, de délicats problèmes chronologiques. Les éléments techniques nous semblent en revanche suffisants pour au moins devoir évoquer son influence.

Style, iconographie, datation

- 12 L'importance de cette œuvre est une notion désormais acquise aujourd'hui. La démonstration faite plus haut de la qualité technique exceptionnelle de ce document conforte le sentiment qui prévalut au moment de sa découverte. L'objet est sûrement promis à une abondante bibliographie.
- 13 C'est avec modestie qu'il faut appréhender l'étude et la compréhension de cette œuvre classée dans la catégorie des grands bronzes. Le petit nombre de grandes statues fait de chacune le centre d'une réflexion propre. Claude Rolley, dont nous honorons la mémoire à l'occasion de ce colloque, exprimait avec sensibilité les singularités propres à l'étude d'une grande et d'une petite pièce de bronze¹⁰. Lui « qui se sentait aussi amateur de petits objets » expliquait ainsi la variété des gestes suivant que l'on étudie de la petite ou de la grande sculpture, et ce rapport direct très particulier avec la figurine, le bijou ou le petit objet que l'on peut tenir dans la main et qui induit chez l'amateur de petits bronzes un rapport de domination avec l'objet. La grande statue impose sa masse et sa présence dans l'espace lui donne une existence propre. Le rapport avec l'œuvre est donc celui de l'égalité.
- 14 Mais ici, nous ne possédons qu'un fragment d'une grande statue : aussi, à la modestie devant l'objet devons-nous ajouter la prudence.

La question de « l'atelier » de Zénodore

- 15 À la suite des analyses techniques du bronze et de la reconnaissance d'un document fabriqué selon un savoir-faire exceptionnel pour la période romaine, d'emblée la question se pose de l'influence possible du sculpteur Zénodore sur cette œuvre.
- 16 L'artiste, actif sous le règne de Néron, jouit d'une réputation d'artiste bronzier hors norme grâce au témoignage de Pline. Il travailla en pays arverne avant d'être appelé à Rome par Néron. La période d'activité de Zénodore en Gaule est toujours affirmée comme un repère chronologique. Il y a un avant et un après Zénodore en Gaule, et la chronologie de la sculpture gallo-romaine a longtemps été calée sur l'hypothèse que l'artiste avait apporté une technique ou un style nouveau¹¹.
- 17 Nos connaissances sur le sculpteur et bronzier Zénodore sont issues uniquement du texte de Pline¹². Elles se résument somme toute à peu d'informations. Le naturaliste ne tarit pas d'éloges sur son habileté. Pendant son séjour arverne, Zénodore confectionna des vases, copies d'œuvres de Calamis, avec une telle perfection qu'on avait du mal à les distinguer des originaux¹³. Pline insiste dans ce passage sur la supériorité de l'artiste, à une époque où il assiste à la décadence de la technique du bronze. Nous apprenons par ce texte que la statue de Mercure commandée par les Arvernes, au temps où Dubius Avitus gouvernait la province, dépassait en taille tous les colosses connus à ce jour. La

réputation de cette statue influença probablement Néron dans le choix de l'artiste en tant que maître d'œuvre du colosse de Rome.

- 18 Combien de temps a-t-il fallu à Zénodore pour accomplir une œuvre de cette ampleur ? Le texte de Pline indique dix années¹⁴. Une telle prouesse technique, au regard des contraintes de la hauteur, ne peut être exécutée sans aides. Mais on ne sait dans quelles conditions matérielles Zénodore a pu travailler ; aucun atelier de grands bronzes n'a été encore mis au jour, ni à Clermont-Ferrand, ni au sommet du Puy-de-Dôme. Les traces d'ateliers de bronziers dans le monde romain sont assez rares et les installations de bronziers pour les pièces de grandes dimensions devaient être provisoires et ne laissaient que peu de traces¹⁵. On peut simplement supposer que l'artiste ait formé une équipe autour de lui, et que de cette postérité sont nés soit un atelier, soit quelques artisans habiles à reproduire les modèles de l'Urbs. On peut même suggérer que Zénodore soit arrivé à Clermont-Ferrand avec une équipe de base déjà organisée. Le nom de Zénodore (*Zénodoros*) est grec, mais rien dans le texte de Pline ne laisse entrevoir l'origine géographique du sculpteur, ni ce qu'il avait fait avant de se distinguer chez les Arvernes. Comme le suggère Claude Rolley, les artisans qui font les statuettes voyagent moins que les auteurs de grandes pièces¹⁶. Avec deux colosses à son actif, l'artiste peut être considéré comme un « spécialiste » de grandes statues.
- 19 La statue de Mercure de Zénodore dut exercer une grande influence sur les artistes locaux. Ce postulat aboutit à une recherche de l'atelier de Zénodore en se basant sur l'étude des sculptures gallo-romaines elles-mêmes. Pour déterminer un atelier, il faut un artiste et une équipe technique ; et pour repérer cet atelier, il faut disposer de plusieurs œuvres¹⁷. Or, aucune œuvre de Zénodore sûrement établie ne nous est parvenue. La recherche de l'image même du Mercure des Arvernes fit l'objet de nombreux commentaires. Une hypothèse d'un type de Mercure assis fut échafaudée, d'après un autel *Mercurio Averno* où il est montré assis¹⁸. Dans son étude sur les bronzes de la Gaule, Stéphanie Boucher¹⁹ part du principe que le Mercure arverne servit d'épreuve au sculpteur pour la statue de Rome. Ce travail en quelque sorte préparatoire lui permit de réaliser plus sûrement le colosse de Néron qui était figuré debout²⁰. Ainsi le Mercure arverne, avant-projet de la statue de Néron, fut probablement aussi réalisé debout. S. Boucher évoque l'hypothèse de la création par Zénodore d'un Mercure de type nouveau, qui correspondrait peut-être à un groupe important de statuettes de bronze répandu en Gaule, dont le type est pratiquement inexistant en Italie. La diffusion du sujet et l'élaboration de sous-groupes de ce type tendraient à prouver par ce succès l'existence d'un prototype célèbre qui servit de référence²¹. S. Boucher argumente que ce Mercure devait être élaboré à partir du modèle de l'*Hermès* de Polyclète²². L'érection de la statue colossale de Mercure (que la tradition a toujours située au sommet du Puy-de-Dôme, près du sanctuaire) a sûrement eu une influence et un rôle déterminant dans l'adoption d'un type privilégié de l'iconographie du dieu Mercure en Gaule²³. Dans les deux cas d'un Mercure arverne assis ou debout, il s'agit de rattacher la naissance d'une série de petits bronzes à des statues de culte importantes : hypothèse hautement vraisemblable²⁴. Dans le domaine de la grande statuaire en marbre, l'influence de Zénodore a été supposée à propos de la statue du pseudo-prêtre d'Avallon²⁵ ou « *genius*²⁶ ».
- 20 À propos d'une tête de Mars du musée de Langres, Claude Rolley avait attiré l'attention sur Zénodore et sur le colosse du Puy-de-Dôme, qui était le témoignage littéraire le mieux connu de la naissance de la grande sculpture de tradition gréco-romaine en

Gaule intérieure²⁷. Il avait stylistiquement associé cette tête à deux autres, une tête casquée du musée d'Avallon et une tête colossale de *genius* du Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière²⁸, œuvres qu'il avait datées au plus tôt de l'époque de Néron et attribuées à un atelier gaulois influencé par le Mercure de Zénodore. Claude Rolley soutenait l'analyse de S. Boucher : dans ses *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule préromaine et romaine*, cette dernière renvoie souvent à Zénodore pour l'origine de types divins propres à la Gaule ou particulièrement fréquents en Gaule, que les petits bronzes reproduisent vraisemblablement à partir du début du II^e siècle ap.J.-C., et qui la conduisent à placer un peu avant ou en même temps la création des grandes statues dont ces petits bronzes s'inspirent²⁹. Ces recoupements avaient été repris par J. Frel³⁰, qui avait ajouté à la paternité de Zénodore un certain nombre d'œuvres célèbres et prestigieuses de la Gaule dont, à la suite de C. Rolley, le Mars de Coligny conservé au Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière. Rolley datait cette œuvre, grâce à sa coiffure, du règne de Néron ou de celui des Flaviens et l'attribuait à Zénodore par la fonte remarquable de la tête³¹. L'hypothèse avait également été suivie par H. Lavagne³². Cette proposition est aujourd'hui abandonnée.

- 21 Rappelons avec force, comme le fit récemment J.-C. Balty³³, que nous ne savons rien de l'atelier de Zénodore, et qu'aucune de ses œuvres ne nous est parvenue. En effet, la petite statuette de bronze permet de cerner des séries et de suggérer l'existence d'un prototype, en l'occurrence le Mercure arverne. En revanche, les comparaisons des œuvres appartenant à la grande statuette sont largement sujettes à discussion et l'attribution à Zénodore n'en est pas moins hasardeuse, même si l'on peut reconnaître un certain nombre de grandes statues de Gaule proches, par certains aspects stylistiques, des reliefs de la Chancellerie à Rome³⁴, comme par exemple la grande tête de *genius* du Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière³⁵. Mais il faudrait alors prouver la relation de Zénodore avec les reliefs de la Chancellerie, et en particulier leur attribution à l'artiste pour que la boucle soit bouclée³⁶ !
- 22 Enfin, attribuer de manière directe le pied de Clermont-Ferrand à Zénodore sur le constat d'une technique exceptionnelle demeure imprudent, d'autant que les deux hypothèses de datation publiées à ce jour, que nous verrons plus loin, se situent soit bien avant, soit après la période d'activité de cet artiste.

Une statue assise : un problème d'identification

- 23 Notre précédente étude a permis de conclure, grâce à l'examen du dispositif de soclage, à une statue assise³⁷.
- 24 Le type de chaussure du bronze de Clermont-Ferrand appartient à la catégorie des bottes lacées, en latin *mulleus*, en allemand *Fellstiefel*³⁸. On rencontre ce type de bottes décorées à la période grecque, dans les représentations de divinités, mais également à la période romaine. Cette botte chaussée les divinités en rapport avec la guerre et la chasse, Artémis/Diane³⁹, Mars⁴⁰ et Mars Ultor⁴¹, les Amazones⁴², les chasseurs de la mythologie⁴³, mais également Silvain⁴⁴, Orphée, Dionysos⁴⁵, Penthée, Lycurgue⁴⁶, ainsi que Roma⁴⁷, Honos⁴⁸, Virtus⁴⁹, les Génies et Lares⁵⁰. Elle répond à un usage militaire, et les hauts dignitaires de l'armée grecque et de l'armée romaine, dans leurs représentations sculptées, reliefs et rondes-bosses, en sont pourvus. Les empereurs en cuirasses prennent une large part de ces représentations⁵¹. À une période plus tardive,

l'usage s'étend aux personnes privées, par le biais de représentations héroïques sur des sarcophages.

4. Pieds de la statue en marbre dite « Lare Farnèse »



© Musée de Naples, O. Tavoso.

- 25 Ici, l'extrémité du pied est nue, conformément à la tradition grecque. Il est possible que le haut de la botte ait porté sous le genou le traditionnel scalp de lion, symbole de force et de pouvoir⁵². La présence de l'aigle évoque à la fois Jupiter et l'empereur, et nous proposons de voir dans ce pied celui d'un personnage impérial protégé par Jupiter, plus précisément un empereur en cuirasse. Le document se replacerait donc dans l'importante série de cuirassées impériales chaussées de bottes lacées⁵³. L'hypothèse d'un pied impérial nous paraît la plus cohérente, mais, à la lumière de deux autres documents, nous ne pouvons négliger celle d'un *genius*. Une statue en marbre de la collection Farnèse du musée de Naples, dite « Lare Farnèse » (fig. 4), haute de 4,07 m avec sa base, découverte très probablement entre 1540 et 1550 dans les thermes de Caracalla à Rome, est pourvue de chaussures remarquables⁵⁴. On reconnaît le même type de botte⁵⁵.
- 26 Le format colossal de cette sculpture évoque une statue de culte⁵⁶. L'œuvre avait été rejetée par Hille Kunckel, dans son ouvrage sur le *genius* romain⁵⁷ ; en effet, le « Lare Farnèse » n'a pas le buste nu et n'est pas vêtu du *Hüfmantel*, le manteau qui couvre les hanches⁵⁸. Toutefois, Hanns Gabelmann opte soit pour un *genius iuventutis*, soit pour un *genius equitum*. Le *genius iuventutis* se justifierait à cause du laurier tenu dans la main gauche qui évoque la maison impériale d'Auguste ; ce dernier reçut en effet en 27 av. J.-C. les honneurs du Sénat, avec l'autorisation de placer deux lauriers de part et d'autre de la porte de sa maison, ainsi que les lauriers de la villa *ad Gallinas* de Livie à Prima Porta. L'hypothèse du *genius equitum* reposerait sur la toge que porte le « Lare

Farnèse », qui rappelle la réorganisation de la *iuventus* et de l'ordre équestre par Auguste⁵⁹.

5. Grand bronze découvert au château Saint-Ange à Rome.



© Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.

- 27 La discussion reste également ouverte en ce qui concerne la datation. La physionomie évoque celle du *genius Populi Romani* des reliefs de la Chancellerie⁶⁰. Gabelmann hésite longuement à replacer le travail des chaussures dans le II^e siècle ap. J.-C.⁶¹, et propose le milieu du I^{er} siècle ap. J.-C., toujours par comparaison avec les rinceaux des reliefs de la Chancellerie⁶². Toutefois, dans le cas de Clermont-Ferrand, l'hypothèse d'un Lare serait irrémédiablement écartée par la possibilité d'une statue assise. Le grand bronze du musée du Cinquantenaire à Bruxelles, haut de 2,15 m, porte aussi le même type de chaussures⁶³ (fig. 5).
- 28 La statue provient du château Saint-Ange à Rome, le mausolée d'Hadrien. La tête et le bras droit sont rapportés. Le personnage debout porte le *Hüftmantel*. D'après H. Kunckel, cette statue représente un *genius populi Romani* ou un *genius imperial*⁶⁴. Dans ce cas, la tête de Septime Sévère replacée aujourd'hui ne serait pas incongrue. Avec prudence, H. Kunckel évoque pour la datation la fin de la période de Claude⁶⁵. Cette chaussure est tapissée de rinceaux et palmettes, mais le dessin témoigne d'une grande simplification. Il n'y a pas de lanière entre le pouce et le deuxième orteil.
- 29 Sans écarter l'hypothèse d'un *genius impérial*, une découverte récente et exceptionnelle vient conforter l'hypothèse d'un pied impérial. Des fragments d'une statue colossale en marbre de l'empereur Hadrien ont été mis au jour à Sagalassos en août 2007 par Marc Waelkens (université catholique de Louvain)⁶⁶. La statue mesurait 5 m de hauteur. Les fragments proviennent de la fouille de la partie sud-ouest du complexe des thermes construits sous le règne d'Hadrien. À la tête presque intacte s'ajoutent un morceau de

jambe et un pied droit. Ce dernier mesure 0,80 m de long. La chaussure de ce pied et son décor sont très proches du document de Clermont-Ferrand. L'enseigne entre les orteils représente un pelte. En août 2009, une statue semblable représentant Marc-Aurèle fut mise au jour sur le site, avec un pied droit présentant les mêmes caractéristiques, repoussant la chronologie de l'ensemble.

6. Statue cuirassée assise.



Collection Albani, Rome, extrait de Maderna-Lauter 1990.

- 30 S'agissant d'une statue assise, une autre hypothèse vient d'être émise récemment. Pour K-P. Goethert, le seul personnage représenté assis et portant des bottes de type *mulleus* est la déesse *Roma*⁶⁷. L'auteur voit dans le pied de Clermont-Ferrand les vestiges d'une statue de culte représentant Rome, preuve de la présence du culte de l'empereur à Augustonemetum⁶⁸. Toutefois, si effectivement Rome assise ou debout porte des bottes lacées, nous pouvons donner l'exemple d'une statue cuirassée impériale assise. Certes, ce mode de représentation est rare, mais il existe : il s'agit de la statue cuirassée en marbre du musée Albani à Rome (fig. 6).
- 31 Sur le buste cuirassé dont les motifs permettent de suggérer qu'il s'agit d'une représentation de Claude, le restaurateur du musée a placé autrefois une tête d'Auguste⁶⁹. Nous avons ici une image de l'empereur trônant évocatrice de celle de Jupiter trônant. Dans le cas de Clermont-Ferrand, l'allusion à Jupiter se voit confirmée par la présence de l'aigle sur la lanière.
- 32 Il ne fait aucun doute que le lieu de découverte de cette pièce, un quartier résidentiel de la ville⁷⁰, n'est pas l'emplacement d'origine d'une statue de cette taille (2,70 m) et de cette importance. La qualité de cet objet en fait une commande prestigieuse, réfléchie et organisée par l'empereur, ou son entourage ou la cité elle-même, et ne peut être accueillie que par un grand bâtiment public. Les thermes de Clermont-Ferrand⁷¹

pourraient être une première hypothèse. Le théâtre ou le forum peuvent être également une solution. D'autre part, on peut raisonnablement penser que Clermont-Ferrand a possédé un sanctuaire de culte impérial, ou un sanctuaire dont la divinité pouvait s'associer au culte impérial. On pourra évoquer à ce sujet les fragments de chaussures décorées découvertes dans le sanctuaire de culte impérial de Conimbriga, dont des éléments de bottes lacées décorées de palmettes appartenant à une statue cuirassée colossale d'empereur⁷². On notera également le fragment de pied impérial de *Pax Iulia*, dans la province de Lusitanie, dont le décor est proche du pied de Clermont-Ferrand⁷³. À Pergame, le sanctuaire dédié à Trajan et à Zeus *Philios* par Hadrien a livré, entres autres fragments statuaires en marbre, dont des statues cuirassées colossales, un pied impérial décoré de rinceaux d'acanthes et de palmettes⁷⁴.

La délicate question de la datation

- 33 Aucun élément iconographique particulier ne permettant de préciser la datation, celle-ci ne peut être entreprise que par l'examen du style et du décor et en particulier des rinceaux. La riche ornementation de la chaussure s'inscrit dans la tradition hellénistique. Sur le grand autel de Zeus à Pergame, certaines divinités portent des bottes décorées⁷⁵. Bien que l'on trouve des prémices de décors sur des chaussures de la période archaïque⁷⁶ ou de la période classique, comme au temple de Zeus à Olympie⁷⁷, le développement du décor sur les chaussures se diversifie et s'amplifie réellement à la période hellénistique. La gigantomachie du grand autel de Pergame offre une grande variété de chaussures décorées, uniquement portées par les divinités. Aphrodite⁷⁸, Artémis⁷⁹ ou Eurytheia⁸⁰ s'élancent avec aisance et énergie à l'assaut des géants anguipèdes grâce à cet attribut bien particulier. Artémis et Eurytheia portent des bottes lacées dont le rinceau d'acanthé se développe d'un buisson recouvrant le talon. À partir de la vaste documentation fournie par le grand autel de Pergame et d'un exemple d'une statue d'un souverain hellénistique provenant de Kyme⁸¹ conservée au musée d'Istanbul, on peut conclure en faveur de ce type de bottes lacées aux orteils nus et tapissées de rinceaux d'acanthes, dans cette période⁸². À Délos, deux fragments de pieds nous montrent de bons exemples de chaussures à rinceaux d'un raffinement tout hellénistique, l'une fermée, l'autre à bout ouvert⁸³. Jusqu'en Bactriane même où, sur le site d'Aï Khanoum, un fragment de sandale d'une statue de culte colossale exprime le goût hellénistique pour l'alliance entre les palmettes et les fleurs⁸⁴. Dans un autre registre, les sandales à lanières complexes de l'Artémis de type « Versailles » sont ornées de rinceaux⁸⁵. Au milieu du 1^{er} siècle av. J.-C. à Rome, certaines statues équestres en bronze développent sur leurs chaussures la forme très caractéristique des rinceaux d'acanthes à partir d'un buisson qui enveloppe le talon⁸⁶. Ce goût pour les rinceaux d'acanthes délicats s'adapte à divers supports (autels, bases, couronnes...)⁸⁷.
- 34 L'origine du motif du rinceau à volutes est à rechercher dans les courbes de l'ionisme grec, en particulier la spirale, et se « végétalise » discrètement dans le courant du v^e siècle av. J.-C. pour se constituer définitivement vers 400 av. J.-C., en même temps que l'apparition du chapiteau corinthien et dans le même esprit décoratif. Sa forme la plus simple (*Caulisranke*) est constituée par une tige ondulée, décorée de bractées lesquelles marquent l'origine de spirales s'enroulant à l'intérieur des courbes de la tige ; une pousse intermédiaire vient donner naissance à une fleur qui remplit l'espace séparant chaque spirale de la tige⁸⁸. Les palmettes sont également des motifs anciens, connus depuis la période archaïque. Les frises ou files de palmettes alternativement

ouvertes ou fermées sont répandues dans l'architecture hellénistique⁸⁹, mais également très appréciées avec une exubérance végétale plus soutenue à l'époque d'Hadrien⁹⁰. Un premier exemple de *mulleus* orné de rinceaux à volutes et palmettes est la célèbre statue cuirassée de Cherchell, daté du début de la période augustéenne⁹¹. L'œuvre se distingue par une frise de palmettes et de fleurs de lotus aux pétales particulièrement effilés. Les rinceaux offrent de larges fleurs. Le style de ces reliefs peut se rapprocher de celui du traitement des bottes lacées portées par Diane sur un relief de la Villa Médicis⁹². La statue de Bruxelles offre une grande stylisation dans le traitement des rinceaux où n'apparaissent que des fleurons très secs et aucune fleur. La taille des palmettes uniformes est particulièrement réduite. La chaussure paraît amaigrie. Au contraire, les pieds du « Lare Farnèse » offrent un fort volume. Les palmettes sont sculptées avec un relief soutenu. Un certain désordre règne sur le dessin où les terminaisons des palmettes débordent sur les rinceaux aux bractées épaisses.

- 35 La datation de ces deux statues reste sujette à discussion. En Gaule, on peut rappeler l'exemple des rinceaux en bas-relief du casque de Lyon⁹³, daté entre la période flavienne et le règne d'Hadrien. Une grande parenté existe entre le décor du pied de Pergame, qui appartenait à une représentation de Trajan ou d'Hadrien, et celui de Clermont-Ferrand. Sans toutefois être identiques, ils relèvent tous deux d'un dessin rigoureux, d'une composition riche mais aérée, de bractées luxuriantes d'où partent plusieurs fleurons. Les palmettes sont alternativement fermées et ouvertes. Les palmettes de Clermont-Ferrand montrent une plus grande symétrie et une grande rigueur dans le dessin. Rigueur et symétrie caractérisent également les pieds d'Hadrien et de Marc-Aurèle de Sagalassos. Une nouvelle parenté peut être établie entre ces œuvres par le style net et précis, où l'exubérance de la végétation est parfaitement maîtrisée, comme dans le cas de Sagalassos où les bractées sont quasiment continues sur le rinceau. Ces comparaisons amènent à proposer pour le pied de Clermont-Ferrand une datation en faveur du II^e siècle ap. J.-C.⁹⁴.
- 36 Une nouvelle datation vient d'être publiée. L'auteur, Klaus-Peter Goethert, propose de dater le pied de Clermont-Ferrand de l'époque augustéenne. Il voit dans « l'aspect gracile des tiges et la prédominance du relief des éléments caractéristiques de cette haute époque, contrastant avec le décor établi à l'époque de Trajan et d'Hadrien, dont l'exubérance végétale recouvre encore davantage le fond⁹⁵ ». Nous pouvons opposer à notre collègue et ami l'argument du décor du pied de Cherchell, sûrement daté de la période augustéenne, qui laisse peu d'espace libre sur le fond de la chaussure, au profit de fleurs et rinceaux abondants.
- 37 Faut-il voir dans ce décor de rinceaux un symbolisme ornemental comme l'a proposé G. Sauron dans le cas des rinceaux de l'*Ara Pacis*⁹⁶. Les rinceaux ici évoqués ne portent pas de figures. Mais la surcharge végétale attire l'attention. Ce sont de véritables chaussures de parade. Ce type de chaussure a-t-il réellement existé ? Il semblerait qu'il n'y en ait pas de preuves archéologiques⁹⁷. Ces chaussures de prestige sont réservées aux dieux et aux héros en rapport avec la chasse ou la guerre, ou en action de lutte, et aux empereurs et à leurs *genii*. La profusion végétale de ces chaussures peut-elle donc se lire comme une force symbolisant la renaissance végétale, une puissance contre les forces barbares telle celle qui anime les dieux de l'autel de Pergame contre les géants anguipèdes, empêtrés dans leurs attributs, et, ainsi rapportée aux personnalités impériales, une évocation renforcée du pouvoir exercé par des surhumains ?

Conclusion

- 38 Parler d'emblée de la découverte d'une statue de Zénodore à la suite des évaluations techniques opérées sur ce pied eût certes connu une répercussion médiatique sans précédent. Toutefois, nous ne pouvons pas assurer la paternité de cette œuvre à Zénodore comme auraient pu le faire les générations précédentes, étant donné les obstacles soulevés par cette attribution.
- 39 On répètera pourtant à l'envi que nous nous trouvons ici devant un savoir-faire tout à fait exceptionnel : une technique qui se réclame des meilleurs sculpteurs-fondeurs grecs pour la beauté et la personnification de l'œuvre, mais qui puise également dans les connaissances métallurgiques de l'époque romaine pour libérer la coulée de certaines des contraintes que le matériau métallique impose, voire même innove pour résoudre les problèmes spécifiques de la fabrication d'une œuvre colossale. L'héritage grec décline l'utilisation du procédé indirect de fonte à la cire perdue pour la réalisation d'un pied nu, seul moyen permettant l'obtention de parois si fines et si régulières, et le procédé sur positif pour la réalisation d'un décor unique et spectaculaire. La technique romaine se remarque en particulier par l'emploi du bronze à forte teneur de plomb, un alliage qui facilite sans aucun doute la circulation du métal dans le moule, selon des conditions qui restent en grande partie à étudier pour mieux les comprendre. On comptera enfin, au titre des innovations, les précautions prises par le bronzier pour que la statue soit exempte de défauts malgré sa taille colossale ; ainsi pouvons-nous interpréter les entretoises, la multiplication des clous distanciateurs, la coulée de gouttes de bronze pour reboucher les trous laissés par ces clous, ou encore le soin extrême qui a entouré la pose des rares plaquettes de réparation.
- 40 Bien entendu, cette œuvre se fait l'écho du témoignage de Pliny puisque nous sommes à Augustonemetum, capitale des Arvernes qui ont commandé à Zénodore un Mercure colossal. De surcroît, la volonté de perfection qui caractérise cette statue semble pratiquement constituer une réponse aux regrets exprimés par Pliny quant à la décadence de l'art de la statuaire de bronze. Malheureusement, ce mythe romain du retour vers les sources de l'art grec ne se cantonne pas à la période de Pliny, loin s'en faut : il s'accommode sans difficulté de toutes les hypothèses de datation de ce pied.
- 41 Les signatures de sculpteurs en Gaule sont rares, aussi la renommée de Zénodore a-t-elle encouragé autrefois les attributions d'œuvres gallo-romaines de qualité à cet artiste. Aujourd'hui, il faut accepter le constat qu'aucune œuvre de ce sculpteur ne nous est sûrement parvenue. Les études récentes sur ces sculptures ont montré souvent des datations différentes de la période d'activité de Zénodore et ne sont nullement remises en cause, pensons par exemple au Mars de Coligny, daté du II^e siècle ap. J.-C.
- 42 Mais il est vrai que la relativité des datations proposée pour le pied de Clermont-Ferrand est fort troublante. Pourtant l'iconographie du sujet est banale : un pied chaussé d'un *mulleus*, botte de parade lacée des divinités liées à la guerre et la chasse, ainsi que Roma, Honos, Virtus, les Génies et Lares et les empereurs en cuirasse. Symbole de force et de pouvoir, ce *mulleus* est présent dans toute la période romaine. Quelle que soit la solution retenue : la déesse Roma assise de l'époque augustéenne ou un empereur assis en cuirasse du II^e siècle ap. J.-C., elle échappe à la paternité de Zénodore. Ces deux solutions se nourrissent de l'iconographie du culte impérial. Dans la première, Roma est associée à Auguste dans un sanctuaire de culte impérial, dans la seconde c'est le pied de l'empereur lui-même. Le style des rinceaux et la structure du

décor demeurent dans les deux cas les seuls critères de datation. Toutefois, il faut remarquer le contexte de ces démonstrations : pour la première, l'auteur s'est attaché à prouver et chercher des exemples de culte impérial précoce dans le cadre d'autels monumentaux consacrés à Rome et Auguste et a donc axé sa recherche sur la période augustéenne ; pour la seconde, nous avons été frappés par les nombreux exemples de *mulleus* présents dans les temples de culte impérial du II^e siècle ap.J.-C., ou de statues impériales du II^e siècle ap.J.-C. chaussées de *mulleus* dans des édifices publics, dont le décor était proche de celui du pied de Clermont-Ferrand. Cette relativité des datations invite à continuer les recherches et à multiplier les exemples d'études croisées techniques et stylistiques, afin d'affiner les résultats.

BIBLIOGRAPHIE

ALFONSO et DARBLADE-AUDOIN 2007 : G. Alfonso, M.-P. Darblade-Audoïn, « Un pied colossal en bronze mis au jour à Augustonemetum », *Recherches en histoire de l'art*, n° 6, 2007, p. 135-138, 152.

BALTY 2004 : J.-C. Balty, « Statuaire idéale et romanisation en Narbonnaise et dans les trois Gaules », *Bulletin de la SFAC, Revue archéologique*, 1, 2004, p. 170.

BAMMER 2007 : A. Bammer, « L'architecture hellénistique en Asie mineure », dans F.-H. Massa Pairault et G. Sauron (éd.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Rome, 2007, p. 91-101.

BAUMER 2008 : L.-E. Baumer, « L'iconographie politique de Domitien : essai d'interprétation des reliefs dits "de la Cancellaria" », *Revue archéologique*, 1, 2008, p. 189-192, (*id. Antique Kunst*, 50, 2007, p. 93 sq.).

BERGEMANN 1990 : J. Bergemann, *Römische Reiterstatuen*, Mainz am Rhein, 1990.

BIEBER 1928 : M. Bieber, *Griechische Kleidung*, Berlin, 1928.

BONFANTE 1994 : L. Bonfante, « Roman Footwear », dans J.-L. Sebesta et L. Bonfante (éd.), *The World of Roman Costume*, Madison, 1994, p. 101-130.

BOUCHER 1976 : S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule préromaine et romaine*, Rome/Paris, 1976.

BOUQUILLON, DESCAMPS, HERMARY et MILLE 2006 : A. Bouquillon, S. Descamps, A. Hermary, B. Mille, « Une nouvelle étude de l'Apollon Chatsworth », *Revue archéologique*, n° 42 (2006/2), p. 227-261.

CAUMONT, MARGARIT, MILLE, PICCARDO et ROLLEY 2006 : O. Caumont, X. Margarit, B. Mille, P. Piccardo, Cl. Rolley, « Un bras d'empereur romain en bronze à Essegney (Vosges) », *Revue archéologique de l'Est*, t. 55, 2006, p. 173-195.

CHARBONNEAUX, MARTIN et VILLARD 1970 : J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce Hellénistique*, Paris, 1970.

COARELLI et SAURON 1978 : F. Coarelli, G. Sauron, « La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néo atticisme », *MEFRA*, 90, 1978, p. 705-751.

- DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a : M.-P. Darblade-Audoin, B. Mille, avec la collaboration G. d'Alfonso, O. Tavano, *Le Pied de bronze colossal de Clermont-Ferrand. Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, t. 87, Paris, 2008, p. 31-68.
- DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008b : M.-P. Darblade-Audoin, B. Mille, Note d'information « une nouvelle découverte en Gaule : un pied de bronze colossal à Clermont-Ferrand », (Académie des inscriptions et belles-lettres, séance du 16 mai 2008), *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2008-II, p. 639-647.
- DUVAL 1957 : P.-M. Duval, *Les Dieux de la Gaule*, Paris, 1957.
- ETIENNE, FABRE et LÉVÊQUE 1976 : R. Etienne, G. Fabre, P & M. Lévêque, *Fouilles de Conimbriga*, t. II, *Epigraphie et sculpture*, s.l./Conimbriga-Condeixa, 1976.
- FERRI 1933 : S. Ferri, *Il «Numen Augusti» di Avallon (Lugdunensis) e la probabile attività di Zenodoro nelle Gallie*, Rome, 1933.
- FITTSCHEN 1976 : K. Fittschen, „Zur Panzerstatue in Cherchel“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut*, 91, 1976, p. 174-210.
- FORMIGLI 1984 : E. Formigli, «Due Bronzi da Riace», *Bolletino d'Arte*, serie speciale 3, 2 vol., 1984, p. 231 et 341.
- FORMIGLI et HACKLÄNDER 1999 : E. Formigli, N. Hackländer, «Resoconto della ricostruzione sperimentale di una fossa di fusione ellenistica e della cottura di un modello dell'Adorante di Berlino», dans E. Formigli (éd.), *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti, (Murlo, 24-30 juillet 1993 et 1-7 juillet 1995), Sienne, 1999, p. 299-316.
- FREL 1987 : J. Frel, « Zénodore et la sculpture en Gaule », *Revue archéologique de l'Est*, 38, 1987, p. 301-314.
- GABELMANN 1989 : H. Gabelmann, „Zum Genius Farnese, Personifikationen des Ritterstandes“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts (Röm. Abt.)*, 96, 1989, p. 365-392.
- GAGÉ 1928 : J. Gagé, « Le Colosse et la Fortune de Rome », *M.E.F.R.*, 45, 1928, p. 106 sq.
- GOETHERT 2010 : K.-P. Goethert, « Un autel pour Rome et Auguste à Trèves. Une copie de l'autel de Lyon », *Monuments Piot*, 98, 2010, p. 83-92.
- GOETTE 1988 : H.-R. Goette, „Mulleus-embas-calceus, Ikonographische Studien zu römischen Schuhwerk“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut*, 103, 1988, p. 402-464.
- GRENIER 1958 : A. Grenier, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, III, 1, Paris, 1958.
- Hadrian* 2008 : *Hadrian, Empire and conflict*, Thorsten Opper (éd.), cat. exp. (Londres, British Museum), Londres, The British Museum Press, 2008.
- HESBERG (von) 1980 : H. Hesberg (von), „Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen“, *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts (Röm. Abt.)*, 87, 1980, p. 255-282, pl. 81-89.
- HÜLSEN et EGGER 1913 : C.-H. Hülsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, I, Berlin, 1913.
- KLUGE et LEHMANN-HARTLEBEN 1927 : K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, Berlin/Leipzig, 1927.

- KRAUS 1953 : Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin, 1953.
- KUNCKEL 1974 : H. Kunckel, *Der römische Genius*, Heidelberg, 1974.
- LA ROCCA 1989 : E. La Rocca, *Le collezioni del Museo nazionale di Napoli, 2. Le sculture antiche della collezione Farnese*, Rome/Milan, 1989.
- LAVAGNE 1999 : H. Lavagne, « L'iconographie divine en Gaule romaine : acquis et perspectives », dans H. Lavagne et Y. Burnand (éd), *Signa deorum : l'iconographie divine en Gaule romaine*, Paris, 1999.
- LAVAGNE et LAMBERT 1999 : H. Lavagne, P.-Y. Lambert, « Un nouveau dieu de la Gaule romaine : Mars Cobannus », *Comptes rendus des séances de l'Académie*, Académie des inscriptions et belles-lettres, 1999, p. 712.
- MADERNA-LAUTER 1990 : C. Maderna-Lauter, *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke. II. Bildwerke in den Portiken, den Vestibül und der Kapelle des Casino*, P.-C. Bol (éd.), Berlin, 1990.
- MAGI 1945 : F. Magi, *I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria*, Rome, 1945.
- MANDERSCHIED 1981 : H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin, 1981.
- MARCADÉ 1969 : J. Marcadé, *Au musée de Délos, Etude sur la sculpture en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris, 1969.
- MATTUSCH 1996 : C. C. Mattusch, *The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections*, Harvard, 1996.
- MELLINCK 1978 : M.-J. Mellinck, "Archaeology in Asia Minor", *American Journal of Archaeology*, 82, 1978, p. 330 sq.
- MILLE, ROSSETTI et ROLLEY 2012 : B. Mille, L. Rossetti, Cl. Rolley (†), avec la collaboration de D. Bourgarit, E. Formigli et M. Pernot, « Les deux statues d'enfant en bronze (Cap d'Adge) : étude iconographique et technique », dans « *Bronzes grecs et romains, recherches récentes* » – Hommage à Claude Rolley, INHA (« Actes de colloques »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 28 juin 2012, consulté le 03 juillet 2012. URL : <http://inha.revues.org/3949>.
- MOREL, CHEVALLEY et CASTELLA 2001 : J. Morel, Ch. Chevalley, D. Castella, « La fabrication de grands bronzes à Aventicum : une fosse de coulée dans l'insula 12 », *Bulletin de l'Association Pro Aventico*, 43, 2001, p. 141-162.
- MORROW K.-D. 1985 : K.-D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Madison, 1985.
- MOWAT 1876 : R. Mowat, « Les types de Mercure assis, de Mercure barbu et de Mercure tricéphale », *Bulletin Monumental*, 1886, p. 338 sq.
- Museo Chiaramonti 1995 : *Museo Chiaramonti*, Band I, Teilband III, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin/New-York, 1995.
- NEsp. II 2006 : H. Lavagne (dir.), avec la collaboration de M.-P. Darblade-Audoin, *Nouvel Espérandieu, Recueil Général des sculptures sur pierre de la Gaule, 2*. Lyon, Paris, 2006.
- NOGALES BASARATE et JORGE GONÇALVES 2010 : T. Nogales Basarate, L. Jorge Gonçalves, « Programas decorativos publicos de Lusitania : Augusta Emerita como paradigma en algunos ejemplos provinciales », dans J. M. Noguera Celdrán et E. M. Koppel (dir.), *Escultura romana en Hispania*, V, Actas de la reunión internacional de escultura romana en Hispania, (celebrada en el Parque arqueológico de Segobriga, 21 y 22 de oct. de 2008), Murcia, 2010, p. 655-696.

- PASINLI 1996 : A. Pasinli, *Istanbul Archaeological Museum*, Istanbul, 1996.
- PFROMMER 1984 : M. PFROMMER, „Leochares? Die hellenistischen Schuhe der Artemis Versailles“, *Istanbuler Mitteilungen*, 34, 1984, p. 171- 182, pl. 29-33.
- POST 2005 : A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen*, Munster, Scriptorium, 2005.
- PRAY BOBER 1945-47 : P. Pray Bober, « Mercurius Arvernus », dans Marsyas, *Studies in the History of Art*, IV, 1945-47, p. 19 sq.
- PROVOST 1994 : M. Provost (éd.), *Carte Archéologique de la Gaule*, 1. Clermont-Ferrand, Paris, 1994.
- RADT 1978 : W. Radt, „Pergamon, Vorbericht über die Kampagne 1977“, *Archäologischer Anzeiger*, 1978, p. 427-428.
- RADT 1999 : W. Radt, *Pergamon, Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt, 1999.
- ROLLEY 1978 : Cl. Rolley, « Le Montmartre d'Avallon », *Revue archéologique*, 1978, p. 169-174.
- ROLLEY 1979a : Cl. Rolley, « Les bronzes antiques : objets d'art ou documents historiques ? », *Bronzes hellénistiques et romains*, actes du V^e colloque international sur les bronzes antiques, (Lausanne, 8-13 mai 1978), *Cahiers d'archéologie romande*, 17, 1979, p. 13 sq.
- ROLLEY 1979b : Cl. Rolley, « Les bronzes de Gaule, quelques problèmes », *Revue archéologique*, 1979, p. 119-138.
- ROLLEY 1979c : Cl. Rolley, « Une tête de Mars, à Langres », *Revue archéologique de l'Est*, 30, 1979, p. 197-208.
- ROLLEY 1983 : Cl. Rolley, *Les Bronzes grecs*, Fribourg/Paris, 1983.
- ROLLEY 1994 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, I, Paris, 1994.
- ROLLEY 1999 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, II, Paris, 1999.
- SAURON 2000 : G. Sauron, *L'Histoire végétalisée, ornement et politique à Rome*, Paris, 2000.
- SIEBLER 1988 : M. Siebler, *Studien zum augusteischen Mars Ultor*, *Münchener arbeiten zur Kunstgeschichte und archäologie*, Band 1, Munich, 1988.
- SMITH 1996 : R.R.R. Smith, *La Sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996.
- STEMMER 1978 : K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin, 1978.
- SÜTTERLIN 1999 : H. Sütterlin, „Ausgrabungen im Areal der E. Frey AG (Grabung 1999)“, *Jber. AK* 20, 1999, p. 66-67.
- VERMEULE 1959-60 : C. C. Vermeule, *Hellenistic and roman cuirassed statues*, *Berytus* 13, Boston, 1959-60.
- ZIMMER 1999 : G. Zimmer, « Tecnologia delle fonderie del bronzo nel V secolo a.C. », dans FORMIGLI 1999, p. 49-65.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221092794/show/>

NOTES

1. ALFONSO et DARBLADE-AUDOIN 2007.
2. DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a ; DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008b.
3. Exemples d'épaisseur de parois de statues archaïques et classiques dans BOUQUILLON *et al.* 2006, p. 256, exemples pour les statues gallo-romaines dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 54.
4. Pour un exemple de statue intégralement issue du procédé indirect de fonte à la cire perdue, voir le cas de l'Enfant royal d'Agde dans MILLE *et al.* 2012.
5. MATTUSCH 1996, p. 308.
6. FORMIGLI 1984.
7. MATTUSCH 1996, p. 308-310, cat. 43. Tête d'une statue de jeune homme, collection privée, New York, lieu de découverte inconnu. D'après Carol C. Mattusch, la meilleure comparaison stylistique et technologique est une autre tête de statue découverte à Cyrène et conservée au British Museum (inv. n° Br 268), et qui serait datée du IV^e siècle av. J.-C.
8. MATTUSCH 1996, p. 293, cat. 39 : buste féminin, musée de Princeton, découvert à Chiavenna (Italie) en 1879, II^e siècle apr. J.-C. ; p. 308, cat. 43 : tête d'une statue de jeune homme, collection privée, New York, lieu de découverte inconnu, IV^e siècle av. J.-C. (?) ; p. 322, cat. 47 : buste masculin, musée de Cleveland, découvert dans la région de Naples (?), seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C.
9. CAUMONT *et al.* 2006, p. 189.
10. ROLLEY 1979a, p. 13.
11. Voir par exemple, les remarques de Claude Rolley dans « Le Montmartre d'Avallon » (ROLLEY 1978, p. 173).
12. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV, 45-47, trad. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1983 ; nouvelle éd. par G.-P. Goold, Harvard, Heinemann (« coll. Loeb »), 1989.
13. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 47.
14. *Id.*, *Hist. Nat.*, XXXIV, 45.
15. Toutefois on peut citer les témoignages hellénistiques de Rhodes (FORMIGLI et HACKLÄNDER 1999, p. 299-316), et du versant sud-est de l'Acropole d'Athènes (ZIMMER 1999, p. 49-65), ainsi que les témoignages gallo-romains d'Augst (SÜTTERLIN 1999, p. 66-67) et d'Avenches (MOREL, CHEVALLEY et CASTELLA 2001, p. 141-162).
16. ROLLEY 1994, p. 244.
17. D'après la définition de l'atelier exprimée par Claude Rolley à propos du chantier du Parthénon, par exemple (ROLLEY 1999, p. 86).
18. MOWAT 1876, p. 338 sq. ; GRENIER 1958, 1, p. 430 ; DUVAL 1957, p. 68 ; PRAY BOBER 1945-1947, p. 19 sq.
19. BOUCHER 1976, p. 104 sq.
20. GAGÉ 1928, p. 106 sq.
21. BOUCHER 1976, p. 105 et carte XIII.
22. BOUCHER 1976, p. 105.
23. LAVAGNE 1999, p. 97.
24. ROLLEY 1979b, p. 131.
25. FERRI 1933.
26. ROLLEY 1978, p. 170, fig. 2.
27. ROLLEY 1979c, p. 197-208.
28. *NEsp. II* 2006, n° 5, pl. 5.
29. ROLLEY 1979c, p. 207-208.
30. FREL 1987, p. 301-314.

31. Espérandieu IX, n° 7070 ; ROLLEY 1979b, p. 125 (datation du Mars de Coligny) ; ROLLEY 1983, p. 29, fig. 6 ; FREL 1987, p. 309.
32. LAVAGNE et LAMBERT 1999, p. 712.
33. BALTY 2004, 1, p. 170.
34. BAUMER 2008, I, p. 189-192.
35. *NEsp. II* 2006, n° 5, pl. 5.
36. Ce qui a été écrit par J. Frel (FREL 1987, p. 311), où, grâce à l'étude d'un groupe de petits bronzes de Minerve, il attribue la paternité des reliefs de la Chancellerie à Zénodore.
37. DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 41.
38. GOETTE 1988, p. 402-448.
39. GOETTE 1988, p. 407, n. 18 et p. 414, fig. 14, n. 58.
40. GOETTE 1988, p. 404, fig. 3, n. 4.
41. GOETTE 1988, p. 404 ; SIEBLER 1988, Katalog A 1, Rom, pl. 1-4, p. 196.
42. GOETTE 1988, p. 422.
43. GOETTE 1988, p. 421.
44. GOETTE 1988, p. 417-418, fig. 17.
45. GOETTE 1988, p. 418-419, n. 74.
46. GOETTE 1988, p. 422.
47. GOETTE 1988, p. 406, n. 14.
48. GOETTE 1988, p. 405, fig. 5, n. 10 et 11.
49. GOETTE 1988, p. 406, n. 13 et p. 420.
50. GOETTE 1988, p. 415-416, fig. 15-16.
51. GOETTE 1988, p. 411-413.
52. GOETTE 1988, p. 414.
53. Par exemple : FITTSCHEN 1976, p. 174-210 ; VERMEULE 1959-60, n° 33 (musée de Turin, Tibère) ; STEMMER 1978, I 4 (musée national de Parme, Néron-Domitien) ; VIII 1 (musée national de Parme, Titus) ; V 10 (Sabratha, Vespasien) ; III 10 (Leide, Trajan) ; I 10 (Ostie, Trajan) ; III 13 (Héraklion, Hadrien) ; III 14 (Tunis, Hadrien) ; IV 1 (Knossos, Hadrien) ; V 21 (Poggio Imperiale, Géta) ; V 24 (Grenade/ Espagne, avec l'extrémité des pieds nus) ; ou la statue d'Hadrien du musée archéologique d'Istanbul, provenant de Crète, PASINLI 1996, inv. n° 50, p. 41.
54. Inv. 5975 ; HÜLSEN et EGGER 1913, I ; 14,19, 32, 35, Fol. 31-58-58-65 ; MANDERSCHIED 1981, p. 75, n° 59, pl. 18 ; GABELMANN 1989, p. 365-392, pl. 94-102 ; LA ROCCA 1989, n° 2, p. 154-155.
55. GABELMANN 1989, pl. 100-101.
56. GABELMANN 1989, p. 377.
57. KUNCKEL 1974.
58. KUNCKEL 1974, p. 33-36.
59. GABELMANN 1989, p. 380.
60. MAGI 1945, pl. 16. ; GABELMANN 1989, p. 382.
61. GABELMANN 1989, p. 384-386.
62. GABELMANN 1989, p. 387-388.
63. Bruxelles, Inv. A 1151. ; KLUGE et LEHMANN-HARTLEBEN 1927, p. 2, 99, pl. 30. ; POST 2005, catalogue VI, 1.
64. KUNCKEL 1974, p. 36 et 80, P. 17, pl. 24,1.
65. KUNCKEL 1974, p. 36, n. 76.
66. *Hadrian* 2008, p. 25, fig. 11.
67. GOETHERT 2010, p. 87.
68. GOETHERT 2010, p. 88.

69. MADERNA-LAUTER 1990, n° 217, pl. 154-161 (nous remercions vivement madame Cécile Evers du musée du Cinquantenaire de Bruxelles de nous avoir prêté cet ouvrage).
70. Guy Alfonso dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 31-35.
71. PROVOST 1994, 1, p. 133-140 : l'existence de thermes à Clermont-Ferrand relève d'observations et de découvertes des XVIII^e et XIX^e siècles. La question est posée par des dessins de 1747 pour le quartier Saint-Joseph et la gare (040), pour les sous-sols du lycée Jeanne d'Arc (041), par un dessin du XVIII^e siècle pour les thermes du quartier des Carmes (042), par un manuscrit anonyme du XIX^e siècle pour des thermes sous l'hôtel de ville (045) et par quelques fragments d'architecture trouvés sous le musée Bargoïn (046).
72. ÉTIENNE, FABRE et LÉVÊQUE 1976, p. 244, n° 13, pl. XLIII.
73. NOGALES BASARATE et JORGE GONÇALVES 2010, p. 671, pl. 5a.
74. MELLINCK 1978, p. 330, p. 333, fig. 15 ; RADT 1978, p. 427-428, fig. 25 ; RADT 1999, *Trajaneum* p. 209-220, et le pied fig. 154.
75. MORROW 1985, p. 124 et p. 133, fig. 115 ; CHARBONNEAUX, MARTIN et VILLARD 1970, p. 279, fig. 300.
76. MORROW 1985, p. 23 sq.
77. MORROW 1985, p. 51, fig. 38a-b.
78. MORROW 1985, p. 134, fig. 120a-b.
79. MORROW 1985, p. 132, fig. 112a-b.
80. MORROW 1985, p. 124 et p. 133, fig. 116a-b.
81. MORROW 1985, p. 125, fig. 121, musée archéologique d'Istanbul, inv. 389.
82. BIEBER 1928, p. 28.
83. MARCADÉ 1969, p. 332, n. 1, inv. A 5268, pl. LXIV, et inv. A 3851, pl. LXIX.
84. SMITH 1996, p. 225, p. 231, fig. 268 (vers 250-150 av. J.-C.).
85. PFROMMER 1984, p. 171-181, et particulièrement les rinceaux sur l'exemplaire du musée d'Antalya, inv. A 3731, copie du II^e siècle ap. J.-C.
86. BERGEMANN 1990, statue provenant du Trastevere, n° P50, pl. 86, g-h.
87. HESBERG (von) 1980, 2, p. 255-282, pl. 81-89 ; COARELLI et SAURON 1978, p. 705-751.
88. Nous empruntons cette définition à G. Sauron, dans COARELLI et SAURON 1978, p. 712-713, et p. 715, fig. B., après KRAUS 1953, p. 40.
89. Exemple de la frise de palmettes du couronnement de l'autel d'Ephèse : BAMMER 2007, p. 93, fig. 101.
90. Exemple des frises de palmettes de l'époque d'Hadrien : *Museo Chiamonti* 1995, p. 922, LIX 1.
91. FITTSCHEN 1976, p. 175-210.
92. FITTSCHEN 1976, p. 201, fig. 22.
93. *NEsp. II* 2006, n° 351, pl. 128-130.
94. M.-P. Darblade-Audoïn dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a.
95. GOETHERT 2010, p. 88.
96. SAURON 2000.
97. BONFANTE 1994, p. 124.

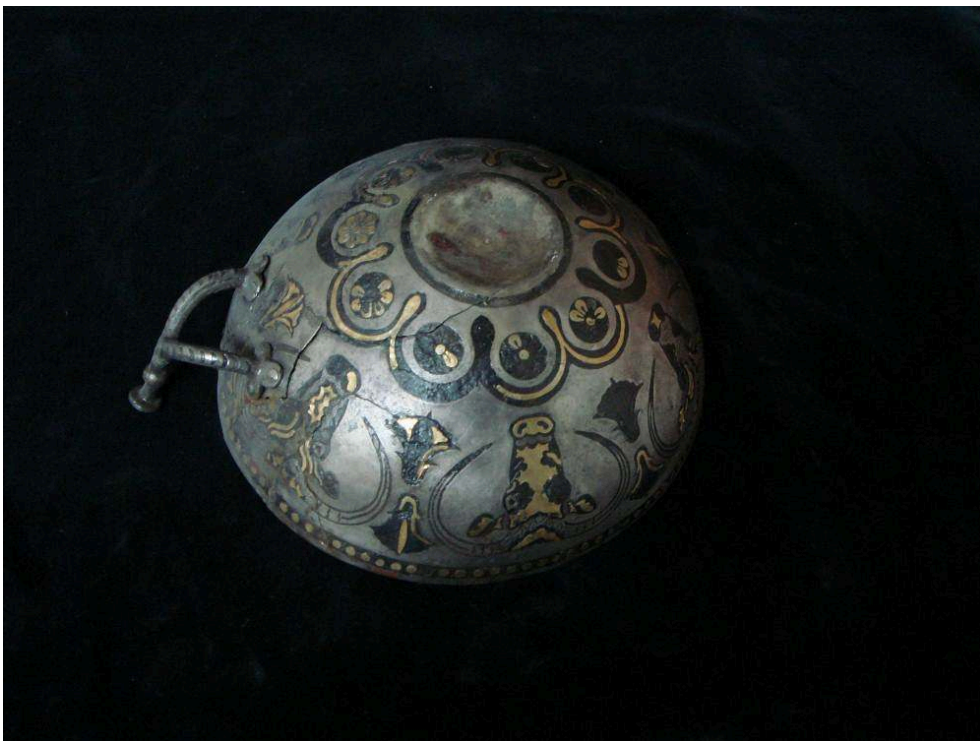
I materiali della coppa di Enkomi (Cipro), ovvero, non è tutto niello quel che è nero

Alessandra Giumlia-Mair

Introduzione

- 1 In qualsiasi contesto archeologico è molto importante determinare con esattezza la natura dei materiali impiegati.

1. La coppa di Enkomi



L'argento del recipiente è ageminato con decorazioni nere e oro.

© Museo Archeologico di Cipro, Nicosia, inv. nr. 4207, foto A. Giunlia-Mair.

2. L'interno della coppa di Enkomi



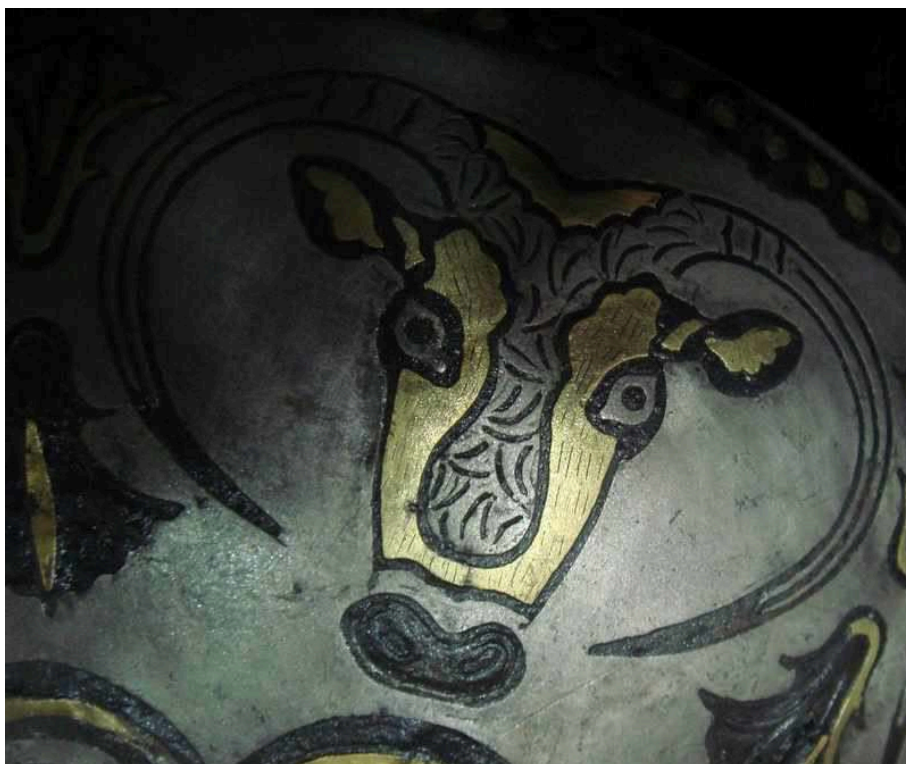
SONO VISIBILI I RIVETTI IN ARGENTO CHE FISSANO IL MANICO E LE FRATTURE CHE LA ATTRAVERSANO, PROBABILMENTE DOVUTE AD UN COLPO VIOLENTO.

© Museo Archeologico di Cipro, Nicosia, inv. nr. 4207, foto A. Giunlia-Mair.

Questo vale in particolare per oggetti di pregio come la coppa di Enkomi (fig. 1 e 2), ma certamente anche per utensili d'uso quotidiano. La scelta dei materiali infatti influisce grandemente sul valore intrinseco del reperto e permette di ottenere informazioni sull'oggetto stesso, sul suo contesto, sulle tecnologie in uso nel periodo e può fornire importanti dati sull'evoluzione di particolari lavorazioni, sull'abilità degli artigiani ed infine anche confermare o confutare datazioni stabilite secondo criteri stilistici.

- 2 La coppa di Enkomi, uno splendido recipiente in argento con decorazioni policrome in oro e nero, ora parte delle collezioni del Museo di Nicosia, Cipro (inv. nr. 4207), è stata rinvenuta durante gli scavi degli anni '40, condotti dalla missione francese ad Enkomi, e pubblicata da C. Schaeffer¹. La coppa rappresenta un reperto di enorme importanza ed è certamente uno dei più famosi tra quelli esposti nel Museo di Nicosia, anche a causa del suo stile che fa intravedere chiare connessioni egee e micenee. È datata tra il Tardo Elladico II e gli inizi del Tardo Elladico IIIA, dunque poco dopo il 1425 a.C.

3. Particolare di uno dei *boukrania* del fregio

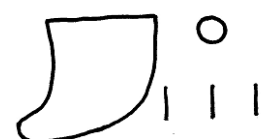


Il materiale nero non è nelle stesse condizioni di conservazione su tutti i particolari del fregio ed in alcune parti appare ruvido e coperto da resti di incrostazioni rosse e verdi. Le parti lucide (ad esempio il fiore sulla sinistra) sono invece riempite di resine da restauro.

© Foto A. Giunlia-Mair.

- 3 Fino dai tempi della scoperta del famoso pezzo la decorazione nera del suo fregio (fig. 3) è stata considerata uno dei più antichi esempi dell'impiego di niello², tuttavia senza che fosse stata condotta alcuna indagine sulla natura del materiale.

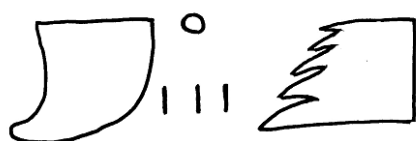
4. Diversi geroglifici



hmty (copper)



hśmn (bronze)



hmty km (black copper)

I diversi geroglifici che indicano il rame, il bronzo ed il rame nero (*hmty km*), come risultano dai testi antichi.

© Disegno A. Giunlia-Mair.

- 4 Nei testi di archeologia e talvolta perfino in testi specializzati che trattano argomenti di metallurgia, avviene spesso che decorazioni nere su oggetti in oro, argento e in leghe a base di rame vengano descritte come «niello», senza nemmeno prendere in considerazione il fatto che si potrebbe anche trattare di un materiale di diversa natura. Proprio questo è successo, ad esempio, con le decorazioni nere applicate su reperti di provenienza egizia che per decenni sono stati menzionati come antichi esempi di niello, ma che, dopo le analisi, sono stati identificati come agemine, inserti o parti maggiori degli oggetti, fatti invece di *hmty km* (fig. 4). *Hmty km* significa «rame nero» nella lingua dell'antico Egitto e si pronuncia «hemty kem³». Questo materiale è la versione egizia della famiglia di leghe patinate artificialmente, per ottenere un colore nero opaco, nero iridescente, nero-viola oppure nero blu, a seconda della composizione e del trattamento superficiale.
- 5 Per evitare incomprensioni e incertezze e per chiarire di quali materiali stiamo trattando è dunque opportuno precisare quali siano le caratteristiche da tenere presente nell'identificazione di decorazioni nere e quali siano le differenze tra le due classi di materiali.

I diversi tipi di niello e le loro caratteristiche

- 6 Negli ultimi decenni sono state condotte varie ricerche⁴ allo scopo di identificare con precisione la natura del niello ed hanno dimostrato che esistono nielli composti da diversi tipi di solfuri metallici che vennero usati in aree e periodi diversi.

- 7 Il niello è un materiale di aspetto vetroso e fragile, nero, grigio o nero-bluastro molto scuro e consiste di uno o più solfuri metallici che nel passato, a seconda della loro composizione, vennero prodotti ed impiegati in modo diverso. Secondo le più recenti ricerche condotte in questo campo infatti, questo tipo di materiale divenne comune e diffuso in età romana, particolarmente come decorazione su argento, ma anche su bronzo e su ottone.

È anche importante chiarire che esistono vari tipi di niello, ma che le varietà di composizione diversa non sono otticamente distinguibili⁵.

Niello monometallico

- 8 Il tipo di niello più comunemente usato nell'antichità, ed in particolare dai Romani, era la varietà monometallica che era prodotta mescolando con lo zolfo lo stesso metallo dell'oggetto da decorare. Su pezzi in leghe a base di rame era dunque applicato solfuro di rame, mentre su oggetti in argento si trova solitamente del solfuro d'argento.
- 9 Il materiale decorativo nero era prodotto mescolando in un crogiolo dello zolfo e sottili strisce di lamina metallica o limature di metallo, assieme ad un fondente (per lo più borace). La mistura era riscaldata fino ad ottenere una sostanza nera, con le caratteristiche del vetro, che poteva essere macinata o ridotta in polvere a martellatura. La polvere era poi posta in crogiolo, nuovamente mescolata con un fondente e riscaldata con molta cautela, a temperature sotto ai 600°C. La temperatura doveva essere controllata per evitare l'evaporazione dello zolfo, che avrebbe causato la trasformazione del solfuro in metallo, prima di raggiungere il punto di fusione (861°C per il solfuro d'argento, 1121°C per il solfuro di rame). Alla fine del processo il materiale assumeva una consistenza pastosa ed era inserito nelle incisioni praticate sulla superficie dell'oggetto da decorare, comprimendolo per farlo aderire bene. Le temperature a cui il niello monometallico era lavorato erano necessariamente basse e le decorazioni risultavano poco solide. Per ottenere migliori risultati le incisioni nel metallo dovevano essere profonde e con un fondo ruvido ed irregolare per offrire una migliore presa.

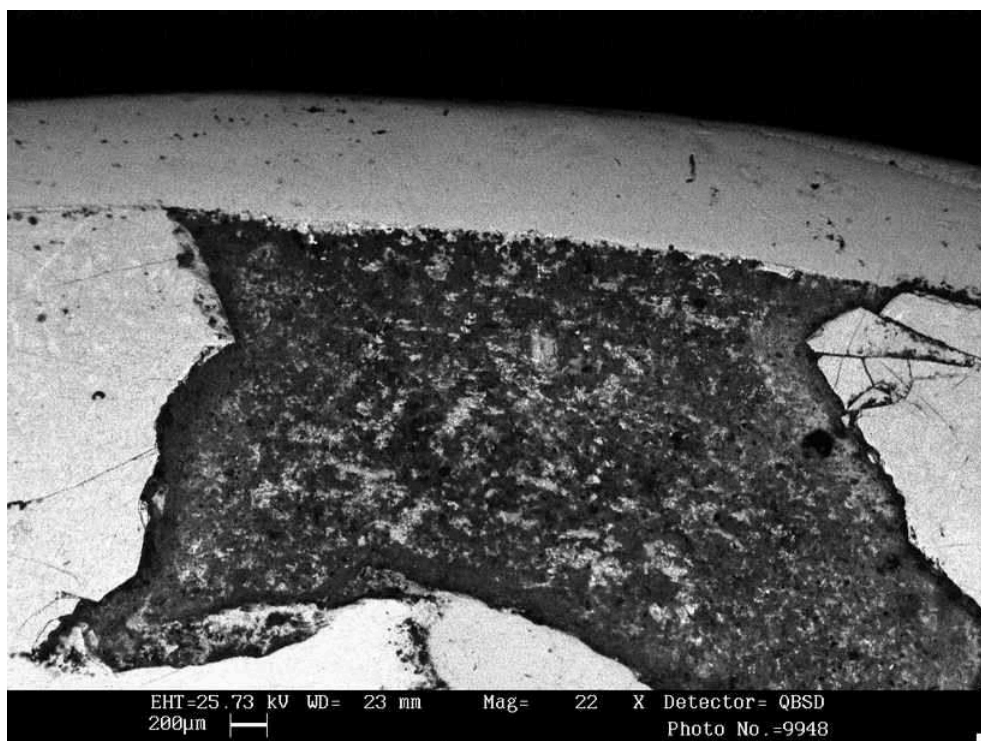
Niello bimetallico

- 10 Questa varietà è descritta da Plinio (NH 33,131), tuttavia non sembra che sia divenuta comune prima del primo Medio Evo, poiché è stata identificata per lo più su oggetti datati ad epoche posteriori al V sec. d.C.⁶. La mistura di argento, rame e zolfo fonde a circa 680°C e presenta dunque notevoli vantaggi rispetto al niello monometallico, poiché permette di ottenere migliori risultati, ma fino ad ora gli esempi identificati, datati al periodo romano, sono molto pochi.

Niello trimetallico

- 11 La varietà trimetallica consiste di solfuri di argento, rame e piombo ed è il niello usato comunemente dopo l'XI sec. d.C., durante il Rinascimento e soprattutto in Russia fino agli inizi del nostro secolo⁷.

5. Niello trimetallico



Niello trimetallico (grigio chiaro) su un pendente moderno degli inizi del '900, visto al microscopio elettronico a scansione (SEM/EDS). Il niello è un materiale fragile come vetro ed il pendente è leggermente danneggiato. La micrografia mostra le fratture concoidali tipiche dei materiali vetrosi (a destra e al centro) e numerose scheggiature (a sinistra in alto).

© Foto A. Giunlia-Mair.

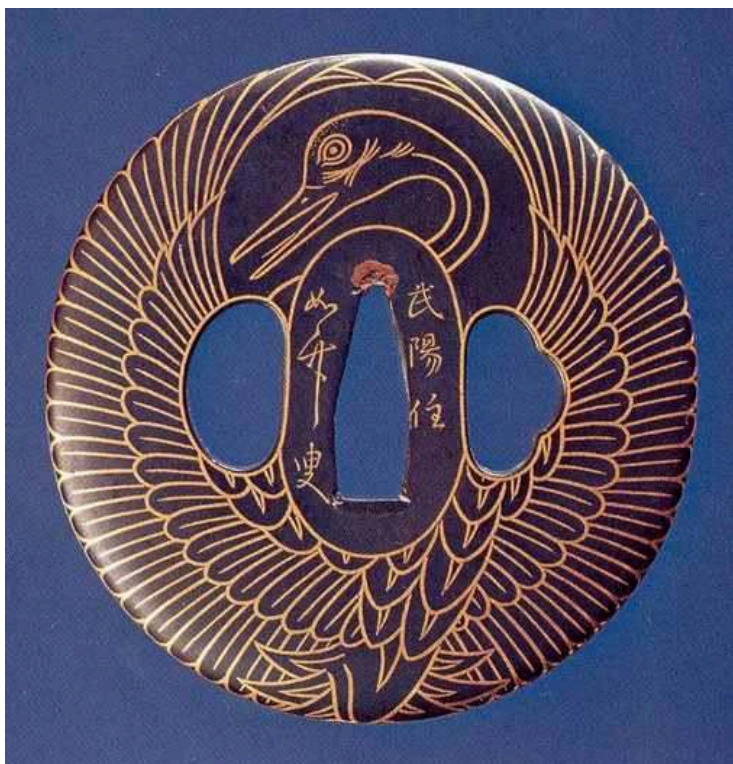
Il suo punto di fusione è molto basso, tra 440°-560°C a seconda delle proporzioni dei 3 metalli. Ciò significa che si può impiegare allo stato fuso, poiché, come liquido, riempie facilmente le incisioni e la decorazione risulta più solida e resistente. Il materiale nero così ottenuto è tuttavia ancora fragile, esattamente come le varietà mono e bimetalliche, e, se cade o è percosso, si spezza come il vetro (fig. 5).

- 12 Nell'identificazione del materiale è inoltre importante tenere presente che anche il niello si altera e corrode e può cambiare aspetto.

Antiche leghe a base di rame patinate in nero

- 13 Varie analisi⁸ condotte nelle ultime due decadi, su reperti in leghe a base di rame di provenienza egizia, micenea e romana hanno infatti appurato che le decorazioni ed inserti di colore nero su bronzo sono leghe di rame contenenti bassi tenori di oro (solitamente circa 1-3% Au), argento (circa 1% Ag) e altre impurità come ad esempio arsenico e ferro (circa 0,3-0,5%), patinate artificialmente per mezzo di bagni chimici.

6. Spada da samurai



Paramano o guardia (tsuba) di una spada da samurai (katana) giapponese in *shakudo* con riflessi bluastri e un cigno stilizzato ageminato in oro.

© SHIBATA 1987.

Queste leghe sono simili alle famose leghe *irogane* giapponesi⁹ la più famosa delle quali è certamente la lega *shakudo*. Il metallo ha inizialmente il colore rosso del rame, ma dopo un complesso trattamento superficiale e in bagni contenenti diversi sali in soluzione, assume un colore nero-viola o nero-blu che serve da sfondo ad agemine in oro ed argento (fig. 6).

- 14 Fino alle scoperte, relativamente recenti, dei primi oggetti antichi con decorazioni nere di composizione simile a quella dello *shakudo*¹⁰, la tecnica era considerata un'invenzione giapponese, anzi sicuramente la più tipica espressione dell'arte giapponese del metallo¹¹. Il trattamento giapponese avviene immergendo i pezzi in lavorazione in una soluzione acquosa bollente, contenente vari sali di rame e allume. A seconda di come la superficie è stata preparata in precedenza, la patina può essere lucidissima e compatta oppure assumere un aspetto opaco e vellutato.
- 15 Nell'antichità erano invece impiegate tecniche di patinatura diverse¹², ad esempio, come descritto da Pausanias (2, 3, 3) e dimostrato con esperimenti condotti all'Accademia di Belle Arti di Norimberga¹³, i pezzi da patinare erano riscaldati fino a diventare roventi e immersi nella soluzione che, sempre secondo Pausanias, doveva essere preparata con l'acqua della fonte Peirene che si trova a Corinto.
- 16 A quanto sembra, esisteva anche un metodo di trattamento con unguenti, evidentemente contenenti vari ingredienti, forse gli stessi sali di rame impiegati per le soluzioni, come descritto negli antichi testi alchimistici¹⁴. Per lo meno per il momento tuttavia gli esperimenti di riproduzione di leghe patinate ottenute con unguenti non sono riusciti¹⁵, certamente per mancanza di esperienza. I particolari del processo con

unguento e gli ingredienti necessari non sono noti da alcun testo antico, di conseguenza questo trattamento potrebbe essere ricostruito solamente attraverso lunghi e pazienti esperimenti.

- 17 Le leghe di questo tipo sono malleabili e duttili e possono essere martellate per ottenere lamine o fili.
- 18 Il processo di patinatura avviene solitamente dopo quello di agemina o di assemblaggio delle parti in vari materiali di composizione diversa.

7a. Coccodrillo di el Fayum prima del restauro



7b. Coccodrillo di el Fayum dopo il restauro



DATATO AL 1850 A.C., IL FAMOSO COCCODRILLO DI EL FAYUM È ORA NELLE COLLEZIONI DELL' ÄGYPTISCHE SAMMLUNG DI MONACO DI BAVIERA.

© FOTO GIUMLIA-MAIR 1996.

- 19 È importante sottolineare il fatto che il trattamento chimico non produce patine sulle leghe a base di rame di altra composizione o sull'argento o l'oro delle agemine. Materiali non adatti mantengono il loro aspetto, mentre sulle leghe sopra descritte si forma una patina compatta e alquanto solida che, se graffiata o in qualche modo danneggiata, si riforma lentamente alla semplice esposizione all'aria¹⁶. Tale fenomeno era certamente una delle ragioni per cui questo particolare materiale era considerato

«magico» e adatto a oggetti per cerimonia o culto. Naturalmente però su superfici originariamente nere, ma spatinate, l'impiego delle resine artificiali per restauro o conservazione impedisce che la patina si riformi.

- 20 Gli esempi più antichi identificati scientificamente sono il famoso cocodrillo ageminato in *electrum* proveniente da el Fayum (fig. 7 a, b), ora nelle collezioni dell'Ägyptische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. nr. ÄS 6080) e la magnifica statuetta del faraone Amenemhat III, nella collezione Ortiz di Ginevra¹⁷, ambedue datati 1850 a.C. Di poco più recente è la scimitarra *khepesh* proveniente da Balata Shechem, ora anche questa parte delle collezioni dell'Ägyptische Sammlung di Monaco di Baviera¹⁸.

Niello prima del periodo romano?

- 21 Secondo le analisi eseguite da J. Ogden (1993) e Demakopoulou *et al.* (1995) anche le decorazioni nere su un pugnale miceneo offerto all'asta agli inizi degli anni '90 e sui pugnali micenei nel Museo Nazionale di Atene sono di leghe a base di rame, artificialmente patinate in nero. Questo poteva far pensare che anche le decorazioni nere sulla coppa di Enkomi fossero di una lega artificialmente patinata, contenente piccole quantità di metalli preziosi, tuttavia, in tal caso, la coppa di Enkomi sarebbe stata un'eccezione, essendo il primo oggetto d'argento decorato con una lega patinata. Inoltre i frequenti accenni ad esempi di niello precedenti il I secolo d.C in varie pubblicazioni sembravano poter indicare la coesistenza dei due materiali nello stesso periodo.
- 22 Alcune analisi, condotte in occasione del congresso Greek Gold, tenutosi nel 1994 nel British Museum, facevano inoltre supporre che il materiale nero sulla coppa di Enkomi fosse veramente niello.

8. Particolare dell'occhio niellato del *rhyton***SI NOTI LA FRATTURA CONCOIDALE SULLA PALPEBRA INFERIORE.**

© Civici Musei di Arte e Storia di Trieste, nr. inv. 4833, foto A. Giumlia-Mair.

- 23 Al convegno ho infatti presentato, assieme a Susan La Niece, un esempio di decorazione in niello su argento¹⁹, identificata scientificamente su un *rhyton* a forma di testa di cerbiatto, datato alla fine del V- inizi del IV sec. a.C., proveniente da scavi condotti a Taranto nell' 800 ed acquistato in seguito dai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, a quei tempi il maggior porto commerciale dell'Impero Austro-Ungarico (nr. inv.4833)²⁰. Sebbene il magnifico recipiente provenga dallo scavo tarantino, è considerato un oggetto connesso con culti dionisiaci con tutta probabilità proveniente dalla Tracia, dall'Asia Minore o da un'altra regione sul Mar Nero, a causa dello stile e delle implicazioni del mito di Orizia e Borea rappresentato in *repoussé* sul suo collo²¹. La scanalatura della bocca, il naso, il contorno degli occhi (fig. 8) e le ciglia del cerbiatto sono delineati con un materiale nero. Le analisi eseguite per mezzo di diffrazione dei raggi X (XRD) su campioni microscopici hanno determinato diversi tipi di solfuri metallici: per occhi, naso e bocca è stato impiegato un solfuro monometallico d'argento (acantite), mentre all'interno delle narici è stata identificata una miscela di solfuro d'argento e rame (jalpaita) ed di solfuro di piombo (galena).
- 24 I risultati delle analisi sembravano pertanto indicare che l'invenzione del niello monometallico fosse da datare ad un periodo antecedente di almeno mezzo millennio il I sec. d.C., cioè la data fissata in precedenza per la sua apparizione, e che il niello trimetallico fosse apparso addirittura con un millennio e mezzo di anticipo su quanto stabilito nei precedenti studi.

9. *Rhyton* a forma di testa di cervo in argento



Il niello è sull'angolo dell'occhio, nella scanalatura della bocca e in tracce nelle narici. La presenza di niello sui due *rhyta* della collezione Ortiz ha confermato l'esistenza della tecnica nell'area del Mar Nero intorno alla fine del V- inizi del IV secolo a.C.

© ORTIZ 1996.

- 25 Un unico esempio non è tuttavia sufficiente a stabilire l'esistenza di una tecnica in data di tanto anteriore a quelle di altri esempi noti e per determinare l'esistenza di niello nel periodo classico erano necessarie altre prove concrete. Queste vennero offerte in seguito, dall'identificazione²² di resti di materiale nero negli incavi della bocca, delle narici e intorno agli occhi, su due *rhyta* d'argento in forma di testa di cervo (fig. 9) e di daino, considerati provenienti dall'area del Mar Nero, appartenenti alla collezione Ortiz di Ginevra²³ e molto simili al *rhyton* del museo di Trieste.
- 26 L'analisi per mezzo di XRD e SEM/EDS ha identificato la sostanza come solfuro d'argento e la conoscenza della tecnica decorativa del niello nel V-IV sec. a.C., nell'area del Mar Nero, è ora confermata senza ombra di dubbio.
- 27 In occasione della ricerca sul *rhyton* di Trieste, la collega Susan La Niece recuperò, nel laboratorio del British Museum, una bocchetta contenente alcuni residui liquidi del restauro degli anni '50 della coppa di Enkomi. Nel liquido c'erano minuscoli frammenti di materiale nero e lucente.
- 28 L'analisi XRD di uno di questi frammenti identificò una miscela di solfuri di argento, rame e piombo²⁴. Il frammento era dunque un niello trimetallico ed il fatto fu menzionato nell'articolo del 1998 sulla scoperta di un niello molto antico sul *rhyton* di Trieste.
- 29 Tuttavia, come già sottolineato nella pubblicazione del '98, un frammento recuperato al di fuori del contesto non poteva certamente essere considerato una prova decisiva ed era dunque chiaro che molti problemi erano ancora aperti e che ulteriori indagini

erano necessarie per identificare scientificamente e incontrovertibilmente il materiale nero delle decorazioni sulla coppa di Enkomi.

La tecnica di produzione e la composizione della coppa di Enkomi

- 30 La coppa di Enkomi è ora finalmente stata studiata in dettaglio, come studio indipendente, ma in occasione di un progetto biennale di campagna di analisi condotta nel museo di Nicosia, in collaborazione con l'Università di Cipro, su materiali metallici ciprioti, ma di epoca più antica. Una campionatura distruttiva dello splendido oggetto era ovviamente esclusa a priori e si è dunque optato per un metodo non distruttivo, quale la spettrometria di fluorescenza dei raggi X (in seguito XRF).
- 31 Prima delle analisi, la coppa di Enkomi è stata accuratamente esaminata per mezzo di vari strumenti ottici e con il microscopio, allo scopo di individuare dettagli atti a determinare il processo di produzione ed eventuali indicazioni sulla natura dei materiali. Già nel corso dell'esame autoptico è stato possibile ottenere importanti informazioni sulla tecnologia di produzione. Numerosi dettagli mostravano infatti che il materiale delle decorazioni nere non era affatto di aspetto vetroso e fragile (come sarebbe stato se si trattasse di niello), ma che consisteva invece di metallo malleabile, ridotto in lamine sottili a battitura e tagliato con un piccolo cesello, per essere applicato, martellandolo con cautela, nelle apposite scanalature incise nella superficie del recipiente in argento.

10. La coppa di Enkomi prima e dopo il restauro



© Courtesy of S. La Niece.

- 32 **1)** In molti punti la patina nera, pur essendo compatta e resistente è stata rimossa, molto probabilmente durante la pulitura meccanica impiegata per togliere i prodotti di corrosione (fig. 10). Come risulta evidente esaminando al microscopio minuscoli resti di patina disseminati sulla superficie, al di sopra della patina nera e della superficie

argentea si è prima formato uno strato di cuprite comune, rossa e friabile, che si differenzia nettamente dalla cuprite artificiale, nera e molto più solida, ottenuta con trattamento chimico. In un secondo tempo si sono formati, al di sopra della cuprite rossa, i carbonati di colore verde che si sviluppano solitamente su leghe a base di rame e su argento (contenente rame) durante lunghi periodi di deposizione nel terreno. Quando i prodotti di corrosione sono stati rimossi, durante il restauro degli anni '50 eseguito da Plenderleith, la spessa e compatta patina nera è stata conservata, ma, impercettibilmente graffiata in alcuni punti, rivela sotto una lente di ingrandimento o, meglio ancora, al microscopio, il colore rosso che caratterizza la lega prima del processo di patinatura.

11. Bordo della coppa di Enkomi



Particolare del bordo della coppa di Enkomi. La striscia di lamina è strappata ed una punta sulla frattura è leggermente piegata verso l'alto. Intorno ai «rivetti» d'oro si vedono i tagli non perfettamente arrotondati eseguiti nella laminetta con un piccolo cesello. Nella parte bassa della foto è visibile la linea interrotta dell'attacco del corno del *boukranion*, non necessaria se il materiale fosse niello.

© Foto A. Giunlia-Mair.

- 33 **2)** La lamina patinata, applicata come agemina alla superficie argentea, in alcune aree è spezzata o strappata ed in un punto è stata leggermente distorta (fig. 11). Ora mostra una lacuna con una piccola punta piegata verso l'alto. Intorno ai «rivetti» d'oro si vedono i tagli non perfettamente arrotondati eseguiti nella laminetta con un piccolo cesello. Tali particolari indicano chiaramente che il materiale è una lamina metallica e malleabile, e non certo un niello fragile come il vetro.
- 34 **3)** Il «bottone» ageminato con foglia d'oro, posto sul manico della coppa, è senza dubbio un pezzetto di sottile lamina ritagliata in forma ed applicata a battitura sull'argento. Le tracce lasciate dal martello sono ancora visibili.

- 35 4) All'interno delle agemine nere sono visibili giunture tra una laminetta metallica e l'altra. Se il materiale nero fosse niello, anche se fosse la varietà meno fluida e più pastosa, sarebbe stato possibile lisciare la superficie ed evitare le giunture nette come quelle che si notano sulla coppa.
- 36 A questo proposito bisogna tuttavia ricordare che in periodo romano sono noti anche esempi di niello pastoso tagliato ed inserito a pezzi nelle scanalature²⁵.

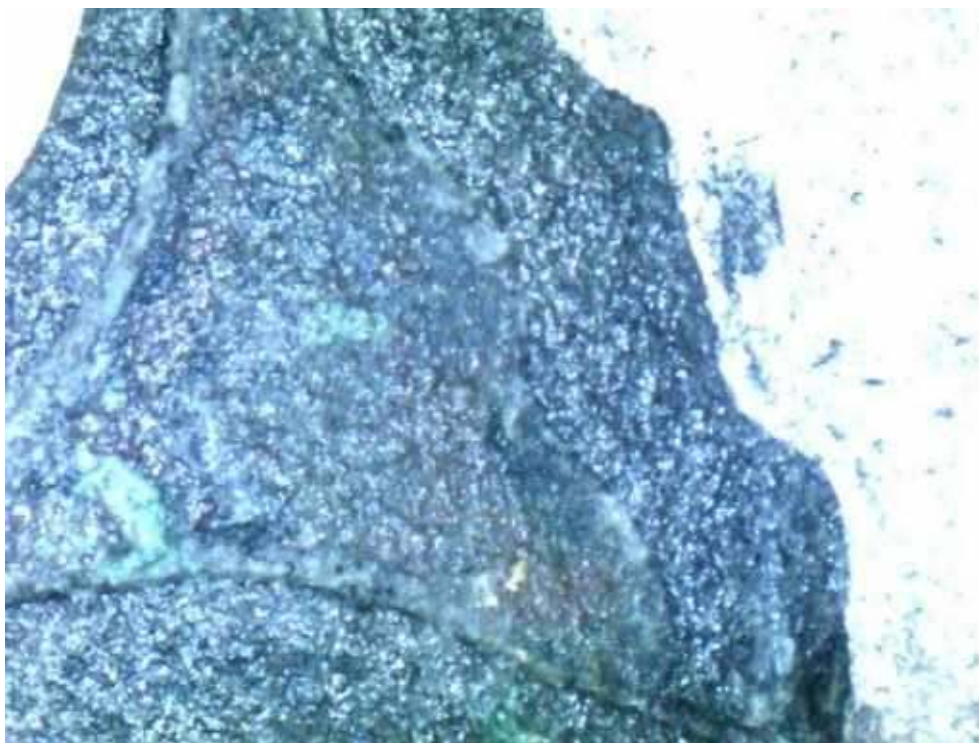
12. Particolare di uno dei *boukrania*



Sul materiale nero le agemine in oro sono inserite in scanalature eseguite con il cesello e più profonde sui bordi che non al centro, in modo che i piccoli sottosquadri trattengano le laminette applicate. Sui bordi l'argento è ribattuto sulla lamina patinata in modo da fissarla.

© Foto A. Giumlia-Mair.

13. Coppa di Enkomi, particolare di un fiore

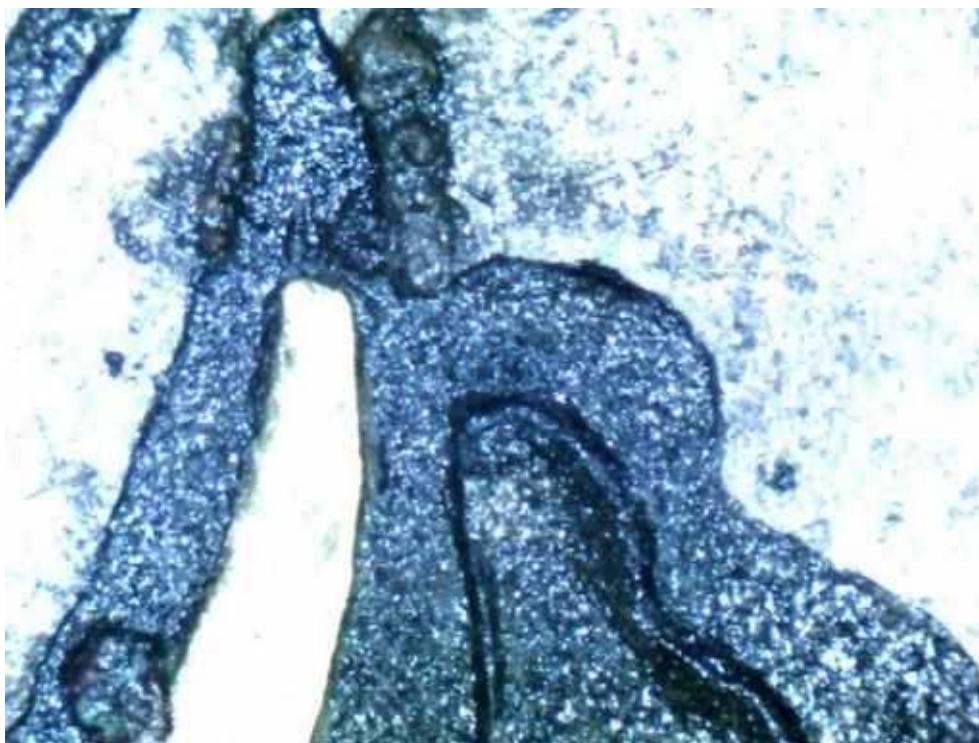


Particolare di un fiore da cui l'agemina in oro è andata perduta, visto al microscopio ottico. Sulla lamina patinata in nero sono visibili i singoli tratti di cesello lasciati nell'incidere le scanalature per le agemine in oro.

© Foto A. Giunlia-Mair.

- 37 **5)** Le agemine in oro ed argento sopra al materiale nero sono inserite in scanalature eseguite con il cesello (fig. 12, impossibile da fare se questo fosse niello!) e i bordi sono adattati alla forma delle incisioni. Le agemine non sono semplicemente pressate per farle aderire al materiale ancora pastoso, ma i bordi in argento sono ribattuti per tenerle a posto. Inoltre le agemine spesso non seguono esattamente le incisioni praticate sulla lamina con il cesello, a causa di piccoli errori nel ritagliare la foglia d'oro. In questi casi si vedono bene i bordi con le tracce del cesello e il fondo dell'incisione (fig. 13).
- 38 **6)** La coppa e le agemine sono spezzate e mostrano una lunga fessura, ma il materiale nero non presenta alcuna frattura concoidale o scheggiature, come ci si aspetterebbe se si trattasse di un solfuro metallico, simile al vetro che ha subito un colpo violento. Le fratture sono nette.
- 39 **7)** Le linee della decorazione, ad esempio sui *boukrania* all'attacco delle corna, sono interrotte, come si fa nel caso di agemine metalliche di forma sottile e allungata (cfr. fig. 11). Se il materiale fosse niello non ci sarebbe alcun bisogno di interrompere la linea per fissare la decorazione, ma il solfuro allo stato pastoso potrebbe facilmente riempire scanalature continue senza interruzioni.
- 40 **8)** Al microscopio le decorazioni mostrano altri dettagli interessanti e rivelatori: in nessun caso le linee sono riempite continuativamente e ovunque sono visibili giunture.

14. Coppa di Enkomi, dettaglio del fregio al microscopio



LA LAMINA PER L'AGEMINA DI UN FIORE NON È STATA TAGLIATA IN MODO ESATTO E NON COMBACIA CON L'INTAGLIO ESEGUITO NELL'ARGENTO GIÀ IN PRECEDENZA. L'ARTIGIANO È STATO COSTRETTO A PRATICARE UNA NUOVA INCISIONE PER ADATTARLA ALLA FORMA DELLA LAMINA.

© Foto A. Giunlia-Mair.

- 41 **9)** Tra la laminetta e le scanalature intagliate a cesello nella superficie argentea si notano spesso spazi dovuti a inesattezze nel taglio. Uno dei motivi floreali è particolarmente interessante (fig. 14), poiché il metallo patinato dell'agemina, ritagliato in modo inesatto, in un angolo non combaciava con l'incisione in cui doveva essere applicato. L'artigiano è dunque stato costretto a praticare una seconda incisione leggermente spostata rispetto alla prima, per adattarvi la lamina e correggere il piccolo errore. La scanalatura con la curvatura sbagliata è chiaramente visibile accanto all'agemina. Un solfuro metallico allo stato pastoso si sarebbe potuto applicare in un'incisione di qualsiasi forma.
- 42 Le analisi eseguite per mezzo di XRF hanno dimostrato che la coppa di Enkomi è fatta di un argento di buona qualità, contenente 9,5% Cu e 4% Au. Si tratta di una lega comune ed ampiamente usata sia in periodo miceneo che in seguito²⁶. Anche la lega d'oro della sottile lamina usata per le agemine, con circa 3% Cu e 8% Ag, è alquanto comune ed è stata impiegata per millenni.
- 43 Le analisi della decorazione nera, eseguite in più punti sulle aree più pulite delle agemine, hanno dimostrato che la lamina consiste in una lega di rame contenente circa 6% Au, 2% Ag e tracce di As (0,3%) e di Fe (0,4%), simile per composizione alle leghe patinate artificialmente identificate su materiali egizi, micenei e romani e alle moderne leghe patinate giapponesi di tipo *shakudo*.
- 44 Anche nel caso della coppa di Enkomi dunque le analisi e gli esami autoptici hanno dimostrato che il materiale nero non è niello. Invece - e senza alcun dubbio - si tratta

della lega a base di rame contenente bassi tenori di metalli preziosi, patinata artificialmente e simile allo *shakudo* giapponese.

- 45 Questo materiale in periodo miceneo era con tutta probabilità chiamato *kuwano*, con la stessa parola impiegata per indicare il prezioso lapislazzuli e lo smalto blu²⁷ come avviene in periodi più tardi con la parola greca *kyanos*²⁸. La scelta di chiamare una lega preziosa con lo stesso nome di un materiale prezioso di colore simile si ritrova anche altrove, ad esempio nel caso della parola greca *elektron* o della parola latina *electrum* che possono indicare sia l'ambra che la lega d'oro e argento di simile colore. Nel caso di *kuwano/kyanos* il nome allude certamente ai riflessi blu e iridescenti della patina.
- 46 Da dove arrivava dunque il frammento di niello ritrovato tra i residui del restauro della coppa di Enkomi nei laboratori del British Museum?
- 47 La risposta è stata trovata nella relazione di restauro scritta a suo tempo da Harold J. Plenderleith, in cui è riportato che lo specialista non era sicuro del metodo migliore per ripulire il «niello» scoperto sotto ai prodotti di corrosione della coppa. La sua intenzione era quella di trattare l'importante reperto con acido formico, ma, per non correre rischi, essendo profondamente convinto che il materiale fosse niello (perché era nero!) aveva preparato in laboratorio del niello trimetallico, cioè il più noto ed il più comune, per provare se resisteva all'acido. Evidentemente un piccolo frammento di niello sperimentale era rimasto nella soluzione che è stata conservata in laboratorio fino a tempi recenti.
- 48 L'acido formico non ha attaccato il niello sperimentale e Plenderleith ha dimostrato in quell'occasione di essere estremamente fortunato, perché la sua soluzione non sembra aver intaccato nemmeno la patina artificiale della coppa!

Conclusioni

- 49 Il presente studio ha dimostrato che le decorazioni nere sulla coppa d'argento rinvenuta ad Enkomi da Claude Schaeffer non sono di niello (cioè di solfuri metallici di aspetto vetroso e fragili), ma si tratta invece di agemine in lamina a base di rame contenente piccole quantità di oro e di argento, patinata artificialmente per ottenere un colore nero, adatto a risaltare sull'argento dello sfondo. Le agemine in oro, sono a loro volta ageminate sulla lamina nera, secondo la tecnica nota da vari reperti micenei, come ad esempio i pugnali del museo di Atene.
- 50 Per la prima volta questo materiale è stato identificato come decorazione sull'argento e non su leghe a base di rame, come negli esemplari noti fino ad ora.
- 51 In questa sede è anche opportuno ricordare anche che già nel 1960 G. F. Claringbull e A. A. Moss, i chimici del Dipartimento di Mineralogia del British Museum (Natural History) che avevano analizzato piccoli campioni della coppa di Enkomi per mezzo di spettrografo in occasione del restauro, ebbero un vivace scambio di opinioni con H. J. Plenderleith (1960) sulla rivista *Nature*. Claringbull e Moss sostenevano di non aver trovato traccia di niello sulla coppa, che gli unici elementi identificati erano argento, rame e oro, e che l'unica ragione per cui Plenderleith supponeva che le decorazioni fossero niello era il loro colore nero!
- 52 Plenderleith ammise che ageminare metallo su metallo avrebbe di molto semplificato il processo di decorazione e aggiunse anche che un graffio (praticato probabilmente durante un tentativo di campionatura) sul bottone del manico aveva tolto il materiale

nero e friabile e rivelato il colore rosso del rame al di sotto, ma continuò imperterrito a parlare di niello.

- 53 A quei tempi nessuno sapeva dell'esistenza di leghe patinate artificialmente e le rimostranze di Claringbull e Moss – che pure, aveva scritto un lavoro sul niello e sapeva di che cosa stava parlando²⁹ – furono semplicemente ignorate.
- 54 Ricordiamo infine che esistono alcune analisi³⁰ della decorazione nera sul famoso triplo cucchiaino in oro proveniente da Valcitrán (Bulgaria), ora conservato nel Museo Nazionale di Sofia, e datato da diversi studiosi a vari periodi tra il III ed il II millennio a.C.³¹. Le agemine «nere» sui tre cucchiaini sono in realtà agemine di argento alterato, ma non è chiaro che materiale sia quello nelle scanalature sul manico. I risultati delle analisi si possono considerare solo semiquantitativi e, così come sono, non sembrano rispecchiare alcuna composizione nota di niello. Tra gli elementi presenti nel materiale sembra sia stato identificato anche dello zolfo, ma questo elemento sembrava essere stato identificato sia nella scimitarra di Balata Shechem³² – dove per mezzo di un metodo di analisi molto preciso come l'ICP è stato appurato che non ve n'è alcuno³³ – sia nei pugnali micenei di Atene³⁴ le cui analisi fino ad ora non hanno dato risultati chiaramente interpretabili.
- 55 Anche nel caso dei pugnali micenei per fare chiarezza sarebbero opportuni un esame al microscopio ed un'analisi più precisa.

BIBLIOGRAPHIE

- AUCOUTURIER *et al.* 2010: M. Aucouturier, F. Mathis, D. Robcis, J. Castaing, J. Salomon, L. Pichon, E. Delange, S. Descamps, “Intentional Patina of Metal Archaeological Artefacts: Non-destructive Investigation of Egyptian and Roman Museum Treasures”, *Corrosion Engineering, Science and Technology*, vol. 45, n° 5, 2010, p. 314-321.
- BREPOHL 1996: E. Brepohl, *Theorie und Praxis des Goldschmieds*, Leipzig, 1996.
- CRADDOCK, GIUMLIA-MAIR 1993: P. Craddock, A. Giumlia-Mair, “‘Hsmn km’, ‘Corinthium aes’, ‘Shakudo’: Black-Patinated Bronze in the Ancient World”, dans S. La Niece et P. Craddock (a cura di), *Metal Plating and Patination, Cultural, Technical and Historical Developments*, Londres, 1993, p. 101-127.
- CRADDOCK, LA NIECE 1995: P. Craddock, S. La Niece, “The Black Bronzes of Egypt”, dans *Proceedings of the 1st Int. Conf. on Ancient Egyptian Mining and Metallurgy and Conservation of Metallic Artifacts*, (10-12 April 1995), Caire, 1995, p. 89-100.
- DELANGE 2007: É. Delange, “The complexity of alloys: new discoveries about certain ‘bronzes’ in the Louvre”, dans M. Hill et D. Schorsch (a cura di), *Gifts for the Gods, Images from Egyptian Temples*, New Haven/Londres, 2007, p. 38-49.
- DEMAKOPOULOU *et al.* 1995: K. Demakopoulou, E. Mangou, R. E. Jones, E. Photos-Jones, “Mycenaean black inlaid metalware in the National Archaeological Museum, Athens: a technical examination”, *The Annals of the British School at Athens*, 90, 1995, p. 137-153.

DENNIS 1979: J. R. Dennis, "Niello: a technical study", dans *Papers presented by the Trainers of the Art Conservation Training Programs Conference* (Fogg Art Museum, Harvard University), 1979, p. 83-95.

FISHMAN, FLEMING 1980: B. Fishman, S. J. Fleming, "A bronze figure of Tutankhamun: technical studies", *Archaeometry*, 22, 1, 1980, p. 81-86.

GIUMLIA-MAIR 1995: A. Giumlia-Mair, "The Appearance of Black-patinated Copper-gold-alloys in the Mediterranean Area in the Second Millennium BC", dans G. Morteani et J.P. Northover (a cura di), *Prehistoric Gold in Europe*, NATO ASI Series CCLXXX, Dordrecht/Boston/Londres, 1995, p. 425-434.

GIUMLIA-MAIR 1996a: A. Giumlia-Mair, „Das Krokodil und Amenemhat III aus el-Faiyum“, *Antike Welt*, 4, 1996, p. 313-321, 340.

GIUMLIA-MAIR 1996b: A. Giumlia-Mair, „Das Sichelschwert von Balata Siche“, *Antike Welt*, 27, 4, *Archäologische Nachrichten*, 1996, p. 337.

GIUMLIA-MAIR 1997: A. Giumlia-Mair, "Early Instances of 'Shakudo'-type Alloys in the West", *Bulletin of the Metals Museum*, Sendai (Japon), 27 giugno 1997, p. 3-15.

GIUMLIA-MAIR 1998: A. Giumlia-Mair, "Hellenistic Niello", dans *Extended Abstracts of the Fourth International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloys (BUMA IV)*, Matsue (Japon), 1998, p. 54-55 et 109-114, foto n. 1 et n. 1-2.

GIUMLIA-MAIR 2000a: A. Giumlia-Mair, «Solfuri metallici su oro, argento e leghe a base di rame», dans C. D'Amico et C. Tampellini (a cura di), *Le scienze della terra e l'archeometria*, 6ª giornata (Este, Museo Nazionale Atestino, 26-27 febbraio 1999), Este, 2000, p. 135-142.

GIUMLIA-MAIR 2000b: A. Giumlia-Mair, «Argento e leghe "argentea" nell'antichità», *Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze Naturali*, vol. 33, n. 357, 2000, p. 295-314.

GIUMLIA-MAIR 2002a: A. Giumlia-Mair, «Il metallo della luna», dans A. Giumlia-Mair et M. Rubinich (a cura di), *Le arti di Efesto, Capolavori in metallo dalla Magna Grecia*, Cinisello Balsamo (Milan), 2002, p. 123-132.

GIUMLIA-MAIR 2002b: A. Giumlia-Mair, "Zosimos the Alchemist – Manuscript 6.29, Cambridge, Metallurgical Interpretation", dans A. Giumlia-Mair (a cura di), *XV Congresso Internazionale. I Bronzi Antichi, Produzione e Tecnologia*, (Aquila e Grado, 22-26 maggio 2001), Montagnac, 2002, p. 317-323.

GIUMLIA-MAIR et al. 2000: A. Giumlia-Mair, S. Meriani, E. Lucchini, *Antiche patine artificiali e rivestimenti su leghe a base di rame*, (atti del 1° Congresso Nazionale AiAr, Verona, 2-4 dicembre 1999), Bologne, 2000, p. 171- 184.

GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993a: A. Giumlia-Mair, P. Craddock, *Corinthium aes*, *Das schwarze Gold der Alchimisten*, 11, Mainz am Rhein, 1993 (con ulteriore bibliografia).

GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993b: A. Giumlia-Mair, P. T. Craddock, "'Irogane' alloys in Classical Antiquity", *Bulletin of the Metals Museum Sendai*, 20, II, 1993, p. 3-17.

GIUMLIA-MAIR, QUIRKE 1997: A. Giumlia-Mair, S. Quirke, "Black Copper in Bronze Age Egypt", *Revue d'égyptologie*, 48, volume dédié à la Mémoire de Paule Posener-Kriéger, 1997, p. 95-108.

GIUMLIA-MAIR, RIEDERER 1998: A. Giumlia-Mair, J. Riederer, „Das tauschierte Krummschwert in der Ägyptischen Sammlung München“, *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, 15, 1998, p. 91-94.

- GIUMLIA-MAIR, LEHR 1998: A. Giumlia-Mair, M. Lehr, "Patinating Black Bronzes: Texts and Tests", dans *Proceedings of the Fourth International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloys (BUMA IV)*, Matsue (Japon), 1998, p. 103-108.
- GIUMLIA-MAIR, LA NIECE 1998: A. Giumlia-Mair, S. La Niece, "Early Niello Decoration on the Silver Rhyton in the Trieste Museum", dans D. Williams (a cura di), *The Art of the Greek Goldsmith*, BMP, 1998, p. 139-145.
- GIUMLIA-MAIR, LEHR 2003: A. Giumlia-Mair, M. Lehr, "Experimental reproduction of artificially patinated alloys identified in ancient Egyptian, Palaestinian, Mycenaean and Roman objects", dans P. Bellintani et L. Moser (a cura di), *Metodologie ed esperienze fra verifica, riproduzione, comunicazione e simulazione*, (atti del convegno, Comano Terme-Fiavè, 13-15 Settembre 2001), Trento, 2003, p. 291-310.
- GIUMLIA-MAIR *et al.* 2009: A. Giumlia-Mair, P. Gaboda, H. Györy, I. Vozil, "Two Statuettes with 'hmtj km' Inlays in the Fine Arts Museum Budapest", dans T. L. Kienlin et B. W. Roberts (a cura di), *Metals and Societies, Studies in Honour of Barbara S. Ottaway*, Bonn, 2009, p. 433-442.
- HARRIS 1993: V. Harris, "Why shakudô?", dans S. La Niece et P. Craddock, *Metal Plating and Patination, Cultural, Technical and Historical Developments*, Londres, 1993, p. 95-100.
- HILL, SCHORSCH 1997: M. Hill, D. Schorsch, "A Bronze Statuette of Thutmose III", *Metropolitan Museum Journal*, 32, 1997, p. 5-18.
- LAFFINEUR 1974: R. Laffineur, « L'incrustation à l'époque Mycénienne », *Antiquité Classique*, 43, 1974, p. 5-37.
- LA NIECE 1983: S. La Niece, "Niello, an historical and technical survey", *Antiquaries Journal*, 63, II, 1983, p. 279-297.
- LA NIECE 1990: S. La Niece, "Japanese Polychrome Metalwork", dans A. Hauptmann, E. Pernicka et G. Wagner (a cura di), *Archaeometry '90*, Basel, 1990, p. 87-94.
- LA NIECE *et al.* 2002: S. La Niece, F. Sherman, J. Taylor, A. Simpson, "Polychromy and Egyptian Bronze: New Evidence for Artificial Coloration", *Studies in Conservation*, 47, 2002, p. 95-108.
- MARYON 1954: H. Maryon, *Metalwork and Enamelling - a practical treatise on gold and silversmiths's work and their allied crafts*, Londres, 1954.
- MATHIS 2005: F. Mathis, *Croissance et propriétés des couches d'oxydation et des patines à la surface d'alliages cuivreux d'intérêt archéologique ou artistique*, thèse de l'université Paris Sud XI, Orsay, 2005.
- MOSS 1953: A. A. Moss, "Niello", *Studies in Conservation*, 1, 1953, p. 49-62.
- MÜLLER 1987: H. W. Müller, *Der Waffenfund von Balata Sicheh und die Sichelschwerter*, Munich, 1987.
- MURAKAMI 1993: R. Murakami, "Surface Characterisation of Copper alloys Coloured by Traditional Japanese Technique", dans S. La Niece et P. Craddock (a cura di), *Metal Plating and Patination, Cultural, Technical and Historical Developments*, Londres, 1993, p. 85-94.
- MURAKAMI, NIYAMA, KITADA 1988: R. Murakami, S. Niyama, M. Kitada, "Characterization of the Black Surface layer on a Cu-alloy Coloured by Traditional Japanese Surface Treatment", dans *The Conservation of Far Eastern art*, Londres, 1988, p. 133-136.
- NORTHOVER, LA NIECE 2009: P. Northover, S. La Niece, "New thoughts on niello", dans A. J. Shortland, I.C. Freestone et Th. Rehren (a cura di), *From Mine to Microscope, Advances in the Study of Ancient Technology*, Oxford, 2009, p. 145-154.

- NOTIS 1988: M. R. Notis, "The Japanese Alloy Shakudo: its History and its Patination", dans R. Maddin (a cura di), *The Beginning of the use of Metals and Alloys*, BUMA II, Cambridge (Mass.), 1988, p. 315-327.
- ODDY, BIMSON, LA NIECE 1983: W. A. Oddy, M. Bimson, S. La Niece, "The composition of niello decoration on gold, silver and bronze in the antique and medieval periods", *Studies in Conservation*, 28, 1983, p. 29-35.
- OGDEN 1993: J. Ogden, "Aesthetic and Technical Considerations Regarding the Colour and Texture of Ancient Gold Work", dans S. La Niece et P. Craddock (a cura di), *Metal Plating and Patination, Cultural, Technical and Historical Developments*, Londres, 1993, p. 39-49.
- OGUCHI 1983: H. Oguchi, "Japanese shakudô", *Gold Bulletin*, 16, 1983, p. 125-132.
- ORTIZ 1996: G. Ortiz, *In Pursuit of the Absolute Art of the Ancient World*, Berne, 1996.
- PINGEL 1982: V. Pingel, "Zum Schatzfund von Valcitrán in Nordbulgarien", dans *Südosteuropa zwischen 1600 und 1000 v. Chr.*, Berlin, 1982, p. 173-186.
- PLENDERLEITH 1960: H. J. Plenderleith, "Reference to Enkomi Silver Cup", *Nature*, vol. 187, n° 4742, 1960, p. 1051-1052.
- PUSCHI, WINTER 1902: A. Puschi, F. Winter, "Silbernes Trinkhorn aus Tarent in Triest", *Öjh*, V, 1902, p. 112-127.
- ROBCIS *et al.* 2001: D. Robcis, D. Bourgarit, B. Mille, « Tsuba, de l'art à la matière », *Techne*, 13-14, 2001, p. 84-88.
- ROBERTS-AUSTEN 1888: W. C. Roberts-Austen, "Cantor Lectures on Alloys: Colours of Metals and Alloys considered in Relation to their Application to Art", *Journal of the Society of Arts*, 36, 1888, p. 1137-1146.
- ROBERTS-AUSTEN 1892: W. C. Roberts-Austen, *Report on the Analysis of various examples of Oriental Metalwork in the South Kensington Museum*, Londres, 1892.
- SCHAEFFER 1952: C. Schaeffer, *Enkomi-Alasia, I. Nouvelles missions a Chypre, 1946-1950*, Paris, 1952.
- SCHWEIZER 1993: F. Schweizer, « Nielle byzantin: étude de son évolution », dans C. Eluère (a cura di), *Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens*, (actes de congrès, Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, 17-19 janvier 1991), Saint-Germain-en-Laye, 1993, p. 171-184.
- SHERRAT, TAYLOR 1989: A. Sherrat, T. Taylor, "Metal vessels in Bronze Age Europe and the context of Vulchetrun", dans J. G. P. Best et N. M. W. De Vries (a cura di), *Thracians and Mycenaean*, (Proceedings of the 4th International Congress of Thracology, Rotterdam, 24-26 september 1984), Leiden, 1989, p. 106-134.
- SHIBATA 1987: M. Shibata, *Tsuba Kansho*, Tokyo, 1987.
- SIMON 1967: E. Simon, "Boreas und Oreithyia auf dem silbernen Rhyton in Triest", *AuA*, 13, 1967, p. 101-126.
- SMITH *et al.* 1974: C. S. Smith, J. G. Hawthorne, "Mappae Clavicula, a Little Key to the World of Medieval Technique", dans *Trans. of the American Philological Society*, Philadelphie, 1974.
- XENAKI-SAKELLARIOU, CHATZILIOU 1989: A. Xenaki-Sakellariou, C. Chatziliou, *Peinture en métal à l'époque mycénienne*, Athènes, 1989.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221140470/show/>

NOTES

1. SCHAEFFER 1952, p. 379-389, fig. 116-122, tab. CXVI.
2. MARYON 1954, p. 161; LAFFINEUR, 1974, p. 13.
3. GIUMLIA-MAIR, QUIRKE 1997.
4. MOSS 1953, p. 49-62; MARYON 1954, p. 161-165; DENNIS 1979, p. 83-95; LA NIECE 1983; ODDY *et al.* 1983; SCHWEIZER 1993, p. 171-184, GIUMLIA-MAIR 1998a; 1998b; GIUMLIA-MAIR, LA NIECE 1998, p. 139-145; GIUMLIA-MAIR 2000a; NORTHOVER, LA NIECE 2009.
5. Cfr. NORTHOVER, LA NIECE 2009, p. 147.
6. LA NIECE 1983, p. 280.
7. Cfr. SMITH *et al.* 1974; BREPOHL 1996.
8. GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993a; 1993b; CRADDOCK, GIUMLIA-MAIR 1993; GIUMLIA-MAIR 1995; CRADDOCK, LA NIECE, 1995; DEMAKOPOULOU *et al.* 1995; GIUMLIA-MAIR 1996a; GIUMLIA-MAIR 1996b; GIUMLIA-MAIR, QUIRKE 1997; GIUMLIA-MAIR 1997; HILL, SCHORSCH 1997; GIUMLIA-MAIR, LEHR 1998; GIUMLIA-MAIR, RIEDERER 1998; GIUMLIA-MAIR 2000a; LA NIECE *et al.* 2002; MATHIS 2005; DELANGE 2007; GIUMLIA-MAIR *et al.* 2009; AUCOUTURIER *et al.* 2010.
9. NOTIS 1988; MURAKAMI *et al.* 1988; LA NIECE 1990; MURAKAMI 1993; HARRIS 1993; ROBCIS *et al.* 2001.
10. GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993a; GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993b; CRADDOCK, GIUMLIA-MAIR 1993; GIUMLIA-MAIR 1995; 1996a; 1996b.
11. ROBERTS-AUSTEN 1888; ROBERTS-AUSTEN 1892.
12. GIUMLIA-MAIR, LEHR, 1998, p. 104.
13. GIUMLIA-MAIR, LEHR 2003.
14. GIUMLIA-MAIR 2002.
15. GIUMLIA-MAIR, LEHR 2003.
16. GIUMLIA-MAIR 2002b.
17. GIUMLIA-MAIR 1996a; GIUMLIA-MAIR 1997.
18. GIUMLIA-MAIR 1996b; GIUMLIA-MAIR 1997; GIUMLIA-MAIR, RIEDERER 1998.
19. GIUMLIA-MAIR, LA NIECE 1998.
20. PUSCHI, WINTER 1902.
21. SIMON 1967; GIUMLIA-MAIR 2002a, p. 130-131.
22. GIUMLIA-MAIR 1998a, fig. 1; GIUMLIA-MAIR 1998b fig. 1-2; GIUMLIA-MAIR 2000a.
23. ORTIZ 1994; ed.riv.1996, n.152 e n.154.
24. GIUMLIA-MAIR, LA NIECE 1998, p. 143.
25. LA NIECE 1983, tav. XLII.
26. GIUMLIA-MAIR 2000b.
27. POLVANI 1988.
28. GIUMLIA-MAIR, CRADDOCK 1993b, 22-23; GIUMLIA-MAIR 1997.
29. MOSS 1953.
30. SHERRA, TAYLOR 1989.
31. Cfr. ad esempio PINGEL 1982 e SHERRAT, TAYLOR 1989 con ulteriore bibliografia.
32. Kühne in MÜLLER 1987, p. 79-84.

33. GIUMLIA-MAIR 1996b; GIUMLIA-MAIR, RIEDERER 1998.

34. XENAKI-SAKELLARIOU, CHATZILIOU 1989.

RÉSUMÉS

Il lavoro presenta gli studi eseguiti sulla coppa in argento trovata ad Enkomi (Cipro), ora parte delle collezioni del Museo di Nicosia (inv. nr. 4207) a Cipro. È stata pubblicata per la prima volta da Claude Schaeffer nel 1952 ed è stata in seguito discussa da vari studiosi, in particolare da Robert Laffineur. Negli anni '50 la coppa è stata restaurata da Harold Plenderleith al British Museum.

Nel corso di questo studio i materiali sono stati analizzati, il reperto è stato esaminato al microscopio e si sono determinate le tecniche di produzione impiegate per la coppa in argento e per le decorazioni policrome. Le decorazioni nere sulla coppa sono citate in tutte le pubblicazioni archeologiche dedicate a questo periodo come uno dei più antichi esempi di niello. Le analisi hanno ora dimostrato che il materiale nero non è niello, ma agemine patinate artificialmente in nero, simili ai materiali noti in altri contesti come il Bronzo Corinzio di epoca romana, lo *hmty km* egizio e la più recente lega giapponese *shakudo*.

This paper presents the studies carried out on the silver cup found in Enkomi (Cyprus), now part of the collections of the National Museum of Nicosia (Cyprus, inv. nr. 4207). The piece has been first published by Claude Schaeffer and later discussed by several scholars, notably by Robert Laffineur. In the 50's the Enkomi cup has been restored in the British Museum by Harold Plenderleith.

For this study the materials have been analysed, the object has been examined under the microscope and the production techniques employed for the silver cup and the polychrome decorations have been determined. The black decoration of the cup is mentioned in all archaeology works dedicated to this period, as one of the earliest examples of niello. The analyses have now shown that the black material is not niello, but an artificially black patinated inlay similar to the materials known in other contexts as the Roman Corinthian Bronze, the Egyptian *hmty km* and the more recent Japanese alloy *shakudo*.

La datazione tecnologica dei grandi bronzi antichi: il caso della Lupa Capitolina

Edilberto Formigli

- 1 Sono passati ormai più di venti anni dalla presentazione al pubblico sul *Bollettino d'Arte* dei risultati sulle indagini tecniche eseguite a Firenze sui Bronzi di Riace¹.
- 2 Allora per la prima volta le indagini naturalistiche colmarono il vuoto e le incertezze lasciate dalle interpretazioni storico-artistiche, mostrando al grande pubblico ed in modo particolare agli archeologi di tradizione umanistica le grandi potenzialità offerte dalle ricerche interdisciplinari dell'archeometria.
- 3 Il solo coinvolgimento delle cosiddette scienze esatte non porterebbe però un gran vantaggio se questo non fosse accompagnato da una vera e propria rivoluzione nel modo di vedere i reperti antichi da parte degli archeologi, i quali debbono pur rimanere i veri protagonisti della ricerca².
- 4 Si tratta dunque di indurre questi ultimi a guardare più da vicino la materia dei loro studi e a ricercare insieme e parallelamente all'evoluzione delle forme e degli stili, anche l'evoluzione delle tecniche esecutive.
- 5 I risultati di questo genere di ricerca nel campo della statuaria in bronzo, che di recente si avvale anche di ricostruzioni sperimentali³, completano il quadro storico del contesto di lavoro degli artisti antichi, rivelando un mondo fatto non solo di creatività estetica ma anche di impegno fisico e creatività artigianale.
- 6 Recentemente grande sensazione ha suscitato la pubblicazione di Annamaria Carruba, restauratrice della Lupa Capitolina che basandosi sulle caratteristiche delle tecniche costruttive ha potuto datare questo bronzo all'età medioevale⁴.
- 7 Lo studio delle caratteristiche tecnologiche è in grado oggi di portare all'inserimento cronologico delle opere in bronzo⁵, talvolta anche con una maggiore precisione delle tecniche di datazione puramente archeometriche, come quella della termoluminescenza e del radiocarbonio. Infatti, nonostante il persistente luogo comune per il quale le tecniche di fusione e rifinitura dei bronzi sarebbero sempre

rimaste le stesse, sappiamo oggi che al contrario esistono caratteristiche peculiari per ogni epoca, conoscendo le quali possiamo ricostruire una storia dettagliata dall'età greca al Rinascimento.

Tecnica diretta ed indiretta della cera persa

- 8 Nel sesto secolo a.C. in età arcaica, vi furono dei tentativi di fusione di grandi bronzi con una tecnica diretta a cera persa piena. Nel Museo di Leiden si trova una testa di Kouros a grandezza naturale (fig. 1) fusa in un blocco massiccio di notevole peso⁶.

1. Testa di *kouros* a fusione piena



© MUSEO DI LEIDEN.

- 9 La testa di Kythera dell'Antikensammlung di Berlino sempre di età arcaica, potrebbe attestare il passaggio successivo ad una tecnica a cera persa diretta cava⁷.
- 10 L'evoluzione tecnologica della prima metà del quinto secolo a.C. con applicazione di matrici negative, preparazione di settori di statua in singole fusioni e ricomposizione per mezzo di saldature, rappresenta il grande passo in avanti della statuaria in bronzo. Questa tecnica durerà per tutta l'antichità greca e romana.
- 11 In età medioevale si ritorna alla tecnica diretta, mentre in età rinascimentale si sperimentano anche alcune varianti di tecnica indiretta, che però, sono completamente diverse dalla tecnica indiretta antica⁸.
- 12 Con il metodo diretto sarebbe stato molto difficile procedere alla fusione in parti separate, perché si sarebbe dovuto sezionare il modello di cera con dentro la terra e le sbarre di sostegno. Quali sono dunque, in concreto, i fattori tecnici che hanno permesso, verso la fine dell'età arcaica, la realizzazione di statue in bronzo di grandi

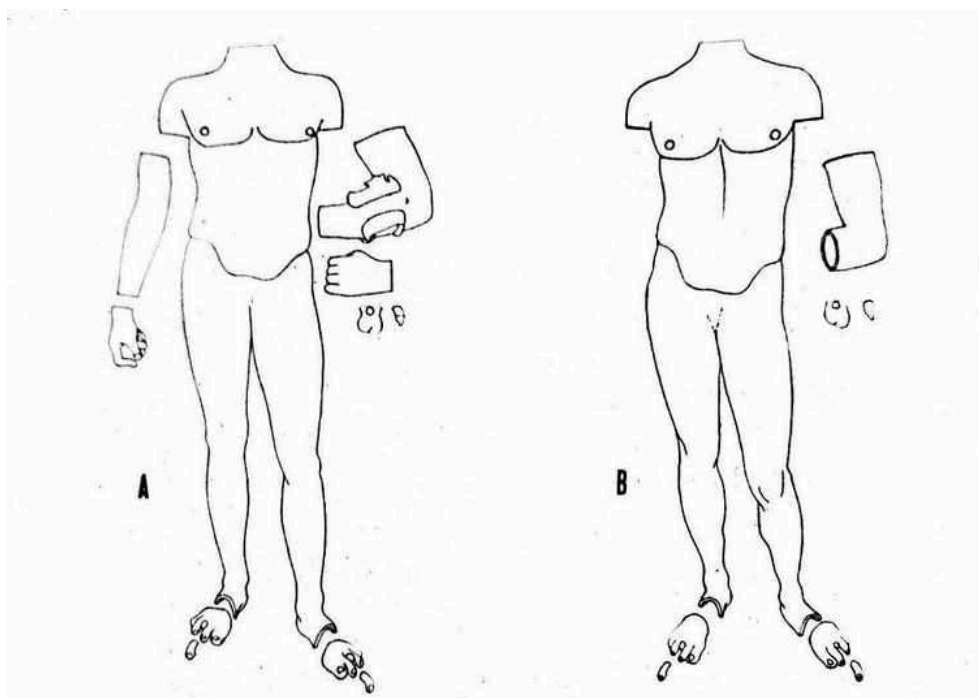
dimensioni e la loro estensione nello spazio in posizioni differenziate ed eccentriche rispetto al nucleo centrale, come, ad esempio, le braccia rialzate o le gambe in posizione di movimento delle statue maschili nude?

- 13 Le conquiste tecniche che hanno reso possibile questa evoluzione sono essenzialmente due: l'applicazione della tecnica indiretta cava della fusione a cera persa e soprattutto la saldatura di parti in bronzo fuse separatamente.
- 14 La tecnica indiretta introdotta, o forse reinventata da precedenti molto più antichi⁹ non a caso proprio nel momento storico dei cambiamenti stilistici, ha reso possibile la preparazione di parti in cera, ricavate dai negativi del modello originario e la loro fusione separata. Per la loro ricomposizione era poi necessaria una tecnica che potesse assicurare una giuntura forte ed invisibile delle parti in bronzo e cioè la loro saldatura metallurgica: non a caso anche questa tecnica si sviluppa e si raffina in Grecia nel corso della seconda metà del VI secolo a.C.¹⁰.

La saldatura

- 15 L'antica tecnica di saldatura metallurgica avveniva colando del bronzo liquido nella fessura tra le parti da congiungere. Queste dovevano essere tenute calde in un letto di brace attizzato con mantici¹¹. Spesso per avere una maggiore superficie di contatto col saldante si preparavano delle vaschette scavando delle fossette semiovali nelle parti da congiungere.

2. Schema delle parti fuse separatamente dei bronzi di Riace



© FOTOGRAFIA E. FORMIGLI.

- 16 Tutte le statue antiche senza alcuna eccezione sono ricomposte per saldatura da parti separate. Nelle statue maschili nude sono sempre separate la testa e le braccia, una o

ambidue le gambe, talvolta il sesso, le mani e spesso la parte davanti e i diti medi dei piedi (fig. 2).

- 17 Per i cavalli a grandezza naturale si tratta di solito della testa, delle gambe e della coda. Le statue vestite con panneggi, avevano la testa, le braccia e i piedi con una parte delle gambe separate. Nelle statue vestite il pannello era suddiviso in numerose parti¹².

3. Chimera di Arezzo, parti fuse separatamente

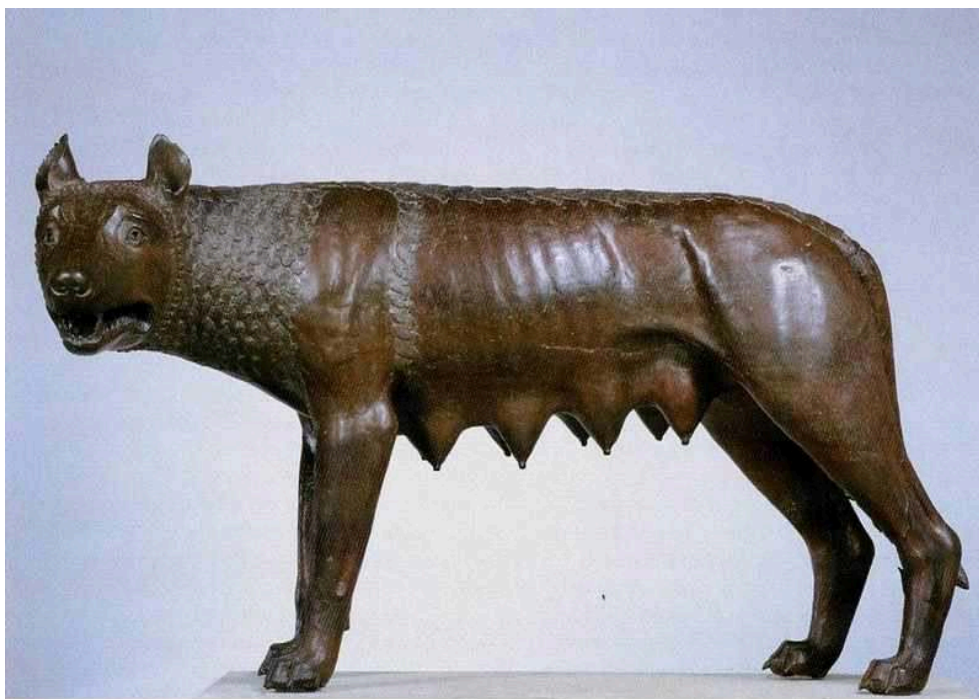


Archeologico, foto E. Formigli.

© Firenze, museo

- 18 Gli animali a quattro zampe hanno sempre le gambe separate. La chimera di Arezzo ad esempio aveva le zampe del lato sinistro fuse a parte e saldate al corpo secondo una linea spezzata. Nelle recentissime indagini eseguite presso il Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica di Firenze, abbiamo constatato che anche le zampe sul lato destro sono saldate, come anche la testa al corpo (fig. 3). Stessa situazione la troviamo anche sul leone di Cipro del museo di Istanbul¹³.

4. La Lupa Capitolina



© CARRUBA 2006.

- 19 Le indagini endoscopiche eseguite nell'ultimo restauro da Annamaria Carruba sulla Lupa Capitolina non hanno evidenziato alcuna traccia di saldature¹⁴. Essa è fusa dunque in un unico getto (fig. 4).
- 20 La tecnica di fusione in parti separate e della loro saldatura, iniziata nel VI secolo a.C., continua per tutta l'antichità fino all'età tardo romana. Tutt'altra situazione troviamo invece nella statuaria medioevale e rinascimentale.
- 21 Solo di recente le tecniche di indagine, sviluppatesi per l'esame dei bronzi archeologici, vengono applicate anche ai bronzi medioevali e rinascimentali. Un dato fondamentale emerge chiaramente da questi nuovi studi: nonostante i grandi progressi nello sviluppo dei forni, che ora sono in grado di fondere anche grandi quantità di bronzo, le antiche conoscenze e abilità nelle tecniche di giuntura metallurgiche sono andate perse, cosicché in caso di necessità, per riparazioni o per l'impossibilità di fondere in un unico getto, si ricorreva a colate aggiuntive con agganci meccanici ad incastro¹⁵.
- 22 Come abbiamo visto, l'antica tecnica di saldatura prevedeva il riscaldamento locale delle parti da saldare ed il getto nella zona intermedia della lega saldante da crogiuoli. Le zone da saldare dovevano essere tenute calde, mentre altre zone dei manufatti in bronzo non dovevano essere surriscaldati per evitare la loro fusione (ad esempio la mano nella saldatura di un braccio al busto)¹⁶. Per questo era necessario un riscaldamento differenziato che si poteva ottenere solo con l'azione di vari mantici serviti da diversi operai. In tutto il lavoro di saldatura era necessaria dunque una perfetta intesa tra diversi operatori. E tanto più era grande e complessa la figura da ricomporre per saldatura, tanto più alto era il numero delle persone che dovevano lavorare in perfetta sintonia. Si capisce che questo lavoro di "équipe" migliorava nel tempo con l'esperienza e la tradizione.
- 23 Tutto questo sembra essere andato perso con le ultime opere in bronzo dei romani¹⁷.

- 24 La fusione in un unico getto evita il difficile e lungo lavoro di ricomposizione di parti fuse separatamente, ma impedisce anche la realizzazione di dettagli con marcati e stretti sottosquadri.
- 25 Una conseguenza fondamentale della fusione in un unico getto sta dunque nell'impossibilità di conservare dettagli anatomici, come ad esempio i piccoli spazi vuoti tra le dita dei piedi, o la sottile intercapedine tra le gambe di una figura nuda o i sottosquadra marcati e stretti nelle pieghe di una veste e tra le ciocche dei capelli.

5. Statua A di Riace



REGGIO CALABRIA, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE.

© FOTO E. FORMIGLI.

- 26 Il confronto tra la ricca chioma della statua A di Riace con quella del Cristo del gruppo statuario dell'Incredulità di San Tommaso a Firenze, è emblematico. La tecnica della fusione separata di singoli riccioli o gruppi di due, e la loro successiva saldatura, della testa di Riace (fig. 5), lascia visibile la complessa composizione, anche a tre strati sovrapposti, della capigliatura.

6. Cristo del Verrocchio



FIRENZE, ORSANMICHELE.

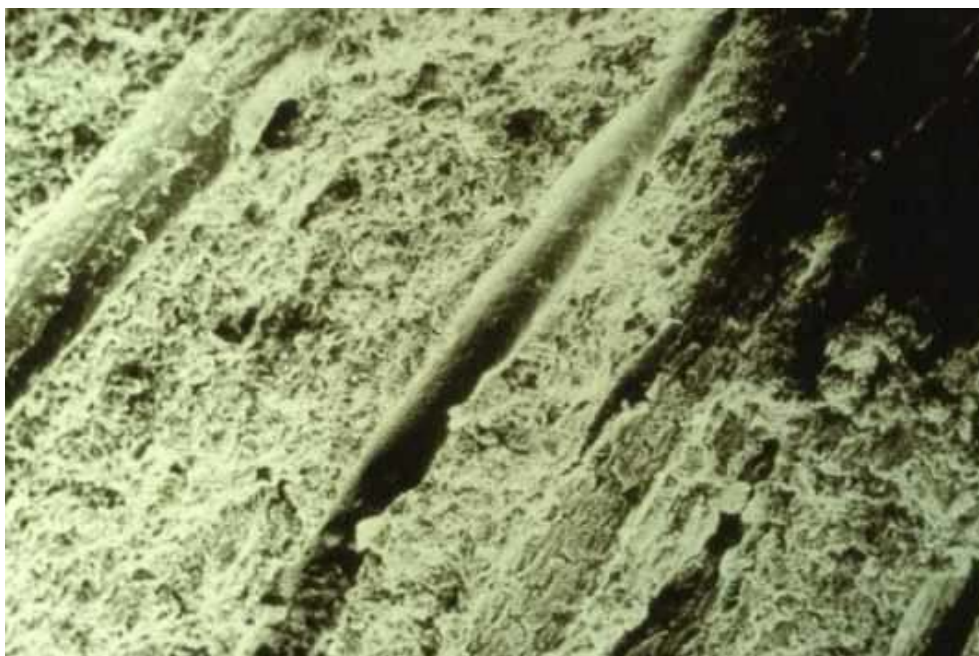
© FOTO E. FORMIGLI.

- 27 Le diverse inclinazioni e gradazioni di intensità della luce solare nelle varie ore del giorno, alle quali gli antichi Greci potevano osservare la statua, mettevano in evidenza sempre nuovi aspetti del complesso giuoco di ombre e trasparenze tra le lunghe ciocche di capelli, attraverso le quali la luce poteva filtrare. La pur bellissima chioma del Cristo del Verrocchio invece lascia intravedere gli innaturali riempimenti tra ciocca e ciocca che ne limitano la resa plastica (fig. 6)¹⁸.

Le terre di fusione

- 28 Dopo i primi studi sui bronzi di Riace eseguiti a Firenze, le indagini scientifiche sulle terre di fusione si sono rivelate una fonte importantissima di informazioni sui grandi bronzi, non solo sulla località di provenienza della terra, ma anche sulle caratteristiche della sua preparazione, che varia nel tempo¹⁹.

7. Tracce di peli nella terra di fusione di Riace A



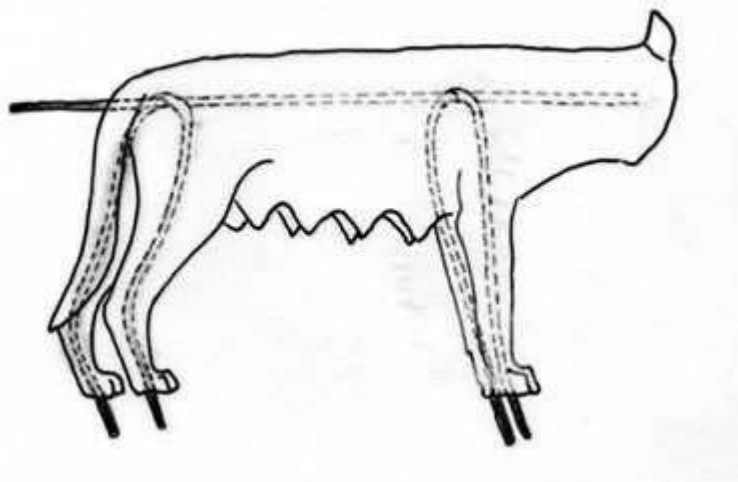
© FOTO E. FORMIGLI.

- 29 Le terre di fusione antiche hanno quasi sempre inclusioni organiche con funzione di smagranti. Si tratta di peli animali di paglia e altri resti vegetali aggiunti alla terra allo scopo di evitare fessurazioni durante l'essiccazione del modello e di fornire poi uno sfogo ai gas durante il getto del bronzo liquido. La presenza di peli animali messi a ciocche nell'impasto di terra è una caratteristica specifica delle terre di fusione archeologiche (fig. 7), mentre invece le terre di fusione rinascimentali oltre alla paglia contengono spesso grandi quantità di cimature di lana, tavolta colorata²⁰.
- 30 Le terre di fusione medioevali non sono state studiate esaurientemente, finora conosciamo quella del Leone di Braunschweig che contiene paglia ma non peli animali²¹. La terra di fusione della Lupa Capitolina contiene steli vegetali e frammenti di carbone di legna, ma non mostra alcuna traccia di peli animali²².

I sostegni interni in ferro

- 31 Le sbarre di ferro interne di sostegno dell'anima di fusione dei bronzi antichi, che erano costruiti in parti separate, non necessitavano di una struttura complessa. Poiché con la separazione del getto si cercava di evitare la fusione di parti estese lateralmente come le braccia rialzate, non vi era bisogno di sostegni complessi.
- 32 Nella fusione in un getto medioevale e rinascimentale tutto il modello intero doveva essere sostenuto dall'intelaiatura interna, e nel caso del corpo umano nudo le sbarre dovevano attraversare il busto e entrare anche dentro le braccia²³.

8. Ricostruzione delle sbarre interne alla Lupa Capitolina



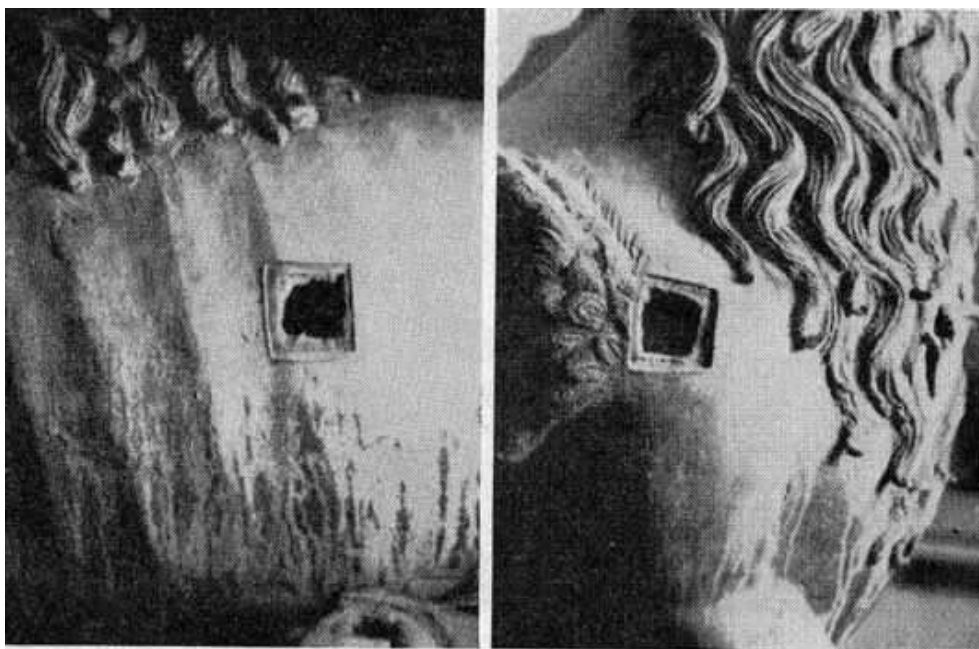
© FOTO E. FORMIGLI.

- 33 Per la fusione di figure animali a quattro zampe ottenute in un unico getto, e non in parti separate come quelle antiche, era necessario costruire una intelaiatura con sbarre in ciascuna zampa incurvate in alto e sbarre orizzontali di raccordo. Nel caso sia del Leone di Braunschweig del dodicesimo secolo che della Lupa Capitolina, le sbarre orizzontali e verticali erano incastrate tra loro attraverso dei fori passanti (fig. 8).

I chiodi distanziatori e le “morse”

- 34 Il metodo antico per tenere distanziato il nucleo di terra interna, la cosiddetta anima di fusione, dal mantello esterno, una volta che la cera veniva eliminata, era quello di inserire in precedenza delle piccole sbarrette di bronzo o di ferro (chiodi distanziatori) attraverso la cera fino ad una certa profondità nella terra interna. La parte esterna era poi inglobata nel mantello esterno. Una volta avvenuta la fusione ed eliminato il mantello, i chiodi venivano sfilati o tagliati alla base.

9. Morse sul grifo e leone di perugia



© Da BEARZI 1966.

- 35 Una nuova tecnica si sviluppa dal medioevo in poi. Essa consiste nel tagliare delle aperture quadrate o rettangolari nella cera prima di coprire il modello con il mantello esterno (fig. 9)²⁴. Così in quella zona il mantello esterno entrerà direttamente in contatto con l'anima interna. Queste zone di contatto eviteranno che il nucleo interno si sposti quando la cera verrà eliminata, come facevano i chiodi distanziatori degli antichi. Esse poi venivano richiuse per via meccanica con dei grossi tasselli se erano in posizione visibile mentre erano lasciate aperte se si trovavano per esempio sul retro di una statua installata in una nicchia come il San Matteo del Ghiberti²⁵.
- 36 Dopo il getto queste aperture, chiamate morse, servivano anche per rimuovere dall'interno la terra di fusione e per quanto possibile le sbarre di sostegno. Poichè questi bronzi medioevali e rinascimentali erano fusi in un unico getto non avrebbero avuto aperture disponibili per eseguire questo lavoro, mentre dai bronzi antichi la terra poteva essere estratta dalle aperture prima della ricongiunzione per saldatura.

10. Bronzetto etrusco



BERLINO, ANTIKENSAMMLUNG.

© FOTO U. PELTZ.

- 37 Sulla Lupa Capitolina le morse ancora chiuse sono state osservate per via endoscopica²⁶. Le due grosse morse sono posizionate in corrispondenza dell'incrocio della sbarra orizzontale con le sbarre ricurve²⁷. Queste aperture sono dunque servite anche per estrarre meglio la barra centrale.
- 38 Per l'antichità solo un bronzo etrusco di medie dimensioni dell'Antikensammlung di Berlino presenta un foro rettangolare, in questo caso non si tratta di una morsa di tipo medioevale ma di un'apertura praticata per riempire l'interno con piombo (fig. 10).

Le leghe di bronzo

- 39 Anche il tipo di lega di bronzo utilizzata per la fusione dei grandi bronzi rappresenta un buon indicatore cronologico, perchè esiste una distribuzione statistica degli alleanti, lo stagno, il piombo e lo zinco, che è differenziata nel tempo.
- 40 I bronzi arcaici e di età greca classica presentano le leghe migliori di bronzo vero e proprio e cioè con solo rame e stagno in percentuali sul 10-12%. Il piombo è presente solo in tracce. In età ellenistica, nella seconda metà del quarto secolo, oltre allo stagno cominciamo a trovare piccole percentuali di piombo. In età romana la quantità di piombo aumenta non di molto fino alla fine del primo secolo d.C.
- 41 Da questo momento in poi si ha una improvvisa impennata della percentuale di piombo che arriva a percentuali oltre il 20%²⁸.
- 42 Per l'età medioevale e Rinascimentale è più difficile dare delle indicazioni statistiche perchè esiste una grande varietà di leghe, da quelle con un'altissima percentuale di

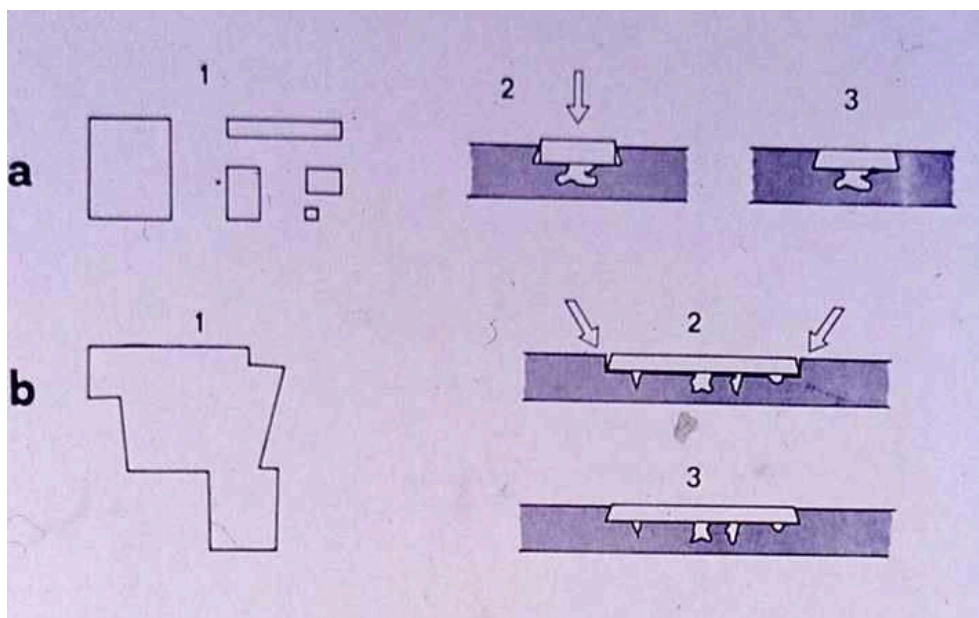
stagno a quelle dove questo metallo è quasi assente. Spesso si trovano leghe del tutto simili a quelle etrusche e romane. La novità è rappresentata dall'apparizione di leghe che come alleganti, oltre a stagno e piombo contengono anche zinco, dunque di ottoni. Dalle analisi eseguite finora su grandi bronzi di sicura provenienza, risulta che solo un grande bronzo dell'antichità contiene nella sua lega una certa quantità di zinco, si tratta della Vittoria di Brescia, la presenza di questo elemento si limita però solo ad alcuni punti in percentuale²⁹.

- 43 La Lupa ha una lega che si avvicina a quella del Leone e del Grifo medioevali di Perugia, con una composizione non lontana da quella dei bronzi antichi³⁰.

La lavorazione a freddo

- 44 Le riparazioni dei difetti più grandi dei bronzi antichi erano fatte per rigetto, mentre quelli più piccoli erano eseguiti con tassellature. Con uno scalpello si scavava una fossetta intorno al difetto. Un ritaglio di bronzo veniva poi martellato dentro questa fossetta.

11. Tasselli di riparazione



A) TIPO QUADRANGOLARE; B) TIPO POLIGONALE.

© FOTO E. FORMIGLI.

- 45 In generale i bronzi antichi di età classica e del primo ellenismo erano rifiniti con molta più cura che nei periodi successivi. In questo periodo si riparavano anche i difetti più piccoli (fig. 11a). Sui bronzi di Riace si trovano centinaia di tasselli molti di questi misurano solo un millimetro quadrato.
- 46 In età imperiale romana, troviamo tasselli più grossi e di forma poligonale complessa, con questi si coprivano intere zone di difetti (fig. 11b).
- 47 In età medioevale e rinascimentale continua l'uso dei tasselli anche se in misura molto minore. In questa età si tralascia però di riparare i difetti più piccoli, mentre le lacune più appariscenti erano chiuse con tecniche di rigetto, come in antichità.

- 48 Sulla Lupa capitolina non vi sono tassellature di nessun genere ma alcuni rigetti eseguiti per chiudere lacune formatesi per il getto difettoso.

La rifinitura della superficie e la patina

- 49 In generale il fuso grezzo presenta una pelle di fusione porosa ed irregolare. La superficie delle statue greche etrusche e romane veniva sempre levigata accuratamente inizialmente con materiali abrasivi a grana grossa e poi sempre più fine fino alla pietra pomice.
- 50 Il risultato finale di tali operazioni era un bronzo lucido di colore dorato sul quale i greci lasciavano intenzionalmente crescere nei lunghi periodi una patina scura, molto spesso del tutto nera come quella del Bronzo A di Riace, per mezzo di ripuliture periodiche con morchia di olio di oliva o bitume diluito. In età romana si usava anche patinare artificialmente con zolfo a caldo il bronzo appena finito per conferirgli una superficie scura come quella dei bronzi più antichi³¹.

12. Sezioni attraverso concrezioni della Lupa Capitolina



© FOTO R. MAZZEO.

- 51 Rocco Mazzeo ha studiato la patina della Lupa Capitolina: si tratta di stratificazioni di ossalati e di sostanze organiche che nulla hanno a che fare con le patine dei bronzi archeologici (fig. 12)³².
- 52 La chimera di Arezzo databile sulla base di motivazioni tecniche (lega con alcuni punti percentuali di piombo e lavorazione della peluria a scalpello) al quarto secolo a. C., presenta nelle parti originali una superficie estremamente levigata, a differenza della coda di restauro settecentesco che mostra invece abbondanti tracce di lima.

13. Graffiature di rifinitura sulla Lupa Capitolina



© FOTO E. FORMIGLI.

- 53 Tutt'altra situazione troviamo sui bronzi medioevali e rinascimentali. La rifinitura in generale è molto approssimativa. Nelle parti piane della superficie, quando questa non viene lasciata addirittura con la sua pelle di fusione, troviamo tracce di limatura più o meno grossolana. La successiva patina, spesso creata con vernici, tendeva più a nascondere che a esaltare la superficie del bronzo. Anche la Lupa presenta questa tipologia di graffi (fig. 13).

Il ritocco dei dettagli

- 54 Il ritocco dei dettagli delle parti modellate dei bronzi greci ed etruschi, ed in misura leggermente minore dei bronzi romani, era di una accuratezza estrema.

14. Lavorazione di ritocco a cesello su copia dell'Apollo di Piombino



© FOTO E. FORMIGLI.

- 55 Lo strumento che più si addiceva al disegno ed alla ripresa delle sottili rigature e dei leggeri solchi delle capigliature e della peluria in generale dei bronzi di età arcaica e classica era il cesello profilatore. Con questo strumento si riprendevano le fitte linee del modellato senza asportazione di metallo ma solo comprimendo il bronzo col cesello a colpi di martello (fig. 14).
- 56 Alcuni dettagli erano creati *ex-novo* a cesello profilatore, come la peluria nel trapasso della zona modellata in rilievo e la superficie della gota del Bronzo A di Riace.
- 57 Almeno con la prima età ellenistica troviamo applicato un altro strumento: lo scalpello. Con questo strumento a punta triangolare, a mezzaluna o piatta, era possibile scavare nel bronzo i profondi solchi delle capigliature, barbe, ecc. La contemporanea aggiunta di piccole quantità di piombo nella lega, che comincia proprio in questo periodo, facilitava l'uso di questo strumento da intaglio.
- 58 Complessivamente in tutta l'antichità la lavorazione a freddo delle opere in bronzo era caratterizzata da una notevole acribia di lavoro. Nessun dettaglio, anche nelle parti meno visibili veniva trascurato.

15. Criniera della Chimera di Arezzo con lavorazione a scalpello



© FOTO E. FORMIGLI.

- 59 Le ciocche di peli della criniera della chimera di Arezzo ad esempio sono accuratamente prima levigate e poi scapellate nei minimi dettagli (fig. 15).
- 60 Al contrario sulla Lupa Capitolina sono ancora visibili addirittura le creste di fusione, provocate da piccole fessure nel mantello di fusione. Queste attraversano e coprono in vari punti la modellatura delle ciocche di peli. Questo fatto, usuale per i grandi bronzi medioevali e rinascimentali, non dimostra solo che non ci si è curati di eliminare le bave di fusione, ma anche che le ciocche non hanno avuto alcun trattamento di ritocco né a cesello né a scalpello, cosa impensabile per un'opera che si vorrebbe etrusca del V sec. a.C.

Gli occhi

- 61 Vediamo ancora quella parte della creazione dei grandi bronzi che per gli antichi rivestiva un ruolo molto importante: gli occhi.
- 62 Da sempre le grandi statue antiche in bronzo di figure umane o animali avevano gli occhi risparmiati nella fusione di bronzo ed inseriti successivamente. Essi erano preparati con materiali colorati come marmo, avorio, pasta vitrea, ambra, ecc.
- 63 Verso la fine del primo secolo d.C. questo uso cessa nel contesto di un generale decadimento della qualità della statuaria in bronzo³³, gli occhi da allora in poi venivano fusi insieme alla testa.
- 64 L'apice di quest'arte che vedeva impiegata addirittura una particolare categoria di artigiani, quella degli "artifices oculararii" la troviamo nella prima età ellenistica quando eccelle l'arte del vetro nei suoi diversi colori³⁴.

- 65 Con alcune eccezioni, l'arte dell'*oculararius* non viene ripresa in età medioevale e rinascimentale. Gli occhi vengono modellati sulla cera e fusi in bronzo. La pupilla è resa perlopiù con un ribassamento circolare dentro l'iride come sulla Lupa Capitolina.
-

BIBLIOGRAPHIE

- AGNOLETTI *et al.* 2005: Stefania Agnoletti, Annalena Brini, Edilberto Formigli, Annamaria Giusti, Carlo Lalli, Marcello Miccio, Nicola Salvioli, «Il restauro della statua bronzea del San Matteo di Lorenzo Ghiberti da Orsanmichele in Firenze», *OPD Restauro*, 17, 2005, pp. 47-70.
- ARNAUDON 1861: Jacques Arnaudon, « Arts métallurgiques, chimiques, divers et économiques », *Le technologiste*, XXII, gennaio 1861, pp. 12-13.
- AZEMA et MILLE 2010: Aurélia Azema, Benoît Mille, « La grande sculpture antique en bronze assemblée par soudage par fusion », *Soudage et techniques connexes*, marzo-aprile 2010, pp. 20-22.
- BEARZI 1966a: Bruno Bearzi, «Il Leone e il grifo di Perugia», *La fonderia italiana*, XV, n. 5, 1966, pp. 1-7.
- BEARZI 1966b: Bruno Bearzi, «Il bronzo nella antichità», *La fonderia italiana*, XV, n. 2, 1966, pp. 65-68.
- BOUQUILLON *et al.* 2006: Anne Bouquillon, Sophie Descamps, Antoine Hermary, Benoît Mille, « Une nouvelle étude de l'Apollon Chatsworth », *RA*, 2, 2006, pp. 227-261.
- CALEY 1970: Earl Radcliffe Caley, "Chemical Composition of Greek and Roman Statuary Bronzes", in S. Doeringer, D. Gordon Mitten, A. Steinberg (a cura di), *Art and Technology. A Symposium on Classical Bronzes*, Cambridge, The M.I.T. press, 1970, pp. 37-49.
- CARRUBA 2006: Anna M. Carruba, *La Lupa Capitolina. Un bronzo medioevale*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006.
- FORMIGLI 1981: Edilberto Formigli, «Tradizioni ed innovazioni nella metallotecnica etrusca», in A. Neppi Modona, con la collaborazione di M. G. Marzi Costagli e C. Cianferoni (a cura di), *L'Etruria mineraria*, atti del XII convegno di studi etruschi e italici, (Firenze, Populonia, Piombino, 16-20 giugno 1979), Firenze, L. S. Olschki, 1981, pp. 51-78.
- FORMIGLI 1984: Edilberto Formigli, «La tecnica di costruzione delle statue di Riace», *Due Bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione*, *Bollettino d'arte*, serie speciale 3, vol. 1, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1984, pp. 107-142.
- FORMIGLI 1988: Edilberto Formigli, „Zur Form und Gusstechnik des Juenglins vom Magdalensberg“, in K. Gschwantler, A. Bernhard-Walcher (a cura di), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen, (Wien, 12-25 aprile 1986), Wien, Kunsthistorisches Museum, 1988, pp. 35-38.
- FORMIGLI 1995: Edilberto Formigli, «Tecnica e cronologia dei grandi bronzi antichi», in S.T.A.M. Mols, A. M. Gerhartl-Witteveen, H. Kars, A. Koster, W.J. Th. Peters, W.J.H. Willems (a cura di), *Ancient Bronzes*, acta of the 12th International Congress, (Nijmegen, 1992), *NAR*, 18, Nijmegen,

- Provinciaal Museum G. M. Kam-Amersfoort, ROB, Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek, 1995, pp. 149-157.
- FORMIGLI 1997: Edilberto Formigli, «Experimentelle Archaeologie in Murlo», *Antike Welt*, 1, 1997, pp. 33-48.
- FORMIGLI 1999a: Edilberto Formigli (a cura di), *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti, (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Siena, Nuova Immagine, 1999.
- FORMIGLI 1999b: Edilberto Formigli, «Tecnica e creazione artistica. La saldatura nella statuaria in bronzo antica», in *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti, (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Siena, Nuova Immagine, 1999, pp. 83-91.
- FORMIGLI 1999c: Edilberto Formigli, «Resoconto degli esperimenti di saldatura per colata e di rifinitura a freddo sui grandi bronzi antichi», in *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti, (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Siena, Nuova Immagine, 1999, pp. 317-334.
- FORMIGLI 2007: Edilberto Formigli, „Die Werkstatt des faber oculariarius: eine archaeologische Rekonstruktion“, in H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu (a cura di), *Moyseion, Festschrift fuer Peter C. Bol*, Moehnesee, Bibliopolis, 2007, pp. 41-42.
- FORMIGLI *et al.* 2006a: Edilberto Formigli, Götz Lahusen, Roberto Pecchioli, „Grossbronzen der Antike und der Renaissance: ein technisch-formaler Vergleich“, in *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Moehnesee, Bibliopolis, 2006, pp. 125-137.
- FORMIGLI *et al.* 2006b: Edilberto Formigli, Daniela Ferro, Stefano Bovani, «La patina dei grandi bronzi di Ercolano», *Kermes*, ottobre-dicembre 2006, pp. 29-34.
- FORMIGLI, SCHNEIDER 1993: Edilberto Formigli, Gerwulf Schneider, «Antiche terre di fusione», in E. Formigli (a cura di), *Antiche officine del bronzo. Materiali, strumenti, tecniche*, Siena, Nuova Immagine Editrice Siena, 1993, pp. 69-96.
- HAYNES 1962: Denys Haynes, “Some Observations on Early Greek Bronze-Casting”, *AA*, 1962, pp. 803-807.
- HAYNES 1970: Denys Haynes, “Ancient Bronze-Casting Methods”, *AA*, 85, 1970, pp. 450-452.
- HAYNES 1992: Denys Haynes, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Mainz, Philipp Von Zabern, 1992.
- HEILMEYER 1988: Wolf-Dieter Heilmeyer, «Arte antica e produzione artistica. Lo studio delle officine nell'archeologia classica», *Quaderni urbinati di cultura classica*, 28, n. 1, 1988, pp. 7-26.
- HEILMEYER 1993: Wolf-Dieter Heilmeyer, «Progresso tecnico nella fusione dei bronzi di età classica?», in E. Formigli (a cura di), *Antiche officine del bronzo. Materiali, strumenti, tecniche*, Siena, Nuova Immagine Editrice Siena, 1993, pp. 13-28.
- HEMELRIJK 1982: Jacob Marcus Hemelrijk, “Piece Casting in the direct Process”, *Ba. Besch*, 57, 1982.
- HEMELRIJK 1988: Jacob Marcus Hemelrijk, “Analyse van twee bronzen koppen”, *Meddedelingen Vereniging von Vrienden Allard Pierson Museum*, 43, 1988, pp. 32-34.
- La Lupa Capitolina* 2000: *La Lupa Capitolina*, a cura di C. Parisi Presicce, cat. della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 2 giugno-15 ottobre 2000), Milano, Electa, 2000.
- LAHUSEN 2000: Götz Lahusen, Edilberto Formigli, *Roemische Bildnisse aus Bronze*, München, Hirmer Verlag, 2000.

LAHUSEN 2007a: Götz Lahusen, Edilberto Formigli, *Grossbronzen aus Herkulaneum und Pompeji. Bildnisse von roemischen Herrschern und Buergern*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2007.

LOMBARDI 2002: Gianni Lombardi, "A petrographic Study of the casting core of the Lupa Capitolina", *Archaeometry*, 44, 4, 2002, pp. 601-612.

MAZZEO 2005: Rocco Mazzeo, «Patine su manufatti metallici», *Kermes Quaderni*, 2005, pp. 29-43.

MILLE *et al.* 2010: Benoît Mille, Iwona Gajda *et al.*, « Hawtar'athat, fils de Radaw'il du lignage de Shalalum. Une grande statue de bronze du royaume de Saba' (Yémen) », in *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 89, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2010, pp. 5-68.

PECCHIOLI 2008: Roberto Pecchioli, *Analisi radiografica della Minerva di Arezzo*, in *La Minerva di Arezzo*, a cura di M. Cygielman, cat. della mostra (Arezzo, 19 luglio 2008-6 gennaio 2009), Arezzo, Centro Promozioni e Servizi, 2008, pp. 147-164.

RIEDERER 1999: Joseph Riederer, «La composizione delle leghe dei grandi bronzi romani», in *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Siena, Nuova Immagine, 1999, pp. 271-274.

SCHNEIDER 1985: Werner Schneider, „Gibt der sedimentaere Inhalt des braunschweiger Loewen Hinweise auf seinen Herstellungsort?“, in *Der Braunschweiger Loewe*, Braunschweig, Städt. Museum, 1985, pp. 275-288.

SCHNEIDER 1990: Gerwulf Schneider, Edilberto Formigli, *Untersuchungen von Guskernen griechischer und roemischer Grossbronzen*, akten des XIII Internationales Kongresses fue Klassische Archaeologie, (Berlin, 1988), Mainz, 1990, pp. 618-619.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221167526/show/>

NOTES

1. FORMIGLI 1984.
2. HEILMEYER 1988.
3. FORMIGLI 1993; FORMIGLI 1997; FORMIGLI 1999a.
4. CARRUBA 2006.
5. FORMIGLI 1995.
6. HEMELRIJK 1988.
7. HEILMEYER 1993, p. 16.
8. FORMIGLI 1988.
9. Descrizione con immagini della tecnica diretta ed indiretta della fusione a cera persa nel glossario di: LAHUSEN 2000. Sulla problematica dell'introduzione della tecnica indiretta nella grande statuaria in bronzo: HAYNES 1962; HAYNES 1970; HEMELRIJK 1982; FORMIGLI 1984; HAYNES 1992; FORMIGLI *et al.* 2006a.

10. Anche in Etruria la saldatura del bronzo ha inizio nella seconda metà del VI secolo a.C. (FORMIGLI 1981). Recentemente gli studi su grandi bronzi dallo Yemen datati allo stesso periodo, hanno rivelato la presenza di saldature (MILLE *et al.* 2010).
 11. FORMIGLI 1999b; FORMIGLI 1999c. Attualmente sono in corso studi sperimentali sistematici da parte di Benoît Mille del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France di Parigi, sulla tecnica di saldatura antica: viene sperimentata l'influenza dei vari parametri, come anche la presenza o l'assenza di un preriscaldamento, e l'utilizzazione o meno di un disossidante (AZEMA et MILLE 2010).
 12. LAHUSEN 2007a; PECCHIOLI 2008.
 13. BOUQUILLON *et al.* 2006, p. 235.
 14. CARRUBA 2006.
 15. FORMIGLI *et al.* 2006a, pp. 125-137.
 16. FORMIGLI 1999c.
 17. FORMIGLI *et al.* 2006a, p. 130.
 18. FORMIGLI *et al.* 2006a, p. 133.
 19. SCHNEIDER 1990; FORMIGLI, SCHNEIDER 1993.
 20. AGNOLETTI *et al.* 2005, p. 56, fig. 17.
 21. SCHNEIDER 1985, p. 278, figg. 10, 11.
 22. LOMBARDI 2002.
 23. FORMIGLI 1988, pp. 35-38.
 24. BEARZI 1966a.
 25. AGNOLETTI *et al.* 2005.
 26. CARRUBA 2006, figg. 11, 12.
 27. CARRUBA 2006, fig.9.
 28. RIEDERER 1999; CALEY 1970, pp. 37-49; LAHUSEN 2000, pp. 471-478.
 29. ARNAUDON 1861.
 30. BEARZI 1966a; Claudio Parisi Presicce riporta una composizione media del bronzo della Lupa con il 9,2% di stagno e 5% di piombo: *La Lupa Capitolina* 2000, p. 83.
 31. FORMIGLI *et al.* 2006b.
 32. MAZZEO 2005.
 33. LAHUSEN 2000.
 34. FORMIGLI 2007.
-

RÉSUMÉS

A cominciare dagli anni settanta con le grandi mostre sui cavalli di San Marco ed i Bronzi di Riace, si sono sviluppate le ricerche scientifiche sulle tecniche di lavorazione dei grandi bronzi dell'antichità.

I risultati che queste indagini hanno portato fino ad oggi hanno rivelato che parallelamente all'evoluzione stilistica dall'età arcaica greca fino al Rinascimento vi è stata anche una evoluzione delle tecniche di fusione e di rifinitura. Infatti, nonostante il persistente luogo comune diffuso tra archeologi e storici dell'arte, per il quale le tecniche di fusione a cera perduta sarebbero rimaste immutate dall'antichità in poi, questi recenti studi hanno messo in evidenza i cambiamenti delle

tecniche delle varie età e le strette connessioni che le innovazioni tecnologiche avevano con i cambiamenti stilistici. Si è potuto così dimostrare che il mondo degli artigiani e degli esecutori materiali delle statue in bronzo era almeno strettamente collegato se non identico a quello degli artisti che creavano i modelli originali dei grandi bronzi.

La possibilità di datare un grande bronzo attraverso le sue caratteristiche tecnologiche rappresenta una diretta conseguenza di questi studi, che recentemente si avvalgono anche di ricostruzioni sperimentali.

Il caso della Lupa Capitolina fusa in età medioevale, ma considerata da molti studiosi di età etrusca, ha evidenziato e reso di pubblico dominio le indagini sulle tecnologie dei grandi bronzi che oggi dovrebbero ormai accompagnare ogni serio studio storico-artistico in questo campo.

After the important exhibitions of the S.Marco horses and the Riace Bronzes in the 70's, the scientific researches on the working techniques of large bronzes of the classical Antiquity became a great acceleration.

The results of these studies have revealed that both style and casting/finishing techniques evolves from the archaic time to the Renaissance. Despite the never-ending and widespread commonplace diffused by archaeologists and historians of art, that lost-wax casting techniques remained unchanged from the antiquity till today, these recent studies have also pointed out the close connection between technological and artistic innovations. It was possible to establish that the world of the artisans and material executors of the bronze statues was identical with that of the artists who created the original models.

The possibility to date a big bronze on the basis of technological characteristics represents a direct effect of the development of these studies.

The case of the Lupa Capitolina, considered by almost all archaeologists as an etruscan work, and recently unmasked as a medieval bronze, has revealed to the large public the researches on ancient techniques which should accompany today all historic artistic studies in this field.

AUTEUR

EDILBERTO FORMIGLI

Presidente ANTEA (Laboratorio di Archeometria e Archeologia Sperimentale sulle antiche Tecniche Artigianali)

Les découvertes récentes du Cap d'Agde

L'épave des *Riches Dunes* à Marseillan : autopsie d'un contexte archéologique sous-marin encore mystérieux

Luc Long

Historique des découvertes

- 1 C'est à la fin du mois de décembre 2001, au hasard d'une promenade sous-marine, que Nicolas Figuerolles, plongeur amateur de Balaruc-les-Bains, découvre à petite profondeur, près de Marseillan, deux magnifiques statues en bronze. Une forte tempête hivernale vient de les dégager du sable. Elles reposent à deux mètres l'une de l'autre, par 6 mètres de fond, à environ 250 m au large. Soumis à l'érosion, le trait de côte dans ce secteur, entre le Cap d'Agde et Sète, a évolué de façon spectaculaire depuis ces dernières années¹.

1. Claude Rolley à Arles



Lors du premier examen des deux statues, en janvier 2002.

© Photo Pierre Drap.

Nous sommes à quelques centaines de mètres au sud de la tour du Castellans, amer remarquable devant l'étang de Thau, un littoral pourtant très fréquenté par les plongeurs. Face aux risques de pillage, N. Figuerolles, aidé par un second plongeur, J.-F. Chierbert, ramène les deux statues à la surface et prévient le DRASSM. Il s'agit de deux « grands » bronzes dont le premier, haut de près de 80 cm, représente un jeune garçon debout, en tunique courte, au déhanchement élégant. Sa main droite désigne de l'index un objet ou un animal, probablement un oiseau, qu'il tenait de la main gauche, malheureusement disparue. Le second, de près de 65 cm de haut, est un Eros sur son socle, dont les ailes et les bras, fondus séparément, ne sont pas conservés. Avant le départ des objets en restauration au laboratoire Arc'Antique (Nantes), Claude Rolley, contacté aussitôt, vient les examiner les 5 et 6 janvier 2002, à Arles, où ils font une courte escale. Lors de ce premier examen, il pense que ces œuvres de très belle facture, notamment le jeune garçon, peuvent être datées entre le 1^{er} siècle av. et le 1^{er} siècle ap. J.-C (fig. 1).

- 2 Dès la fin janvier 2002, des recherches sont entreprises sur place par une équipe de plongeurs du DRASSM dirigée par J.-L. Massy et moi-même, avec l'aide de l'inventeur. Les explorations ont lieu dans une eau glacée par très faible visibilité, à un peu moins de 6 m de profondeur, contrairement aux 3,2 m théoriques affichés sur les cartes marines. La différence est due à l'érosion marine. Néanmoins, le banc de sable revient en force et envahit à nouveau la zone. L'inventeur parvient à situer approximativement la position initiale des deux statues. Quelques sondages à la suceuse et le recours au détecteur de métaux ne livrent aucune trace tangible d'une épave. Sur un vaste secteur, quelques concrétions dispersées, un bloc de pierre, des fragments de céramiques et

d'amphores isolées rappellent que les navires fréquentaient cette zone entre le IV^e siècle av. J.-C. et le Bas-Empire. Trois jas d'ancre antiques, sous le sédiment, non loin de la position des statues, évoquent une probable zone de mouillage. Les premières hypothèses sur ce site énigmatique baptisé *Riches Dunes 4* renvoient à un bateau échoué, peut-être dans l'obligation de se délester, ou à une épave disloquée dont il ne reste que très peu de choses.

- 3 Quelques mois plus tard, dans la course que se livrent les plongeurs locaux face à Marseillan, un bloc en marbre aperçu furtivement lors de notre première mission est déclaré isolément le 26 mai 2002 par J.-F. Chierbert et G. Corporon. Situé selon les premières estimations à une cinquantaine de mètres des statues, ce parallélépipède de 1,80 m de long, est expertisé la même année par une deuxième équipe du DRASSM. Conduisant en effet des recherches sur plusieurs épaves lapidaires, entre Sète et Agde, M.-P. Jézégou et H. Bernard examinent ce bloc en détail et le dissocient du gisement *Riches Dunes 4*. Avec le mobilier trouvé alentour, il répond désormais à l'appellation *Riches Dunes 5*².
- 4 Mais au cours d'une nouvelle plongée d'exploration, le 10 mai 2003, la chance sourit de nouveau à N. Figuerolles. Cet habitué des lieux, qui connaît les moments propices pour plonger après chaque coup de mer, découvre un troisième objet exceptionnel à une quinzaine de mètres de la position des deux bronzes³. Le masque collé au fond par manque de visibilité, il tombe nez à nez avec le visage d'Apollon. Il s'agit cette fois d'un *emblema* de mosaïque, d'une cinquantaine de centimètres de côté, conservé dans son caisson de travertin. Légèrement incliné, l'objet, à demi dégagé du sable, laisse apparaître une partie de son décor : le jugement de Marsyas. Au moment de remonter la mosaïque qu'il sait menacée, l'inventeur sensibilisé par les problèmes de positionnement, laisse à sa place comme repère un mousqueton métallique. L'*emblema* est aussitôt confié au Laboratoire de restauration des mosaïques du musée d'Arles (MDAA), sous la direction de P. Blanc, tandis que V. Blanc-Bijon (CNRS-CCJ) est associée à l'étude.
- 5 En 2003, des fouilles complémentaires sont reconduites séparément sur *Riches Dunes 4* et *Riches Dunes 5*. Celles menées en juin sous ma direction doivent dresser le plan de *Riches Dunes 4* et vérifier si les trois chefs d'œuvres font bien partie d'une même épave, tandis que M.-P. Jézégou poursuit en novembre l'exploration autour du bloc de marbre.
- 6 En dépit d'une mauvaise visibilité, le contour du gisement *Riches Dunes 4* apparaît un peu plus clairement. Dispersé sur 85 m de long, le site est matérialisé à l'est par deux jas d'ancre, à l'ouest par le bloc de marbre. Il est encore difficile de préciser si nous sommes en présence d'un seul site ou de deux épaves mélangées. La partie la plus homogène du gisement mesure 50 m de long sur 20 m de large, elle s'apparente à une épave démembrée et « dilatée » par petit fond. Rares reliques du navire, des clous de charpente et des pièces de pompe de cale sortent enfin du sable. À la place de l'*emblema* et des statues émerge même maintenant une ancre romaine en fer. Dans sa concrétion ferrugineuse, elle a piégé des céramiques sigillées de la fin du I^{er} siècle av. J.-C. qui offrent un repère chronologique précis.
- 7 À 35 m de là, durant l'automne, le dévasage sur *Riches Dunes 5* est élargi autour du bloc de marbre. Il livre de petits éléments de placage et d'architecture en marbre, qui peuvent avoir un rapport avec les statues et l'*emblema* dans le cas d'un transport d'objets décoratifs. Des plaques de doublage en plomb et des clous de charpente signalent là aussi les vestiges d'un navire, tandis que les fragments d'amphores et de

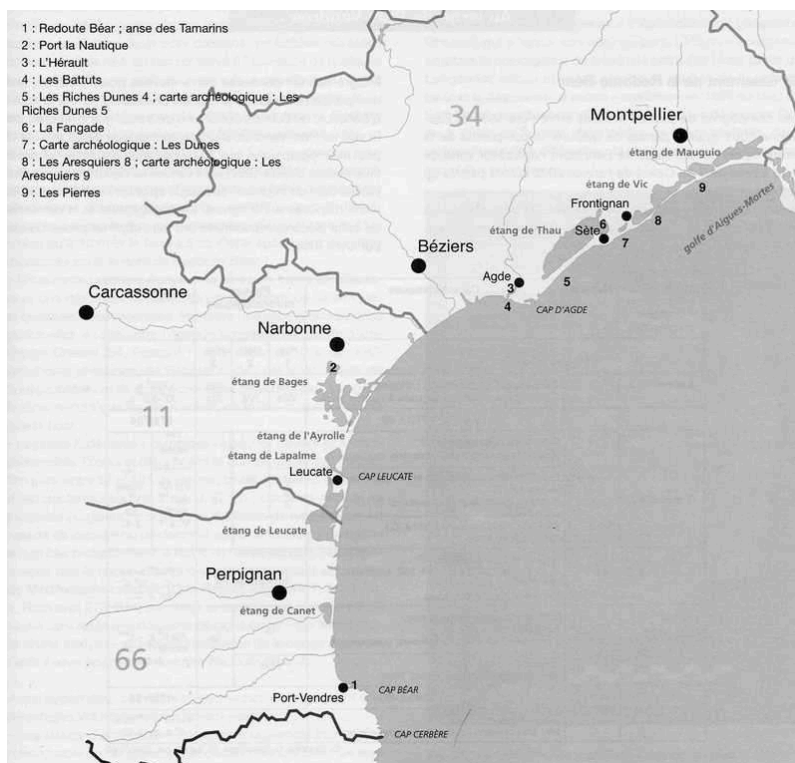
céramiques, datés du I^e ou du III^e siècle de notre ère, se démarquent nettement de la datation assignée par la vaisselle aux trois objets d'art

- 8 En juillet 2004, lors de notre nouvelle campagne sur *Riches Dunes 4*, le retour progressif du banc de sable sous-marin recouvre maintenant la zone de fouille de près de deux mètres. Au fond d'un sondage profond, en entonnoir, l'ancre dégagée en 2003 livre de nouveaux fragments de céramiques sigillées qui confirment nos premières datations.
- 9 En 2005 et 2006, au vu de l'ensablement persistant, une campagne de sondage acoustique est déclenchée à l'aide d'un sondeur à sédiment embarqué sur une petite vedette. La réalisation des mesures et leur traitement sont confiés à la société SOACSY qui utilise un sondeur paramétrique Innomar (SES-2000). Le positionnement des points par satellite est enregistré au moyen d'un DGSP Trimble DSM132/Omnistar, qui assure une précision planimétrique submétrique. Mais l'état agité de la mer oblige d'augmenter la vitesse du navire et crée en conséquence des anomalies acoustiques qui dégradent la qualité des signaux. Ces deux campagnes mettent néanmoins en exergue une douzaine d'anomalies ou d'évènements géologiques, à des profondeurs importantes (parfois - 8 m), plus proches de phénomènes naturels (résonance de poche de sable, interface sédimentaire) que de vestiges romains. Quoi qu'il en soit, l'apport sédimentaire excessif a raison de nos sondages profonds (jusqu'à 2,30 m dans le sable), empêchant toute vérification de ces points de croche.
- 10 Au bilan, les diverses opérations menées sur le site des *Riches Dunes* plaident en faveur de plusieurs épaves mélangées. Ce phénomène reste vraisemblable dans un secteur où le bois des navires disloqués par petit fond n'est généralement pas conservé. Le recensement des épaves sur une plus large échelle, aux abords de la tour du Castellat et à proximité de *Riches Dunes 4* et *5*, illustre ce cas de mélange des cargaisons et les confusions liées à leur étude.

Les épaves autour des *Riches Dunes*

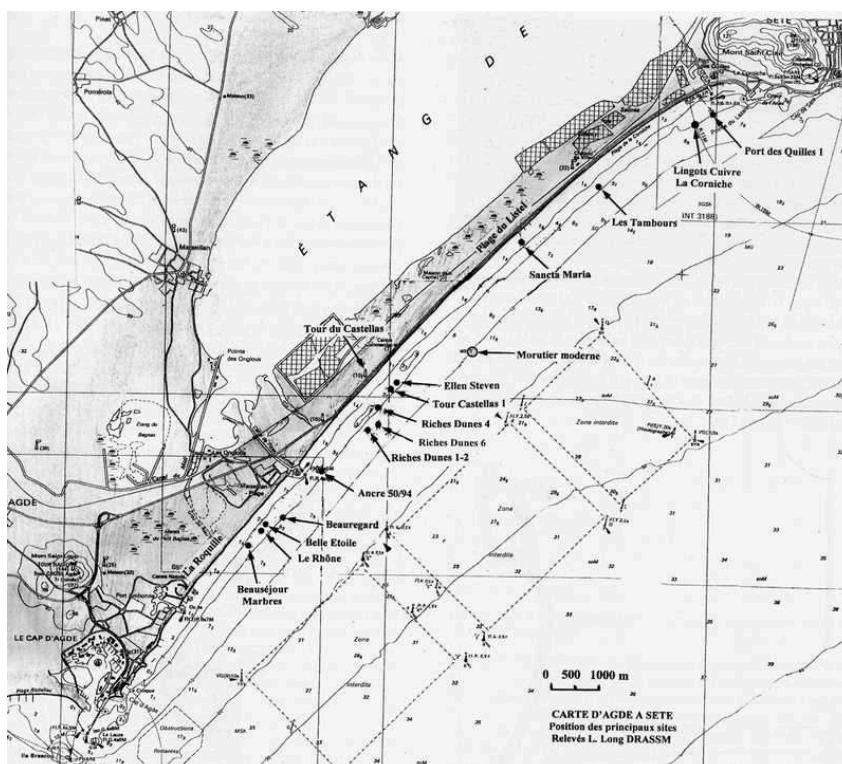
- 11 Une quinzaine d'épaves sont connues du DRASSM sur cette partie du littoral languedocien, entre Sète et Agde, face à l'étang de Thau⁴.

2a. Carte générale de localisation du site



© Dessin Florence Richez.

2b Plan de répartition des sites autour des Riches Dunes



© Dessin Luc Long.

Comme aux *Riches Dunes*, il s'agit le plus souvent de regroupements d'objets épars sur de grandes superficies (environ 200 m²), sans réelles traces du navire. À l'évidence, la faible profondeur et les mouvements du sable qui couvrent et découvrent les épaves constituent un phénomène naturel et récurrent qui éparpille les regroupements d'objets et ne favorise pas la conservation des vestiges de bois. Si l'on excepte des gisements lapidaires antiques très éloignés des *Riches Dunes* (*Les Tambours*, au nord, en plage de Sète, *Marseillan-Beauséjour* au sud)⁵, cinq épaves se situent aux abords immédiats de la tour du Castellas, à quelques centaines de mètres de *Riches Dunes 4* et *5*. Trois sont antiques et, vu leur proximité, méritent d'être examinées en détail. Il s'agit de *Riches Dunes 1-2*, *Riches Dunes 6* et *Tour du Castellas 1* (fig. 2a, b).

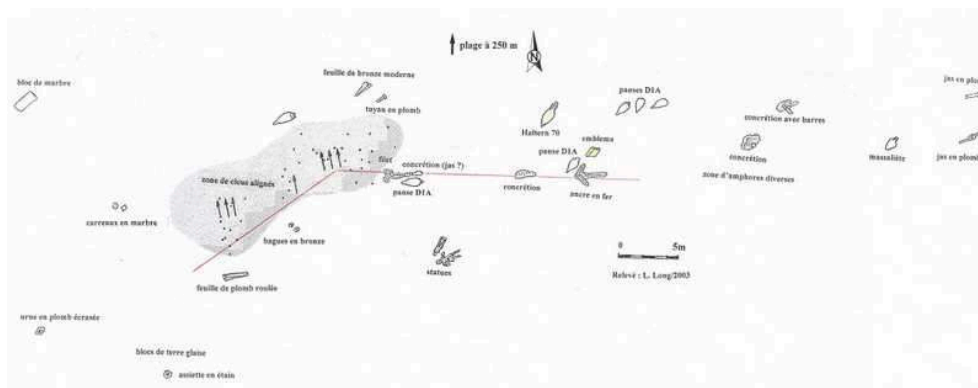
- 12 Les gisements *Riches Dunes 1* et *2*, espacés de 10 mètres l'un de l'autre, se situent à environ 750 m au sud de la tour du Castellas. Considérée d'abord comme une épave homogène, *Riches Dunes 1* regroupe des amphores Dressel 1A très différentes et deux céramiques campaniennes de production et de chronologie distinctes⁶.
- 13 *Riches Dunes 2* paraît plus cohérent, avec un chargement de lingots de plomb et des amphores Dressel 20 au timbre de *Caius Sempronius Polyclitus* (première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.). Roulés par les courants, des objets divers, provenant d'autres épaves ou d'un mouillage, se sont mêlés à cette épave. Il s'agit de deux amphores massaliètes (IV^e siècle av. J.-C.), un bloc en verre bleu et divers objets en bronze : poëlon, anse de situle, balance à curseur tardive (V^e-VII^e siècles ap. J.-C.).
- 14 Quatre galettes de cuivre découvertes en 1985⁷, à 250 m au nord des lingots de *Riches Dunes 2*, constituent un gisement distinct, *Riches Dunes 6*, vraisemblablement d'époque impériale.
- 15 Enfin, l'épave *Tour du Castellas 1*, légèrement à l'est de la tour éponyme, gît à proximité du voilier américain *Ellen Steven* (1877) à côté duquel fut repêchée une tête d'Hermès en marbre⁸. Ce gisement antique comprend des amphores gréco-italiques de deux types (II^e siècle av. J.-C.), quelques clous en bronze, un anneau en bois serti de plomb, un jas d'ancre en plomb et une petite ancre en fer. L'objet le plus remarquable est un trépied étrusque en bronze (début V^e siècle av. J.-C.), qui n'a visiblement aucun rapport avec l'épave.
- 16 Dans ce contexte, où les épaves sont très espacées, il se confirme que le gisement *Riches Dunes 4-5* ne peut être confondu avec aucun autre. Il se trouve à 500 m au nord-est de *Riches Dunes 1-2*, à 400 m des lingots de cuivre de *Riches Dunes 6*, à 400 ou 500 m à l'ouest de *Tour du Castellas 1*.
- 17 Une dernière hypothèse a été émise à propos d'une galère de Philippe II sensée ramener à la cour d'Espagne quelques objets antiques originaires d'Italie⁹. La tête d'Hermès en marbre et le trépied étrusque en bronze auraient pu dans ce cas compléter un même lot, avec l'*emblema* et les deux statues en bronze ; l'excellent état de conservation de ces dernières, en dépit du séjour marin, reprenant ici tout son sens. Les archives mentionnent bien entre Sète et Agde, la perte en 1569 d'un vaisseau de l'amiral de Castille, Don Luis Zuniga y Requesens. Cet ambassadeur d'Espagne à Naples, vice-roi de Milan, a séjourné à Rome avant son départ¹⁰. De nombreux objets rattachables à un naufrage sont dispersés sur un vaste couloir et pourraient renforcer l'idée d'un transport d'antiques au XVI^e siècle. Une ancre grappin, de nombreuses concrétions, une cloche en bronze dont l'un des écussons évoque les armoiries de Don Luis Zuniga y Requesens, matérialisent peut-être plus à l'est, sur la plage du Listel, les

vestiges très dispersés du vaisseau espagnol. Sur *Riches Dunes 4*, des fragments de vaisselle vernissée moderne et une assiette en étain confortaient cette hypothèse séduisante. Néanmoins, les recherches en plongée n'ont pu vérifier la présence de ce vaisseau et l'existence d'une ou de deux épaves romaines sur le gisement *Riches Dunes 4-5*, matérialisées par des clous et de petits objets, élude vraisemblablement, désormais, tout rapport avec un naufrage d'époque moderne.

Riches Dunes 4

- 18 Contrariées par les mauvaises conditions de plongée et le retour progressif du banc de sable, les fouilles menées de 2002 à 2005 ont permis de faire l'état des lieux et de dresser un plan de la zone. L'objectif principal consistait à retrouver les indices d'une épave et dissocier les éléments qui lui sont extérieurs. Comme les statues et l'*emblema*, les objets en place sont associés à une couche d'argile dure de couleur gris-noir, substrat vaseux terriblement dense et vierge. À l'inverse, les éléments potentiellement étrangers au site sont décollés du substrat vaseux et peuvent dans ces parages naviguer sur des kilomètres dans la couche de sable en mouvement, sans jamais se fixer. Ils présentent toujours, dans ce cas, des altérations dues à l'érosion marine.

3. Riches Dunes 4 et 5



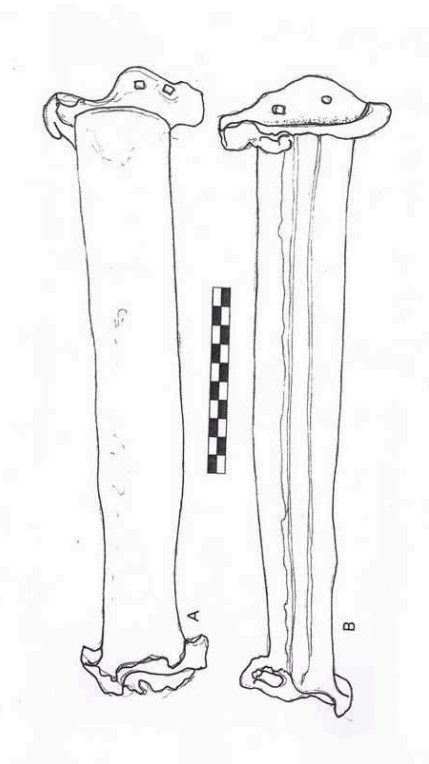
Plan de répartition des objets dans le site.

© Dessin Luc Long.

- 19 Au total, les gisements *Riches Dunes 4* et *5* s'étendent sur 85 m de long. La partie la plus homogène du site mesure 50 m de long pour 20 m de large, avec l'ancre et l'*emblema* à l'est, le bloc de marbre à l'ouest (fig. 3). Cette surface peut regrouper les vestiges de deux navires partiellement mélangés ou d'une seule épave. Un navire de 15 à 20 m de long, démembré et fragmenté par petit fond, peut couvrir à lui seul toute la zone.
- 20 Sur notre plan, la position des statues, calculée par recoupement, n'est précise qu'à quelques mètres, au demeurant, celle de l'*emblema* est confortée au centimètre près par le repère métallique déposé à sa place. Dans ce large couloir, plusieurs concrétions métalliques jalonnent le sol. Les concrétions A et B, à 15 m à l'est de l'*emblema*, sont peut-être à l'extérieur du site. La concrétion B est visiblement liée à des barres de fer.
- 21 Plus à l'est, à 35 m de l'*emblema*, deux ancres, matérialisées par leur jas en plomb, ont peut-être été mouillées lors d'une manœuvre désespérée pour éviter au navire de s'échouer en plage. Les concrétions métalliques C, D et E (une ancre en fer et

vraisemblablement des éléments de son jas) sont au centre du dispositif. Elles décrivent un axe est-ouest matérialisé sur 25 m de long par une première filière. C'est au centre de cet axe, à environ 6 ou 7 m vers le large, que gisaient les deux statues en bronze.

4. Riches Dunes 4



Tuyaux de plomb de la pompe de cale d'un navire.

© Dessin Luc Long.

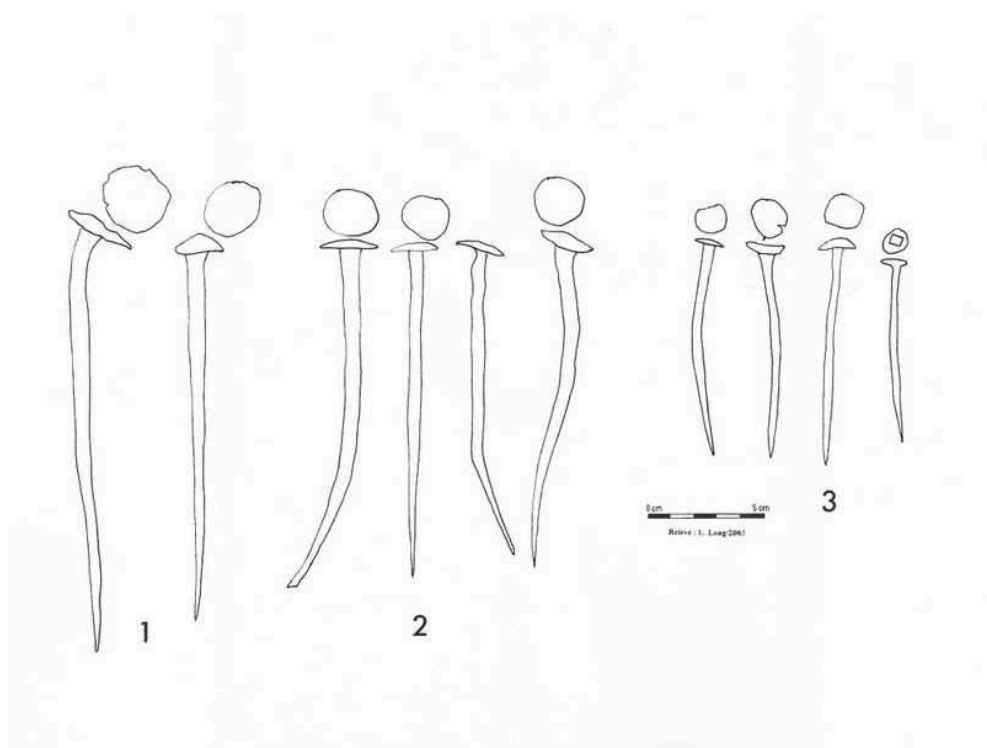
5. *Riches Dunes 4*



Bagues en bronze d'un système de pompe de cale.

© Photo Stéphane Cavillon.

6. Riches Dunes 4



Clous en cuivre.

© Dessin Luc Long.

- 22 Ensuite, une deuxième filière bifurque vers le sud, parallèlement à la plage. Elle atteint, à 14 m au sud-ouest de C1, une feuille de plomb roulée. La fouille minutieuse le long de ces deux axes a mis au jour des éléments relatifs à l'équipement et à la carène d'un navire antique. C'est d'abord le cas d'un tuyau en plomb de la pompe de cale, doté d'une collerette à chaque extrémité, localisé à 6 m au nord de la concrétion E (fig. 4), puis deux bagues en bronze, qui relèvent également du système de pompage, à 14 m au sud du tuyau (fig. 5). À environ 15 m au sud de cette deuxième filière, une urne en plomb écrasée se rattache également au système de pompage des eaux de la sentine. Enfin, à l'articulation des deux filières, dans l'espace compris entre la concrétion E, les deux bagues en bronze et une feuille de plomb roulée (zones C1 et C2), est apparu sous 20 à 50 cm de sable un grand nombre de clous en cuivre. Ces clous de section carrée se rangent en trois formats ; les grands ont une longueur supérieure à 17 cm, les clous de module moyen mesurent entre 12,5 et 15 cm, les petits 10,1 cm. Tous ces clous confirment bien la présence d'une carène de navire antique dont le bois a entièrement disparu (fig. 6).
- 23 Au vu de sa position, l'ancre romaine en fer (concrétion C), découverte en 2003 dans la couche de vase, à côté de l'*emblema*, appartient très vraisemblablement au navire. Longue de 2,20 m pour 80 cm d'envergure et 35 cm d'épaisseur, elle désigne une embarcation de tonnage moyen pouvant atteindre au moins une quinzaine de mètres de long. À poste sur l'une des extrémités du bateau, ou remise en fond de cale, elle a piégé dans sa corrosion quelques objets contemporains appartenant au navire. À titre d'exemple, l'association d'objets aux ancres du navire est fréquente. Sur l'épave de *Montecristo*, en Italie, une douzaine de coupes à vernis noir du chargement, une meule

et une céramique du bord ont été emprisonnées dans la concrétion de l'ancre¹¹. Sur l'épave *Dramont C*, près de Saint-Raphaël, c'est un pelvis, sur celles du *Dramont D et F*, ce sont des amphores de la cargaison¹².

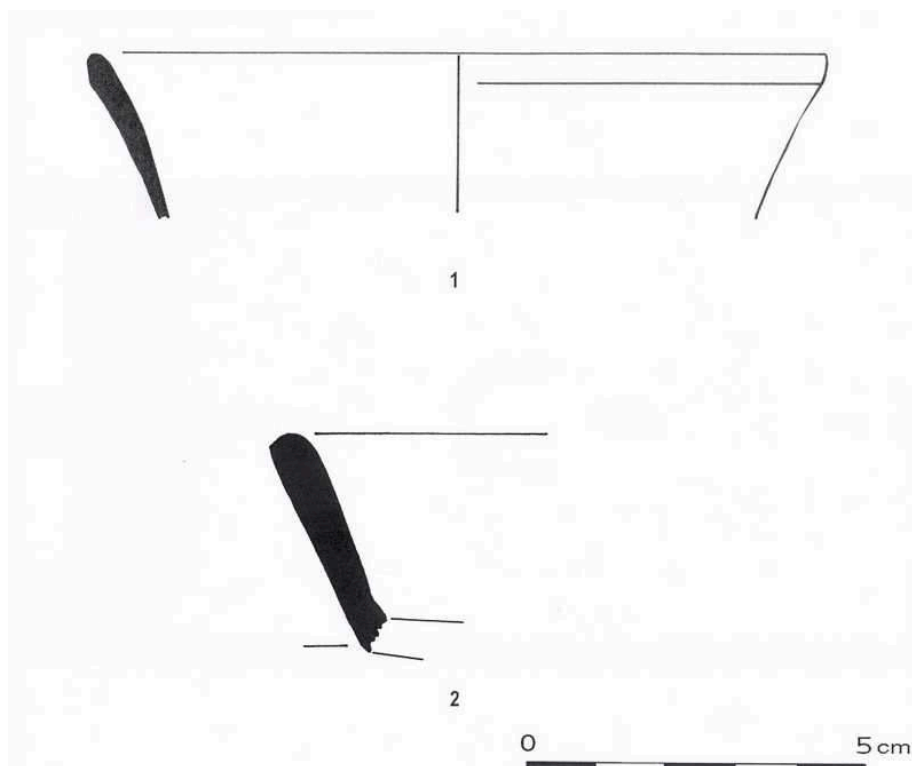
7a. Riches Dunes 4



Céramiques arétines agglomérées à la concrétion d'une ancre.

© Photo Luc Long.

7b. Riches Dunes 4

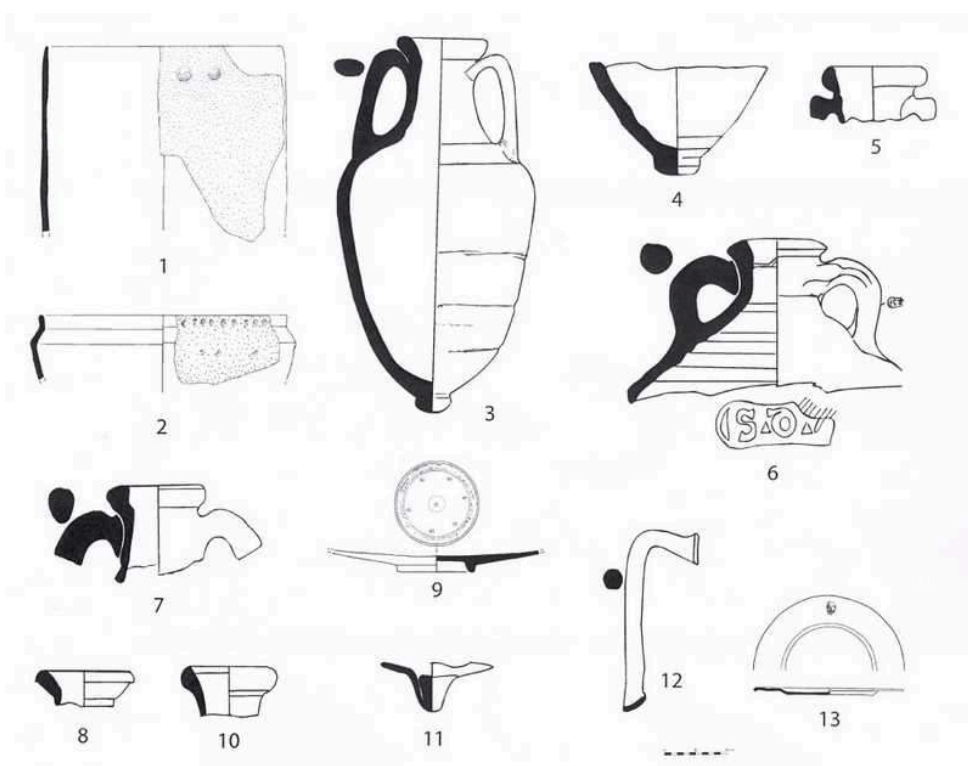


Céramiques arétines, 1) coupe Goudineau 2 ; 2) plat Goudineau 1.

© Dessins Luc Long.

- 24 Selon ce principe, l'ancre de *Riches Dunes 4* a ainsi amalgamé des fragments de céramique sigillée arétine, une anse d'amphore et un outil. Issu d'un service homogène, les tessons de vaisselle agglomérés se rapportent à deux assiettes Goudineau 1 (entre 40 et 15 av. J.-C.)¹³ ; une coupe Goudineau 2 (entre 40 av. J.-C. et 10 ou 25 de notre ère)¹⁴ ; un fond de patère guillochée Goudineau 6 (entre 30 et 10 av. J.-C.)¹⁵ ; un fond de grand plat de la famille des bols Goudineau 21 (entre 30 av. J.-C. et le changement d'ère)¹⁶, enfin une anse d'amphore grecque, de Chios (entre les années 50 av. J.-C. et le changement d'ère), ou rhodienne, (diffusée jusque vers 25 av. J.-C.) (fig. 7a, b).
- 25 En marge de ce mobilier très homogène, fixé en place, d'autres objets très divers, roulés par le courant et l'action de la houle, sont éparpillés à la surface du site. Délogés de la vase et remis en mouvement par la mer, ils constituent des intrusions dangereuses pour l'étude des épaves qu'ils perturbent. Les plus anciens sont des vases non tournés du Néolithique et deux amphores massaliètes du IV^e siècle av. J.-C., tandis que le groupe le plus important, qui n'est guère homogène, comprend une dizaine de panses d'amphores Dressel 1A datées entre 130 et 50 av. J.-C. Elles ne peuvent provenir de *Riches Dunes 1*, à 500 m au sud-ouest de *Riches Dunes 4*, car le courant principal sur ce littoral est contraire. Les Dressel 1 sont néanmoins fort nombreuses sur tout le littoral gaulois et ont même été produites par des ateliers agathois¹⁷.

8. Riches Dunes 4

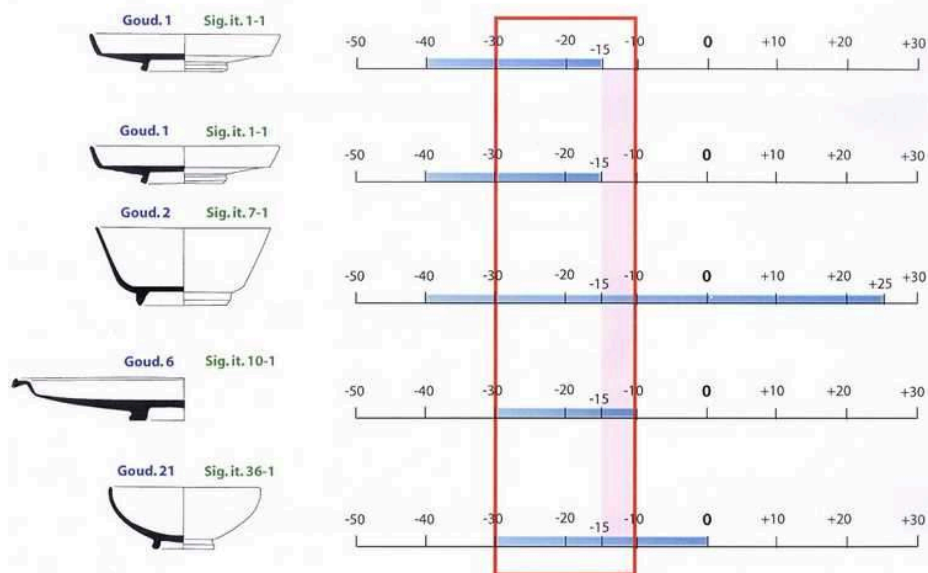


Mobilier épars : 1 et 2) vases non tournés ; 3 et 4) amphores massaliètes ; 5) Dressel 2/4 ; 6 et 7) Dressel 20 ; 8 et 11) Haltern 70 ; 9) céramique arétine ; 10) Lamboglia 2.

© Dessins Luc Long.

- 26 On dénombre ensuite un col d'amphore Lamboglia 2, du 1^{er} siècle av. J.-C., puis du mobilier fragmenté d'époque républicaine tardive ou impériale : deux amphores Dressel 2-4, deux amphores Haltern 70, deux amphores Dressel 20, dont l'une est timbrée CQS, une anse d'amphore égéenne (1^{er}-III^e siècle ap. J.-C.) et une amphore africaine du Bas-Empire. Le petit mobilier comprend une *tegula*, un *pelvis*, une lampe en plomb, quelques fonds d'assiettes vernissées modernes et une assiette en étain du XVI^e siècle (fig. 8). Un autre fond de grand plat en céramique sigillée arétine décoré de 4 timbres (lettres VI ou AV ?), de la famille des bols Goudineau 21 (entre 30 av. J.-C. et le changement d'ère), pourrait s'apparenter au groupe de l'ancre, renforçant ainsi la chronologie attribuée au naufrage.

9. Riches Dunes 4



Chronologie d'après la céramique.

© DAO Luc Long.

- 27 Au bilan, il y a de fortes présomptions pour penser que le navire, matérialisé aux *Riches Dunes* par une ancre en fer, divers éléments de la pompe de cale et de nombreux clous de charpente, transportait bien les deux statues en bronze et l'*emblema*. Ces objets denses et métalliques, qui offrent moins de prise au courant et à la houle, se sont très vite fixés au sol argileux. Collée à l'ancre, la céramique sigillée demeure dans ce cas le seul mobilier léger immobilisé sur place. Excellent fossile directeur, elle situe le naufrage à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C., probablement entre 30 et 15 av. J.-C. s'il s'agit d'une cargaison, quelques années plus tard pour un mobilier de cabine. Même si, dans ce dernier cas, la céramique de bord pouvait déjà dater de quelques années, le naufrage reste toujours antérieur au changement d'ère (fig. 9). Ce type de vaisselle est fréquent sur les navires originaires d'Italie, à la fin du 1^{er} siècle avant notre ère ou dans les toutes premières décennies du 1^{er} siècle ap. J.-C. On citera à titre d'exemple la céramique arétine de l'épave *Grand Ribaud D*, qui date le naufrage entre 9 av. J.-C. et le changement d'ère¹⁸.

*Riches Dunes 5*¹⁹

10a. *Riches Dunes 5*

Dévasage autour du bloc de marbre.
© Dessin H. Bernard et M.-P. Jézégou.

10b. *Riches Dunes 5*

Base en marbre.
© Photo M.-P. Jézégou.

- 28 La fouille menée en 2002 et 2003 par M.-P. Jézégou et H. Bernard sur *Riches Dunes 5*, a porté sur un rayon de 5 ou 6 mètres autour du bloc de marbre, à 35 m à l'ouest de *Riches*

*Dunes 4*²⁰. Une quarantaine d'objets ont été localisés, principalement des éléments de placage de marbre, quelques petites concrétions, des fragments de poteries et des clous de cuivre (fig. 10a, b). Là aussi, le sédiment de surface, très meuble, est visiblement déplacé au gré de la houle et le mobilier de cette couche de sable n'est plus directement au contact du substrat. Toutefois, les fouilleurs considèrent que les objets retrouvés dans le sédiment meuble, qui ne sont plus à leur emplacement d'origine, ne doivent pas pour autant être exclus du site²¹. Du navire lui-même, des traces évanescentes sont les seules reliques comme sur *Riches Dunes 4* et plus généralement sur les côtes sableuses : fragments de plaques de doublage de plomb froissés, portion de tuyau de plomb avec sa collerette provenant de la pompe de cale, concrétions et clous en cuivre de section carrée. Si ces vestiges peuvent avoir été apportés par les courants marins et la houle, la présence d'alignements de clous en bronze dans le substrat confirme la présence d'une épave en place et matérialise encore précisément, selon M.-P. Jézégou, le tracé de l'ossature du navire. Son axe est, curieusement dans ce cas, orienté nord-ouest/sud-est, soit perpendiculairement à la côte. De fait, sur cette partie du littoral français, la côte est orientée nord-est/sud-ouest et toutes les épaves sont habituellement disposées en travers de la houle, parallèlement à la côte et aux bancs de sable sous-marins²².

11. *Riches Dunes 5*



Tête d'Ibis.

© Photo M.-P. Jézégou.

- 29 La cargaison du navire paraît constituée de plaques et d'objets décoratifs en marbre, à usage domestique. La pièce principale, d'un poids estimé à 3,3 t, est un grand bloc de marbre blanc des carrières de Dokimeion, orienté nord-ouest/sud-est, dans l'axe du navire. Il n'est pas brut de carrière puisque l'une de ses extrémités est taillée en demi-cercle. Il mesure 1,83 m de long, 77 cm de large et 48 cm d'épaisseur. De nombreux

fragments de placage et des supports de marbre sont dispersés autour du bloc. On compte 21 plaques de marbre blanc gris de Proconnèse, toutes fracturées (28 cm x 20 cm, ép. 0,8 à 2,7 cm), dont l'une, triangulaire, se distingue par des dimensions plus importantes (44,2 x 55,5 cm, ép. 5 cm). Il y a par ailleurs 3 plaques supports de marbre blanc (19 à 22 cm de long, 9 à 11 cm de large, 2,5 à 4 cm d'ép.), dotées d'orifices tangents ou perpendiculaires pour le passage de tiges métalliques de scellement qui ont laissé des traces de rouille. Deux des trois supports rectangulaires sont en marbre de Carrare tandis que le troisième est en marbre de Thasos. Une colonnette en marbre blanc de Carrare, haute de 50,4 cm, très légèrement tronconique, peut s'adapter à une base ionique trouvée à proximité. Par sa forme, notamment une plinthe épaisse, cette base en marbre pentélique date peut-être de l'époque julio-claudienne, même si, comme le pensent les fouilleurs, la prudence s'impose lorsqu'on rattache aux canons de l'architecture monumentale des éléments de petit module. Enfin, une petite tête d'ibis en plomb, de 12,5 cm d'envergure, à proximité de la colonnette, présente à la base du col des traces d'arrachement (fig. 11).

- 30 Le mobilier de bord susceptible d'être rattaché à cette épave comprend un *pelvis* à lèvres débordante, anépigraphe, une tuile, peut-être relative au toit de la cabine, une meule, un petit bord de *dolium* et un col d'amphore Gauloise 4 collé à une concrétion de clou, daté entre la fin du II^e siècle et le III^e siècle de notre ère. L'absence de timbre sur le mortier peut être caractéristique d'une datation tardive, postérieure à 160 ap. J.-C.

Conclusion

- 31 L'examen des données recueillies sur l'ensemble du gisement *Riches Dunes 4 et 5* confirme l'existence par faible profondeur d'une ou deux épaves romaines totalement détruites par la mer. Le cas d'épaves partiellement superposées, dont les effets et les cargaisons se sont partiellement mélangés, est fréquent et ne doit pas nous étonner outre mesure. On sait en outre, grâce aux archives, que la destruction totale d'une épave dans ces parages est excessivement rapide²³.
- 32 La répartition du mobilier peut donc s'établir ainsi :
- L'épave *Riches Dunes 4*, avec les deux statues en bronze et l'*emblema*, a probablement fait naufrage dans le dernier quart du I^{er} siècle av. J.-C., comme paraît le confirmer la vaisselle arétine associée à l'ancre.
- L'épave *Riches Dunes 5* renferme, outre une petite tête d'ibis en plomb, des objets en marbre, notamment un grand bloc et des éléments décoratifs disparates, pour l'essentiel des plaques de remplissage. Les céramiques et un col d'amphore situent dans ce cas le naufrage à une époque plus tardive, au II^e ou III^e siècle ap. J.-C.
- 33 À ce niveau de l'étude, compte tenu des maigres éléments relatifs aux navires et du bouleversement du fond marin, cette répartition en deux sites distincts peut constituer un bon compromis. L'hypothèse du double naufrage est, en outre, corroborée par l'analyse de B. Mille sur un échantillonnage de clous provenant des deux sites²⁴. Les clous de *Riches Dunes 4*, à tête relativement large et aplatie, sont en cuivre non allié, à très faible taux d'impuretés. Ceux de *Riches Dunes 5*, à tête plus conique et tige plus grêle, sont en bronze faiblement allié et renferment nettement plus d'impuretés. Si ces résultats, basés sur la typologie et la composition élémentaire du métal, ne permettent pas de rattacher avec certitude ces clous à deux épaves distinctes, ils renforcent

néanmoins l'hypothèse d'un double naufrage à peu de distance l'un de l'autre. Dans les deux cas, le tonnage paraît dérisoire et, en l'absence de lest, il faut admettre que leur chargement a été dispersé par la mer ou récupéré après le naufrage. Le tonnage d'un petit caboteur d'une quinzaine de mètres de long, dimension minimale de ces navires au vu de la taille des clous et de celle des ancres, pouvait varier entre 10 et 20 tonnes de port en lourd²⁵. Parmi les indices de ces cargaisons hypothétiques, outre l'existence possible d'autres œuvres d'art ou de denrées périssables, on rappellera sur *Riches Dunes 4* la présence d'au moins une amphore grecque et sur *Riches Dunes 5* d'une amphore gauloise G4.

- 34 Au demeurant, face à un gisement aussi dégradé, aucune solution n'est parfaitement satisfaisante. Si, comme nous venons de le voir, l'hypothèse de deux épaves s'appuie sur un faisceau d'arguments relativement convaincants : nature des chargement, localisation des objets, orientation des navires, chronologie des deux ensembles et disparité des clous de charpente, celle d'une épave unique ne peut être totalement exclue²⁶. Un seul et même bateau, disloqué par les tempêtes, peut s'être fragmenté longitudinalement ou transversalement. En se détachant de quelques dizaines de mètres du reste du navire, une partie de la coque entraîne alors avec elle des éléments lourds de la cargaison qu'elle dissocie du groupe principal²⁷. On connaît sur ce point la faiblesse congénitale et structurale de la carène des bateaux romains au niveau de la quille avant que ne se développe sous l'Empire l'usage de grandes broches en cuivre²⁸. Une fois fracturée et arrachée par le banc de sable, la quille ne soude plus entre elles les deux moitiés longitudinales du navire. Mais d'autres arguments plaident en faveur d'un naufrage unique. Ainsi, n'est-il pas certain qu'un bateau romain utilise toujours d'un bout à l'autre de sa charpente des séries de clous parfaitement homogènes. Sur ce point, les analyses effectuées sur les clous de *Riches Dunes 4* et *5* n'ont porté au total que sur neuf individus alors qu'un navire romain en renferme plusieurs centaines, voire plusieurs milliers selon sa taille. Quant aux deux tuyaux en plomb découverts à 30 mètres de distance, l'un sur *Riches Dunes 4*, l'autre sur *Riches Dunes 5*, ils sont très semblables et peuvent avoir appartenu à la même pompe ; on les retrouve généralement par deux sur les navires.
- 35 Du point de vue chronologique, dans le cas d'un naufrage unique, la question se complique. La question est de savoir, toutefois, si la partition entre la chronologie haute de *Riches Dunes 4*, à la fin du I^{er} siècle av. J.-C et la datation beaucoup plus tardive de *Riches Dunes 5*, vers la fin du II^e siècle ou au début du III^e siècle ap. J.-C., peut être révisée. Sur ce point, la vaisselle sigillée collée à l'ancre présente en principe des garanties d'appartenance au navire. Homogène et cohérente, elle fournit une fourchette chronologique haute à l'épave *Riches Dunes 4* qui convient assez bien aux statues en bronze et à l'*emblema*. Je renvoie à ce propos, dans ce même volume, aux études spécifiques menées par Cl. Rolley, B. Mille et V. Blanc-Bijon. L'étude des statues, qui repose sur une série de critères stylistiques, décoratifs, métallurgiques, et sur leur interprétation historique, situe leur production en parfaite cohérence avec les sigillées arétines de *Riches Dunes 4*, à la fin du I^{er} siècle av. J.-C.²⁹. De même, celle de l'*emblema*, au vu d'arguments stylistiques et de son support en travertin, rattache l'objet au cercle des artisans orientaux qui exercent à Rome vers le milieu du I^{er} siècle av. J.-C., voire à l'époque triumvirale³⁰.
- 36 À l'inverse, sur *Riches Dunes 5*, la datation d'un bon nombre d'objets est fluctuante, aussi bien pour la tête d'Ibis, fréquente à l'époque ptolémaïque, que pour les nombreux

éléments de marbre du chargement. Ainsi, la pierre extraite des carrières phrygiennes de Dokiméion, dans laquelle a été taillé le grand bloc, est attestée en Gaule au 1^{er} siècle av. J.-C. C'est ce que confirme, par exemple, le portrait de César découvert dans le Rhône, à Arles³¹. Pour les autres marbres, une datation plus haute n'est pas à exclure, au contraire. Ainsi, la base attique qui sert de support à une colonnette présente deux tores de hauteur assez proche, aux proportions caractéristiques des modèles hellénistiques³².

- 37 Par ailleurs, les fragments d'amphores et de céramiques dévasés autour du bloc de marbre étaient détachés du substrat, il peut donc s'agir d'objets erratiques comme le reconnaissent les fouilleurs. Au demeurant, dans l'hypothèse où ils appartiennent bien au navire, rien n'empêche de dater de la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. un mortier anépigraphe, une meule, une *tegula* et un fragment de petit *dolium*. Le col d'amphore gauloise attaché à une petite concrétion, assurément plus tardif, a pu être tout simplement déplacé par la houle, comme semble le confirmer l'aspect très émoussé des fractures.
- 38 Pour ce qui concerne la datation du navire lui-même, dans le cas d'un naufrage unique, l'utilisation de clous en cuivre ou en alliage cuivreux, fréquents sous la République ou à l'époque augustéenne, est plus rare au III^e siècle où prédominent les clous de fer³³. De même, le revêtement en plomb de la coque, associé à *Riches Dunes 5*, est rarissime à une époque aussi tardive³⁴. Enfin, l'utilisation d'une urne en plomb pour recueillir les eaux de la sentine est principalement attestée au 1^{er} siècle av. J.-C et au tournant de notre ère. C'est le cas sur les épaves *Cap Gros*³⁵, *Île Rousse*³⁶, *Grand Rouveau*³⁷, *Grand Ribaud D*³⁸ et *Dramont D*³⁹.
- 39 On le voit, l'affaire ne peut être tranchée facilement et le naufrage d'un seul navire à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. est fort possible. Le regroupement d'éléments lapidaires (plaques, supports, base et colonnette) avec les statues et l'*emblema* nous renvoie dès lors à l'idée d'un navire chargé de marbres et objets d'art. Au 1^{er} siècle av. J.-C., face à l'engouement des Romains pour l'art hellénistique, le commerce par voie maritime des statues en bronzes et des objets d'architecture en marbre est extrêmement lucratif. On gardera à l'esprit quelques épaves attachées à ce trafic : *Mahdia*, près des côtes tunisiennes, *Anticythère*, en mer Égée, et, plus près de nous, *Fourmigue C*, à Golfe-Juan, et *SM4*, à l'est des Saintes-Maries-de-la-Mer⁴⁰. Au demeurant, par son faible volume, l'épave des *Riches Dunes* ne reflète pas les besoins d'un programme architectural, mais plutôt une commande privée visant l'ornementation d'une riche demeure romaine en Gaule ou de son jardin. De nombreux objets ont, à bord, une origine orientale, comme le confirment certains marbres, la tête d'Ibis et le jeune garçon en bronze, que Cl. Rolley rattachait à l'Égypte ptolémaïque. Toutefois, l'origine italienne de quelques plaques de marbre et de l'emballage de l'*emblema* élimine l'idée d'un navire venu directement d'Alexandrie. Enfin, si l'on excepte le grand bloc à peine dégrossi, peut-être une commande de stèle comme le pense M.-P. Jézégou, force est de constater que les marbres usagés et les statues en bronze partiellement mutilées évoquent un commerce de récupération⁴¹. Aucun des éléments manquants n'ayant été retrouvé sur place, ces fractures paraissent plutôt antérieures à l'embarquement. Il est peu probable, toutefois, que de telles sculptures fussent commercialisées pour le prix du métal. À en croire Cicéron, au 1^{er} siècle av. J.-C., lors de sa correspondance avec Atticus, la recherche des œuvres d'art reste une préoccupation constante chez les riches notables et la représentation du jeune garçon, même mutilée, conserve sans doute encore au

changement d'ère une forte valeur artistique. On peut se demander, par ailleurs, si les plaques et les supports de marbres, incomplets et de faible valeur commerciale, ne servaient pas plutôt à caler des marchandises dans le navire.

- 40 En conclusion, même si nous privilégions l'idée d'une seule épave échouée vers la fin du I^{er} siècle av. J.-C., le gisement des *Riches Dunes* reste problématique et n'est pas d'une étude facile. Son dossier devra, en conséquence, être réexaminé au fur et à mesure des découvertes et des avancées en ce domaine. Pour l'instant, on le voit, toutes les hypothèses doivent être encore considérées avec prudence.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFONSI, GANDOLFO 1988 : H. Alfonsi, Ph. Gandolfo, « Note sur la pompe de cale de l'épave de dolia de l'Île Rousse », *Cahiers d'archéologie subaquatique*, VII, 1988, p. 69-75.
- BAUDOIN *et al.* 1994 : C. Baudoin, B. Liou, L. Long, « Une cargaison de bronzes hellénistiques. L'épave Fourmigue C à Golfe-Juan », *Archaeonautica*, 12, 1994.
- BERNARD, JÉZÉGOU 2005 : H. Bernard, M.-P. Jézégou, « Carte archéologique du Languedoc 2003 : les Riches Dunes 5 à Marseillan », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2003*, ministère de la Culture, 2005, p. 52-55.
- BERNARD, JÉZÉGOU, BLANC à paraître : H. Bernard, M.-P. Jézégou, Ph. Blanc, *L'épave Riches Dunes 5 à Marseillan (Hérault) : un transport d'objets décoratifs à usage domestique au II^e siècle après J.-C.*, Aix-en-Provence, à paraître.
- BERNARD, ROBERT, TERRER 2010 : H. Bernard, R. Robert, D. Terrer, « Fouilles sous-marines et découvertes archéologiques : le commerce du marbre, Sète (Hérault) - L'épave antique de marbre Plage de Sète 2 », dans X. Delestre et H. Marchesi (dir.), *Archéologie des rivages méditerranéens : 50 ans de recherche*, (Actes du colloque d'Arles, 28-29-30 octobre 2009), Errance, 2010.
- BLANC, BROMBLET 2009 : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, « Déterminer l'origine des marbres sculptés », dans L. Long et P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire, Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009, p. 84-87.
- BLANC-BIJON, LONG 2005 : V. Blanc-Bijon, L. Long, « Épave Riches Dunes 4 : description de l'emblema », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2003*, ministère de la Culture, 2005, p. 46-47.
- BLANC-BIJON, LONG à paraître : V. Blanc-Bijon, L. Long, « L'emblema de mosaïque découvert en mer, au large du Cap d'Agde », dans *La Mosaïque gréco-romaine*, IX, Coimbra, à paraître.
- BLANC-BIJON, LONG *et al.* 2008 : V. Blanc-Bijon, L. Long, P. Blanc, M.-L. Courboulès, « L'emblema découvert en mer, au large d'Agde. Technique de fabrication : technique de restauration », dans *IX^e Conférence internationale sur la conservation de la mosaïque (ICCM)*, (Hammamet, 28 novembre - 3 décembre 2005), Tunis/Los Angeles, 2008, p. 340-343.
- CORSI-SCIALLANO, LIOU 1985 : M. Corsi-Sciallano, B. Liou, « Les épaves de Tarraconaise à chargement d'amphores Dressel 2-4 », *Archaeonautica*, 5, éd. CNRS, 1985.

- DICOCER 1993 : *Dictionnaire des céramiques antiques en Méditerranée nord-occidentale*, dir. M. Py, Lattara 6, Lattes, 1993.
- FEUGÈRE 2003 : M. Feugère, « Le commerce antique des bronzes d'art », dans *Mystère des bronzes antiques*, cat. exp. (musée de l'Ephèbe, Le Cap d'Agde), Le Cap d'Agde, 2003, p. 62-63.
- GIANFROTTA, POMEY 1981 : P.-A. Gianfrotta, P. Pomey, *L'Archéologie sous la mer*, Paris, 1981.
- GOLF 1998 : A. Golf, *Ellen Steven*, rapport de sondage 1998, DRASSM 98-68.
- GOUDINEAU 1968 : C. Goudineau, *La Céramique arétine lisse, Fouilles de l'École française de Rome*, t. IV, Bolsena, 1968.
- GROS 2001 : P. Gros, *L'Architecture romaine, 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, 2001.
- HESNARD *et al.* 1988 : A. Hesnard, M.-B. Carré, M. Rival, « L'épave romaine Grand Ribaud D (Hyères, Var) », *Achaonautica*, 8, 1988.
- ILLOUZE 1988 : A. Illouze, *Épaves de Camargue d'Aigues-Mortes à Fos-sur-Mer, du XV^e au XIX^e siècle. Contribution à l'histoire des naufrages*, Nîmes, 1988.
- JÉZÉGOU 2001 : M.-P. Jézégou, F. Leroy, A. Cablat *et al.*, « Découvertes sous-marines », dans M. Lugand et I. Bermond (dir.), *Agde et le bassin de Thau*, Paris, 2001, p. 387-408.
- JÉZÉGOU 2003 : M.-P. Jézégou, « Les Riches Dunes 5 à Marseillan », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2002*, ministère de la Culture, 2003, p. 47.
- JONCHERAY 1975a : J.-P. Joncheray, « Étude de l'épave Dramont D : Les objets métalliques », *Cahiers d'archéologie subaquatique*, IV, 1975, p. 5-18.
- JONCHERAY 1975b : J.-P. Joncheray, « Une épave du Bas-Empire : Dramont F », *Cahiers d'archéologie subaquatique*, IV 1975, p. 91-146.
- JONCHERAY 1988 : J.-P. Joncheray, « L'épave du cap Gros, matériel du 1^{er} siècle av. J.-C., pompe de cale en bois », *Cahiers d'archéologie subaquatique*, VII, 1988, p. 57-83.
- La Voie de Rome* 2008 : *La Voie de Rome. Entre Méditerranée et Atlantique, le port d'Agde*, C. Sanchez (dir.), cat. exp. (Pessac, Archéopôle d'Aquitaine, 2008-2009), Pessac/Paris, 2008.
- LIZÉ 1977 : P. Lizé, *Répertoire de naufrages en Manche, Atlantique et Méditerranée*, Dreux, 1977.
- LONG 2003 : L. Long, « Les Riches Dunes 4 », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2002*, ministère de la Culture, 2003, p. 42-43.
- LONG 2005a : L. Long, « Les Riches Dunes 4, étude de terrain », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2003*, ministère de la Culture, 2005, p. 40-44.
- LONG 2005b : L. Long, « Épave dite de la Sancta Maria, plage du Listel, entre Marseillan et Sète », dans *Bilan scientifique du département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, 2003*, ministère de la Culture, 2005, p. 46-47.
- LONG, BLANC-BIJON 2005 : L. Long, V. Blanc-Bijon : « Épave Riches Dunes 4 : description de l'emblema. », *Bilan scientifique du Drassm, 2003*, 2005, p. 44-46.
- MASSON, CRAUCHET 1997 : M. Masson, L. Crauchet, *Évolution du littoral Languedoc-Roussillon de 1945 à nos jours*, rapport de première phase, CETE Méditerranée, IPSEAU, étude n° 96-66-086, mars 1997.

MILLE 2009 : B. Mille, *Analyse de clous de charpente de navire, alliage cuivreux, sites de Riches-Dunes 4 et Riches-Dunes 5* (Marseillan-Plage, Hérault), compte rendu d'étude du C2RMFR17581 du 25 mai 2009.

PARKER 1992 : A.-J. Parker, *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Provinces*, BAR International Series 580, Oxford, 1992.

POMEY 1970 : P. Pomey, *Recherches sur la construction navale à l'époque romaine*, mémoire de maîtrise sous la direction de G. C. Picard, Paris, 1970.

POMEY 1997 : P. Pomey, *La Navigation dans l'Antiquité*, Aix-en-Provence, 1997.

POMEY 2002 : P. Pomey, « Remarque sur la faiblesse des quilles des navires antiques à retour de galbord », dans L. Rivet et M. Sciallano (dir.), *Vivre, produire et échanger : reflets méditerranéens, Mélanges offerts à Bernard Liou*, Montagnac, 2002.

POMEY *et al.* 1989 : P. Pomey, L. Long, M. L'Hour, F. Richez, « Recherches sous-marines », *Gallia informations 1987-1988*, 1, Paris, CNRS, 1989, p. 2-78.

PUCCI 1985 : G. Pucci, *Terra sigillata italica, Atlante delle forme ceramiche, 2. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo*, Rome, 1985, p. 359-406.

RMC 1880 : *Revue maritime et coloniale*, ministère de la Marine et des ses Colonies, Nancy, 1880.

ROLLEY 2003 : Cl. Rolley, « Analyse stylistique de l'Enfant Romain », dans *Mystère des bronzes antiques*, cat. exp. (musée de l'Ephèbe, le Cap d'Agde), le Cap d'Agde, 2003, p. 57-59.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630420225824/show/>

NOTES

1. MASSON, CRAUCHET 1997.
2. JÉZÉGOU 2003, p. 47.
3. BLANC-BIJON, LONG 2005, p. 45-46.
4. LONG 2003, p. 41.
5. BERNARD, ROBERT, TERRER 2010, p. 262.
6. POMEY *et al.* 1989, p. 6 ; JÉZÉGOU 2001, p. 396.
7. POMEY *et al.* 1987-1988b, p. 5.
8. Cf. *infra*.
9. LONG 2005b, p. 46.
10. LIZÉ 1977, p. 138. Séjournant à Rome depuis le 20 septembre 1568 puis à Naples, au moment des fouilles de la Villa Hadriana, le Commandant Mayor embarque à Civitavecchia le 24 mars 1569 pour Barcelone. Après une escale à Gênes et ne pouvant s'arrêter à Marseille, l'escadre, forte de 24 navires, essuie une tempête dans le golfe du Lion le 18 avril : quatre bateaux sombrèrent, les autres subirent de grosses avaries.
11. GIANFROTTA, POMEY 1981, p. 307.
12. JONCHERAY 1975a, p. 14 ; 1975b, p. 117.

13. Forme Sig. It 1.1, GOUDINEAU 1968 ; PUCCI 1985 ; DICOCER 1993. L'un des deux fragments peut néanmoins appartenir aussi à un plat Goudineau 43 (entre 10 av. J.-C et 50 ap. J.-C.).
14. Forme Sig. It. 7, DICOCER 1993, p. 556.
15. Forme Sig. It 10.1.
16. Forme Sig. It. 36.1.
17. *La Voie de Rome* 2008, p. 21.
18. HESNARD *et al.* 1988.
19. Je remercie vivement ma collègue Marie-Pierre Jézégou pour les informations aimablement transmises sur ce site.
20. BERNARD, JÉZÉGOU 2005, p. 52.
21. BERNARD, JÉZÉGOU, BLANC à paraître.
22. Cette position inhabituelle de l'épave est interprétée par les fouilleurs comme une erreur de navigation, le navire s'étant jeté en plage en cherchant à accéder à l'étang par un grau.
23. La perte du voilier américain *Ellen Stevens*, à quelques centaines de mètres des *Riches Dunes*, illustre bien les conditions de naufrage d'un navire antique : « En raison du temps extrêmement mauvais, il ne put entrer dans le port de Sète et regagna le large. Poussé dans la direction d'Agde et entraîné par le courant dans les brisants, il a fait côte à environ 150 m en face, et à 500 m de la tour sémaphorique du Castellas. Peu de temps après, dans la soirée, le voilier est complètement démolé par les coups de mer. Des débris et des barils couvrent la mer jusqu'au rivage où ils arrivent en se heurtant... » (RMC 1880, 238 ; GOLF 1998).
24. MILLE 2009.
25. POMEY 1997, p. 88.
26. Cette solution a également été envisagée par l'équipe qui fouille *Riches Dunes 5* (BERNARD, JÉZÉGOU 2005, p. 55).
27. À titre d'exemple, on citera le ketch-brigantin *Arc*, perdu dans ce secteur le 3 janvier 1753 devant le môle de Sète : « Les débris du brigantin se dispersent de telle sorte qu'il ne reste rien à l'endroit où il a échoué » (GOLF 2002, p. 114, ADH). Lors d'un autre sinistre dans le Golfe du Lion : « Le vapeur L'Huveaune périt corps et bien dans la nuit du 25 au 26 décembre 1870 au large de la Pointe de Beauduc. La partie arrière du bateau a été jetée sur la plage d'Aigues-Mortes » (ILLOUZE 1988, p. 87).
28. POMEY 1970 ; POMEY 1997, p. 96 ; POMEY 2002, p. 11.
29. ROLLEY 2003, p. 28-58.
30. BLANC-BIJON, LONG à paraître.
31. BLANC, BROMBLET 2009, p. 86.
32. GROS 2001, p. 495. Le listel supérieur de la scotie avance, en outre, jusqu'à l'aplomb de la tangente verticale du tore, comme sur les modèles de Grèce ou d'Asie Mineure.
33. POMEY 1970.
34. L'épave antique la plus tardive avec un doublage en plomb semble être celle de *Procchio*, près de l'île d'Elbe, de la fin du II^e siècle de notre ère (PARKER 1992, p. 342). Au demeurant, le cas est exceptionnel et le plomb, onéreux et pénalisant la capacité de transport des navires, semble avoir été remplacé très tôt par des enduits et des peintures de coque plus simples à appliquer (POMEY 1997, p. 97).
35. JONCHERAY 1988, p. 83.
36. ALFONSI, GANDOLFO 1988, p. 74.
37. CORSI-SCIALLANO, LIOU 1985, p. 61.
38. HESNARD *et al.* 1988, p. 116.
39. JONCHERAY 1975a, p. 12.
40. BAUDOIN *et al.* 1994 ; FEUGÈRE 2003.

41. Il manque les ailes et les bras de l'Éros, la main gauche, les pendentifs et le socle du jeune garçon.

AUTEUR

LUC LONG

Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines

Les deux statues d'enfant en bronze (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique

Benoît Mille, Loretta Rossetti, Claude Rolley (†), Edilberto Formigli et
Michel Pernot

NOTE DE L'AUTEUR

Avec la collaboration de David Bourgarit.

Claude Rolley

Loretta Rossetti

*Benoît Mille et Loretta Rossetti, avec la collaboration de David Bourgarit, Edilberto Formigli et
Michel Pernot*

Introduction

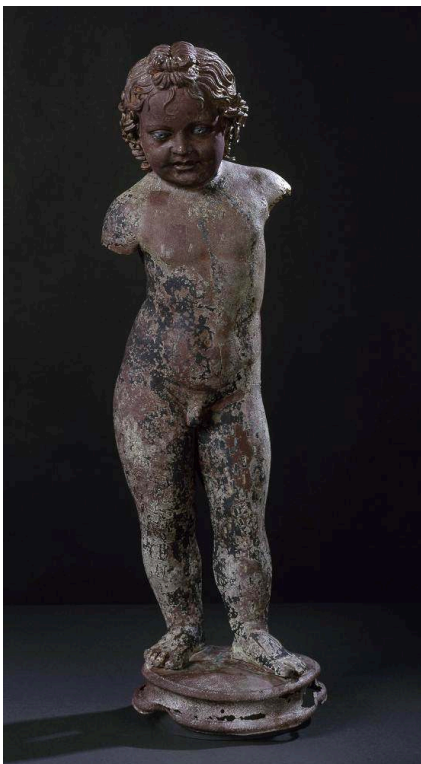
- 1 Deux statues d'enfant ont été découvertes en mer, au large de Marseilhan-Plage (Hérault), à quelques encablures du Cap d'Agde sur le site des Riches-Dunes¹. L'exploration du gisement a permis de récupérer un *emblema* de mosaïque² et quelques restes de navire, dont une ancre, liée à un peu de céramique augustéenne. S'il s'agit bien du même naufrage, il date du tournant d'ère, et nous avons pour les trois œuvres d'art un *terminus ante quem*. Les deux statues ont, dès leur découverte, été confiées au laboratoire Arc'Antique pour y être restaurées. La restauration s'est accompagnée d'une étude technique approfondie, mettant en œuvre diverses méthodes d'analyse et d'examen. Cette communication a pour objectif de présenter les résultats de l'étude iconographique et technologique des deux statues, et de relater brièvement les opérations de restauration qui furent conduites.

- 2 Claude Rolley, invité par Luc Long au chevet des deux statues dès les premiers jours suivant la découverte, s'était passionné pour cette étude, se lançant en particulier dans une longue enquête pour tenter d'identifier précisément le personnage de l'enfant royal. Il s'était aussi chargé de la coordination scientifique de l'ensemble des recherches, avec l'organisation régulière de réunions de travail où chacun rendait compte de l'avancement de ses travaux. Plusieurs réunions plénières eurent ainsi lieu à son initiative, au laboratoire Arc'Antique de Nantes pendant le temps de la restauration ; à l'IRAMAT (Bordeaux), au C2RMF (Paris) et au musée du Cap d'Agde, pour les études de laboratoire et la préparation de la publication. L'option retenue dès le départ par Claude Rolley, en concertation avec Jean-Luc Massy, alors directeur du DRASSM, et d'Odile Bérard-Azzouz, directrice du musée de l'Éphèbe au Cap d'Agde, était celle de la publication d'un volume commun rassemblant les données obtenues sur la fouille, sur l'*emblema* de mosaïque, et sur les deux statues de bronze. Ce projet fut tout d'abord retardé par l'extrême difficulté d'exploration du gisement, qui obligea Luc Long à mener des fouilles jusqu'en 2006 pour rassembler les informations nécessaires à la contextualisation des découvertes de 2001 et 2003³. Rattrapé par la maladie, Claude Rolley n'a pas eu le temps de mener le projet à son terme. Nous sommes donc très heureux de mettre à profit la tenue d'un colloque en son hommage, pour rassembler dans un même volume les trois contributions initialement prévues. Il manquera cependant toujours le dernier chapitre, la synthèse : seul Claude Rolley pouvait l'écrire.

Éros

- 3 Ce très jeune garçon portait dans le dos deux ailes rapportées, aujourd'hui brisées⁴ : c'est l'Amour, que nous appellerons Éros, en grec, puisque le type en tout cas, et probablement cet exemplaire, sont hellénistiques (hauteur totale base compris : 63,5 cm).

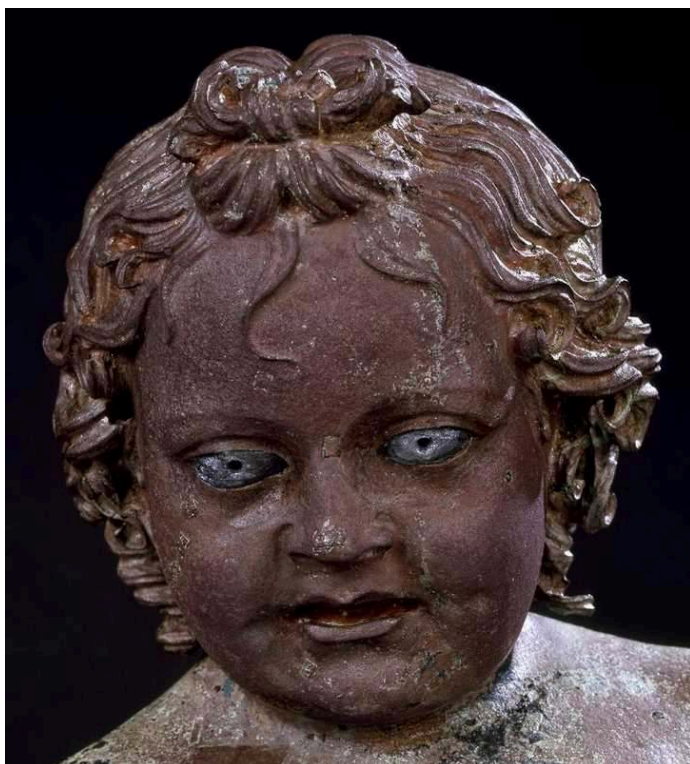
1. Statue d'Éros



1^{er} siècle av. J.-C., H. 63,5 cm, musée de l'Éphèbe, inv. 2888. Pour voir les quatre images cliquer ici.
© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

Il est en appui sur la jambe droite, le pied gauche écarté et tourné. Les bras, faits à part, se sont détachés aux soudures ; le droit pendait verticalement, le gauche était écarté. Le corps est potelé, les pectoraux et le dos plus fermement modelés (fig. 1).

2. Éros, détails du visage, de l'arrière de la tête et de la chevelure



Certaines boucles de cheveux ont vraisemblablement été obtenues en sculptant directement la cire. Pour voir les six images cliquer [ici](#).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 4 La tête, grosse, est légèrement tournée, le regard dirigé légèrement vers le bas. La bouche est entr'ouverte ; les dents ne sont pas indiquées. Le sillon naso-labial est fortement marqué ; des plis animent tout le bas du visage. Les yeux ont partiellement conservé la feuille d'argent qui les recouvrait, avec un trou pour la pupille. La chevelure tombe en anglaises sur la nuque et les côtés. Une grosse natte part de l'occiput vers le front, où elle est serrée par un lien, et forme un gros nœud en avant ; deux mèches en accroche-cœur tombent sur le front. La natte axiale est souvent celle d'Éros, depuis la statue de Lysippe, au IV^e siècle avant notre ère (fig. 2).
- 5 La statue est soudée sur une base ronde, dont le profil est celui de la base d'une colonne ionique. Cette forme est fréquente à la fin de l'époque hellénistique ; on en a un certain nombre d'exemples dans les villes du Vésuve, où les plus beaux bronzes étaient des antiquités lors de l'éruption de 79 ap. J.-C. Il semble que la grande période de ces bases ait été le I^{er} siècle av. J.-C. ; mais elles n'ont pas été étudiées systématiquement. De même, la forme précise du raccord du corps et de la tête, coulée à part, se retrouve sur un certain nombre de bronzes de l'époque hellénistique tardive. Les grosses mèches qui tombent sur la nuque cachent le raccord du cou et du torse, elles ont vraisemblablement été soudées ultérieurement, après que la tête, coulée sans cette partie de la chevelure, a été fixée au corps (cf. l'étude technologique).

3. Groupe d'Amour et Psyché



Œuvre romaine du II^e siècle ap. J.-C. d'après un original grec, marbre, H. 125,4 cm, musée du Capitole, inv. MC0408.

Extrait de BOUILLON 1810-1821.

- 6 Les représentations d'enfants en général, et d'Éros en particulier, sont très nombreuses dans les maisons hellénistiques et romaines : ce sont souvent des « moyens bronzes », ce qui répond à leur rôle, purement décoratif. Autant le corps, même si on ne tient pas compte des innombrables défauts de coulée, est banal, autant la tête est d'une qualité assez exceptionnelle. Elle a au moins un parallèle précis, sur le célèbre groupe d'Éros et Psyché, en marbre, du musée du Capitole à Rome (fig. 3)⁵. Le groupe, qui date, d'après le travail des cheveux, de la fin du II^e siècle de notre ère, introduit des variantes par rapport aux autres copies connues : par le jeu d'Éros, qui entrouvre de ses doigts la bouche de Psyché pour l'embrasser, et aussi pour la tête d'Éros. Les volumes, le détail du modelé, le traitement de la chevelure sont ceux de la statue d'Agde : le visage plutôt carré que rond, tout le profil, notamment le grand front bombé, et surtout l'agencement de la chevelure en « anglaises » qui s'amortissent en avant. L'histoire des groupes d'Éros et Psyché est une chose, celle du type de la tête d'Éros une autre ; pour celle-ci, notre statue montre que l'auteur du groupe du Capitole reprenait un modèle connu, dont nous avons désormais un exemplaire.
- 7 On a toujours rattaché le groupe à un courant qu'on appelle, par une assimilation peut-être imprudente, le « rococo » hellénistique, correspondant à un moment, la seconde moitié du II^e siècle avant J.-C., où, dans la Grèce devenue romaine, mais aussi à Alexandrie et en Italie, le luxe des villas conduit à développer les sujets de charme ou de genre, autour du monde de Dionysos-Bacchus et d'Aphrodite-Vénus, dont Éros est une figure centrale. Quelle est la place de l'exemplaire d'Agde ? Nous sommes encore assez proches de la création du type de la tête, probablement au I^{er} siècle avant J.-C.

Un enfant royal (Césarion ?)

- 8 La statue, haute de 75,3 cm, représente un garçonnet qui, si on en juge par le visage plutôt que par les jambes, doit avoir environ six ans.

4. Statue de l'enfant royal



1^{er} siècle av. - 1^{er} siècle ap. J.-C., H. 75,3 cm, musée de l'Éphèse, inv. 2887. Pour voir les quatre images cliquer ici.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

Il manque la main gauche et les yeux qui étaient rapportés ; le bas du manteau, en arrière, est déformé, mais complet. Les deux pieds, qui étaient soudés sur une base de bronze, sont posés à plat. Le haut du corps est animé, au moins en vue de face, alors que, de profil, les mouvements sont beaucoup moins sensibles. L'index droit tendu ne laisse aucun doute : l'enfant tenait de la main gauche un animal avec lequel il jouait (fig. 4). Le thème de l'enfant à l'oiseau, ou au lièvre, est fréquent sous des formes diverses, sur les stèles funéraires classiques ou, par exemple, sur les statues votives de Brauron. Le geste de la main libre se retrouve exactement sur une statuette de bronze de Dodone, où le garçonnet est nu⁶. A Dodone, l'enfant tient un oiseau ; un lièvre, tenu par les oreilles, rendrait mieux compte ici des gestes et de la direction du regard.

5. Enfant royal, détails de la tunique et du manteau



Pour voir les quatre images cliquer [ici](#).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 9 L'enfant porte deux vêtements. Une tunique courte, avec un large ourlet en bas, est fermée par une ceinture attachée par un nœud d'Héraclès. Elle forme sur les bras de courtes manches, où l'artiste a soigneusement représenté les deux bords de l'étoffe, en deux minces bourrelets terminés chacun par une petite boule ; cet effet, exceptionnel, se retrouve très exactement sur l'épaule du palefrenier de la célèbre stèle du Musée national d'Athènes⁷. Un manteau pend dans le dos, accroché sur l'épaule droite par une fibule ronde. La surface piquetée indique une étoffe grossière : comme toujours, il faut imaginer la statue neuve, où le jeu de la lumière oppose fortement les parties lisses, dont la tunique, et les zones rugueuses car piquetées. Trois « glands » tendent l'arrière de ce manteau (fig. 5).

6. Enfant royal, les sandales et le bracelet de cheville



Pour voir les quatre images cliquer [ici](#).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 10 Les pieds sont chaussés de riches sandales, qui ne sont pas d'un type habituel. Une feuille de cuir enveloppe l'arrière du pied et se termine sur le cou-de-pied en languettes nouées. Un élément en feuille de lierre relie ce nœud à une pièce ronde qui maintient deux minces lanières transversales à la naissance des orteils ; une lanière passe entre les deux premiers orteils. La cheville droite porte un bracelet, certainement métallique, en serpent enroulé, la tête vers le haut, la queue vers le bas (fig. 6).

7. Enfant royal, détails du visage, de l'arrière de la tête et de la chevelure



Pour voir les quatre images cliquer [ici](#).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

8. Enfant royal, ruban de tête et boucles d'oreille



8a : la tresse axiale du sommet de la tête recouverte d'un large ruban à pendeloques (disparues). Ce ruban est décoré du foudre ailé. 8b : trou de l'oreille gauche pour une boucle aujourd'hui disparue. Pour voir les deux images cliquer ici.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 11 Le visage rond est caractérisé par de grands yeux, sous des arcades sourcilières fortement dessinées ; la bouche longue et droite contraste avec le nez, petit ; deux traits en relief partent des coins des yeux. C'est un visage individuel, ce qui est plus net de profil, nous avons affaire à un portrait : le nez est courbé au bout, l'espace naso-labial court, le menton très détaché (fig. 7). L'enfant portait des boucles d'oreilles aujourd'hui perdues, et dont il reste les trous. Les cheveux forment sur les côtés de longues mèches au dessin libre. Le sommet de la tête porte une grosse tresse axiale, sur laquelle est fixé un ruban gravé d'un foudre ailé. Deux trous, à l'avant du ruban, servaient à passer un fil auquel étaient suspendues une ou plusieurs pendeloques (fig. 8).
- 12 Il est clair que l'œuvre date de la fin de l'époque hellénistique ou du début de l'Empire : la fourchette « 1^{er} siècle av.- 1^{er} siècle ap. J.-C. » ne fait guère de doute. Si l'on accepte l'idée du terminus d'un naufrage au tournant d'ère, c'est là une donnée objective. Le style va dans le même sens, plutôt pour une datation basse dans la période hellénistique. L'animation du buste, si on compare avec l'enfant de Dodone, ne se transmet pas vraiment au reste du corps qui ne tourne pas comme celui de l'autre enfant, qu'on date du début de la période hellénistique⁸. Le visage, quoiqu'individuel, se situe en quelque sorte dans la ligne de deux œuvres bien connues : le « jockey » de l'Artémision, qui est en tout cas du II^e siècle, dont il a la structure, sinon la vigueur, et l'Éros-Agôn de Mahdia, qui devait être récent lors du naufrage, vers 80 ; mais ici nous avons affaire à un visage personnel, qui n'a pas la froideur de celui de l'Éros. La composition de l'alliage, avec 20 % de plomb, ne s'oppose pas à la datation (cf. la

composition des alliages) : elle est attestée à la période ici présumée, c'est justement celle de l'Éros de Mahdia. L'appartenance des deux bronzes d'Agde à un navire qui aurait coulé au tournant d'ère n'étant que très probable, la convergence de ces indices n'est pas sans intérêt. Bien entendu, si le repère fourni par le contexte de découverte disparaissait, il ne pourrait être exclu que nous ayons affaire à une copie plus récente. Le traitement libre des cheveux, différent des mèches à arête aiguë de l'Éros, est hellénistique : comme la composition de l'alliage, ce détail suffirait à empêcher de donner aux deux bronzes, même s'ils peuvent être contemporains, la même origine.

- 13 Le personnage accumule un nombre étonnant d'attributs et de particularités qu'il faut analyser un par un. Le manteau est exactement la chlamyde militaire macédonienne, telle que la porte l'Alexandre à cheval en bronze d'Herculanum⁹ ; elle ne convient pas à un garçon aussi jeune. Elle est piquetée et, surtout, comme le disent plusieurs textes antiques, elle n'est pas rectangulaire, comme si on avait coupé les angles d'un vêtement normal¹⁰. Elle a donc trois angles, soulignés sur l'Alexandre et sur l'enfant d'Agde : ils apparaissent mieux quand elle est portée ainsi, à la façon des cavaliers, que quand elle enveloppe le corps, comme sur bien des terres cuites d'enfants, et sur un ou deux personnages du monument de Daochos de Delphes qui, quoique Thessaliens, portent la chlamyde macédonienne. Il faut noter que ce sont en effet surtout des cavaliers qui l'accrochent ainsi sur l'épaule droite, la rejetant en arrière. Normalement, les enfants, surtout les terres cuites où ils portent la *causia* macédonienne, s'en enveloppent ; mais elle est alors lisse, c'est-à-dire d'une étoffe plus fine. Le petit bronze d'Herculanum qui doit être Démétrios s'enveloppe dans une chlamyde piquetée, mais il l'a accrochée sur l'épaule, avec la même fibule ronde que l'Alexandre et notre statue.
- 14 Les pieds portent des sandales complexes, alors que les enfants sont toujours pieds nus. Ces sandales représentent une variante, dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, d'un type courant, où une pièce de cuir entoure et protège le talon, l'avant du pied étant couvert par un jeu de lanières. L'élément en feuille de lierre est assez fréquent. Mais, d'ordinaire, les lanières sont obliques, et se croisent sur le dessus du pied, qui est souvent protégé par une pièce de cuir fin passé sous les lanières¹¹.
- 15 La seule cheville droite porte un bracelet particulièrement remarquable. Le type lui-même, en serpent enroulé, est courant au moins du IV^e siècle à l'époque impériale, et de nombreux exemplaires réels sont conservés. Les publications notent le plus souvent le diamètre du bijou, attribuant les plus petits à des enfants ; elles ne posent jamais la question du bracelet de cheville, même quand on a trois bracelets dans une tombe¹². Dans les représentations, il est courant sur les chevilles d'Éros, ou sur une seule, plus rare sur celles d'Aphrodite¹³. Les deux séries qui le montrent sont la céramique apulienne du IV^e siècle – il est rare dans les autres ateliers italiotes – et les terres cuites de Myrina du II^e et du I^{er} siècle¹⁴. Pour les bronzes, on peut signaler quelques cas isolés ; l'Éros à la cithare de Mahdia a des bracelets aux deux poignets et aux deux chevilles, et un ruban à la cuisse gauche¹⁵. Il faut probablement distinguer ces bracelets luxueux des simples anneaux, épisodiquement attestés, de l'Arès Borghese au Marsyas de Paestum, mais aussi sur le Dionysos de la mosaïque de Pella, sur un certain nombre d'Éros : quelques-uns sont de simples bijoux, d'autres, comme sur le Marsyas, peut-être sur l'Arès, sont des signes de servitude¹⁶.
- 16 Ces bracelets de cheville sont souvent associés, sur la céramique apulienne, à une chaînette ou un ruban, rarement deux, qui entourent la cuisse ; sur les terres cuites, c'est un bracelet à serpent, ou deux, qui entourent assez souvent la cuisse. C'est

l'ensemble de ces bijoux, dont le nombre va ainsi de un à trois, que désigne le mot périskélides. Les inventaires de Délos¹⁷ mentionnent les périskélides de Démétrios Poliorcète, offerts par sa fille Stratonikè, en même temps que des péridéraia, c'est-à-dire des colliers qui pourraient être ceux qu'Éros porte souvent en bandoulière quand il a des anneaux de cheville et/ou de cuisse, et un psèlion, bracelet de poignet. Il y a au départ trois périskélides, c'est-à-dire deux de cheville et un de cuisse, ou l'inverse. Il est peu probable que Démétrios, au long de sa vie agitée, ait conservé ses bijoux d'enfant. Il est plus vraisemblable que cela fasse partie de la luxueuse tenue orientale qu'il avait adoptée¹⁸. Quelques vases attiques suggèrent que l'anneau de cheville peut faire partie de la parure orientale¹⁹.

- 17 Dans le monde grec, le port de boucles d'oreilles est féminin, qu'il s'agisse de femmes adultes ou de fillettes²⁰. Il n'en est pas de même en Orient, depuis les souverains assyriens, jusqu'au banqueteur de la tombe de Karaburun. À Chypre, dès avant la fin de l'époque archaïque, seuls des enfants et des adolescents en portent ; les représentations figurées montrent que c'est la marque d'un rang social élevé. Sur la mosaïque de la maison du Faune, un Perse en porte ; l'une très visible²¹. Chez les Parthes en particulier, des divinités gréco-romaines peuvent en être pourvues. En Égypte, sans être très fréquentes, les boucles ou les pendants d'oreilles sont attestées chez les jeunes Pharaons.

9. Enfant royal, le visage vu de trois-quart



Remarquer le trait horizontal au bord de l'œil, qui était initialement rempli pour figurer un trait de fard, probablement du khol. Cette image permet également de visualiser une auréole sous le menton qui correspond vraisemblablement à la trace d'une coulée secondaire de réparation permettant de masquer un défaut de coulée de la statue.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 18 À ces éléments, qui renvoient à la Méditerranée orientale non grecque et à l'Orient, s'ajoutent les deux traits horizontaux, venus de coulée, c'est-à-dire modelés dans la cire

du modèle, qui encadrent les yeux (fig. 9). Car ils évoquent une seule chose : les deux traits de fard – de kohl – des reines égyptiennes, et d'un certain nombre de représentations en ronde-bosse de pharaons, en particulier des Ptolémée, quand ils sont figurés en pharaons²². On n'en a pas d'exemple sur les portraits de style grec. Les quelques cas où la paupière supérieure se prolonge au-delà de l'angle externe de l'œil par une petite pointe fine sont tout autre chose.

- 19 La dernière originalité du jeune garçon d'Agde tient au ruban de tête et au foudre qu'il porte (fig. 8). La tresse ramenée en avant est elle-même banale, au moins depuis l'Éros de Lysippe, et n'a certainement aucun sens particulier : c'est d'abord une façon décorative de maintenir des cheveux longs. On la retrouve d'ailleurs également sur la statue d'Éros précédemment décrite, avec, sur le front, le même nœud, où un trou horizontal transversal portait un fil, à quoi étaient accrochées de petites pendeloques, disparues aujourd'hui. Elles étaient censées être fixées au large ruban qui couvre la tresse. Ce ruban axial à pendeloques se trouve, aux époques hellénistique et romaine, sur un certain nombre de représentations d'enfants, pour la plupart d'époque impériale, presque toujours des monuments funéraires. Elles ont été étudiées dans quelques articles d'ensemble et à propos de documents particuliers²³. On s'est demandé si ce ruban était réservé à des représentations funéraires ou s'il pouvait être porté par des enfants de leur vivant, si ce qui est important est le ruban ou les pendeloques, et quelle est la signification du bijou. Il est assez souvent figuré sur des monuments clairement isiaques, et on a été souvent tenté de penser qu'il met l'enfant, dans l'autre monde, sous la protection des divinités égyptiennes. V. von Gonzenbach a élargi cette idée à d'autres divinités « à mystères » ou à « initiations », c'est-à-dire Dionysos-Bacchus à côté des divinités égyptiennes²⁴. Plusieurs auteurs ont évoqué Éros et Aphrodite, ce qui part d'une confusion entre la mèche axiale et le ruban rapporté.

10. Tête de fillette découverte à Thasos



2^{de} moitié du II^e siècle av. J-C., musée du Louvre, inv. MA 4204.

© Musée du Louvre.

- 20 L'interprétation dionysiaque, qui s'accorde avec ce que nous savons sur les initiations dionysiaques d'enfants dans le monde romain, trouvait en quelque sorte une

confirmation avec ce qui était, avant la découverte de la statue d'Agde, le seul cas où le ruban porte autre chose que des motifs géométriques, décor du ruban lui-même ou représentation de pièces rapportées. Il s'agit d'une tête de fillette de Thasos²⁵. Elle porte sur l'occiput un bijou rond orné d'une étoile, qui retient l'extrémité de deux petites tresses qui partent de la nuque. Un ruban de structure complexe y est accroché ; trois pendeloques le prolongent sur le front, les deux latérales en forme d'oiseaux. Sur le ruban lui-même, trois masques de théâtre, apparemment de comédie, alternent avec des cabochons ronds (fig. 10). Le masque de théâtre, qui évoque immédiatement Dionysos, est associé sur plusieurs représentations au liknon, le « van » qui est un des instruments importants des cérémonies dionysiaques liées à l'initiation²⁶ ; c'est ce qui explique la présence de masques de terre cuite à côté de figurines d'acteurs dans des tombes, par exemple à Lipari²⁷. Sur une seconde tête de Thasos, fragmentaire, extrêmement proche de la première, le ruban porte simplement de petites bossettes reliées par un bourrelet central. Nous avons précédemment daté la tête aux masques du II^e siècle de notre ère ; comme on l'a noté, une date plus haute est plus vraisemblable²⁸.

- 21 Mais le garçon d'Agde porte un foudre sur le ruban, et non de simples motifs géométriques, imitant un bijou réel. Ce foudre renvoie à Zeus, et à lui seul. Les rubans sont liés à l'enfance et à sa protection ; Zeus est ici inattendu. Le dessin du foudre ailé est exactement celui que porte une épée de statue de Dodone, qui doit être antérieure à la destruction de 219 av. J.-C., comme les fragments que nous citons ci-dessous : il peut s'agir des statues de stratèges du koinon des Épirotes dont nous avons conservé les bases. Il faut mettre à part les monnaies de la plupart des dynasties hellénistiques, qui portent au revers le foudre ailé, seul ou serré dans les griffes d'un aigle. Il met le roi sous la protection de Zeus, dont descendait Alexandre, souvent représenté le foudre à la main ou l'égide sur l'épaule. Au Nemrud Dag, la tiare de Zeus, et le diadème sur lequel est posée la tiare d'Antiochos, sont décorés d'un rang de foudres ailés²⁹. En revanche, c'est par erreur que N. Svoronos, répété par plusieurs auteurs, avait cru déceler sur des monnaies un foudre sur le diadème de Ptolémée V.
- 22 C'est sur des armes, réelles ou figurées, qu'on trouve le foudre ailé seul. Il est normal dans le sanctuaire de Dodone, sanctuaire de Zeus, sur des armes réelles³⁰ ou sur des statues. À l'épée de statue qui porte le foudre gravé, et dont la poignée est une tête de panthère, en répond une autre, où la poignée est une tête d'aigle. On le trouve aussi sur une grande lanière à franges, qui doit provenir du harnachement d'un cheval, et qui porte aussi des branches de lierre : c'est la même association et la même double protection de Zeus et de Dionysos que sur une des épées. Les cuirasses et les boucliers sont les supports les plus fréquents. Sur les cuirasses, il est placé sur les épaulières, au moins depuis le parapet du sanctuaire d'Athéna de Pergame³¹. Cela sera repris, avec le même sens, sur des cuirasses de statues impériales. Les représentations de boucliers portant le foudre sont assez nombreuses. La tombe peinte d'Hagios Athanassios, près de Thessalonique, de la fin du IV^e siècle, en montre deux exemples, sur deux boucliers circulaires : l'un est porté par un des personnages de la frise, l'autre, de grandes dimensions, figure sur la façade proprement dite³². Sur un relief d'Apollonia d'Illyrie³³, un homme tenant un cheval est à peu près caché par un très grand bouclier circulaire portant un foudre. Des boucliers miniature, elliptiques ou en forme d'amande, ce qui évoque les boucliers galates, portent souvent un foudre ailé : appliques de terre cuite de la tombe macédonienne d'Érétrie³⁴, où le foudre porte un masque de Méduse,

empreintes de sceaux de Callipolis d'Étolie où il peut être associé à une pointe de lance et à une épée³⁵, et telle applique de bronze de Delphes³⁶. Pour les casques, outre le garde-joue de Dodone, l'exemple notable est celui du camée de Vienne qui figure un couple royal, plus probablement Ptolémée Philadelphie et sa sœur et épouse Arsinoé qu'Alexandre et Arsinoé, comme on a pensé³⁷. Des balles de fronde ont aussi un foudre. Le contexte militaire est sans équivoque : l'insigne du roi est repris par ses troupes.

- 23 Le bilan de cet examen n'est évidemment pas clair. La chlamyde et les sandales font penser à un enfant royal. La chlamyde en particulier renvoie à la Macédoine, c'est-à-dire aux souverains des royaumes issus du partage de l'empire d'Alexandre. Le foudre, quoique peu compréhensible pour un enfant, est également royal. Si nous sommes au 1^{er} siècle, comme il semble bien, une seule dynastie reste au pouvoir, Rome ayant conquis les autres royaumes : il s'agit des Ptolémée d'Égypte, dont le dernier représentant est Cléopâtre VII, qui a toujours un « corégent » masculin ; depuis 44, c'est le fils qu'elle a eu de César, Ptolémée XV, que les Égyptiens appelaient Césarion.
- 24 Les traits de khol au coin des yeux sont, en eux-mêmes, égyptiens. On trouverait quelques exemples de bracelet de cheville et de boucles d'oreilles masculines dans la sculpture égyptienne ptolémaïque et romaine. Il est arrivé quelquefois, pas seulement chez les Ptolémée, qu'on présente au peuple, comme le roi légitime, un jeune garçon, à la mort prématurée de son père. Il est alors revêtu du costume macédonien, la chlamyde et les sandales, mais, sans aucune exception, il porte le diadème, qui, peut-être depuis les dernières années d'Alexandre, est le véritable signe distinctif du roi.
- 25 Cela a été le cas, en particulier, en 34 av.J.-C., quand Marc Antoine, installé à Alexandrie avec Cléopâtre, y a célébré une imitation du triomphe romain au retour de sa campagne d'Arménie. Les auteurs principaux sont ici Dion Cassius (49, 40-41) et Plutarque, *Vie de Marc Antoine*, 54 ; ils ne diffèrent que par quelques points secondaires. C'est Plutarque qui nous donne le plus de détails, et les moyens de rechercher si nous avons des échos, dans les documents figurés, de la cérémonie et de ses suites : « Il avait fait dresser sur une estrade d'argent deux trônes d'or, l'un pour lui, l'autre pour Cléopâtre, et d'autres, plus bas, pour leurs enfants ; il commença par proclamer Cléopâtre reine d'Égypte, de Chypre et de Cœlé-Syrie, et il associa à son règne Césarion, qui passait pour être le fils du premier César, qui avait quitté Cléopâtre alors qu'elle était enceinte. » Sauf l'extension à Chypre et à la Cœlé-Syrie, il ne faisait que confirmer la situation : Césarion était « co-régent » depuis 44. « Il conféra ensuite le titre de rois des rois aux fils qu'il avait eus lui-même de Cléopâtre ». Il habille l'aîné, Alexandre Hélios, auquel il avait donné entre autres l'Arménie et la Médie, c'est-à-dire la Perse, en roi des Mèdes, « avec la tiare et la citaris droite ». Ptolémée « a les sandales, la chlamyde et le chapeau macédonien surmonté d'un diadème » : beaucoup d'images nous montrent cette sorte de béret, la *causia*, qui porte le diadème quand il s'agit du roi. Cette tenue était celle des rois successeurs d'Alexandre, et l'autre celle des Mèdes et des Arméniens. « Lorsque les deux enfants eurent embrassé leurs parents, ils furent entourés l'un d'une garde d'Arméniens, l'autre d'une garde de Macédoniens. »

11. Statue d'Alexandre-Hélios en roi d'Arménie



Fin du 1^{er} siècle av. J.-C., bronze, H. 0,62 m, exemplaire du Metropolitan Museum of Art, inv. 49.11.3.
© MET.

- 26 Or nous avons deux exemplaires, quasiment identiques, d'un moyen bronze, présentés comme découverts ensemble en Basse-Égypte en 1912, soit dans des ruines à l'est du canal de Suez, soit à Alexandrie³⁸ (fig. 11). Ces deux bronzes ne peuvent être qu'Alexandre-Hélios en roi d'Arménie : il a le costume oriental, avec les bras et les jambes couverts, une sorte d'écharpe pendant sur le ventre, et surtout une haute coiffure pyramidale, qu'on retrouve sur des monnaies d'Arménie et plusieurs portraits royaux, notamment dans le sanctuaire du Nemrud Dag, en Commagène³⁹. On est alors fortement tenté de voir dans le garçon d'Agde une statue de Césarion, pendant de celle d'Alexandre-Hélios, d'autant qu'elles ont en commun un détail technique particulier : la grande ouverture carrée dans le dos, occultée par le manteau coulé à part⁴⁰. Nous avons trop peu de radiographies de bronzes gréco-romains, mais on n'a jamais signalé ailleurs un tel procédé, ce qui suggère de tester plus avant la possibilité d'une même tradition d'atelier (cf. conclusion).
- 27 Bref, on serait tenté de penser à Césarion. Il y a malheureusement au moins deux objections. Lors de la cérémonie de 34, Césarion a treize ans, âge que notre garçon a dépassé. Surtout, le diadème serait indispensable ; le diadème distingue les rois, sans exception, et le foudre, tout exceptionnel qu'il est, ne peut le remplacer. Ceux qui reconnaissent deux Attalides (Attale II et Eumène II, dans le « dynaste » des Thermes, la tête d'Asie Mineure, au J. Paul Getty Museum, qui lui ressemble, et un buste de la Villa des Pisons⁴¹) ont cherché à expliquer qu'ils ne portent pas le diadème par l'histoire des deux frères, qui ont régné ensemble jusqu'à la mort d'Eumène en 158. L'explication vaudrait pour Attale si le buste d'Herculanum, où il est jeune, était antérieur à 158 ; elle est moins recevable pour Eumène⁴².

- 28 On peut toujours, bien entendu, échafauder des hypothèses. Notre garçon a six ans : c'est donc le moment de la fameuse rencontre de Cléopâtre et Antoine à Tarse, en 41 ; la reine aurait pu souhaiter mettre en valeur le fils de César en lui faisant faire une statue. Car il a le même âge sur la plus ancienne des empreintes de sceaux de Paphos dont nous parlerons, sur lesquelles on peut considérer comme certain qu'il s'agit bien de Césarion. Il s'est bien passé quelque chose à ce moment pour les représentations de cet enfant, c'est-à-dire que d'une façon ou d'une autre son statut a changé ; mais, sur les empreintes, il porte le diadème, associé ou non à la *causia*.
- 29 On n'a longtemps identifié aucun portrait de Césarion : ni H. Kyrieleis en 1975, ni R. R. R. Smith en 1988 n'en connaissaient⁴³. Avant lui, Ptolémée V avait été proclamé roi en 204 à l'âge de 5 ans ; des portraits monétaires permettent de l'identifier dans quelques sculptures en ronde-bosse, caractérisées par l'amincissement du bas du visage⁴⁴. Quelques autres têtes d'enfants-pharaons, avec un visage plus large et la mâchoire inférieure puissante ont donc toutes les chances d'être Césarion, Ptolémée XV : les exemples regroupés par Stanwick⁴⁵ — qui connaissait au moins le premier des articles de H. Kyrieleis sur les sceaux de Paphos — le conduisent de la petite enfance à l'adolescence. Un des traits caractéristique est l'épaisse frange de cheveux sur le front qui a pu, parfois, faire penser à Antoine. C'est le cas de la statue de basalte que nous avons évoquée⁴⁶, qui ne peut être Antoine puisque le personnage porte le pagne et la coiffure pharaoniques.
- 30 Un autre groupe de portraits de Césarion est fourni par des empreintes de sceaux de Paphos⁴⁷. Parmi quelque 1200 empreintes qui montrent des Ptolémée — identification assurée par la présence assez fréquente de symboles égyptiens —, H. Kyrieleis a isolé quelques séries qui montrent le même roi à des âges différents. L'une d'elles montre le roi de l'enfance (« 4 à 6 ans ») à la jeunesse (« 16 ou 17 ans ») ; on voit apparaître sur les joues un duvet qui devient une vraie barbe, accompagnée d'une moustache. Le seul Ptolémée qui convienne est alors Césarion. H. Kyrieleis note qu'en effet il n'a pas la physionomie des Ptolémée, qui ont le nez busqué et un prognathisme marqué : Suétone, *César* 52, nous dit que Césarion ressemblait à son père. Du début à la fin, il a sur le front une frange de cheveux très visible, que n'a pas le garçon d'Agde, dont le profil n'est pas celui des sceaux. Son nez, malgré son jeune âge, est déjà légèrement busqué, comme celui des Ptolémée ; mais la lèvre inférieure est en retrait par rapport à la lèvre supérieure. On sait combien ce jeu des comparaisons physiologiques est dangereux, et doit s'appuyer sur des arguments extérieurs : on noterait ici que l'espace naso-labial est particulièrement petit, ce que montrent également quelques images de Cléopâtre, alors que la bouche droite, comme fendue, est proche de celle de César. Mais le témoignage des sceaux de Paphos paraît irréfutable.
- 31 Nous sommes donc en face d'une totale aporie : les arguments qui font du personnage un enfant royal lié à l'Égypte sont forts, et sa datation au I^{er} siècle est très probable. Il faut pourtant augmenter la difficulté en ajoutant au dossier un cas, en partie inédit⁴⁸. Dans la grande tombe macédonienne édifée au centre de la ville de Philippes, qui, par sa position même et la présence d'une table d'offrandes est exceptionnelle — D. Lazaridis parle d'*hérôn* —, a été placée dans un second temps l'inhumation en coffre d'un jeune garçon (longueur intérieure : 1,37 m), avec un riche mobilier. Outre de la céramique, que l'étude en cours devrait permettre de dater entre le milieu du III^e siècle et le milieu du II^e, le plus remarquable est constitué par les bijoux que la photo de fouille publiée permet de situer dans le temps. À une couronne de métal — qui n'est pas

le diadème royal – est accroché un ruban de tête, le seul conservé du type dont nous avons parlé, et apparemment le plus ancien dans le monde grec ; la pendeloque centrale porte un buste d'Aphrodite. Sur la poitrine étaient fixées deux appliques en feuille d'or. L'une, circulaire, figure un bouclier macédonien miniature ; l'autre, elliptique, porte un foudre ailé. Une boucle d'oreille a été recueillie : étant données les conditions difficiles de la fouille, il est à peu près certain qu'il y en avait deux au départ. Le nom du mort, tel que D. Lazaridis l'a relevé, se retrouve, deux générations plus tôt, dans une liste d'initiés aux mystères de Samothrace⁴⁹.

- 32 Ruban de tête, boucle(s) d'oreille, foudre ailé : il y a entre les deux garçons plusieurs points communs très rares pour l'âge qu'on leur attribue. Le jeune mort de Philippes fait partie en tout cas de l'élite sociale macédonienne : on l'a enterré dans la tombe macédonienne parce qu'il appartenait à la famille directe de son titulaire. Cela indique au minimum que ces signes distinctifs ont été adoptés pour la statue d'Agde parce qu'ils étaient liés à l'élite macédonienne, ce qui n'empêcherait évidemment pas que ce personnage soit également lié à l'Égypte, comme cela est très probable.
- 33 Il paraît donc prudent, dans l'état actuel des choses, de laisser en suspens le problème de l'identification de cet enfant, et de reconnaître que, si tentant qu'il aurait été d'y voir Césarion, ce ne peut pas être lui.
- 34 Tout matériau ayant séjourné des nombreuses années dans la mer s'est corrodé ou a absorbé des sels en quantité plus ou moins élevée. À la sortie de l'eau, avant séchage, il nécessite un traitement de dessalage, pour éviter par la suite des dégradations qui peuvent se révéler assez sévères. Dans le cas spécifique des objets métalliques (notamment les alliages à base de fer ou de cuivre), leur conservation à long terme dépend plus précisément de l'élimination des ions chlorure.
- 35 Les deux statues provenant du Cap d'Agde n'ont pas fait exception. La première action conservatrice a consisté en leur déchloruration. Cette opération, qui a duré environ neuf mois, a été conduite dans un premier temps par simple immersion dans l'eau osmosée et ensuite par voie électrolytique dans une solution alcaline⁵⁰.

12. Visage de l'enfant royal



12a : profil gauche avant restauration. 12b : profil droit après restauration. Pour voir les deux images cliquer ici.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 36 Après ce préalable indispensable, les problèmes de restauration au sens propre ont pu être abordés en croisant les regards des scientifiques, des historiens, des restaurateurs et des conservateurs, car tout geste de restauration est avant tout un acte critique. Une campagne de prélèvements, visant à l'identification des matières stratifiées à la surface, a précédé toute intervention. Les choix de nettoyage n'ont pas soulevé de problèmes majeurs, compte tenu de l'état de conservation des statues dont les surfaces étaient peu concrétionnées et recouvertes par des patines très minces. La décision a été prise d'effectuer un nettoyage minimaliste, visant à seulement éliminer les dépôts exogènes et les strates de matière de couleur gris-noir qui remplissaient les creux du modelé, comme par exemple dans les chevelures (fig. 12). Nous avons décidé de ne pas ôter les îlots gris, de faible épaisseur, qui se trouvaient sur les surfaces lisses des modelés (surtout celui d'Éros), étant dans l'impossibilité de déterminer avec certitude s'ils étaient des restes d'une patine intentionnelle.

13. Visage d'Éros



13a : détail du visage et des yeux avant restauration. 13b : même zone, après restauration. Pour voir les deux images cliquer ici.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 37 Un seul véritable doute a subsisté pendant le nettoyage des yeux de l'Éros. En effet, ils étaient totalement masqués par des dépôts durs et compacts, de couleur grise. Les analyses des couches superficielles avaient révélé la présence d'argent, toutefois les radiographies ne permettaient pas d'avoir une vision claire de la limite à atteindre. Nous avons opté pour un choix prudent : les couches qui recouvraient les yeux ont été significativement amincies, il est cependant probable que des strates soient encore à éliminer pour retrouver l'aspect d'origine des yeux (fig. 13).
- 38 Enfin, des éléments de soclage amovibles, fabriqués en matériaux neutres, ont été réalisés afin de permettre l'exposition des statues dans les salles du musée de l'Éphèbe, selon une assise et une statique satisfaisantes.

Protocole d'étude

- 39 La détermination des techniques de fabrication des deux statues a mobilisé une batterie de techniques d'examen et d'analyse, dont en particulier et par ordre chronologique d'intervention : des radiographies X réalisées avant restauration⁵¹, des analyses élémentaires sur prélèvements pour une détermination précise de la composition des alliages et du spectre d'impuretés du métal⁵², une coupe métallographique pour préciser les techniques de réparation⁵³, et enfin au musée du cap d'Agde lors d'une mission collégiale du 20 au 24 avril 2004, un examen endoscopique des statues⁵⁴, ainsi que des analyses de surface par courants de Foucault et par spectroscopie de fluorescence X⁵⁵.

- 40 La radiographie X et les examens préliminaires ont permis de déterminer le plan de coulée des deux statues et de repérer les principales réparures. Nous en avons déduit le nombre de pièces coulées (coulées primaires), les zones de soudage par fusion au bronze liquide pour assembler ces pièces par coulée secondaire, ainsi que l'emplacement et la nature des principaux défauts de fonderie et la façon de les corriger (plaquettes, coulées secondaires...). Les prélèvements par microforage ont été effectués en fonction de ces observations, afin de comparer la composition élémentaire des métaux utilisés pour les coulées primaires, pour les soudures et pour les réparations. Les examens et analyses ultérieurement effectués (endoscopie, analyses de surface) ont eu pour but de préciser le procédé de fonte à la cire perdue utilisé, les modalités d'assemblage, l'emplacement et la forme des clous distanciateurs, les matériaux utilisés pour le décor incrusté...

Le travail de la cire

- 41 Les parois métalliques d'Éros sont fines et d'épaisseur particulièrement régulières : 2 à 3 mm pour les jambes, 3 mm au niveau du corps et de la tête, et 1,5 mm seulement pour la base, (fig. 14).

14. Radiographie X de face de la statue d'Éros



© DCN Indret, P. Megrier.

16. Cavité interne d'Éros



Les coulures dans le dos témoignent du travail de la cire depuis la face interne, et donc du procédé indirect de fonte à la cire perdue.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

Tous les détails anatomiques sont rendus en creux (chevelure, nez...) à l'exception de la natte axiale au sommet de l'occiput, du sexe, et de l'extrémité de certaines boucles de cheveux. La finesse et l'épaisseur uniforme des parois plaident pour le *procédé indirect de fonte à la cire perdue*. La présence de coulures dans le dos sur la face interne du bronze vient à l'appui de cette hypothèse (fig. 16). Ces coulures sont totalement déconnectées des zones d'assemblage, elles ne correspondent donc pas à une fuite de métal au moment du soudage (type de coulure en revanche observé au niveau du pied de l'enfant royal, cf. le soudage), mais témoignent plutôt de l'existence de gouttes de cire ayant dégouliné à l'intérieur du corps. En d'autres termes, la cire a été travaillée depuis la face interne des parois, ces gouttes résultant soit du mode d'application de la cire dit au renversé, soit de la réalisation d'un joint cire-cire. Ce travail de la cire depuis la face interne est un argument irréfutable en faveur du procédé indirect. Après reconstitution de l'épreuve en cire, certains détails ont cependant été repris en positif (boucles de chevelure), voire créés (sexe), par un habillage de la cire ; la qualité de ces compléments directement sculptés est assez exceptionnelle (fig. 2). Nous n'avons pas été en mesure de discerner les joints cire-cire, hormis celui en forme de trapèze au niveau de la poitrine, très visible sur la radiographie de face⁵⁶. Nous ne pouvons donc pas discuter de la stratégie adoptée pour la réalisation des différentes pièces du moule à bon creux pris sur le modèle initial : sections effectuées plutôt selon des plans longitudinaux, ou plutôt selon des plans transversaux⁵⁷.

15. Radiographie X de face de la statue d'enfant royal



© DCN Indret, P. Megrier.

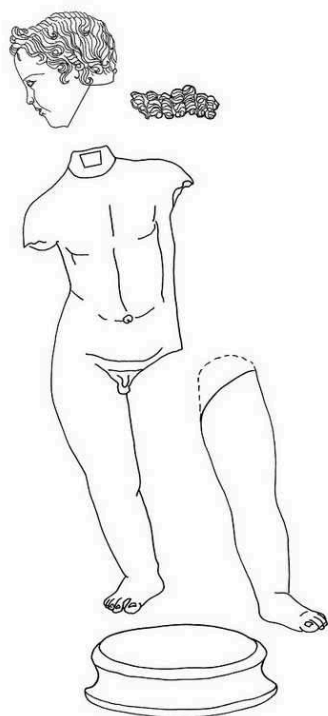
- 42 L'enfant royal se démarque de la statue d'Éros par des parois métalliques plus épaisses : 3,5 à 4,5 mm pour les jambes, 3,5 à 4 mm pour la tête et la tunique, 2,5 à 4 mm selon les pièces pour le manteau, et 4 à 4,5 mm pour les bras ; les doigts de la main conservée sont pleins (fig. 15). De telles épaisseurs restent toutefois parfaitement dans la norme de ce que nous connaissons pour la période présumée de la statue (1^{er} siècle av – 1^{er} siècle ap. J.-C.), à comparer aux parois de 6 à 8 mm des grands bronzes des périodes archaïques et classiques⁵⁸. Les épaisseurs sont particulièrement régulières : le tracé des parois internes suit fidèlement les parois externes, y compris dans les zones telles que les bordures de vêtement, le bracelet de cheville, les sandales, etc. On remarquera de surcroît que les modelés de ces éléments décoratifs sont un peu mous, comme atténués ; cela vaut également pour la chevelure, qui manque singulièrement de relief lorsque l'on confronte les deux statues (fig. 5 à 7). La régularité et la finesse des parois désignent ici encore le procédé indirect de fonte à la cire perdue. Le traitement relativement plat des détails est tout à fait caractéristique d'une statue intégralement réalisée selon ce procédé. Le travail de la cire n'a laissé aucun stigmat observable sur les faces internes des parois de bronze (joints cire-cire, traces d'outil). Nous pouvons tout au plus supposer le recours à la technique de la cire au renversé au niveau de la main droite, étant donné le profil interne terminé par les doigts pleins. Des coulures d'aspect tout à fait similaire à celles observées dans le dos d'Éros sont visibles en face interne du pied droit. Cette fois, elles ne semblent pas issues du travail de la cire mais de l'opération de soudage, étant donné leur proximité avec le joint du pied sur la jambe (cf. le soudage).
- 43 Dans un cas comme dans l'autre, la cire a donc été mise en forme par moulage, mais reprise et complétée par des ajouts sculptés avec une grande qualité d'exécution pour

Éros. Il existait donc un modèle initial (en terre, pierre ou métal), dont on a pris une empreinte, le moule à bon creux. Pour éviter les problèmes de contre-dépouille, ce moule était découpé en une multitude de pièces, au moins une vingtaine pour des statues comme celles-ci. Il faut ici imaginer ces morceaux de moule, chacun garni séparément de cire, aboutissant à la création de puzzles complexes. La question est maintenant de savoir comment ces statues ont été recomposées. Nous n'avons pas, dans le cas présent, d'éléments qui nous permettent de directement discuter cette question. Des indications convergentes laissent cependant penser que dans le cas des grands bronzes grecs et romains, l'épreuve en cire était intégralement réassemblée par la mise en œuvre de nombreux joints cire-cire⁵⁹. C'est d'ailleurs probablement à ce moment qu'il faut situer la phase éventuelle de reprise et d'habillage de la cire. Cette épreuve en cire était ensuite redécoupée, selon la nouvelle logique de la coulée, que nous allons examiner pour les statues des deux enfants d'Agde.

Plan de coulée des deux statues

- 44 Les examens radiographiques complètent les informations visuelles, et restituent un plan de coulée en huit pièces pour la statue d'Éros, auxquelles s'ajoute le socle (fig. 17).

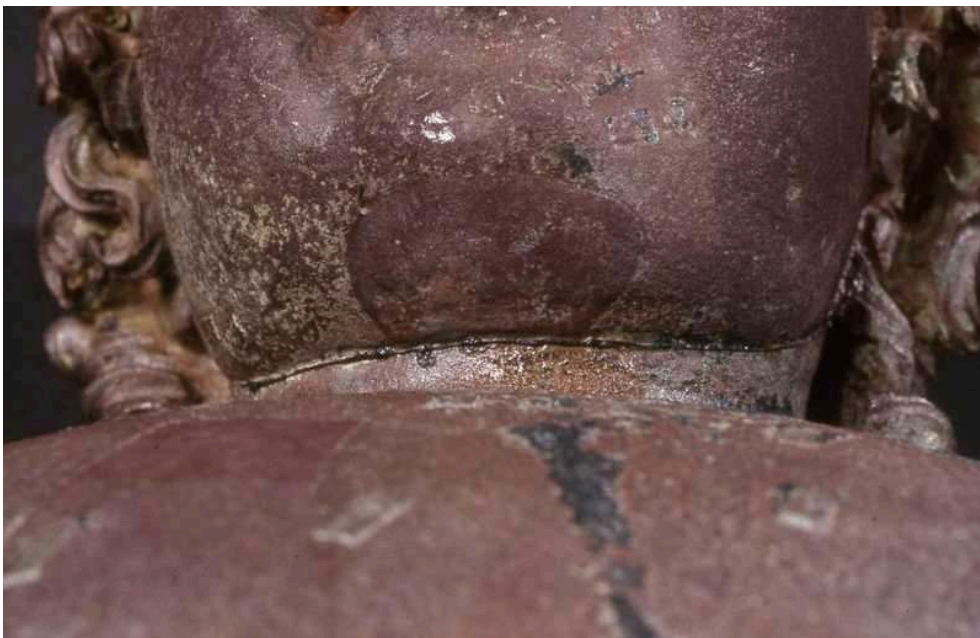
17. Plan de coulée de la statue d'Éros



Si l'on restitue les bras et les ailes, la statue de cire a été découpée en huit pièces, ensuite coulées séparément. Remarquer l'angle marqué de la découpe à la base de la tête.

© Arc'Antique, L. Rossetti et C2RMF, B. Mille.

18. Menton d'Éros



La jonction de la tête sur le corps d'Éros est plus particulièrement visible sous le menton. On remarque également une auréole sous le menton qui correspond vraisemblablement à une coulée secondaire de réparation permettant de masquer un important défaut de coulée.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

19. Démétrios Poliorcète



Cette tête détachée du corps de la statue est une illustration directe de la découpe observée sur l'Éros d'Agde. Réplique hellénistique ou romaine d'un portrait original de la fin du IV^e ou début du III^e siècle av. J.-C., lieu de découverte inconnu, musée du Louvre, acquisition en 1921 à Constantinople ; DAGER, inv. Br 4157.

© C2RMF, B. Mille.

20. Vénus



20a : époque romaine, bronze incrusté d'argent, H. 0,84 m, Mithraeum de Sidon, Syrie, musée du Louvre, DAGER, inv. Br 4430. 20b et c : détails. L'angle de la découpe cou-tête est ici encore plus accentué. La jonction apparaît sur le devant comme un pli sous le menton. Un accès trapézoïdal au niveau de la nuque facilitait le soudage de la tête. Une pièce de chevelure (ici un chignon), assemblée en dernier lieu, masquait à la fois le joint et l'ouverture trapézoïdale à l'arrière de la tête. Pour voir les trois images cliquer ici.

© 20a musée du Louvre ; 20b et c C2RMF, B. Mille.

Les ailes et les bras manquent, toutefois des traces d'assemblage au niveau des ruptures attestent qu'il s'agissait de quatre pièces distinctes. La pièce principale est de grande dimension, elle inclut l'ensemble du corps et la jambe droite. La découpe de la jambe gauche exploite quant à elle le pli anatomique de l'aîne, pour ensuite remonter sur le haut du fessier dans le dos. Ce type de découpe, où le corps et la jambe d'appui ne font qu'un, est bien connu, en particulier pour les statues de la fin de la période hellénistique et du début de la période romaine⁶⁰. Avec ce découpage, les deux jambes sont traitées sous la forme de deux volumes parfaitement distincts, ce qui accentue la sensation de réalisme anatomique, notamment grâce au fin trait de lumière pouvant passer jusque dans l'entrejambe⁶¹. Nous pouvons localiser la limite originelle des deux bras malgré leur fracture. Ils ont été découpés suivant le même principe que la jambe gauche, à l'aplomb des aisselles, c'est-à-dire lorsque les bras s'isolent sous la forme de volumes individuels. Les deux ailes sont en revanche réalisées à la façon d'attributs, leur point d'attache dans le dos ne cherche pas à s'intégrer dans le volume du corps, nous verrons d'ailleurs qu'elles sont assemblées par simple brasage (cf. les finitions). Enfin, le bronzier a utilisé l'existence d'un pli sous le menton pour dissimuler la découpe de la tête (fig. 18). La forme très caractéristique de la découpe se remarque sur les vues de profil, nous connaissons quelques exemples de têtes de ce type détachées du corps, ce qui permet de mieux comprendre le principe de cette construction (fig. 19). De telles découpes sont extrêmement fréquentes sur les statues de la fin de la période

hellénistique et du début de l'époque romaine⁶². Elles exigeaient sans doute que le soudage de la tête soit opéré partiellement depuis l'intérieur. Un accès depuis la nuque sous la forme d'une ouverture trapézoïdale est visible sur la radiographie d'Éros et remplissait vraisemblablement cette fonction (cf. le soudage)⁶³. Cette ouverture est dissimulée par la partie basse de la chevelure, les « anglaises », qui recouvrent la nuque, et constituent donc une pièce à part. On trouve d'autres exemples de ces « anglaises », un chignon peut aussi jouer ce rôle (fig. 20).

21. Plan de coulée de l'enfant royal



On compte ici un plus grand nombre de pièces que pour Éros, probablement treize lorsque la statue était complète.

© Arc'Antique, L. Rossetti.

22. Vue des jambes de l'enfant royal



On voit que la jonction a été effectuée en engageant celles-ci sur une longueur d'environ 5 cm sous la tunique, et que du métal de soudure a été coulé dans l'espace entre les jambes et la tunique afin de réaliser l'assemblage.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 45 Le découpage de l'enfant royal a été effectué selon un plan plus complexe, puisque nous dénombrons encore aujourd'hui douze pièces (fig. 21), et qu'une à deux pièces supplémentaires sont à prendre en compte : l'une pour la réalisation de la base, l'autre pour le petit animal tenu dans la main gauche (cf. étude iconographique). La partie principale est cette fois-ci plus restreinte, correspondant *grosso modo* aux limites de la tunique. Le procédé d'assemblage du haut des jambes est difficile à observer en radiographie, trop de parois se superposent sur l'image à cet endroit. L'examen attentif de cette zone depuis l'extérieur lève cependant l'ambiguïté : les jambes sont engagées sur une longueur d'environ 5 cm sous la tunique (fig. 22). Les pieds ont été coulés à part, la découpe est située dans une zone lisse en bas du tibia pour la jambe gauche, mais se situe nettement plus bas pour la jambe droite, n'hésitant pas à traverser le modelé des sangles de la sandale. On remarque le même procédé au niveau des bras dont le bord supérieur vient couper les manches de la tunique pourtant ornées d'un motif en relief (fig. 5a et 6a). L'enfant royal n'est pas aussi potelé qu'Éros, il n'y a pas de pli sous le menton pour dissimuler un assemblage. Par ailleurs, les cheveux sont courts et ne couvrent pas la nuque, ils ne peuvent donc dissimuler une ouverture. La limite passe ici en plein milieu du cou, une option également adoptée pour d'autres statues de la fin de l'époque hellénistique et de la période romaine— voir par exemple l'Éphèbe d'Agde⁶⁴, une statue dont le cou est également bien individualisé, et où le problème de l'assemblage de la tête se posait donc de façon similaire. Les quatre dernières pièces concernent le manteau. Dans le dos, la partie basse a été coupée horizontalement au niveau où le vêtement commence à se détacher du corps, ce qui permet de

véritablement figurer la superposition des étoffes (c'est-à-dire le manteau et la tunique). Le jeté du manteau est rendu par une série de plis en fort relief, coulés à part sous la forme des deux pans étroits qui venaient se placer de part et d'autre du dos. Un petit pan pectoral constitue la quatrième et dernière pièce, il permettait au manteau de se détacher de la surface de la tunique au niveau de la poitrine. Nous soulignerons enfin un important détail technique : la radiographie montre que la partie basse du manteau masque une large ouverture carrée, dans le dos de la statue (fig. 15). Une construction analogue se retrouve pour les deux statues d'Alexandre-Hélios⁶⁵, qui, rappelons-le, sont à prendre en considération pour une réflexion sur l'identification de l'enfant royal d'Agde (cf. étude iconographique et conclusion).

Les coulées primaires

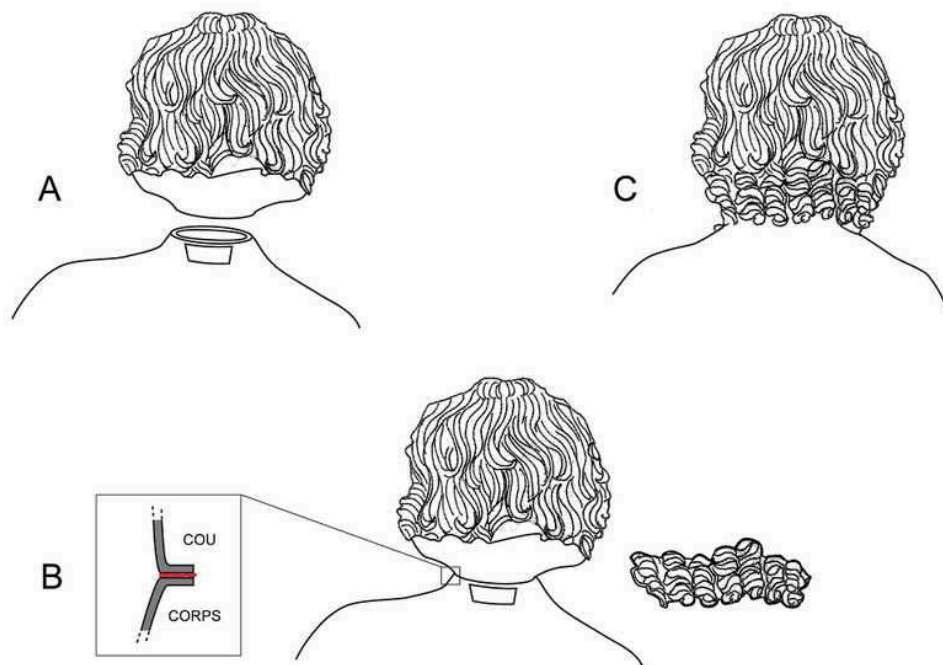
- 46 Les pièces de cire, une fois achevées, doivent être converties en métal : le creux de chaque pièce a pour cela été rempli d'un noyau de terre, des clous distanciateurs ont été plantés au travers des parois de cire, les systèmes d'alimentation ont été conçus en cire et posés, enfin, les ensembles cire-noyau-clous ont été enrobés de terre pour constituer les moules de coulée. Dans le cas d'Éros comme dans celui de l'enfant royal, le noyau a été retiré après la coulée. Cependant, une terre gris-clair résiduelle et visiblement cuite adhère encore en face interne des parois métalliques de l'enfant royal, notamment dans les bras et dans le torse. Cette terre peut correspondre aux restes du noyau, mais peut également témoigner d'un dispositif réfractaire mis en place dans la statue pour la réalisation des soudures, et dont la fonction serait alors d'empêcher les fuites du métal d'apport dans la cavité interne de la statue. L'usage de clous distanciateurs est attesté pour les deux statues. Dans le cas d'Éros, des clous de 4x4 mm de section ont été plantés en assez grand nombre, comme en témoigne la radiographie de profil de la jambe gauche où ils sont le plus facilement repérables (distance moyenne entre chaque clou : environ 5 cm). Les clous ont systématiquement été arrachés après la coulée, les trous résultants ont été dissimulés par de petites plaquettes lors de la réparation. Pour l'enfant royal en revanche, les clous distanciateurs sont pour la plupart encore en place, les quelques logements vides correspondant vraisemblablement à des pertes postérieures au naufrage. Ils sont un peu plus gros (5x5 mm de section) mais moins fréquents (généralement espacés d'environ 8 cm). Les analyses par fluorescence X ont révélé qu'ils étaient en fer, ce qui est le matériau habituel. La tête des clous a simplement été coupée au ras de la surface de la statue après la coulée. Les opérations suivantes (systèmes d'alimentation, moules de coulée) n'ont pas laissé de vestiges observables sur les statues.
- 47 Après avoir évacué la cire et cuit les moules de coulée, le bronze liquide a été versé pour venir prendre la place de la cire, aboutissant à la fabrication d'une série de pièces de bronze que nous désignons sous le terme de coulées primaires. La qualité de ces coulées primaires diffère selon la statue considérée, et la confrontation des deux situations est riche d'enseignements. Dans le cas de l'enfant royal, les coulées sont d'une qualité exceptionnelle, les imperfections sont rares. Il n'en va pas de même pour la statue d'Éros, qui, hormis la tête, compte de très nombreux défauts, principalement de petites porosités débouchant en surface, ce qui a nécessité un travail de réparation très important. Nous trouvons là les deux pôles d'une situation systématiquement rencontrée ; nous ne connaissons en effet pas une seule grande statue d'époque grecque ou romaine sans défauts de coulée. Ceux-ci résultent toujours de la mauvaise

circulation du métal dans les moules et de la mauvaise évacuation des gaz pendant la coulée. Nous supposons que cela est dû en premier lieu à la relative simplicité des systèmes d'alimentation en métal, ce que confirment les quelques restes de moules de coulée décrits dans la littérature⁶⁶. La seconde cause de ces nombreux défauts de fonderie tient à la très grande finesse des parois métalliques des grands bronzes antiques : des épaisseurs de l'ordre de 2 à 4 mm comme observées ici sont courantes, au moins pour les époques hellénistique et romaines ; une situation qui contraste avec les parois des grands bronzes modernes, qui depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, sont généralement d'une épaisseur supérieure à 10 mm⁶⁷. Par ailleurs, les difficultés rencontrées par les bronziers antiques pour alimenter leurs moules se déduisent également de la lecture des plans de coulée, ainsi que nous l'avons déjà relevé dans le cas de l'étude du cheval de Neuvy-en-Sullias : le découpage de l'épreuve en cire vise plus à simplifier la géométrie des moules qu'à limiter la quantité de bronze à couler⁶⁸. Cela vaut également pour les deux statues d'Agde, dont les découpes sont tout à fait conventionnelles pour des statues antiques (bras, tête, jambe lorsqu'elle n'est pas dans le direct prolongement du corps...), et divisent les volumes de la statue en formes plus simples à couler. Le corollaire de ces multiples coulées primaires est la maîtrise des techniques d'assemblage : au contraire de l'alimentation des moules, les bronziers antiques excellaient dans ce domaine, ainsi que nous allons maintenant le découvrir.

Le soudage par fusion au bronze liquide

- 48 Le procédé utilisé pour assembler les coulées primaires, aussi bien pour Éros que pour l'enfant royal, fait appel au soudage par fusion au bronze liquide. Cette technique était tellement particulière que sa maîtrise a définitivement été perdue avec la fin de l'Antiquité. Dans le domaine des études technologiques, on a par ailleurs très longtemps sous-estimé l'importance de ce procédé d'assemblage. On sait maintenant que la maîtrise des techniques de soudage par fusion au bronze liquide était un prérequis indispensable à la fabrication d'une grande statue d'époque grecque ou romaine, et ce finalement au même titre que le procédé indirect de fonte à la cire perdue⁶⁹.

23. Éros, proposition de reconstitution des différentes étapes du soudage de la tête sur le corps



A : tête et corps ont été coulés séparément, remarquer l'existence d'un retour de paroi horizontal, permettant d'augmenter la surface de contact entre les deux pièces. B : du métal de soudure est coulé entre les deux pièces, l'ouverture trapézoïdale au niveau de la nuque permettant d'opérer le soudage depuis l'intérieur, dans la région du menton. C : les mèches en anglaises sont soudées sur la nuque et viennent dissimuler le joint soudé à l'arrière de la tête et l'ouverture trapézoïdale.

© B. Mille.

24. Éros endormi



II^e siècle ap. J.-C. (?), bronze, L. 0,63 m, Epiais-Rhus (Val d'Oise), musée du Louvre, DAGER, inv. Br 4388. 24b : vue de la zone du cou, montrant la même « plate-forme » de contact pour le soudage que dans le cas de l'Éros d'Agde. Pour voir les deux images cliquer ici.

© 24a musée du Louvre ; 24b C2RMF, B. Mille.

25. Éros, soudure en cuvettes de la jambe gauche



Les cuvettes se matérialisent par des formes ovalaires, plus ou moins allongées. Des plaquettes de réparation rectangulaires recourent certaines cuvettes. Elles ont probablement été posées pour masquer les plus gros défauts d'aspect de la soudure.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 49 Les soudures se matérialisent sous plusieurs formes sur la statue d'Éros. La tête est assemblée au corps par une soudure en cordon, dissimulée dans le pli sous le menton. L'examen endoscopique a montré au niveau de ce joint l'existence de « plateformes » de contact entre le cou et le corps (fig. 23). La statue sans tête d'un Éros endormi découvert à Epiais-Rhus⁷⁰ permet d'observer directement le même type d'aménagement (fig. 24), que l'on peut vraisemblablement généraliser à l'ensemble des statues dont la tête présente une telle découpe. L'assemblage est dans ce cas préparé avant même la coulée : le retour des parois est ajouté en cire sur les pièces de cire. Au moment du soudage, la tête a été approchée au contact du corps et du métal de soudure coulé dans l'interstice entre les deux pièces, les « plateformes » augmentant considérablement la surface de contact. L'ouverture trapézoïdale de la nuque, qui donnait un accès facile à la zone de soudage depuis l'intérieur de la statue, a certainement facilité cette opération. De fortes accumulations de métal entre la nuque et le bas des « anglaises » montrent que la soudure a été obtenue en coulant massivement du bronze dans l'espace compris à l'arrière de cette pièce. La jambe gauche est, quant à elle, assemblée au corps par une soudure en cuvettes (fig. 25), du même type que celles que nous avons étudiées sur le cheval de Neuvy-en-Sullias (cuvettes traversantes). Ce type de soudure se reconnaît par les surépaisseurs de métal au revers de chaque cuvette, ici visibles sur la radiographie (fig. 14), et bien mises en évidence par endoscopie. Les bras sont cassés dans la zone même de la soudure, ce que confirme la coupe métallographique effectuée à cet endroit (cf. la réparation). Les fractures et la présence de nombreuses plaquettes de réparation qui corrigent les multiples défauts d'aspect de ces assemblages ne

permettent pas de description plus précise. L'hypothèse la plus vraisemblable est celle de soudures en cuvettes, par analogie avec celle de la jambe gauche.

26. Enfant royal, soudure en cordon de la tête



La soudure, particulièrement discrète, ne se perçoit que depuis l'arrière de la tête (image 26a), ou depuis l'intérieur de la statue (endoscopie de droite, image 26b). Pour voir les deux images cliquer [ici](#).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert et J.-B. Memet.

27. Enfant royal, vue de la face interne du bronze



Vue de la face interne du bronze au niveau de la soudure du pied droit. Du métal de soudure a fui à cet endroit (1), provoquant la formation de coulures (2).

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

- 50 L'enfant royal compte un plus grand nombre de soudures. Comme précédemment, le soudage de la tête se distingue de celui des autres pièces. La tête est soudée sur le corps par un cordon horizontal particulièrement discret : situé à 5 mm au-dessus de l'encolure du vêtement, il n'est visible qu'au niveau de la nuque, et seulement dans de bonnes conditions d'éclairage. L'examen endoscopique et la radiographie ont confirmé son existence par l'observation d'infiltrations de métal de soudure le long du joint (fig. 26) et par la présence de quelques porosités alignées selon cette limite (fig. 15). De tels joints, très soignés, sont difficilement discernables ; nul doute que ce type de soudure reste le plus souvent inaperçu. Nous avons déjà souligné que l'assemblage des jambes est difficile à documenter. Il semble avoir été effectué en coulant du métal de soudure dans l'espace existant entre les jambes et la tunique (fig. 22), la grande ouverture dans le dos permettait un accès facile à cette zone depuis l'intérieur. Pour les bras, les chevilles et les pièces assemblées du manteau, des soudures en cuvettes sont clairement visibles (fig. 5 et 6), mais effectuées selon des modalités différentes de la statue d'Éros, puisqu'il s'agit de cuvettes non traversantes : c'est le procédé attesté dès le ^v^e siècle av. J.-C. sur les statues de Riace⁷¹. La statue de l'enfant d'Agde témoigne d'une maîtrise technique exceptionnelle : d'une part la soudure semble effective sur l'ensemble de la longueur des joints (habituellement, les soudures antiques comptent énormément de défauts), et d'autre part les cuvettes reproduisent le décor qu'elles traversent (ourlet de la tunique au niveau des épaules, sangle des sandales). Cet exemple montre bien, au moins pour la variante ici utilisée, que les cuvettes ne sont pas uniquement des coulées secondaires pour le soudage par fusion, mais qu'elles étaient également préparées à la cire perdue. On ne voit pas en effet comment le décor

pourrait avoir été reproduit à la surface des cuvettes autrement qu'en ayant eu recours à la cire. Les soudures des chevilles sont facilement observables depuis la face interne de la statue. On note que le métal de soudure semble avoir fui sous pression vers l'intérieur, de façon marquée dans la cheville gauche, provoquant une importante accumulation de matière ; et sous la forme de simples coulures dans le pied droit (fig. 27).

La réparation

- 51 Une fois les pièces assemblées, la surface des statues doit encore être réparée pour masquer les défauts d'aspect qui résultent soit de la coulée (manques, porosités), soit de l'extraction des clous distanciateurs, soit d'un soudage imparfait.

28. Éros, jambe droite



Les plaquettes de réparation se comptent ici par centaines, elles sont en grande majorité rectangulaires et de petites dimensions.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

29. Éros, jambe droite



Détail d'un emplacement de plaquette de réparation disparue. On distingue parfaitement les stries verticales et le mode de préparation du bord, le creusement a été effectué au ciseau, à froid, sur 1 à 2 mm de profondeur.

© Arc'Antique, J.-G. Aubert.

Les deux mêmes techniques ont été utilisées sur les enfants d'Agde. Les plus gros défauts (manques liés à une mauvaise venue du métal pendant la coulée) ont été comblés par des coulées secondaires. Deux réparations de ce type ont été repérées sur la statue d'Éros (sous le menton et à l'arrière de la base), et deux autres sur l'enfant royal (sous le menton et derrière le genou gauche), fig. 9 et 18. Les autres défauts ont été corrigés par la pose de plaquettes de bronze. Celles-ci sont en très petit nombre sur l'enfant royal, qui, rappelons-le, se distingue par la qualité de ses coulées primaires et de ses soudures. Les plaquettes se comptent en revanche par centaines sur la statue d'Éros, recouvrant abondamment le tronc et les jambes, et se retrouvant même sur la tête, bien que beaucoup moins nombreuses (fig. 28). Ces réparations sont pour la plupart rectangulaires et de petites dimensions, mais on trouve également des plaquettes polygonales plus grandes qui dissimulent soit un défaut plus gros, soit un ensemble de petites porosités agrégées. Quelques plaquettes rectangulaires sont tombées, ce qui permet d'observer le mode de préparation du support, travaillé à froid par enlèvements de matière au ciseau (fig. 29). L'examen métallographique d'une plaquette polygonale prélevée dans la fracture du bras, à l'endroit de la soudure, a révélé une microstructure dendritique, typique d'une opération de fonderie (fig. 30). On a longtemps cru que ce type de réparation était réalisé par l'incrustation à froid d'une tôle découpée à la dimension du logement ; cette étude démontre exactement le contraire et vient appuyer d'autres résultats récemment obtenus sur le même sujet⁷².

30. Éros, coupe métallographique d'une plaquette de réparation



Éros, coupe métallographique d'une plaquette de réparation prélevée dans la fracture du bras droit. Pour voir les trois images de la coupe cliquer ici.

© IRAMAT, M. Pernot.

30a : vue générale de la coupe polie, sans attaque, du prélèvement observé en microscopie optique. La plaquette de réparation, en haut, s'ajuste dans le logement préparé préalablement (images visibles sur flickr.com).

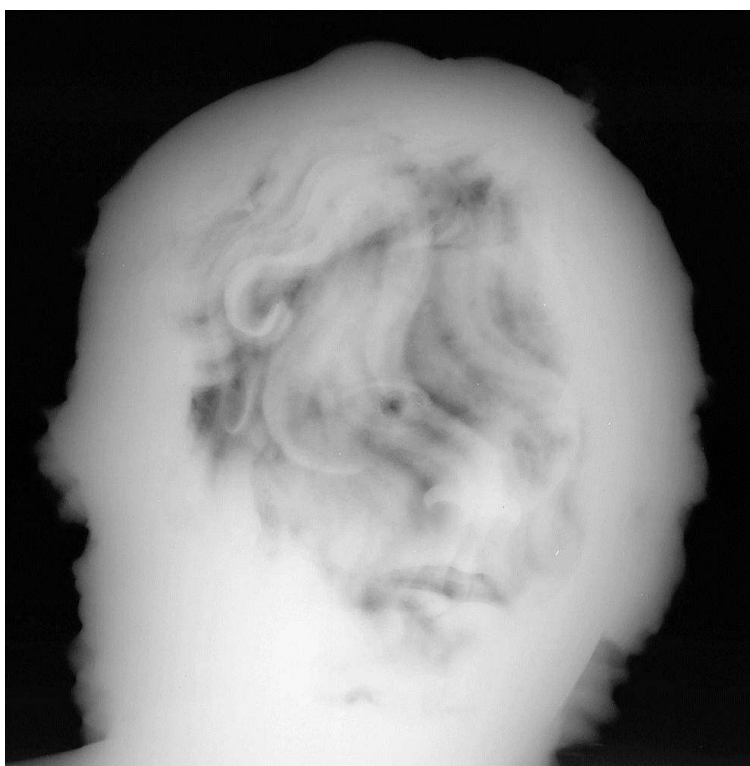
30b : détail de la microstructure de la plaquette observée en microscopie optique après attaque acide (solution de perchlorure de fer alcoolique). Celle-ci est dans un état quasiment brut de fonderie ; parmi d'autres traits du faciès, la ségrégation (variations de la teneur en étain révélées par les différences de teinte) indique que l'alliage n'a pas été recuit ; les fines stries témoignent de ce qu'il a seulement subi une très faible déformation.

30c : détail de la microstructure du logement observée en microscopie optique après attaque acide (solution de perchlorure de fer alcoolique). La déformation subie par l'alliage est visible dans l'angle à droite. Les variations de la teneur en plomb et de la proportion de seconde phase riche en étain (plus de plomb à droite qu'à gauche ; inversement, plus de phase riche en étain à gauche qu'à droite) sont particulièrement fortes, et signalent vraisemblablement la présence d'une soudure à cet endroit. Les défauts de ce joint soudé auraient donc nécessité la pose de plaquettes de réparation pour masquer certains défauts (porosités ?).

Les finitions

- 52 Parmi les opérations de finition, il faut en premier lieu citer le polissage et les reprises à froid. On peut ici rappeler ce passage de Pline qui nous raconte que Carvilius fit faire une statue à son effigie à partir de la limaille récupérée au cours de la fabrication du Jupiter colossal du Capitole⁷³. Cela donne la mesure du travail qui était effectué, aussi bien pour tendre les surfaces en éliminant la « peau » du bronze, c'est-à-dire cette surface un peu grumeleuse créée par le métal se solidifiant au contact du moule, que pour mettre de niveau les soudures et les plaquettes, ou pour reprendre certains détails du décor. Les boucles de la chevelure d'Éros, ou encore la surface piquetée du manteau de l'enfant royal, témoignent de l'importance du travail de reprise à froid effectué sur les deux statues (fig. 5c).

31. Éros, radiographie X



Éros, radiographie X de la tête prise de trois-quarts, ce qui permet de détailler la construction de l'œil droit.

© DCN Indret, P. Megrier.

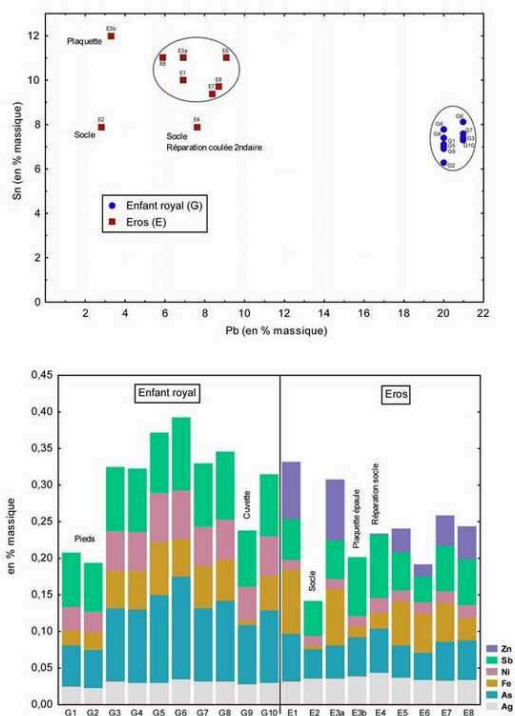
- 53 Il faut aussi compter au titre des finitions les incrustations et les plaquages. Un matériau figurant le khol emplissait probablement les deux traits qui prolongeaient les yeux de l'enfant royal (totalement disparu aujourd'hui), nous ne savons rien de la façon dont les yeux eux-mêmes étaient faits (fig. 7a). Pour Éros, des feuilles d'argent ont été appliquées pour représenter le blanc des yeux (fig. 13), ainsi qu'en témoignent les analyses par fluorescence X effectuées à ces emplacements. Un cliché radiographique de détail a mis en évidence l'auréole circulaire de l'iris, bien dessiné et moins absorbant aux rayons X (fig. 31). Étant donné le très mauvais état de conservation à cet endroit, le nettoyage des yeux n'a sans doute pas été poussé à son terme (cf. la restauration). L'iris

reste donc caché sous les dépôts gris des produits de corrosion de l'argent. D'après cette dernière radiographie, l'aspect de la pupille était rendu par un trou. Pourtant l'examen endoscopique a permis d'observer la surface intérieure, qui, au niveau des yeux, était continue : la pupille n'était donc pas complètement percée. Nous pensons également aux attributs qui personnifiaient les statues : pendeloques de cheveux pour les deux statues, boucles d'oreille pour l'enfant royal. Nous classons aussi les opérations de brasure parmi les finitions : fixation des ailes dans le dos d'Éros, et assemblage des statues sur leurs bases métalliques respectives. Les analyses par fluorescence X ont montré que l'alliage utilisé pour la brasure était à base d'étain et de plomb pour les ailes d'Éros, uniquement au plomb pour son soclage. Il ne reste plus de traces de l'alliage de brasure sous les pieds de l'enfant royal.

La composition des alliages

- 54 La composition élémentaire des pièces en alliage à base de cuivre constituant les deux statues a été déterminée sur copeaux de métal sain, obtenus au moyen de microforages (trou de 1 mm de diamètre sur une longueur d'environ 5 mm pour 10 à 20 mg de métal recueilli).

32. Éros et l'enfant royal, composition élémentaire du métal



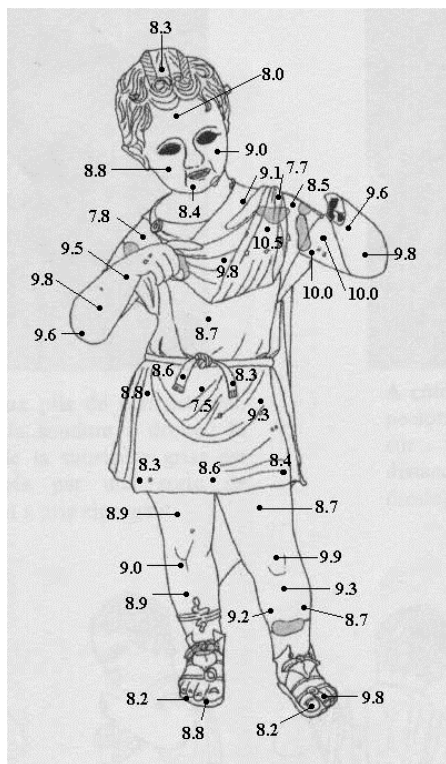
Composition élémentaire du métal des différentes pièces de la statue d'Éros et de l'enfant royal, analyses effectuées par ICP-AES à partir de micro-prélèvements, résultats en pourcentage massique. En haut : teneur en étain en fonction du plomb. En bas : diagramme cumulé des teneurs des principales impuretés.

© C2RMF, B. Mille.

Dix prélèvements ont été effectués sur l'enfant royal, huit sur Éros. Les copeaux de métal ont été dissous dans l'eau régale (mélange d'acides chlorhydrique et nitrique).

Les solutions obtenues ont ensuite été analysées par spectrométrie d'émission atomique, la source étant un plasma d'argon produit par couplage inductif (ICP-AES)⁷⁴. Les résultats complets de ces analyses sont présentés en annexe, deux graphiques résument les principales informations, l'un concerne la composition des alliages, l'autre les impuretés (fig. 32). La caractérisation de la composition du métal a par ailleurs été complétée par la mise en œuvre de techniques d'analyses non destructives (courants de Foucault et fluorescence X) qui font l'objet d'un commentaire séparé (fig. 33).

33. Résultat des mesures de conductivité électrique par courants de Foucault



Résultat des mesures de conductivité électrique par courants de Foucault (Eddy-Current), pratiquées sur les deux statues en bronze du Cap d'Agde. Pour voir les huit images des résultats cliquer ici.

© E. Formigli.

Cette technique d'analyse permet de caractériser les alliages de chaque partie d'un grand bronze par une valeur moyenne de conductivité exprimée en unités de mesure IACS. Il s'agit donc d'une analyse élémentaire qualitative. Les mesures sont conduites en posant simplement la sonde sur la surface du métal, le résultat de la mesure est obtenu instantanément, ce qui permet d'effectuer un très grand nombre de mesures. Cette méthode, avec quelques limites, est apparue très utile dans le diagnostic des métaux archéologiques et dans l'étude des techniques anciennes de mise en œuvre (MARABELLI et MEDORI 1991 ; FORMIGLI et WILLER 1994). Dans la pratique, la méthode des courants de Foucault donne de très bons résultats pour la reconnaissance d'insertions modernes, de soudures, de réparations, de matériaux d'incrustation (cuivre, argent...). Les courants de Foucault sont ainsi d'une grande aide pour un premier état des lieux, permettant notamment un choix plus avisé des prélèvements pour des analyses chimiques ultérieures.

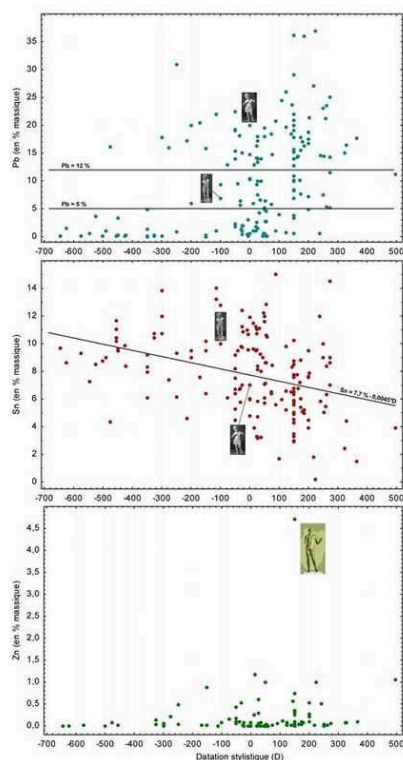
Enfant royal : 87 mesures ont été effectuées, aussi bien sur les coulées primaires (images 33b et 33c sur flickr.com), que sur les soudures, les réparations par coulée secondaires, les plaquettes de réparation et les clous distanciateurs (images 33d et 33e). Les mesures de conductivité sur les différentes coulées primaires indiquent une faible fluctuation des valeurs (entre 8 et 10 IACS), ce qui est conforme au résultat attendu. En revanche, la conductivité mesurée sur le métal de soudure est systématiquement plus élevée (entre 10 et 12 IACS), alors que nous savons par les analyses quantitatives qu'un alliage en tout point identique a été utilisé. Par ailleurs, nous avons réalisé 12 analyses directes de la surface par fluorescence X, qui ont également abouti à la conclusion d'une composition différente dans les zones de soudure. Dans un cas (courant de Foucault) comme dans l'autre (fluorescence X), il faut cependant tenir compte d'un point très important : ces techniques d'analyse non destructives mesurent la composition depuis la surface. L'explication des variations observées ne peut s'expliquer que par une composition élémentaire de la surface différente de celle du cœur, vraisemblablement en raison d'une réactivité différente de la surface des différents métaux face à la corrosion (en effet, si les compositions élémentaires des coulées primaires et des soudures sont identiques, les microstructures sont en revanche très différentes, voir fig. 30).

Éros : 55 mesures ont été effectuées (images 33f et 33g), qui montrent une fluctuation plus modeste encore que pour l'enfant royal (entre 8,5 et 10 IACS sur la statue). Ces résultats sont ici également en bon accord avec les 21 analyses par fluorescence X réalisées, dont nous ne présentons pas le détail ici, mais qui se caractérisent par une très bonne homogénéité. Pourtant, les analyses ICP-AES réalisées sur des micro-prélèvements provenant du cœur du métal ont clairement démontré une variabilité de composition d'alliage nettement plus importante que pour l'enfant royal. Les résultats des analyses par courants de Foucault semblent donc fortement dépendre de la composition en surface et sont donc vraisemblablement aussi fortement affectés par les phénomènes de corrosion que les analyses par fluorescence X.

- 55 Les pièces analysées sur la statue d'Éros sont toutes constituées à partir de bronze au plomb. Les coulées primaires (corps, jambe gauche, tête, anglaises) se caractérisent par un alliage comportant 9 à 11 % d'étain et 6 à 9 % de plomb. L'analyse d'une plaquette polygonale de réparation indique une composition différente de celle des coulées primaires, avec une teneur en étain légèrement supérieure (12 %) et moins de plomb (3,3 %). Le socle est, quant à lui, nettement moins allié (7,9 % d'étain et seulement 2,8 % de plomb), sa réparation par coulée secondaire présente une teneur en étain identique mais avec plus de plomb (7,6 %). Le taux global d'impuretés est assez bas (0,15 à 0,35 % selon les pièces analysées). On notera les teneurs plus faibles en fer et zinc du socle et des réparations par rapport aux coulées primaires. On ne peut pas, en revanche, différencier ces pièces sur la base des autres éléments chimiques (teneurs dans la même gamme, y compris des marqueurs géochimiques assez spécifiques, tels que Ag, Ni, Sb, Au, Bi, Co, Se). Le fer et le zinc sont des éléments très facilement oxydables, et il est tout à fait possible d'imputer les différences relevées aux fusions répétées d'un même cuivre qui auraient provoqué le départ de ces deux éléments. En d'autres termes, malgré les différences de composition, le socle a vraisemblablement été fabriqué dans le même atelier que la statue d'Éros.

- 56 Toutes les pièces de l'enfant royal sont également réalisées à partir de bronze au plomb. Le bronzier a porté une attention toute particulière à la formulation de son alliage : les teneurs en plomb et en étain sont pratiquement identiques pour toutes les pièces, y compris dans le cas du métal utilisé pour le soudage par fusion. L'alliage contient un peu moins d'étain que la statue d'Éros (6 à 8 %), mais surtout beaucoup plus de plomb (20-21 %). Ce degré de contrôle de la composition des alliages est un nouveau témoignage du niveau de savoir-faire exceptionnel de cet atelier dans le domaine des techniques de fonderie. Il traduit sans doute la recherche d'une parfaite homogénéité de la statue, en particulier pour ce qui concerne sa couleur. Les impuretés sont, comme pour Éros, à un niveau relativement bas (taux cumulé 0,2 à 0,4 %). Trois éléments sont responsables des variations observées, il s'agit cette fois du fer, de l'arsenic et du nickel (à noter que le zinc est ici totalement absent). Une même interprétation peut être invoquée : des fusions répétées en atmosphère oxydante auraient provoqué le départ des éléments les plus oxydables (ici fer, arsenic et nickel). Si l'explication est plausible pour le métal de soudure (coulée secondaire), on ne comprend pas bien pourquoi le métal composant les pieds est lui aussi plus affiné (coulées primaires).
- 57 Il est couramment admis que le bronze au plomb compose le métal des grands bronzes antiques à partir de la fin de la période hellénistique et pour l'ensemble de la période romaine⁷⁵. Si le fait est avéré, nous tenons là un moyen commode pour attribuer chaque grand bronze à l'une des sous-périodes de la chronologie antique. Peut-on aller jusqu'à une véritable datation, et par exemple distinguer les compositions de la période hellénistique de celles du Haut-Empire, ce qui serait fondamental dans le problème qui nous préoccupe ici ? Faut-il au contraire se montrer plus prudent dans les interprétations de ces résultats d'analyse ? En réalité, les travaux de synthèse sur le sujet manquent, et il est aujourd'hui impossible de donner un avis circonstancié sur ce point. Les données dont nous disposons se résument à l'article de P. Craddock sur l'évolution des compositions grecques⁷⁶, et à la monographie de G. Lahusen et E. Formigli, où les auteurs s'appuient sur l'analyse de trente-quatre portraits bien datés pour présenter deux diagrammes montrant l'évolution des teneurs en étain et en plomb au cours de la période romaine⁷⁷. Nous proposons de contribuer au sujet en ayant recours aux données que nous avons réunies dans le cadre de la constitution de la base de données HEPHAISTOS⁷⁸ ; il s'agit ni plus ni moins d'élargir la perspective de G. Lahusen et E. Formigli en intégrant un plus grand nombre d'analyses, et en prenant à la fois en compte les périodes grecques et romaines. Le travail sur les œuvres fichées dans la base est souvent loin d'être achevé, notamment pour ce qui concerne la difficile question de leur datation stylistique, les résultats proposés ici doivent donc être regardés comme très provisoires. Parmi les œuvres répertoriées dans la base HEPHAISTOS, 334 bénéficient d'une ou plusieurs analyses de composition élémentaire du métal (soit un total de 980 analyses). Un tri drastique nous a conduits à ne conserver pour l'instant que 165 statues, celles pour lesquelles il est possible de proposer une datation stylistique avec un intervalle de confiance inférieur ou égal à 200 ans pour une fiabilité considérée comme haute ou moyenne, celles aussi pour lesquelles les résultats analytiques ne prêtent pas à confusion (défaut de localisation, composition polluée par les produits de corrosion...). Afin de mettre les 165 statues sur un pied d'égalité et de simplifier l'interprétation des résultats, nous avons sélectionné une seule analyse par statue qui représente, à chaque fois, la composition d'une coulée primaire (souvent la tête).

34. Teneurs en plomb, étain et zinc



Teneurs en plomb, étain et zinc en fonction de la datation stylistique des grands bronzes pour l'ensemble des périodes antiques grecques et romaines. Résultats compilés à partir des données de la base HEPHAISTOS, 165 statues sont ici représentées.

© C2RMF, B. Mille.

- 58 Les résultats obtenus incitent à une très grande prudence. L'élargissement de l'enquête ne conduit pas à une simplification de la situation, et il semble illusoire d'espérer que les teneurs en plomb et en étain permettent à elles seules la datation relative d'une statue. La composition élémentaire de l'alliage d'un grand bronze peut tout au plus contribuer à la discussion sur la datation, mais ne sera sans doute jamais un argument suffisant. D'autres critères, plus liés aux techniques de fonderie, semblent d'ores et déjà plus discriminants (variante du procédé de soudage par fusion au bronze liquide, forme des plaquettes de réparation, épaisseur des parois métalliques, forme et matériau des clous distanciateurs...). Ces réserves étant faites, de grandes tendances se dégagent, que nous allons brièvement commenter (fig. 34) :

En premier lieu et d'une façon générale, les compositions d'alliage des grands bronzes sont très contrôlées. Cela se perçoit d'une part par l'homogénéité de composition entre les différentes pièces d'une même statue, homogénéité que nous avons déjà signalée dans nos précédentes études, et que les deux bronzes d'Agde illustrent parfaitement. Cela se constate aussi par l'absence de zinc, y compris à la période romaine⁷⁹. Le contrôle des compositions n'est pourtant pas une règle générale des productions métalliques antiques. La petite statuaire d'époque romaine en particulier montre une extrême diversité d'alliage⁸⁰, laissant supposer que dans ce domaine une part non négligeable du métal provenait de récupérations. La situation des grands bronzes est bien différente et traduit manifestement une volonté d'éviter le zinc. Une règle quasiment intangible semble avoir été établie. Elle pourrait être liée au soudage, car d'une part les alliages de cuivre contenant du zinc sont connus en métallurgie pour être

difficilement soudables⁸¹, et d'autre part la fabrication de la petite statuaire antique, qui elle acceptait le zinc, ne faisait jamais appel aux joints soudés au bronze liquide. La teneur moyenne en étain de la grande statuaire antique connaît au cours du temps une décroissance. Elle est cependant extrêmement lente, et la dispersion autour de la moyenne est très importante. Cet élément n'a donc pas de valeur chronologique pour discuter le cas d'une statue isolée.

Le plomb reste l'élément chimique le plus intéressant du point de vue chronologique. On peut effectivement noter pour les statues antérieures au III^e siècle av. J.-C. que le plomb ne dépasse pas 5 %⁸². On ne peut malheureusement pas aller beaucoup plus loin. En effet, les bronzes à faible teneur en plomb resteront utilisés jusqu'à la fin de la période romaine. Pour les bronzes au plomb, deux traditions sont attestées, les alliages à teneur moyenne (plomb compris entre 5 et 12 %, cas d'Éros), et ceux à très forte quantité de plomb (entre 12 et 35 %, cas de l'enfant royal). Ici encore, il n'y a pas de distinction chronologique possible entre les deux groupes.

- 59 Sur la base de la seule composition élémentaire des alliages des deux enfants d'Agde, nous pouvons donc raisonnablement exclure une datation antérieure à la période hellénistique étant donné la forte teneur en plomb des alliages, nous ne pouvons pas, en revanche, rejeter la période romaine.

Conclusion

- 60 Les recherches menées pour identifier l'enfant royal avaient conduit C. Rolley à envisager l'hypothèse de Césarion ; hypothèse d'ailleurs réfutée après l'avoir explorée en détail (cf. étude iconographique). C. Rolley avait en effet rapproché cet enfant en costume macédonien de deux statues découvertes en Egypte, quasiment identiques, et qui représenteraient un autre fils de Cléopâtre, Alexandre-Hélios, habillé en costume royal arménien. C. Rolley soulignait de surcroît, et avec raison, l'existence d'une particularité technique commune aux trois statues : la grande ouverture carrée dans le dos, occultée par le manteau coulé à part. Ce détail si particulier engage à tester la possibilité d'une même tradition d'atelier pour les trois bronzes, en confrontant nos résultats à l'étude technologique et analytique des deux statues d'Alexandre-Hélios conduite à l'occasion de la préparation de l'exposition de 1996 *The Fire of Hephaistos*⁸³. Les trois bronzes partagent effectivement quelques autres caractéristiques, comme par exemple la grande régularité de l'épaisseur des parois métalliques, un plan de coulée qui se révèle relativement similaire, et le faible nombre de défauts de coulée. Cependant, il est d'autres critères qui relativisent très fortement ce rapprochement : des épaisseurs de paroi beaucoup plus fines pour les deux statues d'Alexandre-Hélios (1,5 à 2 mm), mais avec certaines parties traitées en plein (jambe droite sous le genou et doigts), alors que tout est en creux pour l'enfant royal d'Agde ; des clous distanciateurs nettement plus petits (seulement 2 mm de côté, 5 mm pour la statue d'Agde) et surtout une composition d'alliage complètement différente (bronze à seulement 6 % de plomb avec zinc et fer comme seules impuretés, tandis que la statue d'Agde est faite d'un bronze à 21 % de plomb, que le zinc est totalement absent, et que l'arsenic, le nickel et l'antimoine sont les principaux marqueurs de ce métal). Enfin, même si les soudures ne sont pas véritablement décrites dans la publication de 1996, les documents présentés montrent que la tête des deux statues d'Alexandre-Hélios était soudée selon des modalités beaucoup plus proches de l'Éros d'Agde que de l'enfant royal. Il semble donc

qu'il faille également abandonner l'hypothèse d'un atelier de fabrication commun pour ces trois statues.

- 61 Si l'on revient maintenant aux deux statues d'Agde, et sur la base des considérations iconographiques, stylistiques et techniques ici présentées, une datation de la fin de la période hellénistique semble la plus probable, aussi bien pour Éros que pour l'enfant royal. L'hypothèse de la perte des deux statues lors d'un même naufrage aux alentours du changement d'ère⁸⁴ est donc tout à fait compatible avec les résultats que nous avançons, puisque leur contemporanéité apparaît possible.
- 62 Cependant, au-delà de la seule question chronologique, les résultats obtenus conduisent à rejeter fermement l'idée d'une origine commune pour les deux bronzes. D'une part, le registre iconographique est complètement différent : un Éros probablement destiné à l'ornementation luxueuse d'une villa d'un côté, le portrait d'un enfant royal lié à l'élite macédonienne et/ou égyptienne de l'autre. Le registre stylistique met de surcroît en exergue les différences, avec pour meilleur exemple la question du traitement des chevelures. Le registre technique fournit enfin de nombreux critères qui permettent d'approfondir la comparaison et renforcent de fait les divergences. En effet, si les deux bronzes partagent des caractéristiques communes, et si les résultats sont compatibles avec la datation proposée, tout ou presque différencie les deux statues dans le détail de leur fabrication. Le travail de la cire tout d'abord, avec pour Éros de nombreuses interventions (par exemple reprise de la chevelure), tandis que l'enfant royal semble intégralement obtenu à partir d'un procédé indirect de fonte à la cire perdue. Le plan de coulée est ensuite très différent, aussi bien au niveau du montage de la tête que de celui des jambes. Enfin, la qualité des coulées oppose complètement les deux statues, puisque nous retrouvons les pôles extrêmes des situations que nous connaissons pour les grands bronzes antiques : dans le cas d'Éros, les défauts de coulée sont innombrables et ont nécessité un important travail de réparation, tandis que pour l'enfant royal, les coulées primaires et les soudures sont quasiment parfaites. Avec Éros, nous aurions donc plutôt l'exemple d'un atelier au sein duquel œuvrait un excellent sculpteur, en mesure de mener un travail de très haute qualité sur la cire ; avec l'enfant royal, nous ne retrouvons pas de trace d'une intervention sur la cire elle-même ; en revanche, le fondeur a réussi un travail de coulée et d'assemblage par soudures tout à fait exceptionnel.

A' sunedrio ellhnwn arcaialogwn 1967 : *A' sunedrio ellhnwn arcaialogwn*, D. Lazaridis (éd.), plaquette de l'exp., Athènes, 1967.

ADAMSKI et PERNOT 2008 : F. Adamski, M. Pernot, *Technological Study of Antique Large Bronze Repairing Patches from the Gallo-Roman Site of Barzan (France)*, communication non publiée au colloque International Symposium on Archaeometry, Sienne, Italie, mai 2008.

AKURGAL 1987 : E. Akurgal, *Griechische und römische Kunst in der Türkei*, 1987.

AMEDICK 1991 : R. Amedick, „Die Kinder des Kaisers Claudius. Zu den porträts des Tiberius Claudius Britannicus und der Octavia Claudia“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen instituts. Römische Abteilung* 98, 1991, p. 373-395.

ANDRAE 1998 : B. Andrae, *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, *Kulturgeschichte der antiken Welt*, vol. 77, Mayence, 1998.

ANDRAE 2003 : B. Andrae, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003.

Arcaia Makedonia 1988-1989 : Arcaia Makedonia. Ancient Macedonia, cat. exp., Melbourne, Brisbane et Sydney, 1988-1989.

ARNAUD, BARBERY, BIAIS, FARGETTE et NAUDOT 1985 : D. Arnaud, J. Barbery, R. Biais, B. Fargette, P. Naudot, *Propriétés du cuivre et de ses alliages. Techniques de l'ingénieur. Matériaux métalliques*, M4640, 1985, 49 p.

AZEMA et MILLE 2010 : A. Azema, B. Mille, « La grande sculpture antique en bronze assemblée par soudage par fusion », *Soudage et techniques connexes*, mars-avril 2010, p. 20-22.

AZEMA, MILLE, ECHEGUT et DE SOUSA MENESES (soumis) : A. Azema, B. Mille, P. Echegut, D. De Sousa Meneses, "An experimental study of the welding techniques used on the Greek and Roman large Bronze Statues", *Historical metallurgy*.

AZEMA, MILLE, PILON, BIROLLEAU et GUYARD (accepté) : A. Azema, B. Mille, F. Pilon, J.-C. Birolleau, L. Guyard, « Étude archéométrique du dépôt de grands bronzes du sanctuaire gallo-romain du Vieil-Evreux (Eure) », *Archéosciences*.

BÉRARD-AZZOUZ 2008 : O. Bérard-Azzouz (dir.), *Musée de l'Éphèbe, catalogue des collections d'archéologie sous-marine*, Agde, 2008.

BEWER, BOURGARIT et BASSETT 2008 : F. Bewer, D. Bourgarit, J. Bassett, « Les bronzes français (XVI^e-XVIII^e siècle) : notes techniques », dans G. Bresc-Bautier, G. D. Scherf (éd.), *Bronzes français de la Renaissance au siècle des lumières*, Paris, musée du Louvre – Somogy, 2008, p. 28-41.

BLANC-BIJON 2012 : V. Blanc-Bijon avec la collaboration d'Y. Coquinot, « L'emblema d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : Étude iconographique et technique – analyses des matériaux », dans « *Bronzes grecs et romains, recherches récentes* » – *Hommage à Claude Rolley*, INHA (« Actes de colloques »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://inha.revues.org/3902>.

BÖHM 1994-1995 : S. Böhm, „Zwei Erosstatuetten“, in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, G. Hellenkemper Salies (dir.), cat. d'exp., Rheinisches landesmuseum, Bonn, 1994-1995, p. 505-513.

BOL 1972 : P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, supplément 2, 1972.

BOUILLON 1810-1821 : P. Bouillon, *Musée des antiques, dessiné, gravé et terminé à l'eau-forte par Pierre Bouillon, avec des notices explicatives par Jacques Bins de Saint-Victor*, Paris, 1810-1821, 3 vol.

BOUQUILLON, DESCAMPS, HERMARY et MILLE 2006 : A. Bouquillon, S. Descamps, A. Hermary, B. Mille, « Une nouvelle étude de l'Apollon Chatsworth », *Revue archéologique*, n° 42 (2006/2), 2006, 227-261.

BOURGARIT et MILLE 2003 : D. Bourgarit, B. Mille, "The elemental analysis of ancient copper-based artefacts by Inductively-Coupled-Plasma Atomic-Emission-Spectrometry (ICP-AES): an optimized methodology reveals some secrets of the Vix Crater", *Measurement Science and Technology*, 14, 1538-1555.

BOURGARIT et MILLE 2010 : D. Bourgarit, B. Mille, « La grande statuaire en bronze au C2RMF : méthodes et études de cas », dans M. Joubert (éd.), *Conférence autour du métal*, (École des beaux arts de Tours, 9 février 2010), Tours, 2010, p. 51-69.

BREA et CAVALIER 2001 : L.B. Brea, M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Rome, 2010.

CARAPANOS 1878 : C. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, 1878.

Catalogue raisonné des figurines 1954-1986 : Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, S. Mollard-Besques (dir.), cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1954-1986.

CAUMONT, MARGARIT, MILLE, PICCARDO et ROLLEY 2006 : O. Caumont, X. Margarit, B. Mille, P. Piccardo, C. Rolley, « Un bras d'empereur romain en bronze à Essegney (Vosges) », *Revue archéologique de l'Est*, t. 55, 2006, p. 173-195.

CRADDOCK 1977 : P. T. Craddock, "The composition of the copper alloys used by the Greek, Etruscan, and Roman Civilizations 2, The Archaic, Classical and Hellenistic Greeks", *Journal of archaeological science*, 4, 1977, p. 103-123.

DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008 : M.-P. Darblade-Audoin, B. Mille, avec la collaboration G. d'Alfonso, O. Tavoso, « Le pied de bronze colossal de Clermont-Ferrand », dans *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, tome 87, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2008, p. 31-68.

DENTI 1991 : M. Denti, *AIONArch* 13, 1991, p. 133-188.

DESPINIS, STEPHANIDOU-TIBERIOU et VOUTYRAS 2003 : G. Despinis, T. Stephanidou-Tiberiou, E. Voutyras, *Katalog der Skulpturen des Archäologischen Museums Thessaloniki*, vol. 2., Thessaloniki (en grec), 2003.

DRESCHER 1958 : H. Drescher, *Der Überfangguss: ein Beitrag zur vorgeschichtlichen Metalltechnik*, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 1958, 192 p.

FORMIGLI 1984 : E. Formigli, «Dua Bronzi da Riace», *Bolletino d'arte*, serie speciale 3, 2 vol., 1984, 231 et 341 p.

FORMIGLI 2012 : E. Formigli, «La datazione tecnologica dei grandi bronzi antichi : il caso della Lupa Capitolina», dans « *Bronzes grecs et romains, recherches récentes* » — *Hommage à Claude Rolley*, INHA (« Actes de colloques »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 21 juin 2012, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://inha.revues.org/3956>.

FORMIGLI et WILLER 1994 : E. Formigli, F. Willer, „Wirbelstrom-Messungen am Agon“, *Das Wrack*, Band 2, 1994, p. 991-993.

FURTWÄNGLER 1900 : A. Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin, 1900.

GOELL et SANDERS 1996 : T.B. Goell, D.H. Sanders, *The Nemrud Dagi. The Hierothesion of Antiochus I of Commagene*, Winona Lake, 1996.

GONZENBACH 1969 : V. Gonzenbach, „Der griechisch-römische Scheitel-schmuck und die Funde von Thasos“, *Bulletin de correspondance hellénique* 93, 1969, p. 886-945.

- HAHL et GONZENBACH 1960 : L. Hahl, V. Gonzenbach, „Zur Erklärung der niedergermanischen Matronendenkmäler“, in *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 1960, p. 9-49.
- HEILMEYER 1996 : W.-D. Heilmeyer, *Der Jüngling von Salamis: Technische Untersuchungen zu römischen Grossbronzen*, P. von Zabern, 1996.
- HERMARY et MARKOU 2003 : A. Hermary, E. Markou, « Les boucles d'oreilles, bijoux masculins à Chypre et en Méditerranée orientale (VII^e-IV^e siècle avant J.-C.) », *Cahier du Centre d'Etudes Chypriotes* 33, 2003, p. 211-236.
- HERRMANN 1988 : J.J. Herrmann, “Genius in Eastern Anatolian Costume”, in *The Gods Delight. The Human Figure in Classical Bronze*, A.P. Kozloff et D.G. Mitten (dir.), cat. exp., The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1988, p. 288-295.
- HEUZEY 1922 : L. Heuzey, *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*, Paris, 1922.
- HILL 1949 : D.K. Hill, *Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1949.
- HUGUENOT 2008 : C. Huguenot, *La Tombe aux Érotés et la tombe d'Amarynthos, Eretria XIX*, 2 vol., Gollion, Infolio, 2008, 279 et 149 p.
- KALTSAS 2002 : N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Athènes, 2002.
- KOUKOULI-CHRYSANTHAKI 1964 : C. Koukouli-Chrysanthaki, “B' Philippoi Anaskaphai”, *Archaeologikon Deltion* 19, 1964, p. 372-374.
- KRUMEICH 2001 : R. Krumeich, „Dokumente orientalischen Selbstbewusstseins in Rom“, *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande* 201, 2001, p. 69-92.
- KYRIELEIS 1975 : H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin, 1975.
- KYRIELEIS 1990 : H. Kyrieleis, „Bildnisse des Kaiserion. Zu Siegelabdrücken aus Nea Paphos“, in *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin, Mainz, 1990.
- KYRIELEIS 1996 : H. Kyrieleis, „Ptolemäische Porträts auf Siegelabdrücken aus Nea Paphos (Zypern)“, *Archives et sceaux du monde hellénistique-Archivi e sigilli del mondo ellenistico, Bulletin de correspondance hellénique*, supplément 29, Turin, 1993 ; rééd. Paris, 1996, p. 315-320.
- La Gloire d'Alexandrie* 1998 : *La Gloire d'Alexandrie*, cat. exp., (musée du Petit Palais), Paris, 1998.
- LAHUSEN et FORMIGLI 2001 : G. Lahusen, E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze, Kunst und Technik*, Munich, 2001, 560 p.
- Les Macédoniens* 1995 : *Les Macédoniens. Les Grecs du Nord et l'époque d'Alexandre le Grand*, cat. exp., Musée d'archéologie méditerranéenne, Marseille, 1995.
- LINFERT 1992 : A. Linfert, *Die antiken Skulpturen du Musée municipal de Châteaux-Gonthier, Monumenta artis Romanae*, vol. 19, Mayence, 1992.

LONG 2012 : L. Long, « L'épave des Riches Dunes à Marseillan : autopsie d'un contexte archéologique sous-marin encore mystérieux », dans « Bronzes grecs et romains, recherches récentes » – *Hommage à Claude Rolley*, INHA (« Actes de colloques »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 11 juin 2012, consulté le 21 juin 2012. URL : <http://inha.revues.org/3912>.

MACURDY 1932 : G.H. Macurdy, "A note on the Jewelry of Demetrius the Besieger", *American Journal of Archaeology* 36, 1932, p. 27 f.

MARABELLI et MEDORI 1991 : M. Marabelli, M. Medori, «Il metodo delle "Eddy-Currents" per l'esame strutturale dei monumenti in bronzo», *Materiali e Strutture* 1, 3, 1991, p. 111-120.

MARTI-CLERCX et MILLE 2002 : V. Marti-Clercx, B. Mille, « Nouvelles données sur la répartition des ateliers producteurs de vases anthropomorphes : la nature de l'alliage peut-elle déterminer la provenance ? », dans A. Giunlia-Mair (éd.), *Bronzi antichi: produzione e tecnologia*, atti del XV Congresso internazionale sui bronzi antichi (organizzato dall'Università di Udine, sede di Gorizia, Grado-Aquileia, 22-26 maggio 2001), Grado-Aquileia, Monographie instrumentum, 2002, p. 385-392.

MATTUSCH 1988 : C.-C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings Through the Fifth Century BC*, Cornell University Press, 1988, 246 p.

MATTUSCH 1996 : C.-C. Mattusch, *The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections*, Harvard University Press, 1996.

MILLE 2007 : B. Mille, « Etude technique du cheval de bronze de Neuvy-en-Sullias », dans *Le Cheval et la danseuse, à la redécouverte du trésor de Neuvy-en-Sullias*, C. Gorget et J.-P. Guillaumet (éd.), cat. exp., (musée des Beaux-Arts d'Orléans du 13 mars au 26 août 2007), Paris, Somogy, 2007, p. 88-99 et 264-265.

MILLE et AZEMA, à paraître : B. Mille, A. Azema, « Nouvelles données de laboratoire sur l'Éphèbe d'Agde », dans O. Berard-Azzouz (éd.), *De l'Éphèbe à l'Alexandre d'Agde*, à paraître.

MILLE, GAJDA, DEMANGE, PARISELLE, COQUINOT, PORTO, TAVOSO et ZINK 2010 : B. Mille, I. Gajda, F. Demange, C. Pariselle, Y. Coquinot, E. Porto, O. Tavoso, A. Zink, « Hawtar'athat, fils de Radaw'il du lignage de Shalalum, une grande statue de bronze du royaume de Saba' (Yémen) », dans *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, tome 89, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2010, p. 5-68.

MORROW 1985 : K.D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Madison, 1985.

MUDRONJA, JAKSIC, FAZINIC, BOZICEVIC, DESNICA, WOODHEAD et STOS-GALE 2010 : D. Mudronja, M. Jaksic, S. Fazinic, I. Bozicevic, V. Desnica, J. Woodhead, Z. A. Stos-Gale, "Croatian Appoxiomenos alloy composition and lead provenance study", *Journal of archaeological science*, 37, 2010, p. 1396-1402.

NILSSON 1957 : M.P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of Hellenistic and Roman Age*, Lund, 1957.

PALAGIA 2003 : O. Palagia, "The Impact of Ares Macedon on Athenian Sculpture", in S. Tracy (dir.), *The Macedonians in Athens, 322-229 B.C.*, Oxford, 2003, p. 140-151.

PANOS 1985 : P. Panos, *Ta sphragismata tis aitolikis Kallipoleôs*, 1985.

- PAPAPOSTOULOU 1977 : I. A. Papapostolou, *ArchDeltion* 32, 1977.
- PERDRIZET 1908 : P. Perdrizet, *Fouilles de Delphes*, dans *Monuments figurés. Petits bronzes, terres-cuites, antiquités diverses*, vol. V., Paris, 1908.
- POLITO 1998 : E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi, Xenia antiqua*, Monografie, vol. 4, Rome, 1998, p. 91-95.
- PRASCHNIKER 1922-1924 : C. Praschniker, „Muzakhia und Malakastra. Archäologische Untersuchungen in Mittelalbanien“, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 21/22, Beiblatt, 1922-1924, p. 166.
- QUEYREL 2003 : F. Queyrel, *Les Portraits des Attalides : fonction et représentation*, *Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*, vol. 308, Paris, 2003.
- RICHTER 1968 : G.M.A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Edimbourg, 1968.
- ROLLEY 1968 : C. Rolley, « Les cultes égyptiens à Thasos : à propos de quelques documents nouveaux », *Bulletin de correspondance hellénique* 92, 1968, p. 198-219.
- ROLLEY 1970 : C. Rolley, « Nattes, rubans et pendeloques », *Bulletin de correspondance hellénique* 94, 1970, p. 551-565.
- ROLLEY 2006 : C. Rolley, „Kleopatras Kinder“, in *Kleopatra und die Caesaren*, B. Andreae (dir.), cat. exp. (Hambourg), Hirmer, 2006, p. 164-175.
- RÜHFEL 1984 : H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mayence, 1984.
- SAATSOGLU-PALIADELI 1993 : C. Saatsoglou-Paliadeli, “Notes on the Chlamys and the Krepides”, *The Journal of Hellenic Studies* 113, 1993, p. 143-145.
- SCHMIDT 1969 : E. Schmidt, „Ein römischer Grabpfeiler in Basel (aus Sammlung Züst)“, in W.H. Schuchhardt (dir.), *Antike Plastik*, vol. 6, Berlin, 1969, p. 95-109.
- SMITH 1917 : A.H. Smith, “A Bronze Figure of a Youth in Oriental Costume”, *The Journal of Hellenic Studies* 37, 1917, p. 135-139.
- SMITH 1988 : R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, 1988.
- STANWICK 2002 : P.E. Stanwick, *Portraits of the Ptolemies. Greek Kings as Egyptian Pharaohs*, Austin, 2002.
- THOMPSON 1982 : D.B. Thompson, “A Dove for Dione. Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography. Presented to Thompson H.A.”, *Hesperia*, supplément 20, 1982, p. 155-162.
- TRILLMICH 1976 : W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen. Zu Herkunft und Entstehung des Kaiserzeitlichen Frauenporträts. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch. Historische Klasse*, 3 Folge, vol. 92, Göttingen, 1976.
- TSIMBIDOU-AVLONITI 2005 : M. Tsimbidou-Avloniti, *Makedonikoi taphoi ston Phoinike kais ton Agio Athanosio Thessalonikis*, Athènes, 2005.
- VORSTER 2007 : C. Vorster, „Die Epoche des späten Hellenismus. Die Porträts und rundplastischen Gruppen“, in P. Bol (éd.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III, Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein, Ph. von Zabern, 2007, 273-330.

quelque temps avant son décès. Je me suis ici permis d'abrégé le développement sur le sujet des deux statues d'Alexandre-Hélios, thème qui ne concerne pas aussi directement cet article que celui de Hambourg. Quelques modifications mineures ont par ailleurs été effectuées, afin de mettre en concordance le texte de C. Rolley et l'étude technologique présentée en troisième partie d'article (B.M.).

5. Groupe d'Éros et Psyché, musée du Capitole, H. 125,4 cm, LIMC VII, s.v. « Psyché » [Icard-Gianolio], n° 141a, p. 580, pl. 148 ; VORSTER 2007, p. 301, fig. 292.
6. Musée archéologique de Ioannina, inv. 1410 ; THOMSON 1982, pl. 23-27 ; RÜHFEL 1984, fig. 96 et 97.
7. Musée national archéologique d'Athènes, inv. 4464 ; KALTSAS 2002 ; PALAGIA 2003.
8. Les « raisons historiques » ou les données de fouille qui, selon RÜHFEL 1984, p. 230, obligeraient à dater la statue avant 300 plutôt qu'un peu après n'existent pas.
9. Musée archéologique national de Naples, inv. 4996.
10. HEUZEY 1922, p. 138 ; SAATSOGLOU-PALIADELI 1993. D'où la comparaison de la forme de la ville d'Alexandrie avec une chlamyde : Plutarque, *Vie d'Alexandre* 26 ; voir aussi Strabon *Geographika* 17, 1, 7.
11. Sur les sandales au IV^e siècle av. J.-C. et à l'époque hellénistique : MORROW 1985 et BOL 1972.
12. Par exemple dans une tombe de Patras : PAPAPOSTOULOU 1977, B', p. 312-314, pl. 107.
13. Aux exemples reproduits par le LIMC, s. v. Aphrodite, dont plusieurs *in periferia orientali*, il faut au moins ajouter une terre cuite de Çanak Kale, qui porte un ensemble particulièrement riche de bijoux : AKURGAL 1987, p. 188-189, pl. 35.
14. Par exemple *Catalogue raisonné des figurines* 1954-1986, vol. 2, pl. 170.
15. BÖHM 1994-95, p. 505-509.
16. DENTI 1991.
17. Les informations sur les *Periskelides* dont je parle m'ont été aimablement communiquées par Clarisse Prêtre et sont à paraître dans son livre au sujet des Inventaires de Délos. La première mention est datée de 277 av. J.-C. (164A, l.74), la dernière de 169 av. J.-C. (461 Bb, l.30).
18. Plutarque, *Vie de Démétrios* 41 ; Plutarque, *Athénée* XII, 535.
19. MACURDY 1932, p. 27, cite un lécythe attique à figures noires (Perse vaincu, avec deux anneaux de cheville) et une Amazone sur une coupe de Cachrylion, British Museum, inv. E 40.
20. Selon KRUMEICH 2001, en particulier p. 76-85 ; voir également HERMARY et MARKOU 2003.
21. Il s'agit du cavalier désarçonné qu'Alexandre frappe de sa lance, ANDREA 2003, p. 67.
22. STANWICK 2002 : ils sont facilement visibles sur les fig. 33 et 34, leur présence est probable sur les fig. 66, 67, 138, 167, 168, et pour une époque antérieure fig. 201a et b (Nektanebos I).
23. HAHL et ROSENBAACH 1960 ; ROLLEY 1968 ; GONZENBACH 1969 ; SCHMIDT 1969 ; ROLLEY 1970 ; TRILLMICH 1976 ; AMEDICK 1991, p. 389 ; LINFERT 1992, n° 19 ; RAEDER 2000, n° 76 ; DESPINIS *et al.* 2003, n° 278.
24. „Das Tragen des künstlichen Scheitelschmucks erscheint, wo nachweislich, auf Kinder reicher Familien beschränkt, welche mitsamt diesen die Kulte der grossen Mysteriengötter ihrer Zeit pflegen“, GOZENBACH 1969, p. 936.
25. Musée du Louvre, inv. MA 4204. Mentionnée par HAHL et VON GONZENBACH 1960, n° 50 ; publiée dans ROLLEY 1968, p. 200-202.
26. NILSSON 1957, p. 97.
27. BREA et CAVALIER 2001, p. 19-22.
28. TRILLMICH 1976 : I^{er} siècle ap. J.-C. (claudienne ?).
29. GOELL et SANDERS 1996, fig. 180, p. 194-195.
30. Musée national archéologique d'Athènes, voir CARAPANOS 1878, pl. 55-3, 59-1, 2 et 4.
31. POLITO 1998.
32. TSIMBIDOU-AVLONITTI 2005.
33. PRASCHNIKER 1922-1924.

34. Pour la plupart au Museum for Fine Arts, Boston ; HUGUENOT 2008, pl. 79.
35. PANOS 1985.
36. PERDRIZET 1908, p. 107, n° 539, L : 16 cm.
37. FÜRTWANGLER 1900, pl. 53-1 ; RICHTER 1968, vol. 1, n° 610 ; KYRIELEIS 1975, p. 19, 80 ; *La Gloire d'Alexandrie* 1998, cat. 32.
38. Ceci d'après A. H. SMITH 1917.
39. L'un est aujourd'hui à la Walters Art Gallery de Baltimore (inv. 54.1330 ; H : 0,62 m), l'autre au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 49.11.3 ; H : 0,62 m). Celui de New York avait été publié, avant d'arriver au MMA, par A. H. Smith (SMITH 1917, p. 135-139). Exemple de Baltimore : D. K. HILL 1949, n° 49. Les deux : HERRMANN 1988, n° 51 et 52, p. 288-295 ; MATTUSCH 1996, n° 30, p. 255-262 : étude surtout technique, dont je reprends les résultats ici ; interprétation comme Alexandre Hélios en roi d'Arménie : GOUDCHAUX 2000 : il oublie de dire que l'interprétation avait été présentée et argumentée, avec la citation complète du texte de Plutarque, mais écartée comme "highly romantic" par A. H. Smith. Pour une discussion plus détaillée des arguments en faveur d'Alexandre-Hélios, se reporter à ROLLEY 2006.
40. Radiographies publiées pour les deux statues jumelles d'Égypte dans MATTUSCH 1996, p. 260-261, pour la statue d'Agde, se reporter à l'étude technologique ci-après.
41. En dernier lieu ANDRAE 1998, p. 102-109 et QUEYREL 2003 : D 3 (p. 162-166) et E 1 (p. 200-234).
42. Voir le commentaire embarrassé de QUEYREL 2003, p. 166.
43. KYRIELEIS 1975 ; SMITH 1988.
44. Par exemple la petite tête d'albâtre, Berlin, Ägyptisches Museum inv. 14568 : KYRIELEIS 1975, E 1 ; *La Gloire d'Alexandrie* 1998, n° 154.
45. STANWICK 2002, fig. 174-182.
46. Le Caire, Musée égyptien, inv. 13/3/15/1.
47. KYRIELEIS 1990, p. 456 ; KYRIELEIS 1996, pl. 54-59.
48. Que je dois de connaître à M^{me} C. Koukouli-Chrysanthaki, ancienne Éphore des Antiquités de Kavala, qui a entrepris la publication de plusieurs fouilles de D. Lazaridis, dont celle-ci. Rapide compte-rendu de la fouille dans KOUKOULI-CHRYSANTHAKI 1964, pl. 429-431. Les bijoux sont exposés au musée archéologique de Kavala. Photos des deux appliques, sans indication sur leur lieu de découverte, dans plusieurs catalogues d'expositions, p. ex. *Les Macédoniens* 1995, n° 358 et 359 ; *Arcaia Makedonia* 1988-1989, cat. 374. Photo du ruban de tête publiée par D. Lazaridis dans la plaquette *A' sunedrio ellhnwn arcaialogwn* 1967.
49. *A' sunedrio ellhnwn arcaialogwn* 1967.
50. Le montage électrolytique ainsi que les paramètres du traitement ont été réalisés par Jean-Bernard Memet, alors ingénieur de recherche à Arc'Antique.
51. Nous remercions M. Philippe Megrier du DCN Indret qui a procédé à ces radiographies.
52. Analyses réalisées par Benoît Mille et David Bourgarit au C2RMF, par ICP-AES à partir de microforages effectués à Arc'antique en juillet 2002 et janvier 2003.
53. Examen réalisé par Michel Pernot à l'IRAMAT, sur un prélèvement effectué en janvier 2003 à Arc'antique.
54. Examen réalisé à l'initiative de Michel Pernot et avec la participation de Jean-Bernard Memet. L'endoscope industriel a été aimablement prêté par la société Olympus.
55. Analyses effectuées par Edilberto Formigli et Alessandro Pacini pour les courants de Foucault, et par Benoît Mille et David Bourgarit pour la fluorescence X.
56. Un joint cire-cire de forme analogue est observable sur la radiographie de la statue du Dionysos enfant de la collection Fleischman (MATTUSCH 1996, p. 241), ainsi que sur celle du jeune homme de Salamine (HEILMEYER 1996, pl. 20).
57. Pour un exemple de joint cire-cire selon des plans longitudinaux, se référer au bras de statue impériale découvert à Essegney (CAUMONT *et al.* 2006). Dans le cas du jeune homme de Salamine, le

découpage obéit plutôt à un découpage selon des plans transversaux, d'après le réseau de gerces très visible sur la radiographie des bras (HEILMEYER 1996, pl. 24 à 26).

58. On trouvera des données sur les épaisseurs de paroi métallique dans les descriptions techniques de MATTUSCH 1996, dans BOUQUILLON *et al.* 2006 et dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008.

59. Détails dans MILLE 2007, et surtout MILLE *et al.* 2010. Le cas des très grandes statues (bronzes monumentaux) ne rentre évidemment pas dans le cadre de cette discussion.

60. Apollon du Vieil-Evreux (AZEMA *et al.*, accepté), Éros du groupe d'Éros et Psyché du Louvre (inv. Br 4105), Éros d'Épiais-Rhus (inv. Br 4388, il ne s'agit pas ici de la jambe d'appui puisque la statue est couchée, mais de la jambe dans le direct prolongement du corps), jeune homme de Salamine (HEILMEYER 1996, p. 25 et pl. 19), jeune homme d'Antequera (HEILMEYER 1996, pl. 29 et 33), l'Éphèbe Lychnophore de Pompéi (HEILMEYER 1996, pl. 44).

61. Sur la question de la non-imbrication des différents volumes anatomiques du corps, voir également Formigli 2012. Ce point différencie fondamentalement les bronzes antiques des bronzes de la Renaissance.

62. Les exemples sont beaucoup trop nombreux pour être inventoriés dans le cadre de cet article. On soulignera toutefois que pratiquement toutes les statues précédemment citées en comparaison pour leur découpe de jambe (cf. note 60) se rangent également dans ce groupe. Cas assurés : Apollon du Vieil-Evreux, groupe d'Éros et Psyché, Éros d'Épiais-Rhus, jeune homme de Salamine ; cas probable : jeune homme d'Antequera ; cas discutable : Éphèbe Lychnophore de Pompéi.

63. Autres exemples où la tête présente à la fois une découpe similaire et cette ouverture trapézoïdale : Vénus du *mithraeum* de Sidon (musée du Louvre, DAGER, inv. Br 4430), et deux têtes de Dionysos, l'une au Getty Museum de Malibu (inv. 71.AB.447), et l'autre au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 29.48), MATTUSCH 1996, p. 194-198.

64. MILLE et AZEMA, à paraître.

65. Voir MATTUSCH 1996, p. 260-261 pour voir cette ouverture sur les radiographies.

66. Voir par exemple les fragments de moule de l'Agora d'Athènes dans MATTUSCH 1988, p. 53-60, illustration de quelques fragments de moule de diverses provenances dans ZIMMER 1993.

67. BEWER *et al.* 2008, BOURGARIT et MILLE 2010.

68. Le tronc du cheval de Neuvy-en-Sullias représente un volume de métal important, il a pourtant été coulé en une pièce dont la forme est celle d'un simple cylindre. Trois jambes du cheval sont posées au sol et sont donc relativement rectilignes, elles ont chacune été coulées en deux pièces. En revanche la quatrième jambe, l'avant-gauche, est levée et pliée de telle sorte que l'on y trouve trois angles droits : cette jambe est quant à elle coulée en trois pièces, et concentre malgré tout les plus importants défauts de fonderie de la statue. Il est évident que le fondeur a ici découpé l'épreuve en cire de façon à simplifier la circulation du métal dans les moules de coulée, MILLE 2007, p. 98.

69. AZEMA et MILLE 2010 ; AZEMA, MILLE, ECHEGUT et DE SOUSA MENESES (soumis).

70. Musée du Louvre, DAGER, inv. Br 4388, H. : 0,63 m.

71. FORMIGLI 1984.

72. Les études des plaquettes de réparation du bras d'Essegney (CAUMONT *et al.* 2006) et du cheval de Neuvy-en-Sullias (MILLE 2007) ont abouti à la même conclusion, voir également ADAMSKI et PERNOT, 2008.

73. Pline, HN, livre XXXIV, 17.

74. Détails du mode opératoire et du protocole analytique dans BOURGARIT et MILLE 2003.

75. Pour un exemple récent, voir les nouvelles analyses de l'Apoxyomène de Croatie, où les fortes teneurs en plomb sont utilisées, parmi d'autres arguments, pour conclure en faveur d'une datation de l'époque romaine : "The findings related to the elemental lead content are

concurrent with the previous findings which concluded that the Croatian Apoxiomenos statue is of Roman origin”, MUDRONJA *et al.* 2010, p. 1402.

76. CRADDOCK 1977. L'article aborde uniquement les compositions des périodes archaïques, classiques et hellénistiques. Le troisième volet de ce travail, qui devait aborder la période romaine n'a pas été mené à son terme. Par ailleurs, cela ne concerne pas uniquement la grande statuaire, et la datation individuelle des objets reste souvent à établir.

77. LAHUSEN et FORMIGLI 2001, p. 475-478.

78. La base de données Héphaïstos a été créée par S. Descamps, B. Mille et C. Rolley pour documenter l'évolution des techniques de fabrication de la grande statuaire antique en bronze. Il s'agit aujourd'hui d'un outil partagé entre le département AGER du musée du Louvre et le C2RMF, qui documente près de 800 œuvres (données principalement issues de dépouillements bibliographiques). Le principe est de confronter les données technologiques et analytiques à la datation stylistique des statues, pour dégager les tendances évolutives de la technique de ces bronzes. Nous rappellerons par ailleurs que le contexte archéologique de la découverte d'un grand bronze, aussi bon soit-il, ne nous renseigne que très rarement sur sa date de fabrication. L'étude stylistique reste donc bien souvent le seul moyen de datation. Nous soulignerons pourtant que les études technologiques commencent à exprimer leur potentiel, avec des résultats parfois très spectaculaires, tels que la remise en cause de l'antiquité de la Louve du Capitole (Formigli 2012).

79. À l'exception notable de l'Apollon de Lillebonne : alliage quaternaire renfermant 4,7 % de Zn, 3,3 de Sn et 3,3 % de Pb, rapport interne du C2RMF n° 527.

80. MARTI-CLERCX et MILLE 2002.

81. Ce fait est bien documenté dans la littérature moderne, la volatilité du zinc aux températures de travail du soudage par fusion en est responsable (ARNAUD *et al.* 1985).

82. L'exception figurée sur le graphique de la fig. 34 correspond au torse de jeune homme du Metropolitan Museum of Art (inv. 20.194) décrit dans MATTUSCH 1996, p. 198. La datation très haute (1^{ère} moitié du v^e siècle av. J.-C.) repose sur des considérations stylistiques, mais de nombreuses anomalies technologiques (en particulier le grand nombre et la dimension importante des plaquettes de réparation) et la forte teneur en plomb de l'alliage rendent plus que vraisemblable une datation beaucoup plus tardive.

83. MATTUSCH 1996, p. 255-262.

84. Long 2012.

RÉSUMÉS

Deux statues d'enfant ont récemment été découvertes à Marseilhan-Plage (Hérault), à quelques encablures du Cap d'Agde. La première statue est celle d'un très jeune garçon, qui portait dans le dos des ailes aujourd'hui brisées : de type, et probablement de datation hellénistique (I^{er} siècle av. J.-C.), il s'agit d'Éros. La seconde statue représente également un jeune garçon, âgé au maximum de six ans. Les éléments stylistiques et iconographiques permettent non seulement d'en proposer une datation (I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.), mais surtout de montrer qu'il s'agit d'un personnage précis, appartenant à l'élite sociale macédonienne ou égyptienne.

Les deux statues ont, dès leur découverte, été confiées au laboratoire Arc'Antique pour y être restaurées. La restauration s'est accompagnée d'une étude technologique approfondie, mettant

en œuvre diverses méthodes d'analyse et d'examen (radiographie X, endoscopie, analyses non destructives directes de la surface, analyse élémentaire quantitative du métal sur prélèvements, coupe métallographique). La confrontation montre des techniques de fabrication et des compositions d'alliage bien distinctes pour les deux statues. Par conséquent, au-delà de la possible contemporanéité de fabrication de ces deux bronzes, les résultats obtenus conduisent à rejeter fermement l'idée d'une origine commune : avec Éros, nous aurions plutôt l'exemple d'un atelier au sein duquel œuvrait un excellent sculpteur ; avec l'enfant royal, la très haute qualité des coulées et des assemblages par soudures serait la signature d'un fondeur exceptionnel.

AUTEURS

BENOÎT MILLE

Préhistoire et technologie, UMR 7055, Nanterre, France ; Centre de recherche et de restauration des musées de France, Paris, France

LORETTA ROSSETTI

Laboratoire Arc'Antique, Nantes, France

CLAUDE ROLLEY (†)

Centre de recherche et de restauration des musées de France, Paris, France

EDILBERTO FORMIGLI

Laboratoire AN.TE.A (laboratorio di archeometria e archeologia sperimentale sulle antiche tecniche artigianali), Murlo, Italie

MICHEL PERNOT

Institut de recherche sur les archéomatériaux, UMR 5060, Pessac, France

L'*emblema* d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique – analyses des matériaux

Véronique Blanc-Bijon

NOTE DE L'AUTEUR

Avec la collaboration de Yvan Coquinot.

- ¹ Au large du Cap d'Agde (Hérault), le gisement de *Riches Dunes 4* a été identifié lorsque, en décembre 2001, furent sorties de l'eau deux statues en bronze auxquelles Claude Rolley consacra ses dernières forces. Un an et demi plus tard, le 10 mai 2003, eut lieu une nouvelle découverte non loin des statues¹. À proximité d'une ancre sur laquelle s'étaient agglomérés des fragments de céramique sigillée arétine, gisait un *emblema* en mosaïque.



Cap d'Agde. L' « *emblema* » d'Apollon et Marsyas.

© ACRM/MDAA, P. Blanc.

- 2 Dès sa sortie de l'eau, cet *emblema* nécessitait une prise en charge très rapide. L'équipe de restaurateurs de l'Atelier de conservation et de restauration du musée départemental de l'Arles antique dirigée par Patrick Blanc réceptionna l'objet. À son arrivée au laboratoire, l'*emblema* présentait, tant sur le support qu'en surface des tesselles, des croûtes calcaires râpeuses et circulaires produites par des bryozoaires ; le support était également attaqué par des vers marins tubicoles. Le traitement de conservation consista à dessaler l'*emblema*, avant de le sécher, de le nettoyer sous binoculaire et d'en consolider les éléments constitutifs (caisson, mortiers et tesselles). Le processus s'est échelonné sur dix mois durant lesquels chaque phase fut renseignée et enregistrée². Au terme du traitement, l'*emblema* est reparti vers le Cap d'Agde et le musée de l'Ephèbe où il est depuis exposé³.
- 3 En 2007, à notre demande, une étape complémentaire dans la compréhension de la mise en œuvre de la mosaïque a été rendue possible grâce à un partenariat entre le musée de l'Ephèbe et le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Les composantes de l'*emblema* ont pu alors être examinées au C2RMF qui a mis tous ses moyens à disposition, et notamment l'accélérateur Grand Louvre d'analyse élémentaire (AGLAE). Analysée par Yvan Coquinot, la nature des tesselles, des joints, du mortier de pose et des fragments de céramique présents dans ce dernier a été caractérisée par diverses méthodes : la photographie en lumière infrarouge et ultra-violette, l'examen à la loupe binoculaire et au microscope en lumière naturelle, en lumière « polarisée et non analysée » et en lumière polarisée et analysée, diverses techniques d'analyse non destructives⁴ (PIXE, microfluorescence X, microspectrométrie Raman, microdiffraction des rayons X, spectrométrie dispersive en énergie couplée au microscope électronique à balayage⁵.

- 4 Il s'agit d'un véritable *opus vermiculatum*. Constituée de très fines tesselles de 2,5 à 4 mm de côté et d'à peine 2 mm d'épaisseur, la mosaïque repose dans un caisson, transportable, en travertin, d'environ 48 cm de côté et épais de 7,5/8 cm. Grossièrement équarri sur sa face inférieure, le bloc a été travaillé très finement sur son rebord supérieur ainsi que sur les côtés, sur 2 à 3 cm. L'analyse pétrographique montre un travertin à nombreuses vacuoles cimentées par de la micrite ou de la sparite ; il s'agit vraisemblablement d'un travertin de rivière, provenant des carrières de la région de Tivoli ou du Nord d'Arpinum (Frosinone). Il faut souligner que les carrières de travertin de Tivoli (le *Lapis Tiburtinus*⁶) commencent à être exploitées au cours du II^e siècle av. J.-C. et, pour l'architecture, à la fin de ce siècle.
- 5 La mise en œuvre des couches de support suit celle bien connue par l'*emblema* aux poissons d'Ampurias dont manque la moitié inférieure de la mosaïque⁷ : le caisson en marbre a été fortement creusé, assurément pour en alléger le poids. Un *emblema* de la maison C de Paestum a été récemment publié par I. Bragantini⁸ et daté de l'époque tardo-républicaine, peut-être de la fin du I^{er} siècle av. J.-C. Son décor n'est pas conservé à l'exception de quelques tesselles noires des files de bordure. En travertin, ce caisson mesure 60 cm de côté ; le creusement du bloc a été réalisé légèrement en biais, mais nettement moins profondément que dans le cas du marbre d'Ampurias. Avec le temps, le bloc de Paestum s'est brisé. Le caisson en travertin présente un avantage en matière de poids face à un caisson taillé dans du marbre, cependant il est fragile et ne peut donc être surcreusé de façon trop importante. La fabrication de caissons en terre cuite constituera un apport technique important, allégeant encore le support et offrant des possibilités plus variées de formes et de dimensions.
- 6 Comme le montrent les deux exemples d'Ampurias et de Paestum, le fond du caisson a été piqué afin de permettre l'accroche des mortiers. Longue de 20,5 cm, une lacune dans le rebord de la pierre du caisson d'Agde fait apparaître plus largement la préparation interne. Laissant un rebord de 1,3/1,5 cm, le réceptacle est creusé sur plus de 1,5 cm. Un mortier de chaux et de tuileau grossier comportant de nombreux fragments de terre cuite de 2 mm à 1,5 cm – on peut noter la présence de fragments d'amphores à pâte pompéienne – tapisse le fond du creusement en une couche d'environ 1 cm d'épaisseur. Sur cette couche grossière repose un fin mortier ocre, épais d'un demi centimètre environ et composé de chaux et d'inclusions inframillimétriques de natures diverses (grains minéraux et terre cuite) sur lequel ont été disposées les tesselles.
- 7 Les analyses menées au C2RMF ont confirmé et précisé ce qu'il avait été possible d'observer à l'œil ou à la binoculaire. Intéressante est la présence de deux types de grenats ; ces matériaux ne se rencontrent associés que dans les régions de Naples ou de Rome. Dans des fragments de céramique, on observe des éléments de type grossulaire et andradite, ces derniers se retrouvent également dans le mortier, mêlés au sable. On signale aussi, dans chacune des deux couches de mortier, la présence de chamotte qui a pour rôle de réduire la rétractation lors du séchage.

Iconographie

- 8 La mosaïque présente un thème aisément identifiable. Il est donné dès le premier plan : deux *tibiae* d'un aulos, dont l'une est brisée, gisent à terre ; devant elles, une *phorbeia*. Entre les deux tubes de l'aulos, un bonnet phrygien (?). Trois personnages principaux se

défient du regard et attirent l'attention : dominant sur la droite, Apollon est assis, une cithare posée à sa gauche ; à l'opposé, devant un paysage accidenté dans lequel s'ouvre une grotte, un homme debout caresse la lame de son poignard ; enfin, au centre de la scène, un jeune homme nu est maintenu accroupi. Ce dernier vient de rejeter l'aulos double dont il jouait. Parmi les différents épisodes du défi musical entre Apollon et Marsyas, le mosaïste a représenté la fin du concours, lorsque le dieu vainqueur prononce la sentence qui condamne Marsyas.

- 9 Sont traduits ici en image de pierres la fable d'Hygin (*Fabulae*, 165. Marsyas) ou le tableau dépeint par Philostrate le Jeune (*Imagines*, 2. Marsyas). Si trois autres personnages complètent la scène, celle-ci est construite autour de Marsyas cerné, contraint, par Apollon et le personnage au poignard à gauche. Le plan est partagé en trois sections inégales dont le point de mire est la main tendue d'Apollon.

Apollon

- 10 Alors qu'il vient de gagner, par une tricherie⁹, l'*agôn*, le dieu citharède est assis avec nonchalance ; son attitude affiche l'assurance du vainqueur. Éclairé de lumière et légèrement penché en avant, le visage où s'esquisse un sourire est paré d'une chevelure châtain foncé, retenue sur le haut du front en un large nœud brun et mauve ; de longues boucles retombent sur ses épaules, ses fameux « cheveux non coupés », traits caractéristiques que décrivent aussi bien Apollonios de Rhodes que, déjà, Homère.
- 11 Le haut du corps nu dévoile une musculature modelée dans des teintes très claires, soulignées de quelques lignes roses plus soutenues, les ombres sont en brun. Un vêtement aux tons de brun, mauve et rose – teint par le murex de Tyr (Ovide, *Métamorphoses*, XI, 165) –, enserme les hanches divines et, recouvrant les cuisses, retombe en larges plis laissant paraître les jambes nues du dieu ; son pied gauche repose fermement sur le sol rocailleux, le pied droit disparaissant derrière un repli du terrain dont le relief est fortement souligné par la polychromie, l'opposition tranchée de zones blanches et de teintes vertes, brunes et ocres.
- 12 Le coude gauche d'Apollon prend appui sur le cordier transversal de la cithare dont la caisse en bois brun et aux éclisses éclairées de jaune – la cithare était d'or, selon Hésiode et Pindare – est dressée à ses côtés, à sa gauche. De la main gauche ramenée vers le visage, il tient le plectre, figuré en mauve et bleu, sorti de son étui ; on voit le cordonnet passer devant les cordes de l'instrument.
- 13 Le regard d'Apollon se prolonge par le bras droit du dieu dont la main aux doigts effilés pointe l'infortuné adversaire qui a osé se mesurer à lui. Bras et main démesurément allongés semblent couper la scène en deux et s'opposent à la posture souple et détendue des jambes. Soigneusement orchestré par le mosaïste, le jeu des ombres donne plus de relief au buste nu et aux membres dont la blancheur évoque à la fois le divin et le délicat.
- « Quant à Apollon, le peintre nous le montre au repos sur un rocher, sa lyre au bras gauche [...]. Tu vois aussi son air d'abandon, le sourire qui fleurit sur son visage, sa main droite [...] tenant négligemment le plectre, en un laisser-aller que donne la joie de la victoire. »
(Philostrate, *Imagines*, 2, 2)¹⁰
- 14 Apollon est assis sur un élément en pierre, cubique, disposé sur un monticule accidenté. En arrière, s'élève un pilier massif décoré d'un entablement mouluré (tons de gris et de

beige) au sommet duquel reposent quatre fioles ou flacons, dans des tons qui évoquent le métal. Le chiffre quatre est habituellement associé à Apollon. Ces vases rappellent peut-être le caractère guérisseur du dieu *Epikourios* ; ils peuvent également faire allusion à l'écoulement des clepsydres qui mesurent le temps de l'agôn musical. Si de tels vases ornent fréquemment les sanctuaires ruraux dans les paysages sacro-idylliques du début du III^e style pompéien¹¹, on en rencontre déjà sur le pavement de la grotte de Préneste/Palestrina, daté au II^e siècle av. J.-C., où deux vases semblables sont posés aux extrémités d'un muret en demi-cercle dans un petit sanctuaire à Neptune¹². Quatre vases identiques sont disposés de la sorte sur le portique sacré figuré sur l'*emblema* de l'Académie de Platon, provenant de Pompéi¹³, et Marwan Rashed a récemment rapproché ces vases de conceptions platoniciennes¹⁴.

- 15 L'image d'Apollon citharède, assis, le buste dénudé, est bien connue. L'attitude d'abandon du dieu victorieux sur l'*emblema* des *Riches Dunes 4* peut être comparée à celle affichée sur l'autel apollinien d'Arles¹⁵. Le médaillon en terre cuite du vase Sallier signé par Apollinaris¹⁶ présente Apollon, sa cithare à gauche, tenant le plectre de sa main droite pointée vers Marsyas, attitude semblable à celle du dieu sur l'*emblema*.
- 16 Apollon est une divinité solaire, le dieu des arts et de la musique. Cependant, ici, sous l'attitude du dieu transparait non seulement sa victoire, mais aussi son caractère vindicatif, dominateur, voire exterminateur. Et l'on reprendra, pour comprendre la force de cette scène, le commentaire de Giorgio Colli, consacrant un chapitre au « dieu qui frappe de loin »¹⁷ :

« L'ambiguïté d'Apollon exprime l'écart, l'incommensurabilité entre dieu et homme. L'énigme pèse sur l'homme, lui impose un risque mortel (le dard d'Apollon !). »

Apollon est moins loin de Dionysos, dont le culte est célébré dans l'ancre ouvrant dans l'arrière-plan à gauche, que de l'homme ici représenté par Marsyas.

Marsyas

- 17 Quasiment au centre de la scène, dans le prolongement du regard et du bras d'Apollon, Marsyas est représenté dans une nudité totale. Il apparaît ici comme un jeune homme vigoureux, imberbe, les cheveux en bataille, identifié comme satyre par ses oreilles caprines, tel qu'on le trouve aussi, par exemple, dans un tableau peint sur la paroi sud du *triclinium* de la maison de M. Epidius Rufus à Pompéi¹⁸, tableau répondant à un Apollon citharède peint sur la paroi nord. Il tourne un visage au regard apeuré vers Apollon. La scène est telle que la décrit Philostrate :

« Le Phrygien a été vaincu : son regard est déjà désespéré parce qu'il connaît son prochain supplice. »
(*Images*, 2, 1)

- 18 Traitée en des tons de rose, rouge, marron assez soutenus, les ombres soulignées par des filets noirs alors que des taches blanches éclairent les volumes de chairs musclées, la peau du satyre est plus hâlée que celle de son divin rival. Le torse est ployé à droite sous la pression qu'exerce l'homme debout derrière lui et qui lui maintient fermement les mains dans le dos. Le satyre est en pleine action, la musculature saillante, tendue sous l'effort, épaule gauche portée en avant, ventre creusé. Son genou gauche, démesuré par un effet de raccourci, est déjà à terre ; les orteils du pied montrent des ongles blancs, ployés et exsangues. La résistance du captif qui tente dans un effort désespéré de se relever est sensible dans la jambe droite crispée, le léger

déhanchement, la bascule des épaules du satyre. Cette position de Marsyas ne manque pas d'évoquer celle d'autres victimes des colères divines, notamment le jeune géant tombé à terre entre Zeus et Porphyryon sur la frise orientale de l'autel de Pergame¹⁹, ou le Gaulois blessé de Délos dont le thème même est l'« effort pathétique pour résister à un destin inéluctable²⁰ »... Sur l'*emblema*, du jeu contraire des jambes au redressement plus marqué des épaules, loin du déséquilibre présenté par le Gaulois de Délos, le mouvement opéré par Marsyas se rapproche davantage de celui du géant de Pergame.

- 19 Marsyas a laissé choir l'instrument qui a causé sa perte, constitué de deux longs tubes jaune et vert clair – en roseau, en buis (Ovide, *Fastes*, VI, 697) ou en os de cerf (Hygin, *Fabulae*, 165, 1) –, percés de six trous mauve et marron. Repose au premier plan la *phorbeia*, muselière en cuir créée par Marsyas pour lui permettre de modérer la fureur de son souffle et masquer la distorsion de ses lèvres ; c'est cet élément qui avait manqué à Athéna devant les moqueries d'Héra et d'Aphrodite. Est tombé également le bonnet phrygien qui coiffait le jeune berger et que l'on peut observer au sol, entre les deux tubes de l'aulos.
- 20 Tandis que le Gaulois de Délos tente un impossible rétablissement pour poursuivre la lutte et qu'à Pergame le jeune géant vaincu se retire pour permettre le combat entre Zeus et Porphyryon, le Marsyas d'Agde n'attend plus l'improbable clémence d'Apollon. On croit voir le supplice s'accomplir, le satyre déjà écorché vif.

Les deux Scythes

- 21 Car, en arrière-plan, un homme maintient fermement Marsyas, l'agrippant par son bras gauche. Les traits de son visage sont masqués par une barbe drue et une chevelure fournie. Il porte un manteau aux reflets dans des tons allant du vert foncé au vert pâle, sous lequel apparaît une tunique dans les tons ocre et jaune qui laisse dépasser une manche de couleur rouge. Vêtu à l'identique et debout à l'extrémité gauche de la scène, un autre personnage barbu a roulé à la taille le haut de son manteau vert, dégageant ainsi son épaule droite pour plus d'aisance. L'homme porte une tunique à manches courtes laissant dépasser un justaucorps à manches et à jambes rouge orangé vif. Sa tenue est complétée par des chaussures montantes jaunes, en cuir, des *caligae*. Ce type de vêtement est celui d'un barbare (ὁ βάρβαρος, chez Philostrate, *Imagines*, 2, 1), un Scythe, précise Hygin (*scythia*, cf. *Fab.*, 165, 5). Cependant, l'un et l'autre semblent coiffés, plutôt que d'un bonnet phrygien, d'un casque à garde-joues, proche des casques celtes du I^{er} siècle, sans couvre-nuque.
- 22 De sa main droite, il tient bien en évidence son poignard, dont il caresse de la gauche le fil de la lame bleue. Le geste et le regard de cet homme renvoient à nouveau au texte de Philostrate :
- « (...) Ce barbare qui aiguise contre lui (...) le tranchant de son coutelas, et dont tu vois les mains occupées à passer la pierre sur le fer, tandis que les yeux glauques regardent Marsyas. »
(*Imagines*, 2, 1)
- 23 Les deux Scythes sont prêts à exécuter l'ordre d'Apollon. On a là les éléments principaux du drame qui se joue : Apollon, Marsyas, le(s) scythe(s). Réunis sur le relief de Mantinée attribué à l'atelier de Praxitèle, ils le sont aussi sur l'autel du théâtre d'Arles, Marsyas barbu, sauvage, et puni, occupant un petit côté (à la gauche d'Apollon), alors que le scythe affine son poignard sur l'autre petit côté. Réexaminant

l'iconographie de l'autel arlésien²¹, Cécile Carrier a réaffirmé son sens symbolique ; l'*hybris* punie a valeur idéologique dans la constitution de l'image impériale proto-augustéenne : en cette fin des guerres civiles – l'autel est daté des années 20-10 av. J.-C. –, elle figure la victoire du *Princeps* -la tête rapportée d'Apollon devait être celle d'Auguste lui-même- et le sort réservé à ceux qui avaient tenté de s'opposer au retour de la *Pax romana*, garantie par Apollon.

Deux personnages « annexes »

- 24 Deux personnages plus énigmatiques se tiennent dans l'arrière-plan, entre Apollon et Marsyas. Tous deux remontent le pan de leur manteau sur leur visage en signe de deuil, comme le propose la récente notice du supplément du *LIMC* présentant cet *emblema*²².
- 25 Un premier personnage, en arrière de Marsyas et du Scythe qui le retient, est enveloppé dans un vêtement aux tons de blanc, de gris et de mauve. Son visage est en partie caché par un pan du drapé ; un œil fermé et l'arête du nez sont visibles. Il porte une coiffe tronconique difficile à identifier. On distinguerait volontiers, tombant jusqu'à l'épaule droite, une longue oreille grise et mauve : une oreille animale. Hygin déjà hésitait à nommer les contradicteurs de l'*agôn* « [...] *Apollo cum Marsya uel Pane fistula certauit* » dans la fable qu'il consacre à Midas (*Fab.*, 191). Il pourrait s'agir alors, peut-être, de Midas, roi de Lydie, qui, lors de l'*agôn* entre Marsyas et Apollon, n'accorda pas ses suffrages à Apollon lequel le punit en l'affublant de méprisables oreilles d'âne²³. Le même Hygin nous donne alors l'identification de l'autre arbitre qui serait Timolus ou Tmolus. Et sur la mosaïque, se tient debout, au plus près d'Apollon, un second personnage vêtu d'un très ample manteau brun recouvrant sa tête ; de sa main droite que l'on devine sous la lourde toile, il retient fermement l'étoffe qui lui occulte le visage. Il est difficile de suivre Ovide (*Fastes*, VI, 706 ; *Mét.*, VI, 394) et d'y voir une nymphe pleurant le destin de Marsyas, ou une muse au nombre des arbitres possibles du concours (Hygin, *Fab.*, 165, 4). Lieu d'un autre *âgon* dans lequel Pan est le compétiteur d'Apollon, Ovide décrit le mont Tmolus dressant au sommet de ses hautes pentes une cime escarpée (*Mét.*, XI, 140). Se pourrait-il que ce personnage sans regard personnifie une montagne, le mont Tmolus ou Timolus ? Les teintes brunes de son manteau, bien que plus accentuées, se confondent justement avec celles que le mosaïste a utilisées pour rendre les reliefs géologiques en arrière-plan. Si cette interprétation est la bonne, Tmolus et Midas se tiennent ici chacun à proximité de son héraut.
- 26 Mais d'aucuns soutiennent, au lieu de notre hypothétique Midas qui résulterait d'une incertitude d'Hygin suivi par le mosaïste, que le personnage pleurant à l'arrière-plan, et au centre de la scène, serait Olympos, l'élève de Marsyas à ses côtés lors de l'épreuve notamment sur un des *emblemata* de Baccano²⁴ (III^e siècle) et une mosaïque de Paphos²⁵ (IV^e siècle), plus tardifs. Pascale Linant de Bellefonds, que je remercie, m'a signalé le relief d'Otricoli conservé au Vatican qui montre Olympos pleurant Marsyas, rabattant un pan de son vêtement sur sa tête en signe de deuil²⁶. On relèvera toutefois qu'Olympos, sollicitant la grâce pour son maître, se positionne sur tous ces exemples au premier plan, coiffé du bonnet phrygien et à demi dénudé ; il n'en est rien du personnage ici représenté.

Arbre et paysage

- 27 Au-delà des personnages, il faut compter aussi avec le paysage, évocateur d'une contrée montagnaise nettement marquée, la Phrygie où se déroule la rencontre, à Nysa, selon Diodore de Sicile (*Bib. hist.*, III, LIX, 2), devant une grotte dédiée au culte de Dionysos. De la grotte, on devine la sombre ouverture en arrière du bourreau ; l'intensité des profondeurs est accrue encore par les joints très densément noirs. Mais la scène ne serait pas complète sans l'arbre, pin élevé (Apollodore, I, 4, 2 ; Philostrate) – arbre de Cybèle – dont le tronc noueux se glisse entre les personnages, les abritant de son feuillage ciselé, aux couleurs tranchées, vert foncé, noir, ocre, et écartant pour un bref temps encore le supplicié de son bourreau.
- 28 Mais à la cime d'une même branche, à l'aplomb du bourreau, sont suspendus deux tympanons dont jouait le satyre alors qu'il accompagnait Cybèle dans sa course²⁷. Entre eux, une peau tachetée, sanguinolente, est maintenue par un lien à une branche du pin : nébride dionysiaque comme celle portée par le satyre sur un pavement de Paphos, transposition de la peau ou peau même de Marsyas ? Selon certaines versions de la légende, Apollon – ou Olympos – suspendit la peau du satyre dans la grotte où sont les sources de la rivière Marsyas (Xénophon, *Anabase*, I, 2, 8) ; Hérodote précise qu'avant de la suspendre, il en fit une outre (*Hist.*, VII, 26).
- 29 À l'élément végétal répond, en bas à gauche, le rocher minéral percé de l'ancre de la grotte, alors qu'en bas à droite s'écoule la source du fleuve Marsyas, terme du destin de l'impudent satyre.

Technique

- 30 L'étude de cet *emblema* nous a également entraînés sur les pentes déjà bien explorées de la technique et de la fabrication de telles œuvres. Les analyses effectuées par le C2RMF précisent ce que nous avons pu observer pour ce qui est des matériaux mis en œuvre, de la nature des tesselles et de la mise en place de joints colorés.

Tesselles

- 31 Les tesselles de l'*emblema* d'Agde offrent une surface principalement quadrangulaire, d'environ 2,5 à 4 mm de côté, d'une très grande régularité de pose en files linéaires particulièrement dans les fonds. Pour les détails, elles affectent des formes plus irrégulières, toujours extrêmement fines. Elles ont une épaisseur d'à peine 2 mm comme cela est attesté fréquemment pour l'*opus vermiculatum*, qu'il s'agisse d'*emblema* ou non.
- 32 Offrant une très grande variété de nuances, les tesselles sont taillées essentiellement dans des marbres colorés issus de carrières d'Italie et de Tunisie (Chemtou). Parmi les tesselles en calcaire, a été observé l'emploi d'un calcaire à pelloïdes de glauconite dont la zone d'extraction a été identifiée par Yvan Coquinot à l'est de Rome. Ont été également mis en œuvre des grès rouge et gris de provenance inconnue, mais aussi des roches magmatiques, notamment un basalte porphyrique, qui peuvent provenir soit de Sicile, soit de Rome.

- 33 Certaines tesselles avaient paru, à la binoculaire, pouvoir être identifiées à du verre. Il s'agit en fait de céramique. Elles sont utilisées pour deux teintes difficiles à trouver dans la nature : orange et mauve ; ces dernières sont partiellement vitrifiées, aussi avait-on pu penser qu'il s'agissait de verre. Enfin, quatre teintes sont rendues par des « faïences archéologiques », riches en alumine et en silice (leur taux en alumine est trop élevé pour que la matière puisse être identifiée à du verre). Ces tesselles sont souvent très altérées et il ne reste alors que de la pâte siliceuse au fond des alvéoles, associée à un peu de glaçure lorsque la tesselle a été disposée sur la tranche. L'analyse a révélé leur usage pour les tons de gris bleuté, de bleu, de bleu-vert et de beige jaunâtre.

Jointes peints

- 34 Jouant de la multiplicité des matériaux, la palette est encore accrue par l'emploi de retouches à la peinture. De fait, l'*emblema* trouvé à *Riches Dunes* 4 offre aussi des témoignages de cette technique qui permet de dissimuler la discontinuité des cubes de pierre en apposant le mortier coloré à la façon des touches d'un pinceau²⁸. La mosaïque devient alors véritablement une « peinture de pierres ». Les contrastes, opposant aux touches très claires des tons très foncés, sont accentués encore par l'absence visuelle de ces joints interstitiels.
- 35 Ces traces très variées (jusqu'à 36 nuances de couleurs) sont conservées tant dans les joints que sur le dessus de certaines tesselles : rose chair sur la musculature de la jambe gauche de Marsyas ; vert dans le vêtement, ocre dans le casque et jaune dans les chaussures du Scythe à gauche de la scène, par exemple. L'analyse a révélé que, dans certains cas, la couleur du joint est rendue par la poudre de marbre de la tesselle mitoyenne ; on peut alors s'interroger sur l'intentionnalité de cette coloration. Parfois, le joint est d'une couleur nettement distincte de celle des tesselles voisines. Ailleurs encore, la poudre de marbre est remplacée par l'emploi, dans la masse, de deux colorants bien connus : le rouge cinabre présent sur les jambes « rouge sang » des deux Scythes ; le bleu égyptien dans le drapé du vêtement d'Apollon.
- 36 La carte des zones de provenance possibles des matériaux identifiés établie par Yvan Coquinot montre que celles-ci se situent majoritairement dans la région de Rome. On peut en déduire qu'il s'agit là du lieu probable de fabrication de l'*emblema*, correspondant à la zone d'extraction du caisson en travertin.

Conclusion

- 37 Si l'*emblema* agatois ne peut rivaliser avec les plus fins *emblemata*, mis au jour à la maison du Faune ou à la Villa Hadriana, c'est cependant dans une série d'*emblemata* de très bonne qualité mais d'une finesse relative, souvent sur caissons de travertin, qu'il s'inscrit. Un parallèle particulièrement proche en ce qui concerne la mise en œuvre est l'*emblema* au chat provenant de la villa de la Cecchignola²⁹, également sur travertin.
- 38 À ce jour, huit autres mosaïques figurent un épisode de la rencontre entre Apollon et Marsyas, un thème également abordé en peinture. On ne manquera pas de signaler la présence à Rome, dans le temple de la Concorde dont la reconstruction est confiée à Tibère en 7 av. J.-C. et sera achevée avant la mort d'Auguste³⁰, d'un tableau réalisé par le peintre Zeuxis d'Hérakleia dont Quintillien nous dit qu'il « aurait découvert la loi des

ombres et des lumières (...) donnant davantage aux membres, estimant que cela conférait plus de grandeur et plus de majesté (...) » (*Inst. orat.*, XII, 10, 4). Ce tableau figurait un Marsyas enchaîné, *religatus*³¹, habituellement vu comme « suspendu » à l'arbre de son supplice. Dans le commentaire de l'article « Marsyas I » du LIMC³², à la suite d'autres auteurs cités par elle, Anne Weis considère que le satyre aurait pu être assis, les mains liées dans le dos. Maintenu à demi agenouillé, nous proposons de voir dans l'attitude du Marsyas de l'*emblema* d'Agde une autre possibilité pour le *Marsyas religatus* de Zeuxis. On ne sait quand ce tableau parvint à Rome, vraisemblablement avec Paul Emile dans le butin des pillages des villes grecques, mais il était vraisemblablement connu tant d'Hygin que du maître-mosaïste, auteur de l'*emblema* sorti des eaux du Cap d'Agde.

- 39 Pour conclure, il est très difficile de dater une mosaïque sur *emblema*, par essence transportable. L'analyse des matériaux de l'*emblema* trouvé en mer au large d'Agde semble témoigner d'une fabrication dans la zone du Latium, à Rome. L'iconographie s'inscrit dans une tradition tardo-hellénistique qui trouverait sa place vers le milieu du 1^{er} siècle av. J.-C., datation que l'on peut avancer principalement en raison de la date même du naufrage dans les dernières décennies du siècle (cf. article de L. Long), mais que corroborent aussi tous les éléments d'analyse tant technique que stylistique. Il serait tentant de voir dans cet *emblema* le travail d'ateliers grecs installés autour de Rome, qui connaissent les stéréotypes iconographiques pergaméens.

BIBLIOGRAPHIE

- A. A. 1984 : s.u. « Apollon/Apollo », dans LIMC II, 1984, p. 183-464.
- ANDREAE 2003 : B. Andrae, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003.
- ARIAS 1939 : P. E. Arias, « Roma (Via Ardeatina). Villa repubblicana presso la Cecchignola », *NSc*, n.s., VI, XV, p. 351-360.
- AUDIN, VERTET 1972 : A. Audin, H. Vertet, « Médaillons d'applique à sujets religieux des vallées du Rhône et de l'Allier », *Gallia*, 30, 1972, p. 235-246.
- BECATTI 1970 : G. Becatti *et al.*, *Baccano : villa romana*, Rome (Mosaici Antichi in Italia, II), 1970.
- BRAGANTINI 2000 : I. Brangantini, « I pavimenti dell'insula In » (n-2), dans E. Greco et F. Longo, *Paestum. Scavi, studi, ricerche. Bilancio d'un decennio (1988-1998)*, Paestum, 2000, p. 164-170.
- BRAVI 1998 : A. Bravi, « Tiberio e la collezione di opere d'arte dell'aedes Concordiae Augustae », *Xenia Antiqua*, VII, 1998, p. 41-82.
- BRUNEAU 1972 : Ph. Bruneau, *Exploration archéologiques de Délos. XXIX : Les mosaïques*, Paris, 1972.
- CAPUTI 1910 : A. Caputi, « Marsyas religatus », *RendLincei*, s. V. XIX, 1910, p. 887-932.
- CARRIER 2005-2006 : C. Carrier, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *RAN* 38-39, 2005-2006, p. 365-396.

- COLLI 2000 : G. Colli, *Après Nietzsche*, Paris, rééd. 2000.
- DASZEWSKI, MICHAELIDÈS 1988 : W.A. Daszewski, D. Michaelidès, *Mosaics Floors in Cyprus*, Ravenne, 1988.
- FABBRICOTTI 1970 : E. Fabbricotti, dans G. Becatti *et al.*, *Mosaichi antichi in Italia*, Baccano, Rome, 1970, mosaïque n° 12, p. 30-33.
- FERRONI 1993 : A. M. Ferroni, s.u. « Concordia, aedes », dans E.M. Steinby (éd.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I (A – C), Rome, 1993, p. 316-320.
- GAISER 1980 : K. Gaiser, *Das Philosophenmosaik in Neapel. Eine Darstellung der platonischen Akademie*, Heidelberg (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse), 1980.
- GROS 1976 : P. Gros, *Aurea templa, Recherches sur l'architecture religieuse de Rome sous Auguste*, Rome, 1976.
- GUIMIER-SORBETS, NENNA 1992 : A.-M. Guimier-Sorbets, M. D. Nenna, « L'emploi du verre, de la faïence et de la peinture dans les mosaïques de Délos », *BCH CXVI/II*, 1992, p. 607-631.
- GULLINI 1956 : G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Rome (AC Suppl. 1), 1956.
- LINANT DE BELLEFONDS 2009 : P. Linant de Bellefonds, s.u. « Marsyas I », dans *LIMC*, Suppl., 2009, add. 2, p. 330.
- MARCADÉ, QUEYREL 2003 : J. Marcadé, Fr. Queyrel, « Le Gaulois blessé de Délos reconsidéré », *MonPiot*, 82, 2003, p. 5-74.
- MONBRUN 2005 : Ph. Monbrun, « La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le ps. Apollodore : interprétation d'un mythe », *Kernos*, 18, 2005, p. 269-289.
- PETERS 1963 : W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Groningen, 1963.
- QUEYREL 2005 : Fr. Queyrel, *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, 2005.
- QUEYREL 2007 : Fr. Queyrel, « L'image en contexte. Une nouvelle interprétation de la frise de la gigantomachie du grand autel de Pergame », dans *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Rome, 2007, p. 127-138.
- REINACH 1921 : A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture*, Recueil Milliet, Paris, 1921 (rééd. commentée par A. Rouveret, Paris, 1985).
- SAMPAOLO 1986 : V. Sampaolo, « I mosaici », dans *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, I mosaici, le Pitture*, Naples, 1986.
- VERTET 1969 : H. Vertet, « Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône », *Gallia*, 29, 1969, p. 93-133.
- WEIS 1992a : A. Weis, s.u. « Marsyas I », dans *LIMC* VI, 1992, p. 366-378.
- WEIS 1992b : A. Weis, *The hanging Marsyas and its copies*, Rome, 1992.

NOTES

1. Claude Rolley avait accepté le principe d'une publication globale du site de *Riches Dunes* 4. Plusieurs réunions de travail et de nombreux échanges épistolaires avaient eu lieu avant que la maladie ne gagne la partie. Je voudrais remercier les organisateurs de cet hommage à Claude

Rolley d'avoir bien voulu qu'à côté d'études sur les bronzes, plus familiers à Claude, figure cette étude sur l'*emblema* d'Agde.

Ma gratitude va aussi à Luc Long, chercheur rattaché au Département des Recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines (Drassm, Marseille) et à M. Jean-Luc Massy, alors directeur du Drassm, propriétaire de l'objet dont il va être question, qui ont bien voulu m'en confier l'étude ; à M^{me} Odile Bérard-Azzouz, conservatrice, qui a la tâche de veiller désormais sur lui au musée de l'Éphèbe, au Cap d'Agde ; ainsi qu'à tous ceux qui ont bien voulu discuter avec moi de cet *emblema*.

Outre des articles parus dans la presse locale et divers séminaires non publiés, un premier rapport sur cette découverte est paru dans le *Bilan scientifique du Drassm 2003*, ministère de la Culture et de la Communication : L. Long, *Les Riches Dunes* 4, p. 40-44 ; V. Blanc-Bijon, L. Long, *Épave Riches Dunes A : description de l'emblema*, p. 44-46. Puis elle a été présentée lors du X^e Colloque international sur l'étude de la mosaïque, à Conimbriga en 2005 (L. Long et V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* de mosaïque découvert en mer, au large du Cap d'Agde », dans *La mosaïque gréco-romaine X*, Coimbra (Coll. O arqueologo portugues), p. 59-76 [à paraître]) et dans un colloque sur l'iconographie tenu en février 2008 à Tunis (V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* du Cap d'Agde. Le poids symbolique et politique de l'agôn opposant Apollon et Marsyas », dans *Iconographie et religions. Actes du colloque international*, Tunis, ISMP [à paraître]) ; également : « *Emblema* en mosaïque : Apollon et Marsyas », dans *Musée de l'Éphèbe. Archéologie sous-marine. Agde*, Le Cap d'Agde, municipalité d'Agde, 2008, p. 96-100.

2. L'ensemble de l'équipe de l'Atelier de restauration d'Arles s'est occupé de cette opération dirigée par P. Blanc et M.-L. Courboulès. Ce travail a été présenté par L. Long, V. Blanc-Bijon, P. Blanc et M.-L. Courboulès à l'occasion de la IX^e Conférence internationale de l'ICCM, à Hammamet, du 28 novembre au 3 décembre 2005 : « L'*emblema* découvert en mer, au large d'Agde : Technique de fabrication - traitement de conservation », dans *Lessons learned : Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation / Leçons retenues : les enseignements tirés des expériences passées dans le domaine de la conservation des mosaïques, Actes de la 9^e Conférence de l'ICCM, Hammamet, Tunisie, 29 novembre - 3 décembre 2005*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2008, p. 340-343.

3. V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* du Cap d'Agde : une étude pluridisciplinaire », dans *Actes de la 10^e Conférence de l'ICCM, Palerme, octobre 2008* sous presse.

4. Un seul prélèvement a été effectué dans le mortier de pose (3 mm de diamètre) ; aucun prélèvement de roche.

5. Ces analyses ont été détaillées dans un rapport, *Emblema d'Apollon et Marsyas. Musée de l'Éphèbe (Agde). Compte rendu préliminaire d'étude C2RMF*, établi par Y. Coquinot et remis à la Conservation du musée agathois et aux départements Conservation-Restauration et Documentation du C2RMF (non daté). Elles ont été présentées par Y. Coquinot lors d'une conférence à l'université de Liège, le 10 avril 2008.

6. Strabon, *Geogr.*, V, 3, 11 ; Plin^e, *HN*, XXXVI, 46 et 167. Le travertin de Tivoli, résistant par ailleurs, se fend à la chaleur.

7. BRAH, CXLVI, 1960, p. 67.

8. BRAGANTINI 2000.

9. MONBRUN 2005.

10. Les citations de Philostrate reprises ici sont extraites de la traduction donnée par A. Reinach dans le *Recueil Milliet* (REINACH 1921), rééd. commentée par A. Rouveret, 1985, p. 209-211.

11. PETERS 1963.

12. GULLINI 1956 ; ANDREA 2003, p. 126-139, et fig. p. 133.

13. GAISER 1980 ; SAMPAOLO 1986, n^o 15 (inv. 124545).

14. Dans le cadre du séminaire « Mosaïque et peinture antiques en Occident et en Orient », Marwan Rashed a présenté une communication intitulée « La mosaïque des philosophes du

musée de Naples : L'Académie platonicienne et ses autorités tutélaires », à l'ENS, le jeudi 18 novembre 2010.

15. En dernier lieu, CARRIER 2005-2006, p. 377-379.

16. VERTET 1969, p. 109, 113 et fig. 9a p. 112 ; AUDIN, VERTET 1972, p. 245-246 et fig. 9 ; A. A. 1984, s.u. Apollon/Apollo, n° 585.

17. COLLI 2000.

18. GALLO 2000, p. 89-90.

19. QUEYREL 2005 ; QUEYREL 2007, p. 127-138. Dans ces mêmes Actes, *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, on lira aussi la contribution de Fr.-H. Massa Pairault, « L'interprétation des frises du grand autel de Pergame et des *stylopinakia* de Cyzique », p. 205-221.

20. MARCADÉ, QUEYREL 2003, p. 17.

21. CARRIER 2005-2006, p. 377-379 ; voir aussi les commentaires de P. Gros.

22. LINANT DE BELLEFONDS 2009.

23. *Fab.* 191 : « Le roi Midas [...] choisi par Timolus à l'époque où Apollon fit un concours de flûte avec Marsyas ou Pan ; alors que Timolus donnait la victoire à Apollon, Midas dit qu'il fallait la donner plutôt à Marsyas. Irrité, Apollon dit alors à Midas : "celui dont tu as eu l'esprit dans ton jugement, tu en auras aussi les oreilles" ; et, sur ses paroles, il lui fit pousser les oreilles d'un âne » (Hygin, *Fables*, trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997).

24. FABBRICOTTI 1970, mosaïque n° 12, p. 30-33.

25. DASZEWSKI, MICHAELIDÈS 1988, p. 64-66, fig. 32.

26. S.u. « Olympos I », dans *LIMC*, VII, n° 36.

27. Diodore de Sicile attribue à Cybèle l'invention de la syrinx, des cymbales et des tympanons (*Bib. Hist.*, III, LVIII, 3 ; LIX, 1).

28. BRUNEAU 1972, p. 34 ; GUIMIER-SORBETS, NENNA 1992, p. 625-627.

29. ARIAS 1939, p. 351-360.

30. Dion Cassius, 55.8.1-2. Cf. FERRONI 1993, p. 316-320 ; BRAVI 1998, p. 41-82. À suivre P. Gros (1976, p. 67), la restauration du temple incendié en 9 av. J.-C. ne fut réalisée qu'après le retour de Tibère de son exil rhodien.

31. Pline, *HN*, XXXV, 61. CAPUTI 1910.

32. WEISS 1992a, p. 376 ; voir aussi WEISS 1992b.

RÉSUMÉS

L'étude stylistique et technique, confortée par des analyses effectuées au laboratoire du Centre de recherche et de restauration des musées de France, permet de retracer le contexte dans lequel fut créé l'*emblema* découvert en mer, au large du Cap d'Agde.

The stylistic and technical study, reinforced by analyses performed in the laboratory of the Centre of research and restoration of the French Museums, allows to redraw the context in which was created the *emblema* discovered in sea, off the Cap d'Agde.

AUTEUR

VÉRONIQUE BLANC-BIJON

Centre Camille Jullian, CNRS / Université de Provence, MMSH Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Palais du Louvre - Porte des Lions Résumé

La vaisselle en bronze, de l'âge du bronze à l'époque romaine

Un thymiatérion archaïque en bronze dans les collections du Louvre

Sophie Descamps-Lequime

- 1 Lorsque Claude Rolley venait au Louvre, il me posait invariablement une question qui servait d'entrée en matière à nos conversations sur la collection des bronzes antiques du musée. Il m'apostrophait en disant : « Quoi de neuf au Louvre ? » Je lui parlais des découvertes les plus récentes sur les objets exposés et en réserve – nouvelles identifications, restaurations en cours, résultats d'analyse. Et, quels que soient les sujets débattus, j'étais fascinée par sa mémoire exceptionnelle, qui lui permettait de citer immédiatement et de manière précise références bibliographiques ou éléments de comparaison.

1. L'ustensile avant restauration



Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2601.

© A. Conin.

- 2 C'est ainsi que je lui avais présenté en 1999 un vase sur pied haut, entré au Louvre en 1825 avec l'achat par Charles X de la collection Durand¹. L'objet était décrit à l'époque comme un « vase de forme carafée, porté sur un piédouche, avec son couvercle et une anse² ». Son état n'avait pas été modifié depuis, à l'exception de la disparition du couvercle à une date indéterminée entre 1859 et 1908³ (fig. 1).

2. Brûle-parfum



TREBENISCHTE, TOMBE I, MUSÉE DE SOFIA.

© DR.

3. Brûle-parfum



Trebenishte, tombe X, Musée national de Belgrade.

© DR.

- 3 Il s'agissait d'un vase composite, constitué de deux ustensiles de dates et d'origines différentes, qui avaient été associés à l'aide de vis et de soudures modernes avant 1825. Et c'est surtout pour son support – un élément vertical aux parois concaves sur un trépied à griffes de lion – que je l'avais montré à Claude Rolley, car il était clair que le « piédouche » du premier inventaire s'apparentait à un type d'ustensile rare, illustré par deux exemplaires mis au jour dans des sépultures de la nécropole de Trebenishte, près du lac d'Ochrid, sépultures antérieures à la fin du VI^e siècle av. J.-C.⁴, et par un troisième bronze découvert à Pompéi (fig. 2-4). L'ustensile en partie supérieure – un chaudron à panse large et convexe, fortement coudée à une épaule presque horizontale et rectiligne – était en revanche romain. Des exemplaires comparables, à panse lenticulaire, ont en effet été retrouvés dans les cités du Vésuve et confirment que les chaudrons de ce type étaient en usage au I^{er} siècle de notre ère⁵. Utilisés en cuisine, ils étaient posés sur de petits trépieds de fer installés sur les braises et servaient à cuire les aliments qui devaient mijoter⁶. Ces chaudrons présentent une anse mobile, dotée à ses extrémités de crochets en forme de tête de cygne stylisée retenus par deux bélières rivetées sous l'embouchure. Les couvercles sont reliés à l'anse par l'intermédiaire d'une chaînette fixée à un anneau, seul élément encore présent sur le chaudron de la collection Durand⁷. Aucun des ustensiles de ce type, retrouvés en fouille, n'a de pied. Ces rapprochements confirmaient, s'il en était besoin, le caractère hybride du vase conservé au Louvre.

4. Brûle-parfum



Pompéi, Musée archéologique de Naples.
© DR.

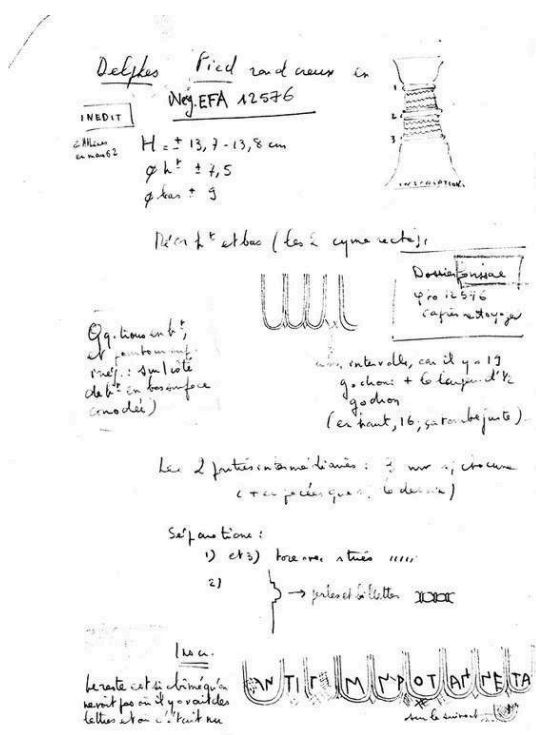
5. Brûle-parfum fragmentaire



Delphes.

© École française d'Athènes.

6. Brûle-parfum fragmentaire



Delphes, fiche manuscrite de Claude Rolley.

© DR.

- 4 Claude Rolley, observant le support encore associé au chaudron, avait immédiatement évoqué l'existence d'un exemplaire inscrit, découvert à Delphes en 1939 dans l'une des fosses de l'aire sacrée et daté de la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C.⁸ (fig. 5). Il avait ajouté : « J'ai quelque chose pour vous », et j'avais reçu deux jours plus tard la photocopie de la fiche descriptive qu'il avait rédigée à Athènes en mars 1962, complétée des références bibliographiques les plus récentes sur l'objet, avec un petit mot, qui résumait de manière concise le dossier : « Voici ce que j'ai. J'avais oublié l'article de Nenci : Bousquet a raison, la lecture de Nenci ne tient pas. Ma fiche est de 1962 : j'étais jeune et inexpérimenté ! » (fig. 6). Bien loin d'une inexpérience de jeunesse, qui aurait marqué les débuts de son parcours de chercheur, Claude Rolley m'apportait au contraire le témoignage d'une méthode de travail extrêmement rigoureuse, qui lui permettait de s'appuyer sur une documentation scientifique élaborée dès les premières prises de notes et enrichie, année après année, au gré des publications.
- 5 Pour le bronze de Delphes, seule la partie verticale de l'ustensile, évasée en haut et en bas, est conservée. La comparaison entre la photographie de l'objet et les notes de Claude Rolley est particulièrement instructive. Dimensions, dessins de l'ensemble et des détails principaux du décor, relevé de l'inscription, état de conservation, référence photographique, tous les éléments descriptifs susceptibles d'être utilisés ultérieurement pour la rédaction d'une notice ou la citation de l'objet à titre de comparaison, sont présents. L'observation est précise. Les quelques dessins et leurs commentaires suffisent à conserver le décor en mémoire : en haut et en bas, pour reprendre les termes de la fiche, les deux *cyma recta* ornées de godrons séparés par des pointes sont soulignées par des tores striés. Ces tores délimitent, avec une moulure

médiane décorée de perles et de billettes, deux registres ornés de trois lignes de zigzags continus, d'un tracé relativement irrégulier. Claude Rolley avait observé que le motif de godrons est bien réparti en haut sur le pourtour de l'objet (« en haut, 16, ça tombe juste »), alors que la mise en place est plus approximative en bas avec dix-neuf godrons et un intervalle d'un demi-godron. Il avait relevé enfin les lettres de l'inscription, incisées dans l'arrondi des languettes. Une traduction de l'inscription a été proposée en 1990 par Giuseppe Nenci, qui considérait les caractères comme corinthiens, mais cette tentative n'a pas été retenue par Pierre Amandry et elle a été, par la suite, rejetée par Jean Bousquet. Aucun mot grec ne peut être reconnu⁹.

7. Le support de l'ustensile Br 2601 après dérestauration : le thymiatéron



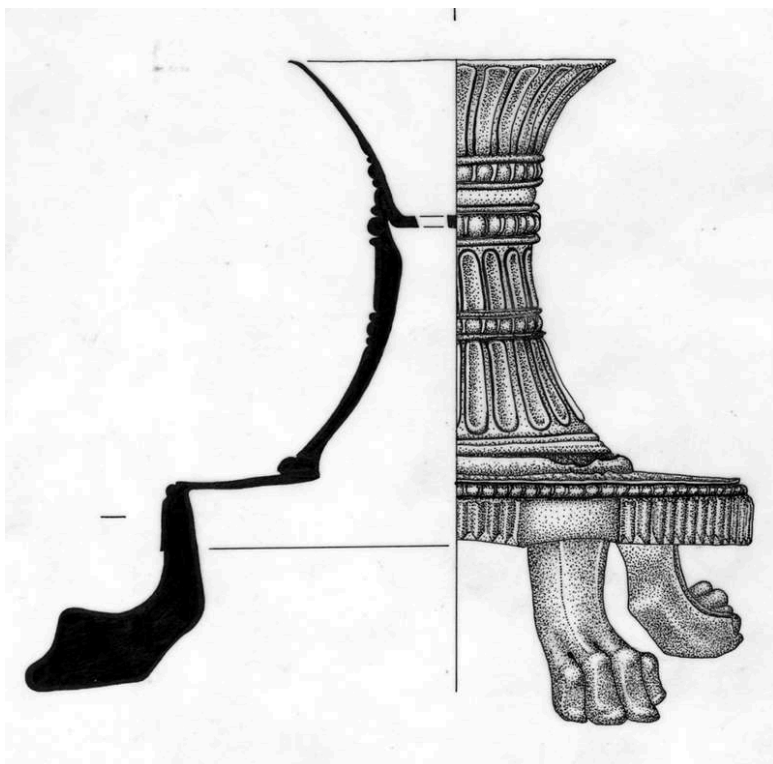
Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2601.1.

© Musée du Louvre, cliché Christian Larrieu.

- 6 Un détail typologique semblait toutefois différencier l'ustensile du Louvre des exemplaires de Delphes, Trebenischte et Pompéi. C'était le seul à présenter une lèvre incurvée vers le bas. La décision fut donc prise de vérifier, dans le cadre d'une restauration, ce qui relevait du montage moderne et des éléments constitutifs des ustensiles antiques, afin de dissocier éventuellement les deux vases, si cela n'entraînait aucun dommage pour eux¹⁰. L'intervention a permis de confirmer le caractère moderne de la lèvre, qui a été retirée, après avoir été documentée, tout comme les fixations mécaniques et les soudures qui portaient atteinte à l'intégrité des deux vases antiques¹¹. Le bronze du Louvre, séparé du chaudron auquel il servait de support, a retrouvé ainsi son apparence originelle, ce qui porte à six le nombre des ustensiles de même type repérés à ce jour¹² (fig. 7).

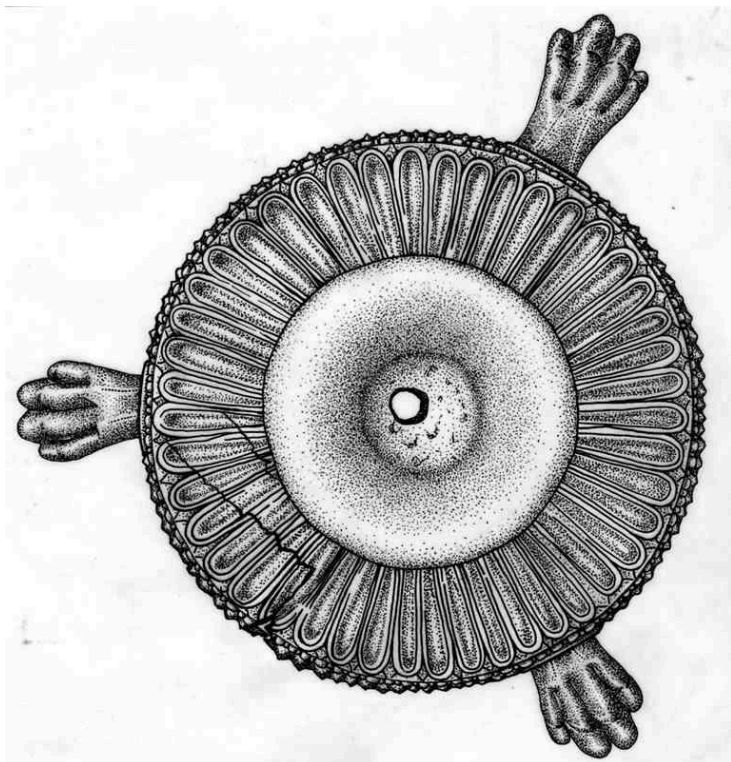
- 7 Les ustensiles publiés ont été interprétés comme des supports de candélabre ou de coupe, des porte-torches ou des brûle-parfums¹³. L'examen du bronze du Louvre permet de préciser quelle était leur fonction.

8. Dessin du profil du thymiaterion Br 2601.1



© Musée du Louvre, dessin de Stéphanie Noël.

9. Dessin de l'intérieur du thymiatéron Br 2601.1



© Musée du Louvre, dessin de Stéphanie Noël

10. Le thymiatéron Br 2601.1



Vue de l'orifice antique à l'intérieur de la coupelle.

© A. Conin.

- 8 Le bord supérieur de l'objet est achevé et complet. Ses parois sont trop fines pour avoir servi de lit de pose à un élément qui aurait été rapporté et soudé. Il ne présente pas de gorge pour l'adaptation d'un couvercle. Une coupelle à fond horizontal est en revanche visible à l'intérieur de la colonnette creuse à hauteur de l'un des tores perlés. Elle a été aménagée directement dans la cire avant la coulée et comporte un orifice dont les parois conservent encore des restes de corrosion antique (fig. 8-10). Ces caractéristiques typologiques rapprochent l'objet du Louvre d'un ustensile de terre cuite, probablement d'Asie Mineure, qui présente une cloison horizontale avec un trou au centre et des traces de suie¹⁴. Plusieurs autres exemplaires de terre cuite, avec ou sans couvercle, ont été mis au jour dans les cités du nord de la mer Noire. Retrouvés dans les habitats (sanctuaires domestiques), les bâtiments publics, les temples et les sépultures, ils ont été interprétés comme des autels et des brûle-parfums¹⁵. Les plus anciens sont datés, par leur contexte de fouille, du ^v^e siècle av. J.-C. Quelques brûle-parfums de Nymphaion présentent des traces de suie sur leurs parois¹⁶, et certains de Gorgippia ont une coupelle en partie supérieure, fixée à la barbotine¹⁷. Les coupes de plusieurs brûle-parfums d'Olbia présentent un orifice¹⁸ : ces ustensiles n'étaient sans doute pas destinés seulement à la combustion d'herbes odoriférantes dans leur coupelle mais pouvaient être maintenus directement au contact du feu. On peut supposer que l'élément vertical de l'ustensile du Louvre, intentionnellement rétréci dans sa partie médiane, était conçu pour agir comme une cheminée et conduire la colonne d'air chaud qui se dégageait de braises placées sous le trépied¹⁹. Ce dispositif, qui permettait de chauffer l'encens ou les herbes déposés dans la coupelle, conforte l'hypothèse selon laquelle l'exemplaire du Louvre était un *thymiatérion*. Il faudrait pouvoir observer les autres ustensiles, dont l'intérieur n'est jamais décrit dans les publications, pour préciser leur typologie et confirmer cette fonction qui semble toutefois vraisemblable.

11. Le thymiatérion Br 2601.1



Vu du dessous.

© A. Conin.

12. Le thymiaterion Br 2601.1



Détail de la partie supérieure.

© Musée du Louvre, cliché Christian Larrieu.

13. Ćenochoé, Trebenischte, tombe I



Détail du décor du pied, d'après STIBBE 2000, fig. 30.

© Musée de Sofia.

- 9 Quatre des six bronzes ont conservé leur trépied à griffes de lion. Les couronnes présentent un motif de prismes²⁰ ou un bandeau lisse orné de chevrons largement espacés²¹. Sur l'exemplaire du Louvre, les prismes sont surmontés d'un rang de perles et de billettes, que l'on retrouve également, mais avec un traitement plus sommaire,

au-dessus du bandeau lisse du trépied de la tombe I de Trebenischte. Les plateaux horizontaux des trépieds sont ornés de languettes rayonnantes à double contour, séparées par un motif en pointe dans les intervalles. Ces languettes présentent des dépressions plus ou moins prononcées, plus ou moins régulières²², qui témoignent d'une élaboration des trépieds dans une matière malléable, avec une étape intermédiaire d'exécution dans de la cire²³, ce que confirme l'aspect du revers de l'ustensile du Louvre (fig. 11). L'élément vertical, qui se dresse sur le plateau des trépieds, a un profil plus ou moins concave, interrompu par la présence de tores lisses ou perlés, encadrés de filets, qui délimitent des registres décorés ou non. Pour quatre des six exemplaires, les extrémités évasées, gorges simples ou en forme de doucine, sont décorées de languettes, qui peuvent être gravées ou présenter une dépression²⁴. Les deux registres médians de l'ustensile de la tombe I de Trebenischte sont ornés de festons et de zigzags qui dessinent une imbrication de languettes pointues. Ceux de l'exemplaire de la tombe X sont lisses ; ceux de l'ustensile du Louvre sont dissymétriques, avec des languettes incurvées vers le haut pour l'un et l'absence de décor pour l'autre (fig. 12). L'ustensile de Pompéi se distingue des autres par un décor de losanges en creux dans les deux registres médians, et par l'alternance, en partie basse, de feuilles à pointe effilée et de palmettes, surmontées d'une double ligne ondulée. Les languettes des palmettes et les feuilles intermédiaires à pointe effilée sont concaves. Or, ce motif se décline également – les palmettes n'ayant alors que deux languettes – sur le pied en doucine de l'*ænochoé* de la tombe I de Trebenischte²⁵ (fig. 13). On y retrouve la même opposition plastique d'éléments en creux (les feuilles et les languettes) et en relief (les filets qui dessinent les contours doubles des motifs, et la ligne ondulée ; les losanges dans les intervalles entre l'arrondi des languettes et l'extrémité des feuilles). Ce rapprochement est loin d'être unique. Le répertoire décoratif des brûle-parfums les plus complets est précisément celui des parties secondaires de plusieurs vases de bronze, parmi les plus luxueux, des sépultures de Trebenischte.

14. Cratère à volutes, Trebenischte, tombe I



Détail du décor du pied, d'après STIBBE 2000, fig. 39.

© Musée de Sofia.

- 10 Le cratère à colonnettes de la tombe VII présente un décor de prismes sur la lèvre et, sur les plaquettes horizontales des anses, le motif rayonnant, à partir d'un cercle, de languettes bidimensionnelles au contour redoublé séparées par une pointe. Ce motif, entouré d'un cercle perlé, rappelle le décor du plateau du *thymiatérion* du Louvre. La tranche des plaquettes est ornée d'un motif de godrons à double contour, surmontés d'un filet perlé. On retrouve également les prismes surmontés d'un filet perlé et de languettes au contour double, séparées par une pointe, sur le pied en doucine du même cratère²⁶. Un motif identique de languettes décore la couronne d'un trépied de podaniptère de la tombe VI²⁷. Les meilleurs artisans ont combiné motifs simplement gravés et traités plastiquement, comme on peut l'observer sur l'*ænochoé* de la tombe I. Les gorges creusées des volutes et des languettes de la palmette sous les pieds du cours de l'anse se distinguent par leur traitement plastique des godrons bidimensionnels répartis sur l'épaule lacunaire du vase. Cette plasticité des motifs est encore plus présente sur la pièce maîtresse de l'atelier qui a produit les vases : les feuilles à pointe effilée qui alternent avec des palmettes sur le pied en doucine du cratère à volutes de la tombe I ont un cœur en relief²⁸ (fig. 14).
- 11 L'origine de l'atelier producteur des principaux vases de Trebenischte a divisé les spécialistes depuis la publication des sépultures par Filow et Vulić²⁹. La vaisselle de bronze déposée dans les tombes ne dessine pas un ensemble entièrement homogène et il est encore possible d'hésiter sur les centres de production de certains vases qui pourraient être des importations corinthiennes ou de Grande Grèce dans la descendance laconienne³⁰. I. Vokotopoulou et Claude Rolley ont apporté cependant des arguments décisifs sur ce dossier complexe : dans leur grande majorité, les ustensiles

présentent des influences mêlées et un répertoire décoratif à dominante corinthienne, qui engagent à les attribuer à la production d'une colonie du nord-ouest de la Grèce, ouverte à de nombreux courants³¹. Les caractéristiques stylistiques de cette production « corinthisante » ont été précisées. Les anses du cratère à volutes de la tombe I de Trebenischte sont ornées de gorgones qui appartiennent au type de forme elliptique et souriant attaché à cette production³². Aussi, le décor du pied du même cratère, avec l'alternance de palmettes et de feuilles à pointe effilée, et le traitement plastique des motifs, qui oppose formes concaves et renflées, doivent-ils être regardés également comme représentatifs de cette production de la Grèce du Nord-Ouest. Et c'est dans ce contexte de création qu'il faut, selon toute vraisemblance, situer les six brûle-parfums³³. On objectera que les motifs, les objets de luxe, source d'inspiration pour les artisans, et les hommes pouvaient circuler. Toutefois la richesse de la région et la montée en puissance des élites, illustrées non seulement par le contenu des tombes de Trebenischte mais également par celui des sépultures de Sindos, de Vergina, ou d'Archontiko près de Pella, expliquent l'émergence d'une koinè culturelle en Grèce du Nord dans la deuxième moitié du VI^e siècle av. J.-C.³⁴. Contacts et échanges suivaient, d'est en ouest et d'ouest en est, le tracé de la future via Egnatia. À titre d'exemple, les chèvres couchées sur l'épaule des cratères-*dinoi* de Trebenischte, un type de vaisselle métallique qui correspondait à une préférence locale d'après la carte de répartition des autres ustensiles mis au jour³⁵, rappellent celles des monnaies frappées à Aigai, la première capitale du royaume des Téménides³⁶. Et il est clair que le répertoire décoratif commun au matériel funéraire des sépultures de Trebenischte et aux *thymiateria* était profondément ancré en Grèce du Nord. Il s'agissait à proprement parler d'une mode, avec des motifs comparables, déclinés non seulement sur différents types de vaisselle métallique, mais également dans d'autres domaines de la création artistique – éléments de parure en or et décors architecturaux – de production locale.

- 12 Les motifs des pieds du cratère à volutes et de l'*ænochoé* de la tombe I de Trebenischte, qui font alterner palmettes et feuilles à pointes effilées, ont été notamment rapprochés des décors de plusieurs phiales d'argent à *omphalos* doré, retrouvées dans des sépultures macédoniennes de la deuxième moitié du VI^e siècle et des premières décennies du V^e siècle av. J.-C.³⁷. Les épithètes des phiales mentionnés dans les inventaires des sanctuaires illustrent la variété de décors qui tiraient précisément parti de l'opposition entre éléments concaves et convexes³⁸. D'après les trouvailles, certains types semblent avoir été particulièrement appréciés en Grèce du Nord (Macédoine et Thrace)³⁹. Le pied du cratère présente ainsi une variante simplifiée du décor illustré par les phiales mises au jour à Sindos⁴⁰, Rogozen⁴¹ et Kozani⁴². La phiale de Sindos a été déposée dans une tombe masculine datée de 510-500 av. J.-C. environ. Les feuilles à pointes effilées y alternent avec des fleurs de lotus ouvertes à quatre pétales et composent un motif rayonnant depuis l'*omphalos*. À l'intérieur de l'ustensile, tous les éléments sont concaves, à l'exception du cœur des feuilles à pointe effilée, et tous les contours, en partie communs, sont soulignés par une ligne en relief. Des arcs de cercle, qui suivent la courbure de la base des feuilles et se rejoignent sous chaque fleur de lotus, limitent un espace dans lequel viennent se loger de petites palmettes centripètes. L'auteur du décor du pied du cratère a retenu du motif trois des quatre pétales de la fleur de lotus, mais non la fleur elle-même, et les feuilles à pointe effilée avec renflement médian. Il a remplacé les petites palmettes à quatre languettes qui comblaient l'espace entre l'*omphalos* et les fleurs de lotus, par un motif de losange encadré de deux palmettes. Or ce motif est précisément celui qui a été adopté pour

dessiner la fleur de lotus sur la phiale du trésor thrace de Rogozen⁴³. La troisième phiale *mésomphalos* de même type a été découverte dans une tombe du cimetière d'époque classique de Kozani. Si elle est bien contemporaine de la dédicace qui a été incisée sur sa lèvre, elle pourrait dater du début du v^e siècle av. J.-C.⁴⁴. Son inscription, qui la consacre à l'Athéna des Mégariens, semble avoir été écrite en alphabet local, même s'il existait une cité homonyme en Macédoine de l'Ouest⁴⁵. Cette phiale inscrite témoigne de la circulation des objets précieux et donc de celle des modèles qui ont pu inspirer les toreutes. Plusieurs vases d'argent – des phiales et un canthare – de la fin du vii^e siècle et de la première moitié du vi^e siècle av. J.-C., retrouvés à Rhodes et à Milet dans des contextes souvent datés, confirment l'antériorité du répertoire décoratif et son élaboration en Grèce de l'Est⁴⁶. À l'origine, ce sont toutefois des languettes puis des palmettes, et non des fleurs de lotus, qui alternent avec les feuilles à pointe effilée. Le motif est vraisemblablement venu en Macédoine par une voie terrestre, depuis l'Asie Mineure en passant par la Thrace⁴⁷. On peut observer en effet qu'il a été accueilli en Grèce du Nord et utilisé localement : on le retrouve par exemple entre les volutes des chapiteaux ioniques du temple d'Athéna à Néapolis (Kavala), où des phiales ont été sculptées en léger relief⁴⁸. Un motif dérivé, composé de palmettes à deux ou à trois languettes et de feuilles à pointe effilée soulignées par des arcs de cercle, a été adopté aussi pour décorer la bordure d'or d'ustensiles d'argent de forme non grecque – cornes à boire et gobelets hauts – des sépultures de Trebenishte, destinés à la population locale et fabriqués pour elle⁴⁹. La concavité des feuilles à pointe effilée et des palmettes est reproduite sous l'embouchure des gobelets hauts de la tombe VIII⁵⁰. Ce décor des cornes à boire et des gobelets hauts était obtenu par l'estampage de feuilles d'or qui étaient soudées ensuite sur les ustensiles d'argent⁵¹. Or les gobelets présentent également, en partie basse et en partie haute, un deuxième registre de feuilles imbriquées comme des écailles sur deux ou trois rangs, motif qui entoure aussi l'*omphalos* d'une phiale d'argent de Maikop, légèrement plus récente⁵². L'identité du décor serait un argument en faveur de la production probable de phiales d'argent en Grèce du Nord ou du Nord-Ouest. Et ce sont encore les mêmes motifs estampés en relief plus ou moins prononcé qui se déclinent avec des combinaisons sans cesse renouvelées sur les éléments de parure en or des défunts. Le motif d'une phiale à *omphalos* a été notamment reproduit sur l'une des appliques qui ornaient le vêtement du guerrier enseveli dans la tombe 115 de Sindos vers 520 av. J.-C. : palmettes à trois pétales et feuilles à pointe effilée rayonnent à partir d'une bossette centrale. Le motif centrifuge est reproduit, agrandi, en périphérie, mais la découpe de l'applique n'en a pas tenu compte. Sur une autre applique à trois points triangulaires de la même sépulture, le motif simplifié – une alternance de feuilles à pointe effilée dirigées vers le haut et vers le bas – est au contraire parfaitement adapté à la surface qu'il décore⁵³. Vers 500 av. J.-C., l'*épistomion* en or de la tombe 22 de Sindos, est orné du même motif, traité toutefois dans un relief plus faible⁵⁴. Le goût pour le décor des phiales *mésomphaloi* du type de celles de Sindos ou de Kozani a donc été particulièrement développé dans les dernières décennies du vi^e siècle, comme en témoignent ces parures en or, moins soumises aux phénomènes de thésaurisation que les objets précieux. L'estampage des motifs, échos de l'organisation intérieure et extérieure des phiales, confirme l'attrait, à cette époque et dans cette région de la Grèce, pour le traitement plastique des éléments décoratifs en relief et en creux.

13 Le brûle-parfum découvert à Pompéi et le pied de l'*ænochoé* de la tombe I de Trebenishte ont adopté une variante décorative, illustrée par un deuxième type de

phiale d'argent à *omphalos* doré, également prisé à la fin de l'époque archaïque en Grèce du Nord. L'organisation du décor centrifuge obéissait à un autre principe de combinaison des mêmes éléments : neuf feuilles sont disposées radialement à partir de l'*omphalos*, puis neuf autres plus petites, entre les premières, de manière à ce que toutes les pointes effilées arrivent à même distance du bord. Des palmettes à trois languettes occupent les espaces entre les pointes des feuilles qui présentent toutes un cœur renflé. Ce décor périphérique est celui de l'élément vertical du brûle-parfum de Pompéi, et, avec deux languettes au lieu de trois, celui du pied de l'*ænochoé*. Une phiale d'argent de ce type, dit en calice de fleur, a été retrouvée avec onze phiales de bronze à décor de fleurs de lotus, dans la sépulture ΛΙΙ de Vergina, une sépulture royale datée de la toute fin du VI^e siècle av. J.-C.⁵⁵. Une autre phiale d'argent de même type, datée du dernier quart du VI^e siècle av. J.-C., provient d'une tombe de Chalcidique⁵⁶. Or le principe décoratif des feuilles à pointe effilée qui ont migré en périphérie et alternent avec des languettes est également présent sur le couvercle d'un autre ustensile mis au jour dans la même tombe⁵⁷. Il s'agit là d'une version bidimensionnelle gravée qui présente comme une mise à plat des mêmes motifs (cercles concentriques, languettes rayonnantes et feuilles à pointe effilée au contour double séparées par de petites pointes) combinés différemment. Ce couvercle de bronze, traversé par deux bandes de fer rivetées, appartenait à un ustensile rare et particulièrement précieux, documenté par quelques exemplaires plus ou moins complets retrouvés à Sindos, Karabournaki, Vergina, Aphytis et à Trebenischte, un *exaleiptron* que sa technique virtuose – il associe le fer au bronze selon le procédé du frettage – conduit à attribuer à la Grèce du Nord⁵⁸.

- 14 Le répertoire décoratif commun tant à la vaisselle grecque et indigène qu'aux éléments de parure, depuis Trebenischte jusqu'à la Chalcidique, n'implique pas nécessairement que les brûle-parfums ont été fabriqués dans l'atelier qui a produit les vases principaux des sépultures enchéléennes. Sans doute y avait-il aussi, à proximité des grands centres macédoniens, un ou plusieurs autres ateliers de bronziers, mais ceux qui dépendaient d'Aigai/Vergina, et des cités ou des colonies proches du golfe thermaïque n'ont pas encore été localisés. Les *thymiatéria* concernés sont trop peu nombreux pour que l'on puisse tirer parti de leurs provenances⁵⁹. Leur production en Grèce du Nord paraît cependant très vraisemblable.
- 15 L'origine du brûle-parfum du Louvre peut toutefois être précisée. L'inventaire de la collection Durand, rédigé en 1824 avant l'entrée des objets au Louvre, comporte, pour le chaudron et son support, la mention « Musée Malmaison⁶⁰ ». Or les ustensiles de bronze rassemblés au château de Malmaison et acquis, pour une grande part, à la mort de l'impératrice Joséphine en 1814, par le chevalier Edme Durand provenaient essentiellement du don de Ferdinand IV au couple consulaire en 1802. Le roi de Naples et des Deux-Siciles avait prélevé les bronzes qu'il destinait à Bonaparte et à Joséphine dans les collections de son musée de Portici où se trouvaient conservées les œuvres des cités du Vésuve. Telle serait donc l'origine du chaudron et du *thymiatérion*, qui auraient pu être associés au XVIII^e siècle dans les ateliers du musée de Portici. Avec l'exemplaire de Pompéi décrit par Pernice, le *thymiatérion* du Louvre compterait alors parmi les plus anciennes antiquités grecques présentes en Campanie avant 79. Sans doute appartenait-il à un collectionneur romain, amateur de vaisselle de bronze comme le propriétaire de la villa dite de C. Julius Polybius à Pompéi⁶¹. Il est vraisemblable que de telles curiosités archéologiques, et tout particulièrement les *thymiatéria* grecs de la fin du VI^e siècle av. J.-C., n'étaient pas demeurées en usage durant des siècles mais

provenaient plutôt de découvertes fortuites liées à des pillages de tombes⁶². Ces deux ustensiles avaient-ils été déposés dans de riches sépultures indigènes d'Italie méridionale ? Les relations entre les deux rives de l'Adriatique, et de manière plus large entre la Macédoine et l'Italie méridionale, jusqu'à la Campanie, sont bien attestées⁶³. Dès l'époque archaïque, la vaisselle métallique de luxe, produite en Grèce du Nord et en Grande Grèce, circulait dans les deux sens, comme en témoignent le matériel funéraire des tombes messapiennes et macédoniennes : deux *lébètes* retrouvés à Pydna ont un parallèle à Cumes⁶⁴. Les objets empruntaient, nous l'avons vu, la voie commerciale qui suivait le tracé de la future via Egnatia et reliait la Macédoine centrale à la côte illyrienne de l'Adriatique⁶⁵. Le cheminement au travers du Pinde, et la traversée par le canal d'Otrante sont également confirmés par l'archéologie⁶⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- AMANDRY 1991 : P. Amandry, *Guide de Delphes, le musée*, École française d'Athènes (« Sites et Monuments » VI), 1991.
- ANDRONIKOS 1988 : M. Andronikos, « Βεργίνα, 1988. Ανασκαφή του νεκροταφείου », *AEMΘ*, 1988, Thessalonique, 1991, p. 1-3.
- ANDRONIKOS, KOTTARIDOU 1988 : M. Andronikos, A. Kottaridou, « Ανασκαφή Βεργίνας », *Praktika*, t. 143, 1988, p. 99-107, pl. 78-82.
- Au royaume d'Alexandre le Grand* 2011 : *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique*, S. Descamps-Lequime (éd.), cat. exp. (Paris-Louvre, 13 octobre 2011-16 janvier 2012), 2011.
- BAKALAKIS 1936 : G. Bakalakis, « Νεάπολις-Χριστούπολις-Καβάλα », *ΑΕ*, 1936, p. 1-48.
- Balkani* 2007 : *Balkani. Antiche Civiltà tra il Danubio e l'Adriatico*, cat. exp. (Adria, Museo archeologico nazionale, 8 juillet 2007-13 janvier 2008), Milan, 2007.
- BLANC, NERCESSIAN 1992 : N. Blanc, A. Nercessian, *La Cuisine romaine antique*, Grenoble, 1992.
- BOUSQUET 1992 : J. Bousquet, *REG, Bulletin épigraphique*, 105, 1992.
- Carri da guerra* 1997-1999 : *Carri da guerra e principi etruschi*, A. Emiliozzi (éd.), cat. exp. (Viterbe, palazzo dei Papi, 24 mai 1997-31 janvier 1998 ; Rome, museo del Risorgimento, 27 mai-4 juillet 1999), Rome, 1999 (réimpr.).
- CHRYSOSTOMOU 2009 : A. et P. Chrysostomou, « Τα νεκροταφεία του αρχαίου οικισμού στο Αρχοντικό Πέλλας », *AEMΘ*, 20 χρόνια, Thessalonique, 2009, p. 477-490.
- De Pompéi à Malmaison* 2008 : *De Pompéi à Malmaison. Les antiques de Joséphine*, S. Descamps-Lequime, M. Denoyelle (éd.), cat. exp. (Rueil-Malmaison, musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 22 octobre 2008-27 janvier 2009), Paris, 2008.
- DE RIDDER 1915 : A. de Ridder, *Les Bronzes antiques du Louvre. II. Les instruments*, Paris, 1915.
- Der Thrakische Silberschatz* 1988 : *Der Thrakische Silberschatz aus Rogozen Bulgarien*, A. Fol (éd.), cat. exp. (Bonn, Mayence, Fribourg, Munich, Hambourg, 27 septembre 1988-5 novembre 1989), 1988.

- DESCAMPS-LEQUIME 2001 : S. Descamps-Lequime, « Un exaleiptron en fer et en bronze, de la nécropole macédonienne de Karabournaki, dans les collections du musée du Louvre », dans A. Giunilia-Mair (éd.), *I Bronzi Antichi : Produzione e tecnologia. Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi (Grado-Aquileia, 22-26 maggio 2001)*, Montagnac (« Monographies instrumentum » 21), 2002, p. 108-115.
- DESPINI 2009 : A. Despini, « Gold Funerary Masks », *AK*, 52, p. 20-65.
- FILOW 1927 : B. D. Filow, *Die Nekropole von Trebenische am Ochrida-See*, Berlin-Leipzig, 1927.
- FORBECK, HERES 1997 : E. Forbeck, H. Heres, *Das Löwengrab von Milet*, ("Berl. WPr." 136), 1997.
- GREIFENHAGEN 1970 : A. Greifenhagen, *Schmuckarbeiten in Edelmetall*, Berlin, 1970, I.
- HASSEL 1967 : F. J. Hassel, « Ein archaischer Grabfund von der Chalkidike », *Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 14, p. 201-205.
- Heracles to Alexander* 2011 : *Heracles to Alexander the Great*, A. Kottaridi, S. Walker (éd.), cat. exp. Oxford, 7 avril-29 avril 2011), 2011.
- JEFFERY 1990 : L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, 1961 (réimp. avec suppl. A. W. Johnston, Oxford, 1990).
- LAMBOLEY 1984 : J. L. Lamboley, « Le canal d'Otrante et les relations entre les deux rives de l'Adriatique », dans P. Cabanes (éd.), *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité, Actes du I^{er} colloque international de Clermont-Ferrand (22-25 octobre 1984)*, Clermont-Ferrand, 1987, p. 195-202.
- LAMBOLEY 1990 : J. L. Lamboley, « État de la recherche sur les relations sud-adriatiques. Bilan et perspectives », dans P. Cabanes (éd.), *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité, actes du II^e colloque international de Clermont-Ferrand (25-27 octobre 1990)*, Paris, 1993, p. 231-237.
- LANDOLFI 1999 : M. Landolfi, dans *Carri da guerra*, cat. exp., 1997-1999, p. 240-241.
- LAZZARINI, ZEVI 1988 : M. L. Lazzarini, F. Zevi, « Necrocorinthia a Pompei : una idria bronzea per le gare di Argo », *Prospettiva*, 53-56, avril 1988-janvier 1989, p. 33-48.
- MISSAILIDOU-DESPOTIDOU 2006 : V. Missailidou-Despotidou, « Ανασκαφική έρευνα στην αρχαία Άφουτι », *AEMΘ*, 20, 2006, Thessalonique, 2008, p. 491-502.
- NENCI 1990 : G. Nenci, « Una dedica di Creso a Delfi ? », *Annali Sc. Norm. Pisa*, 1990, p. 367-370, pl. LXX-LXXI.
- PERNICE 1925 : E. Pernice, *Die hellenistische Kunst in Pompeji*, Berlin-Leipzig, 1925.
- POPOVIC *et al.* 1969 : Lj. B. Popovic, D. Mano-Zisi, M. Velickovic, B. Jelacic, *Greek, Roman and Early-Christian Bronzes in Yugoslavia*, Belgrade, 1969.
- ROLLEY 1982 : Cl. Rolley, *Les Vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande Grèce*, Naples, 1982.
- ROLLEY 1990 : Cl. Rolley, « Bronzes en Messapie », dans *I Messapi, Atti Taranto XXX (Taranto-Lecce, 4-9 octobre 1990)*, Tarente, 1991, p. 185- 207.
- ROLLEY 1994 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque. I. Des origines au milieu du V^e siècle avant J.-C.*, Paris, 1994.
- ROLLEY 2000 : Cl. Rolley, « Circulation des vases de bronze de la Macédoine à la Grande Grèce », dans *Μύρτος. Μνήμη Ιούλιας Βοκοποπούλου*, Thessalonique, 2000, p. 435-440.
- ROLLEY 2003 : Cl. Rolley (éd.), *La Tombe princière de Vix*, Paris, 2003.

ROLLEY 2006 : Rolley, « La toreutique de Vergina est-elle un art de cour ? », dans A.-M Guimier-Sorbets, M. Hatzopoulos, V. Morizot (éd.), *Rois, cités, nécropoles : institutions, rites et monuments en Macédoine*, actes des colloques de Nanterre, décembre 2002 et d'Athènes, janvier 2004, Athènes et Paris, 2006 (« Μελετήματα » 45), p. 311-319.

STIBBE 2000 : C. M. Stibbe, *The Sons of Hephaistos*, Rome, 2000.

STRONG 1966 : D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Londres, 1966.

TASSINARI 1993 : S. Tassinari, *Il vasellame Bronzeo di Pompei*, Rome, 1993.

VASILEV 1988 : V. P. Vasilev, *Bronzegefäße aus der Nekropole von Trebeniste. Untersuchungen zur antiken Metallbearbeitung* (en bulgare, résumé en allemand), Sofia, 1988.

VOKOTOPOULOU 1984 : I. Vokotopoulou, « La Macédoine de la protohistoire à l'époque archaïque », dans *Magna Grecia, Epiro e Macedonia, Atti Taranto XXIV (Taranto, 5-10 Ottobre 1984)*, Tarente, 1985, p. 133-166.

VOKOTOPOULOU 1997 : I. Vokotopoulou, *Ελληνική-τέχνη. Αργυρά-και-χαλκινά-έργα-τέχνης-στην-αρχαιότητα*, Athènes, 1997.

VON BOTHMER 1984 : D. von Bothmer, « A Greek and Roman Treasury », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, summer 1984, New Series, vol. XLII, I, 1984, p. 5-72.

VULIC 1932 : N. Vulić, « Ein neues Grab bei Trebenische », *ÖJh*, XXVII, 1932, p. 1-42.

VULIC 1933 : N. Vulić, « Neue Gräber in Trebenische », *ÖJh*, XXVIII, 1933, p. 164-186.

VULIC 1934 : N. Vulić, « La nécropole archaïque de Trebenische », *RA*, 6^e série, t. III, 1934, p. 26-38.

WINNEFELD 1899 : H. Winnefeld, *Altgriechisches Bronzebecken aus Leontini* ("Berl. WPr." 59).

ZAITSEVA 1997 : K.I. Zaitseva, « Vases rituels du v^e siècle au 1^{er} siècle avant J.-C. de la côte nord de la mer Noire », *Travaux du Musée national de l'Ermitage*, 28 (« Culture et art du monde antique » 7), 1997, p. 38-53.

Σίνδος 1985 : Σίνδος. *Κατάλογος της εκθέσης*, I. Vokotopoulou, A. Despini, V. Misailidou, M. Tiverios (éd.), cat. exp. (Thessalonique, Musée archéologique), Athènes, 1985.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221356498/show/>

NOTES

1. Br 2601, de Ridder 1915, p. 102, n° 2601, pl. 93. H. totale : 0.27m ; diam. max. 30 cm.
2. Règne de Charles X. *Collection Durand*, n° 2794, Archives des musées nationaux, 1 DD 83.
3. Le couvercle était encore décrit par Adrien de Longpérier dans l'inventaire de 1859, *Inventaire Napoléon III. Mobilier de la Couronne*, n° 1090, Archives des musées nationaux, 6 DD 3 : « Vase hémisphérique fermé, avec anse mobile et couvercle - Pied cannelé posant sur une base circulaire supportée par trois griffes de lion. » Il avait déjà disparu au moment de la préparation du catalogue des bronzes antiques du Louvre par A. de Ridder, comme en témoignent les dessins du conservateur dans son carnet n° 87, p. 95, daté du 11 février au 24 juin 1908.

4. Tombe I, masculine, ustensile conservé au musée de Sofia : FILOW 1927, p. 78-79, n° 112, H. tot. 17,5 cm ; c'est vraisemblablement le même objet, après restauration, qui est publié dans POPOVIC *et al.* 1969, p. 73, n° 41, malgré une hauteur différente de 22 cm et la perte de deux des griffes du trépied.
- Tombe X, féminine, ustensile conservé au Musée national de Belgrade, inv. 180/1 : VULIĆ 1933, p. 169, 179, n° 31, fig. 75.41, 92 ; POPOVIC *et al.* 1969, p. 73, n° 40 ; *Balkani* 2007, p. 126-127, n° 81 (avec une erreur sur la tombe). H. 13,5 cm. Pour Pompéi, voir PERNICE 1925, p. 35, fig. 46.
5. Voir notamment, pour Pompéi, TASSINARI 1993, I, p. 102-105 et II, p. 282, 283, pl. V : chaudrons à panse lenticulaire de type V 3132, 3133.
6. Un chaudron a été retrouvé sur un plan de cuisson dans la cuisine de la maison des Vettii à Pompéi : BLANC, NERCESSIAN 1992, p. 54, fig. 56.
7. Exemplaires de Pompéi avec couvercle et chaînette : TASSINARI 1993, I, pl. CLXXXIII, 3 ; II, p. 282.
8. AMANDRY 1991, p.197, fig. 5. H. 13,5 cm.
9. NENCI 1990 ; AMANDRY 1991, p.197 ; BOUSQUET 1992, p. 476, n° 272.
10. La restauration a été menée par Agnès Conin (rapport d'intervention, mars 2000).
11. Tous les éléments modernes ont été conservés.
12. Un autre exemplaire fragmentaire, retrouvé à Stobi, est mentionné par Cl. Rolley : ROLLEY 2003, p. 92, n. 70. L'ustensile du Louvre porte désormais le numéro usuel Br 2601.1 : H. 12,7 cm ; diam. max. de l'embouchure 6,4 cm ; diam. max. de la couronne du trépied 11,7 cm ; poids 593 g.
13. L'ustensile de la tombe X de Trebenischte, était considéré par VULIĆ 1933, p. 167, non comme un brûle-parfum à part entière mais comme le support d'un brûle-parfum.
14. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. B. 2630, ZAITSEVA 1997, p. 50, 51, fig. 9.
15. ZAITSEVA 1997. L'auteur a publié cent cinq ustensiles de ce type provenant des cités du nord de la mer Noire. Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Aglaé Achechova-Bustany, pour la traduction de cet article.
16. Zaitseva 1997, p. 43, 44, fig. 5, n° 81-84.
17. Zaitseva 1997, p. 42, fig. 4, n° 72-76.
18. Zaitseva 1997, p. 40, 42, fig. 1-3, n° 4, 5, 19, 36, 44, 47, 49.
19. Jean-Louis Durand m'a fait part de cette observation à la suite de ma communication. Je l'en remercie vivement.
20. Exemplaires de la tombe X de Trebenischte, de Pompéi et du Louvre (n. 4 et 12). Pour ce dernier, le motif de prismes s'interrompt à l'aplomb des pieds.
21. Exemplaire de la tombe I de Trebenischte (n. 4).
22. Les languettes de l'ustensile de la tombe X de Trebenischte sont les plus creusées. Celles de l'ustensile de la tombe I sont seulement traitées graphiquement.
23. Le bronze reproduit l'apparence de la cire qui a été lissée sommairement après avoir été appliquée dans le moule qui comportait en négatif les languettes du plateau. Les pieds de lion n'ont pas été coulés séparément. Ils ont été modelés en cire et adaptés au plateau en cire avant la coulée. L'élément vertical du thymiatérion a été coulé à part puis soudé au plateau.
24. Tombe I de Trebenischte : *cyma recta*, languettes gravées à contour simple ; Delphes : *cyma recta*, languettes gravées à contour double ; tombe X de Trebenischte : *cyma recta*, languettes creusées à contour double ; Louvre : gorge simple, languettes creusées à contour simple.
25. Filow 1927, n° 72, p. 59-61, fig. 63, pl. X-XI. STIBBE 2000, p. 42, fig. 30.
26. Filow 1927, n° 65, p. 48-50, fig. 43-45.
27. Filow 1927, n° 88, p. 71, fig. 87.
28. Filow 1927, n° 63, p. 42-47, fig. 35a-c, 36, pl. VII-VIII ; Vassilev 1988 ; Stibbe 2000, p. 65, fig. 39 ; Rolley 2003, p. 91, fig. 42.
29. Filow a publié en 1927 le matériel funéraire des sept tombes découvertes entre mai et juillet 1918, avec des incertitudes sur l'association de certains objets pour les cinq premiers tombeaux.

Voir toutefois STIBBE 2000, p. 58 sur cette question. Vulić a fouillé la tombe VIII en 1930, quatre nouvelles tombes dont trois intactes en 1932 et quatre tombes dont la riche tombe XIII en 1933.

30. L'hypothèse selon laquelle l'*œnochoé* de la tombe I, aurait été importée de Grande Grèce (ROLLEY 1982, p. 91) s'oppose toutefois aux conclusions plus récentes qui attribuent l'*œnochoé* et le cratère à volutes au même atelier (ROLLEY 2006, p. 312).

31. Tel le cratère à volutes de la tombe I. Ces conclusions (VOKOTOPOULOU 1997, p. 30 ; ROLLEY 2003, p. 91) s'opposent à celles de C. Stibbe qui défend la thèse selon laquelle les vases seraient pour une part des importations laconiennes ou corinthiennes, et pour une autre part les produits d'un atelier mixte, d'artisans laconiens et corinthiens, situé peut-être à Dodone : c'est dans cet atelier que le cratère à volutes et l'*œnochoé* de la tombe I auraient été élaborés par un maître laconien (STIBBE 2000, p. 71, 72, 97-99, 159-161). Le traitement du décor des pieds des deux vases et le choix des motifs rapprochent en effet le cratère et l'*œnochoé*.

32. ROLLEY 2003, p. 134, 137, fig. 92, 6 et 10.

33. ROLLEY 2003, p. 92, avec la première mention du *thymiatérion* du Louvre.

34. À Trebenishte, il s'agissait d'une élite qui tenait vraisemblablement sa richesse du contrôle des mines d'argent de la région, et qui avait nécessairement des contacts avec les colonies corinthiennes de la côte adriatique. Sindos se trouve situé à l'ouest du fleuve aurifère Echedoros, l'actuel Gallikos. Cette communauté culturelle, de Trebenishte à la Macédoine centrale, a déjà été observée à l'occasion de l'étude des éléments de parure de Sindos. Elle a été confirmée par la fouille des sépultures archaïques de la nécropole d'Archontiko, à quelques kilomètres de Pella. Les défunts y sont parés de bijoux de même type et, pour certains d'entre eux (tombe 279 par exemple), de masques d'or qui se révèlent plus proches par leur décor de ceux de Trebenishte que de ceux de Sindos. Cette pratique des masques funéraires, propre à la Grèce du Nord pour l'époque archaïque (DESPINI 2009), conforte l'hypothèse du caractère également local de la production des éléments de parure. En effet, les échos entre le décor des masques, des appliques fixées sur les vêtements et sur certains casques de type illyrien, et de bijoux comme les boucles d'oreilles ne sont pas fortuits : par exemple, les masques d'or de Trebenishte (FILOW 1927, pl. 1.1 ; VULIC 1934, p. 30, fig. 15) présentent en bordure une torsade encadrée de filets perlés, qui rappelle le décor ajouré des boucles d'oreilles de Sindos (Σίνδος 1985, n^{os} 150, 321, 436, 512).

35. Les cratères-*dinoi* ont été trouvés non seulement à Trebenishte mais également dans plusieurs sites de la région macédonienne et nulle part ailleurs (STIBBE 2000, p. 68).

36. VOKOTOPOULOU 1997, p. 29. Sont mentionnées également les chèvres d'un cratère retrouvé dans une sépulture d'Aiani.

37. ROLLEY 2003, p. 91. Les datations les plus récentes des contextes funéraires dans lesquels ont été trouvées les phiales peuvent s'expliquer par un phénomène de thésaurisation.

38. VOKOTOPOULOU 1997, p. 249, 250.

39. Les phiales d'argent à *omphalos* doré retrouvées dans les tombes macédoniennes de la deuxième moitié du VI^e siècle et du début du V^e siècle av. J.-C. offrent trois types de décor : une alternance de fleurs de lotus et de feuilles à pointe effilée (phiales de Sindos, Rogozen et Kozani, n. 40-42) ; deux rangées de feuilles à pointe effilée qui alternent en périphérie avec des palmettes (type en calice de fleur illustré par les phiales de Vergina, tombe Λ II, d'Archontiko, tombe T279, et d'une tombe de Chalcidique, n. 55-56) ; un décor limité au pourtour de l'*omphalos* (languettes rayonnantes pour une phiale de la tombe 67 de Sindos, Σίνδος 1985, p. 188-189, n^o 309).

40. Sindos, tombe 52, Σίνδος 1985, p. 233, 235, n^o 374.

41. *Der Thrakische Silberschatz* 1988, p. 64, 65, n^o 2.

42. Nécropole de Kozani, tombe II. Kozani, Musée archéologique, inv. 589. VOKOTOPOULOU 1997, p. 249-250, n^o 119.

43. Sur cette phiale, les petites palmettes centripètes ont été remplacées par un simple arc de cercle.

44. Voir toutefois JEFFERY 1990, p. 133, 135, 137, n° 2, pl. 22: vers 500 av. J.-C.
45. VOKOTOPOULOU 1997, p. 250.
46. Les témoignages les plus anciens proviennent de Rhodes : une phiale d'argent, d'une sépulture à crémation de Ialysos, avec sept languettes entre les feuilles à pointe effilée, de la fin du VII^e siècle ou du début du VI^e siècle av. J.-C. ; probablement une phiale d'argent, à *omphalos* doré entouré d'une file d'animaux et de sphinx, et palmettes à quatre pétales qui alternent avec les feuilles à pointe effilée (« perhaps Rhodian », VON BOTHMER 1984, n° 12, p.21) ; un canthare d'argent de Camiros (musée du Louvre, Bj 2165) avec un médaillon d'or au centre, décoré de palmettes à quatre pétales, qui alternent avec les feuilles à pointe effilée et dont le cœur est souligné par un arc et un motif triangulaire perlés, du premier quart du VI^e siècle av. J.-C. Deux phiales de bronze, fragmentaires, qui dateraient de la première moitié du VI^e siècle av. J.-C., ont par ailleurs été mises au jour dans la « tombe des lions » de Milet. Leurs palmettes ont cinq pétales, dont quatre arrondis et le cinquième, au centre, à pointe triangulaire. Deux phiales d'argent, d'Asie Mineure sans provenance plus précise, sont conservées à Berlin. Elles présentent également des palmettes à cinq pétales (STRONG 1966, p. 56-58, fig. 12, pl. 8B-C, 9A ; FORBECK, HERES 1997, p. 26-31 ; ROLLEY 2003, p. 91). Le même motif se retrouve sur la base en forme de chapiteau d'une statuette de corè, support d'ustensile, qui peut être datée stylistiquement des années 580-560 av. J.-C. et qui proviendrait d'Ionie (VOKOTOPOULOU 1997, p. 130, 251, fig. 122 ; ROLLEY 2003, p. 92). L'alternance de palmettes et de feuilles à pointe effilée aux contours redoublés, est incisée sur l'échine concave du chapiteau. Le tore encadré de filets, sous l'échine, s'apparente par son décor à celui de l'*omphalos* de la phiale conservée à New York. Notons également que l'abaque est orné du motif de prismes qui sera présent ultérieurement dans le décor des vases de Trebenischte et de certains des *thymiatéria*.
47. Des voies de circulation maritime vers l'ouest existaient également, comme en témoigne la présence de motifs comparables sur un aryballe d'argent d'une tombe de Léontinoi (WINNEFELD 1899, p.30-31).
48. Temple daté de la fin du VI^e siècle ou du début du V^e siècle av. J.-C., voir en particulier BAKALAKIS 1936, p. 8-11, 18, 21, fig. 10, 13, 27, 29ε.
49. Par exemple les cornes à boire de la tombe I, FILOW 1927, n° 35, p. 30, pl. VI.1, et de la tombe VIII, VULIĆ 1932, p. 11, fig. 12 ; et les gobelets hauts de la tombe VIII, VULIĆ 1932, p. 12-15, fig. 15-18. L'association d'une corne à boire et d'un cratère à volutes métallique est attestée à la même époque dans un contexte corinthien colonial : elle figure dans la scène de banquet du fronton de Phigareto (Corfou), sculpté probablement vers 530-520 av. J.-C. (ROLLEY 1994, p. 190-191 et 193, fig. 173).
50. VULIĆ 1932, p. 13, 14, fig. 15 et 17.
51. VULIĆ 1932, p. 13. On voit bien, p. 14, fig. 17, que le motif du bord supérieur était rapporté.
52. Gobelet de la tombe V : FILOW 1927, n° 36, p. 31, pl. VI.2. ; gobelets de la tombe VIII : VULIĆ 1932, p. 13-14, fig. 15-18 ; STRONG 1966, p. 60, fig. 14b ; phiale de Maikop : STRONG 1966, p. 75, pl. 14A ; GREIFENHAGEN 1970, p. 56, pl. 29.1-2.
53. Tombe masculine, Σίνδος 1985, n° 217, 218, p. 135, 136.
54. Tombe féminine, Σίνδος 1985, n° 108, p. 76.
55. ANDRONIKOS 1988, p. 2, fig. 3 ; ANDRONIKOS, KOTTARIDOU 1988, p. 103-104, pl. 77 ; *Heracles to Alexander* 2011, n° 201, p. 100, fig. 89. Pour la phiale d'Archontiko, tombe T279, voir CHRYSOSTOMOU 2009, p. 486, fig. 12. Cette tombe est datée vers le milieu du VI^e siècle av. J.-C.
56. HASSEL 1967, p. 201, pl. 49. Forbeck, Heres 1997, p. 30. La localisation exacte de la tombe n'est pas connue. Une phiale retrouvée dans une tombe princière de Sirolo-Numana présente une variante de ce type avec, autour de l'*omphalos*, une frise de sphinx et d'animaux parmi lesquels figure un archer (LANDOLFI 1999 ; ROLLEY 2003, p. 91 n. 60, p. 228, fig. 177b et 178). Cette frise

rappelle celle de la phiale rhodienne plus ancienne conservée à New York (note 45) et témoigne de l'existence d'une voie maritime qui reliait au VI^e siècle la Grèce de l'Est au Picenum.

57. HASSEL 1967, p. 202-203, fig. 2, pl. 51.2.

58. DESCAMPS-LEQUIME 2001 et *Au royaume d'Alexandre le Grand* 2011, n°45/1 p. 126-127. Le haut niveau atteint par la métallurgie du fer en Grèce du Nord est attesté également dès le VI^e siècle par le mobilier miniature présent dans les sépultures. Les *exaleiptra* mentionnés sont en fer, avec des anses et des attaches en forme de bobine en bronze. Ils peuvent être indépendants ou être fixés sur des trépieds de bronze. L'exemplaire de Karabournaki, conservé au Louvre, se trouvait dans une sépulture datée du premier quart du V^e siècle av. J.-C. ; l'exemplaire complet, avec couvercle, d'Aphytis en Chalcidique, a été retrouvé dans une sépulture datée par son matériel de 480-470 av. J.-C. (MISSAILIDOU-DESPOTIDOU 2006, p. 493, 501, fig. 7).

59. Trebenischte, Stobi, Delphes et Pompéi.

60. *De Pompéi à Malmaison* 2008, p. 197, n° 105. C'est à Catherine Bastien que l'on doit l'analyse de l'inventaire de la collection Durand.

61. LAZZARINI, ZEVI 1988.

62. Sur la question de la présence de bronzes archaïques et classiques à Pompéi, voir Zevi, dans LAZZARINI, ZEVI 1988, p. 39-41.

63. ROLLEY 2000.

64. VOKOTOPOULOU 1984, p. 154 ; VOKOTOPOULOU 1997, p. 126-127, 248-249, fig. 116-117 ; ROLLEY 1990, p. 197, 203 ; ROLLEY 2000, p. 435, 436 et 438.

65. Le rôle joué par des cités comme Apollonia ou Épidamne, au débouché des voies de circulation, n'était pas négligeable. Rappelons que ces cités contrôlaient aussi la remontée maritime le long de la côte illyrienne de l'Adriatique, plus navigable que la côte italienne.

66. LAMBOLEY 1984, p. 195, 196 ; LAMBOLEY 1990, p. 237.

RÉSUMÉS

L'ustensile est longtemps demeuré ignoré car il était associé à un chaudron romain auquel il servait de pied. Le bronze, décrit en 1825 comme le « piédouche d'un vase carafé », est en fait un brûle-parfum de la fin du VI^e siècle av. J.-C., d'un type peu fréquent produit en Grèce du Nord et documenté par des exemplaires découverts à Trebenischte, Delphes et Pompéi. Son importance a conduit à le séparer du chaudron à l'issue d'une restauration récente, qui a mis en évidence les éléments modernes du montage. La provenance du vase composite peut être précisée. Il se trouvait en effet, antérieurement à son acquisition par le musée du Louvre, dans la collection de Joséphine à Malmaison et, comme la très grande majorité des bronzes antiques de l'Impératrice, avait été donné par le roi de Naples, Ferdinand IV, au couple consulaire en 1802. Il est donc probable que les deux éléments qui le composaient – le brûle-parfum et le chaudron vraisemblablement rapprochés dans l'atelier du musée de Portici au XVIII^e siècle –, provenaient des cités du Vésuve.

AUTEUR

SOPHIE DESCAMPS-LEQUIME

Musée du Louvre

The Eschatological Iconography of the Derveni Krater

Beryl Barr-Sharrar

- 1 As Claude Rolley pointed out in his text on the Vix krater in *La Tombe princière de Vix*, the iconography of Greek bronze kraters varies notably from that of ceramic examples and is frequently suggestive of the original purpose of the vessel. Cows encircling the neck of an Archaic krater, Rolley suggested, indicate its probable initial purpose as a sanctuary dedication¹. The elaborate eschatological iconography of the Derveni krater, produced two centuries later, suggests its original purpose was for an initiation or some related Dionysian ritual. The final use of the krater as a burial urn was, accordingly, an appropriate one.
- 2 Almost a meter high, the krater was found more than forty-five years ago in one of five undisturbed cist tombs dated by Attic pottery to the last third of the fourth century BC, near the ancient Macedonian settlement of Lete, 12 kilometers northeast of Thessaloniki. The krater is not “gilded,” as frequently described. Its color is the result of the almost 15 percent (14.88 percent) tin content of its bronze alloy.

1. Derveni krater, side A



Dionysos and Ariadne.

- 3 The iconography of the krater is devoted to Dionysos, whose youthful image—naked—is central, like an icon, and larger than any other figure in the frieze. The gesture of his right arm over his head—when used in the representation of a deity—indicates the moment of divine epiphany². But this is also a marriage. In a rare and provocative gesture, the god's right leg is slung into the lap of his bride Ariadne, a mortal woman, not a goddess (fig. 1).

2. Derveni krater, side B



Trio of maenads with a Silenos.

- 4 On the other side, maenads dance in Dionysian ecstasy (fig. 2). The woman on the right—who has thrown off her clothes—begins to collapse with fatigue into the lap of a seated maenad. The highly significant nudity indicates the altered consciousness also expressed by the gestures of the raised arms as the women touch the backs of their heads³. To the left stands a Silenos, tense and erect, his glance emphatically focused. He balances a hunting stick at the small of his back lightly between the fingers of his right hand, and gestures with his left hand towards the dancers. The image of a Silenos or satyr so intensely involved in the maenads' *mania* is highly unusual. He is both a participant, and an envoy of Dionysos, instilling the spell that moves the women to excess.

3. Derveni krater



Maenad carrying a human baby over her shoulder.

- 5 The maenad with the human baby flung over her shoulder with less than gentle care suggests potential violence to the child (fig. 3). The image recalls the myths of a royal baby's murder by his own mother and aunts driven mad by Dionysos in retribution for their refusal to join in revelry with his female followers. The daughters of King Proteus of Tiryns ate their own offspring in their Dionysos-induced madness, and the three daughters of Minyas left their looms and jointly slaughtered one of their sons by tearing him apart. An identical figure appears as early as the end of the fifth-century BC on a pyxis lid painted in the manner of the Meidias Painter⁴. In its iconographic context on the krater, the daughters of Minyas may be an appropriate identification because of the way the baby Hippias was murdered.
- 6 I know of no image narrating this horrific story of infanticide. But as early as the late Archaic period, the artistic motif of Pentheus, the mythological king of Thebes who denied the divinity of Dionysos, in the act of being torn apart by frenzied maenads had appeared in vase painting. The famous fragments of a psykter painted by Euphronios in the late sixth-century BC depict the raving Dionysian women with the torn and bleeding upper body of Pentheus—whose name is clearly inscribed⁵. Pentheus is represented as a mature man; he is bearded. In some later representations he is shown as a young man. Both age characterizations were apparently traditional⁶.

4. Derveni krater



Two Maenads carrying a deer, proceeding in opposite directions.

5. Attic red-figure pyxis once in Heidelberg



Two Maenads carrying a deer, proceeding in opposite directions.

- 7 Like the maenad with the baby, the image of the two maenads proceeding in opposite directions holding a young deer between them is a symbol that foreshadows the bloody revenge of a repudiated Dionysos (fig. 4). The motif appears on the late fifth-century BC pyxis lid with the woman with the baby, and on the wall of a second late fifth-century BC pyxis once in Heidelberg, lost since World War II (fig. 5). On the wall of the pyxis once in Heidelberg the maenad on the left carries a *makhaira*, a short sword used for making sacrifices.
- 8 In the first quarter of the fifth-century BC, the god Dionysos appears in Attic red-figure images rending a deer. The image of the god approaching an altar on a pelike in the British Museum suggests that in the mythological language of vase painting, the deer was considered sacrificial⁷. Such significant substitution of a wild young deer for the domesticated goat actually used in sacrifices transforms a potentially religious image into one of myth.
- 9 Somewhat later, maenads perform the same act. The blood gushing from the halves of the deer in an image on an Attic red-figure lekythos dated 470–460 BC makes clear that these are not stage props, but are to be considered parts of a living creature⁸. On the mythological level, the rending of the deer is a referent to the tearing apart of the Dionysos-defying Pentheus. The chronology of these related artistic motifs is significant.
- 10 By the end of the fifth-century BC, the act of rending Pentheus is only implied⁹, and violent tearing of the deer is merely suggested by two raving maenads heading off in different directions. The increasing softening of images conveying the same concept suggests a growing distaste for explicitly gruesome images, and a widespread knowledge of the Pentheus story. On the fourth-century BC Derveni krater the motif of the deer-carrying maenads thus adds dramatic and psychological tension to an old story.

6. Derveni krater



Pentheus dressed as an armed hunter.

- 11 The tenth figure in the Derveni krater frieze, under the handle opposite the deer-carrying maenads, is a bearded male figure dressed and armed as a hunter (fig. 6). In contrast to those of the maenads, the hunter's face is expressive. His open mouth suggests he is shouting or crying out (detail, fig. 9).

7. Thessalian grave stela of a man dressed as a hunter



8. The Stag Hunt mosaic from Pella

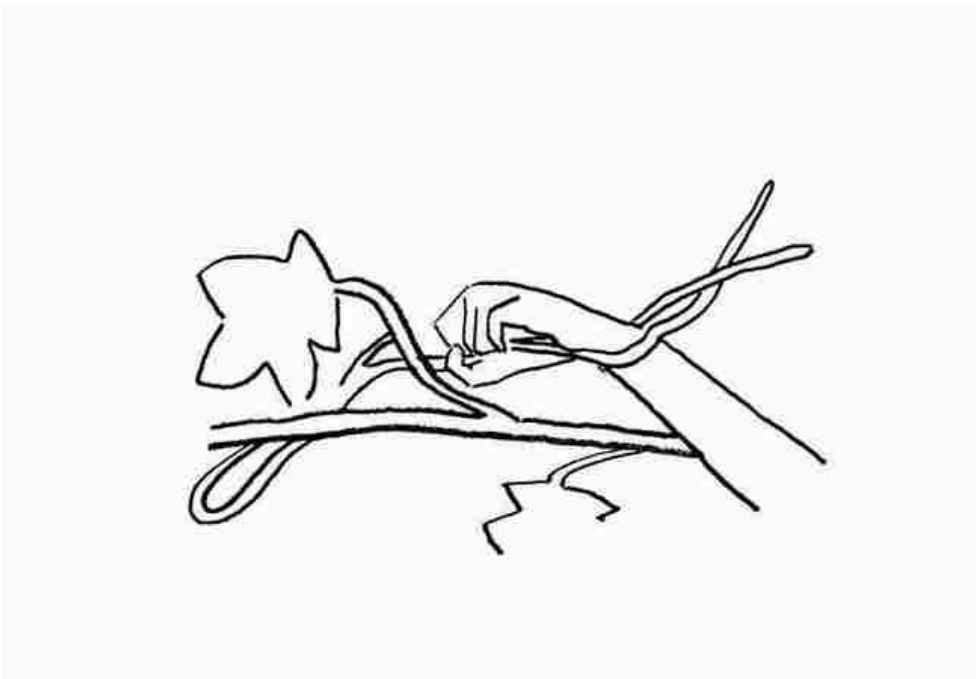


9. Derveni krater



Detail of Pentheus.

10. Drawing of Pentheus' left hand holding a rope



- 12 With the addition of a sword on a baldric, his hunter's accouterments are similar to those of the hunter on a fourth-century BC Thessalian grave stela (fig. 7). The Derveni hunter's round sun hat has been incorrectly identified as a weapon. It is the well-

known shape of a hunter's hat, a petasos. With its characteristic wide flat brim and very small crown, the same hat can also be seen over the shoulder of the hunter on the stela. A further example is the petasos of the hunter to the right in the fourth-century BC Gnosis Stag Hunt mosaic from Pella, which flies out in response to that hunter's activity in much the same way as it does on the Derveni krater (fig. 8). The laces that bind the hat on the head are clearly indicated in both mosaic and bronze relief. In his upraised left hand the Derveni hunter held a rope made of base metal added to the surface, where traces of it remain, as indicated in a detail (fig. 9) and in a drawing (fig. 10). The rope had no connection to the petasos¹⁰.

11. Attic red-figure pyxis once in Heidelberg



Pentheus dressed as an armed hunter, holding a lasso in his raised left hand.

- 13 An analogous figure on the wall of the late fifth-century BC Attic red-figure pyxis with the deer-carrying maenads was derived from the same prototype as the Pentheus on the Derveni krater (fig. 11). Ludwig Curtius published the lost pyxis in 1929 and identified the figure as Pentheus¹¹. In both the Derveni and painted figure, the length of short-garmented stride forward and the gesture of the raised left arm indicate purpose.
- 14 The painted hunter holds two spears in his right hand and so, originally, did the Derveni figure; traces remain of the second one (fig. 6). In his left hand the hunter painted on the painted pyxis holds a long length of rope—a lasso—a catching and binding implement. It was painted in red, and loops of its length can be seen hanging over his right wrist¹². In both depictions, the hunter's weapons, his vigorous stride, and his rope—abbreviated on the Derveni krater—suggest the aggressive intention of Pentheus as it must have been traditional. In Euripides' *Bacchae*, first performed in Athens after the author's death in 406 BC, before his bewitchment by the god Dionysos, Pentheus sets out to capture and imprison the Theban women as they revel in Dionysian ecstasy. He has already attempted, in vain, to fetter the god himself.

12. Lycurgus on a clay vessel in the Villa Giulia, Rome



- 15 A very particular detail of Pentheus on the Derveni krater frieze is his one-booted foot. While his right foot is bare, on his left foot he wears a high-laced boot (fig. 6). A single boot can be found on a clay image of the mythological Lycurgus, another royal victim of Dionysos (fig. 12). For his refusal to acknowledge the god's divinity, Lycurgus was induced by the god to murder his own son Dryas. He is consistently depicted with an axe held with both hands above his head. In the clay image, he lifts his axe to strike his son—whom he perceives as a vine, represented here as a cluster of grapes. Like Pentheus on the Derveni krater, Lycurgus's left foot is booted and his right foot is bare.

13. Attic red-figure hydria in the Villa Giulia



The Lycurgus vase.

- 16 On the famous Attic red-figure “Lycurgus” hydria, dated to the last quarter of the fifth-century BC, Lycurgus can be seen in his consistent pose, wielding an axe (fig. 13). The decapitated body of his son Dryas kneels in front of him, while to the left a maenad with a sword brandishes the head. Directly above, on the shoulder of the hydria, sit an embracing Dionysos and Ariadne, a fluttering Eros nearby. This unique juxtaposition of Dionysos’ marriage together with a highly graphic scene of the god’s murderous retribution for impiety, surrounded by maenads in postures of extreme ecstatic possession, is useful for our understanding of the related and equally sober message of the Derveni krater. The message of the krater is conveyed with much greater nuance.

14. Derveni krater

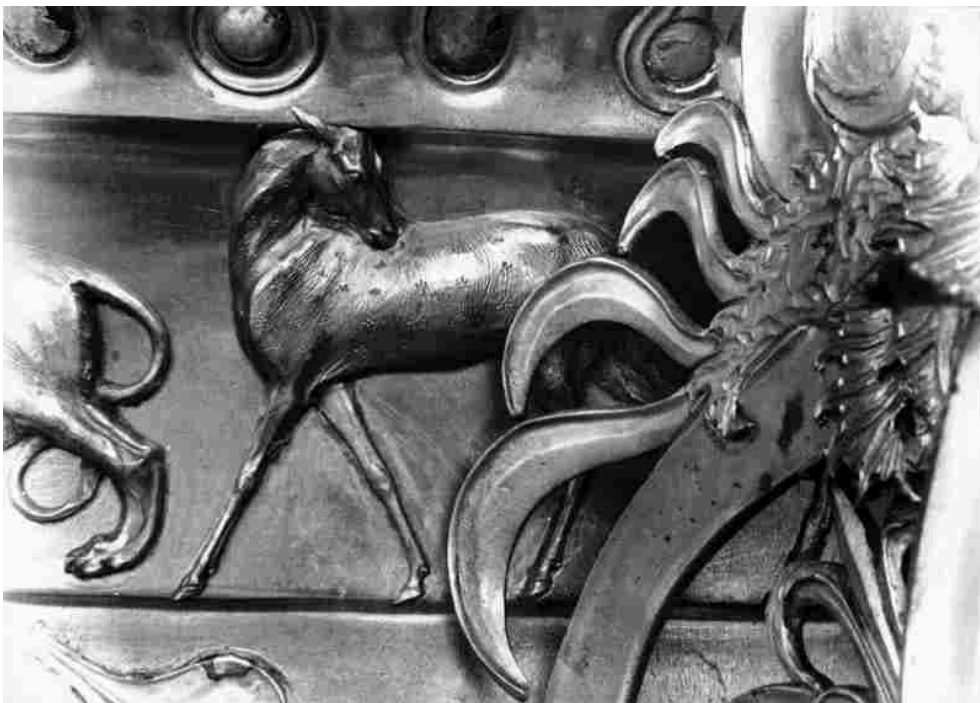


The young deer under the booted foot of Pentheus.

- 17 Like every image on the Derveni krater, the fawn under the booted foot of the hunter is highly significant (fig. 14). In the visual language of Greek myth, the fawn is the animal that the raving Dionysos (*mainemenos*) and the maenads in their frenzy (*enthusiasmos*) tear apart in a symbolic enactment signifying the dismemberment of Pentheus. The solitary young deer is a metaphor for Pentheus and identifies this figure.
- 18 Given the similarly radical persecution by Dionysos of the two mythological kings who defied him, the single boot in the image of Pentheus on the Derveni krater and in the clay figure of Lycurgus must have the same significance. A ritual meaning is suggested by ancient pagan as well as Christian references: Thucydides' story of the Plataeans wearing a single boot to escape has been interpreted as an indication that the single boot was a talisman against danger¹³. Byzantine paintings of military saints with one boot suggest this also¹⁴. In antiquity, the single boot or sandal (*monocrepis/monosandalos*) is found in both imagery and literature in connection with the supplication, invocation, or commitment to a god. On a symbolic level, the destiny of both Pentheus and Lycurgus suggests their consecration, or even dedication, to the god Dionysos, however reluctant the ultimate submission. There is some suggestion in ancient literature that the left foot was dedicated to subterranean deities.

15. Derveni krater

A woolly ram above Pentheus in the zone of animals on the neck.

16. Derveni krater

A young deer above Pentheus in the zone of animals on the neck.

- 19 Above Pentheus, partially hidden by the handle, is a wooly ram (fig. 15). Rams were animals actually used for sacrifices¹⁵. Near the ram is another image of a young deer (fig. 16). Together with the solitary deer under the foot of Pentheus in the lowest zone of the krater wall are two significant animal-combat motifs. Centered below the triad of women, a lion and a female panther devour a felled bull (fig. 2). The indication of gender in the depiction of animals in Greek art is rare. The female panther can be seen as a metaphor for the maenads above. Below Dionysos with Ariadne, two eagle-headed griffins begin to rip the flesh of a young deer (fig. 1). The motif is found on fifth-century BC wooden sarcophagi and has been interpreted as a sign of eternal life for the heroized dead in the Dionysiac sphere¹⁶.
- 20 The bronze repoussé animals on the upper zone of the neck are equally significant; they represent predators and prey. Centered above the maenads is a female panther (fig. 2). The indication of gender is, again, significant. Above Dionysos is a unique image of a lion, proud with his prey, a deer slung over his back, its head in his mouth (fig. 1). The lion's presence above the icon-like image of Dionysos is a metaphoric reference to the power and murderous cruelty of the god.
- 21 The repoussé masks placed in the handle volutes expand a reading of the iconography of the krater as one suggesting death and potential rebirth. Over the marriage of Dionysos and Ariadne are Acheloös and Herakles (fig. 1). The river god Acheloös, with his traditional bull's ears and horns, is associated with the Underworld as the father of the sirens, minions of Persephone. Herakles was a hero who defied death and was deified, becoming an Olympian. Like Dionysos, he descended alive into Hades and returned to earth. The volute masks above the three maenads are Hades and a bearded Dionysos in his role as an Underworld god (fig. 2). Hades has a confrontational, obdurate face with curls of hair and beard like flames of fire. Dionysos descended into the Underworld to retrieve his mortal mother Semele and according to Orphic hymns is intimately related to Persephone, who is sometimes called his mother. At Eleusis, the cult of Dionysos was related to that of Demeter, and their link is reflected by their juxtaposition on the Parthenon frieze where Dionysos' knees embrace those of Demeter.
- 22 The snakes that wind their bodies around the handle volutes and raise their heads on the mouth of the krater can be identified as venomous vipers, lethal to human and animal life (figs. 1, 2). Snakes are complex symbols frequently found on Greek bronze vessels used for cremation burials. As an ancient symbol for the indestructible life, they can signify rebirth.
- 23 The fully modeled figures that sit on the shoulder, cast in solid bronze, exist in a somewhat different realm. Above the marriage scene on the frieze and between the masks of Acheloös and Herakles are a gesturing Dionysos and a maenad who, now exhausted from her dance, begins to fall asleep (fig. 1). Above the ecstatic maenads and between Hades and the chthonic Dionysos are a half-reclining Silenos, uneasily at rest, and a maenad whose left hand originally held a silver snake (fig. 2). The snake handling here and elsewhere on the krater signifies the maenads' inviolability to danger in the throes of deep Dionysian possession.
- 24 The Derveni krater is the purveyor of visual imagery replete with meaningful gestures demonstrating states of mind and alluding to symbolic mythological events. The collective imagery suggests a purposeful link with the Underworld and some belief in

an afterlife. Part of a creation story ascribed to the mythological Orpheus describes Dionysos Zagreus' dismemberment by the Titans, notably followed by his restoration to life. This myth is believed to have been associated with mystic initiations that existed in some form by the fifth-century BC if not before.

- 25 In some complicated (and not necessarily logical) relationship, or homology, between the representation of myth and actual religious practice, the motif of the single boot on the Derveni krater may portray the mythological Pentheus as a metaphorical counterpart of an actual, voluntary initiate in Dionysian mysteries. Such initiates may have worn a single shoe in initiatory ritual representing a symbolic "death" promising rebirth. That such a ritual practice actually existed in northern Greece is suggested by burials from the fifth-century BC uncovered in the cemetery at Vitsa, in Epirus (northwest Greece), in which male remains were found with a single shoe¹⁷.
- 26 In the tomb in which the Derveni krater was found there were twenty-three vessels and implements of bronze and twenty of silver, all for symposium use. This rich burial context confirms the probability that the family of the dead man understood an expanded reading of its Dionysiac imagery to include the expression of belief in an afterlife. A mid-fourth-century BC cremation burial in Pharsala, Thessaly, in a bronze hydria similar in its date of production to the Derveni krater, contained a small gold tablet with an engraved Greek inscription introducing the soul of its occupant by name (Asterios) to the gods of the Underworld. On the repoussé handle plaque of the hydria the god of the north wind, Boreas, abducts the Athenian princess Oreithyia, daughter of Erechtheus (from the banks of the Ilissus). The motif, like other abductions, is believed to have Underworld connotations.
- 27 Precious and valuable objects for use by the dead in a presumed afterlife are characteristically found in northern Greece in burials from the late fifth and throughout the fourth-century BC. Religious attitudes in Thessaly and Macedonia remain obscure, and were probably eclectic and somewhat unstructured. But there was clearly consumer demand in northern Greece by the second quarter of the fourth century BC for a reflection of these religious concerns in the iconography of bronze vessels employed for cremation burials and very likely initially produced for initiation ritual.

BIBLIOGRAPHIE

BARR-SHARRAR 2008: B. Barr-Sharrar, *The Derveni Krater: Masterpiece of Classical Greek Metalwork*, Princeton, 2008.

CARPENTER, FARONE 1993: T. H. Carpenter, C. A. Farone (éd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 1993.

CURTIVS 1929: L. Curtius, *Pentheus*, Berlin, 1929.

EDMUNDS 1984: L. Edmunds, "Thucydides on Monosandalism (3.22.2)", in *Studies Presented to Sterling Dow on his 80th Birthday*, Durham, 1984.

- HIMMELMANN 1998: N. Himmelmann, *Reading Greek Art*, Princeton, 1998.
- LULLIES 1962: R. Lullies, *Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent (RM-BH 7)*, Berlin, 1962.
- MARCH 1989: J. R. March, "Euripides' Bakchai: A Reconsideration in the Light of Vase Paintings", *BICS* 36, 1989, p. 33-65.
- MORAW 1998: S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. Und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz, 1998.
- Dionysos 1997: *Dionysos: Die Locken lang, ein halbes Weib?*, P. Zanker (éd.), cat. exp. (Munich, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke), Munich, 1997.
- NEUMANN 1965: G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965.
- Euphronios 1990: *Euphronios, peintre à Athènes au v^e siècle avant J.-C.*, A. Pasquier (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 18 septembre-31 décembre 1990), Paris, 1990.
- ROLLEY 2003: Cl. Rolley (éd.), *La Tombe princière de Vix*, Paris, 2003.
- SCHRÖDER 1989: S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios: Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistischer-römischer Zeit*, Rome, 1989.
- UNDERWOOD 1959: P. A. Underwood, "The Frescoes in the Kariye Camii", *DOP* 13, 1959, p. 195-203.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221387322/show/>

NOTES

1. ROLLEY 2003, p. 117.
2. SCHRÖDER 1989, p. 32; HIMMELMANN 1998, p. 112.
3. NEUMANN 1965, p. 151-52.
4. BARR-SHARRAR 2008, p. 125, fig. 110. Attic red-figure pyxis lid from Eretria, 410-400 BC. British Museum inv. E 775.
5. *Euphronios* 1990, p. 160-63, n° 32; MARCH 1989, pl. 4. Museum of Fine Arts, Boston, inv. 10.221 a-f. Dated 520-510 BC.
6. In Euripides' *Bacchae*, first performed after the author's death in 406 BC, Pentheus is described as a young man, but the play was anticipated, possibly by as much as a century (525/4-456/5 BC), by a lost play called *Pentheus* by Aeschylus, and four others, of which we have only fragments, that dealt with the Theban legends of Dionysos. The mythological king as presented by Aeschylus could well have been a mature man.
7. Pelike: Dionysos with torn deer approaching an altar, British Museum inv. E362, 480-470 BC. *Dionysos* 1997, p. 9; CARPENTER, FARONE 1993, p. 192-93, fig. 10 a-d. Stamnos: Dionysos with torn deer, British Museum inv. E439, 480-470 BC, first quarter of the fifth-century BC, CARPENTER, FARONE 1993, p. 191, fig. 9. *Pace* Carpenter this cannot be a goat; it has the spots of a fallow deer.
8. Attic red-figure lekythos from Gela. Syracuse inv. 24554, 470-460 BC. MORAW 1998, n° 346, pl. 15, fig. 41.

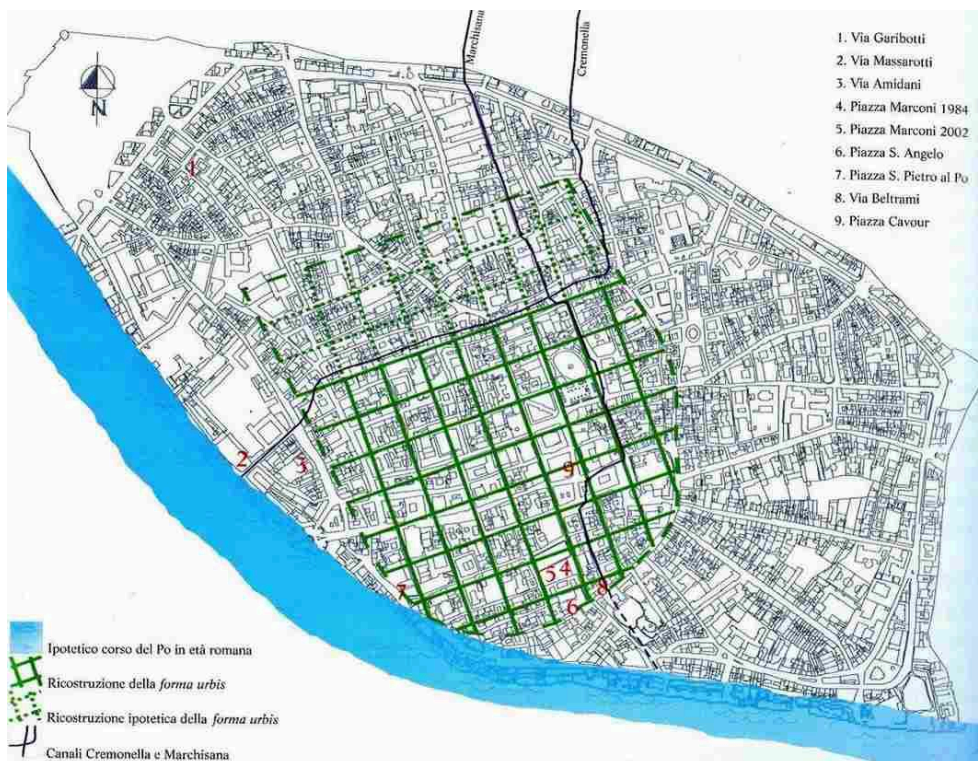
9. As on a lekane lid in the Louvre, G445, from Etruria, c. 430 BC. MORAW 1998, p. 20, n° 434, fig. 50 a-c; LIMC VII 1981, p. 310, n° 24, s.v. Pentheus.
10. There is no oblique line connecting the petasos to the rope in Pentheus' left hand. The rope forms a narrow loop over his head and terminates in two ends that fly out over his wrist. The petasos ties emanate from the interior of the small crown of the petasos. For what must be a misreading of the stem of the vine leaf below, E. Simon, „Die Lykurgie des Aischylos und der Krater von Derveni“, *EFNATIA* 11 (2007): fig. 10. The leaf and its stem are not indicated in Simon's drawing. For clarification, see the color image in BARR-SHARRAR 2008, p. 151, pl. 10, and fig. 141-142.
11. CURTIUS 1929.
12. The color of the rope is described in CURTIUS 1929.
13. EDMUNDS 1984, p. 71-75.
14. UNDERWOOD 1959, p. 196.
15. There may be some allusion also to the significance of the fleece of a sacrificed animal as it was used for the purification of an initiate who placed his foot upon it.
16. LULLIES 1962, p. 75.
17. Ioulia Vokotopoulou (personal communication), cited by EDMONDS 1984, p. 72m, n° 13.

Recipienti di bronzo dalla *domus* di piazza Marconi, a Cremona (*Regio X*)

Marina Castoldi

- ¹ La *domus* di piazza Marconi, identificata per la prima volta nel 1983, è stata scavata dal 2005 al 2007 dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia¹. Costruita in età augustea al limite sud della città romana (fig. 1), su un declivio con vista sul Po, in una zona occupata da un quartiere artigianale, venne ampliata nel giro di pochi anni fino a coprire l'area di un'intera *insula*².

1. Cremona romana con l'indicazione degli scavi di piazza Marconi



Nnr. 4, 5, da PASSI PITCHER 2003, p. 134.

- 2 Nel I secolo, la *domus* è stata la dimora di una famiglia di notevoli possibilità economiche, sicuramente importante all'interno della compagine sociale e politica dell'antica Cremona; lo rivelano l'alta qualità degli affreschi, dei pavimenti, dei mosaici, e degli arredi che ornavano i cortili e le stanze di rappresentanza, molti dei quali sono, per la Cisalpina, pezzi veramente eccezionali, come un *labrum* in breccia corallina, un vaso di porfido e, in generale, le statue e la suppellettile in marmo e in pietra di Vicenza³. Vale la pena di ricordare anche il ninfeo in blu egizio con decorazioni a tessere di calcare e di marmo, pasta vitrea e conchiglie marine, tipico delle residenze di lusso centroitaliche tra la fine del I secolo a.C. e i primi decenni del I secolo d.C., e a tutt'oggi documentato soltanto nei complessi abitativi più prestigiosi della Cisalpina romana⁴.
- 3 Nell'autunno del 69 d.C. la ricca dimora subì una distruzione violenta durante l'attacco delle truppe di Vespasiano, che per quattro giorni, come racconta Tacito (*Hist.*, 30-34), misero a ferro e fuoco la città di Cremona⁵: tracce di crolli e di incendio sono state infatti rinvenute su tutta la superficie della *domus*. Al saccheggio della città e alle scorrerie delle truppe nel territorio sono da collegare anche alcuni ripostigli di vasellame bronzeo, come quello rinvenuto nella stessa Cremona in via Armando Diaz (oggi via Mercatello) e quello di Viadana (Mantova)⁶, lungo la via «Vitelliana»⁷.
- 4 Per ricordare Claude Rolley, amico e maestro troppo presto scomparso, ho pensato di offrire una prima presentazione dei recipienti di bronzo della *domus*⁸; si tratta, per il momento, soltanto di un'anteprima, dato che il lungo e difficile restauro di questi reperti – rinvenuti in condizioni disastrose sia sotto gli strati di crollo, sia nei livellamenti successivi alla distruzione, quando la vita riprende nella zona e le macerie della raffinata abitazione vengono spianate – si è concluso proprio in questi giorni.

Anche se è probabile che la maggior parte della suppellettile di bronzo sia stata trafugata dai soldati durante il saccheggio, questi oggetti offrono un quadro del vasellame in metallo di una ricca dimora cisalpina, con un termine *ante quem* che richiama immediatamente il più noto modello delle città vesuviane⁹.

2. Ansa di brocca «tipo Gallarate»



Archivio SAL.

- 5 Il reperto più antico è sicuramente il frammento di ansa rinvenuto in uno strato di II-I secolo a.C. precedente la costruzione della ricca dimora, quando l'area era occupata da impianti artigianali, tra i quali una bottega per la lavorazione dell'osso, alcune fornaci per metalli, e forse anche una casa di un certo tenore, indiziata da intonaci dipinti e da stucchi di I stile¹⁰. L'ansa (h cons. cm 14), con attacco inferiore a foglia cuoriforme colato insieme al fusto (fig. 2), potrebbe essere riferibile ad una brocca ovoide-carenata, «tipo Castoldi IIa», prodotta in Etruria tra III e II sec. a.C.¹¹; è la brocca che precede, nella produzione e nella diffusione, la bitroncoconica a carena bassa, il cosiddetto «tipo Gallarate¹²», che ha di solito anse molto simili¹³, ma meno massicce.
- 6 Entrambi i tipi sono ben attestati in Italia centrale e in Italia settentrionale, con fenomeni di durata che raggiungono l'età augustea; la presenza di un certo numero di brocche «tipo Gallarate» a Pompei e in Campania documenta il protrarsi dell'uso¹⁴, e forse della produzione¹⁵, ancora nel corso del I secolo d.C.¹⁶. È probabile che la diffusione avvenisse in questo caso anche tramite matrici, come quella rinvenuta a Delo, e che vi fossero quindi più centri di fabbricazione, anche al di fuori dell'Italia¹⁷. Nella Cisalpina è possibile che la diffusione di queste brocche, associata alle padelle («tipo Montefortino» prima, e «tipo Aylesford» poi) nei servizi da abluzione, abbia seguito quella della vernice nera di fabbrica volterrana¹⁸, raffinato prodotto d'importazione ben attestato anche a Cremona e nel Cremonese¹⁹.
- 7 Tutti gli altri recipienti rinvenuti sotto il crollo della lussuosa residenza costruita in età augustea, quando il terreno venne rialzato con grandi riporti di terra e bonificato con vespai di anfore riutilizzate, sono riferibili alla prima età imperiale²⁰.

3. Ansa di aryballos Radnoti 84



FOTO M. CASTOLDI.

- 8 L'ansetta conformata a testa di capro (h cm 4,8), rinvenuta in una fossa di scarico riempita con le macerie della *domus* distrutta nel 69 d.C., è riferibile ad un *aryballos* Radnoti 84 (fig. 3); è un tipo di *ampolla olearia* ben testimoniato in Italia settentrionale durante la prima età imperiale²¹, in seguito alla politica augustea di rilanciare le gare di atletica alla greca e le organizzazioni della *iuventus* a fini atletici e culturali²². Come altri tipi di ampolle, anche questa forma è attestata al di fuori dell'Italia in territori molto romanizzati, come il Norico, la Retia, le Gallie, la zona del Reno²³.

4. Casseruola Egger 131



ARCHIVIO SAL.

5. Casseruola Eggers 131, il manico



ARCHIVIO SAL.

- 9 Meno diffusa nell'Italia del nord è la casseruola Eggers 131²⁴, forma cui mi sembra ben riferibile l'esemplare della *domus* di Cremona (fig. 4), decorata sul manico da un tirso e da ovoli alla base del foro (fig. 5)²⁵. È questo un tipo di recipiente che nasce «quasi all'improvviso» in età augustea e non ha precedenti nella toreutica greca e etrusca d'età classica ed ellenistica²⁶; l'unico punto di contatto con le epoche più antiche è la decorazione della terminazione del manico a teste di cigno²⁷, ma la tettonica generale del vaso – vasca profonda e capiente, manico orizzontale fornito di foro per la sospensione – non ha modelli. Anche se molti recipienti d'età augustea riprendono forme di età ellenistica, come le patere con manico a cannone desinente a testa d'ariete e le brocche trilobate, delle quali evidentemente ripropongono la funzione e l'uso²⁸, questo non avviene per le cosiddette «casseruole», che non sembrano avere una tradizione che preceda l'età augustea²⁹. Si tratta quindi di un recipiente che non nasce con una destinazione sacra, perché la sacralità è di norma sempre molto conservativa, bensì creato per un uso pratico e funzionale, che doveva rispondere ad esigenze e a modi comportamentali del tutto nuovi rispetto alle epoche precedenti. Se sembra ormai accettata una funzione all'interno dei servizi da vino³⁰, non è ancora chiaro quale potesse essere l'utilizzo reale di questi recipienti – prodotti in varie dimensioni, talora stagnati e con indicazioni di livello sulla superficie interna – che erano verosimilmente legati a pratiche conviviali che restano, per noi, difficili da ricostruire.
- 10 Tornando al tipo Eggers 131, sarà utile ricordare che si tratta di una produzione centroitalica, come ben evidenziano gli esemplari bollati da artigiani delle botteghe dei *Cipii*, collocabili in Campania, e dei *Trebellii*, di area laziale³¹. La diffusione al di fuori dell'Italia, che interessa soprattutto la Slovenia e la Boemia³², potrebbe indicare una commercializzazione attraverso l'arco adriatico³³. Gli esemplari rinvenuti in Italia settentrionale sembrano per ora concentrati nella *Regio X*, come il frammento di Salò, il manico rinvenuto allo sbocco della Val Calaona, presso Este; la casseruola dal territorio di Vittorio Veneto, all'imbocco della valle del Piave, e la casseruola del santuario di Lagole, lungo il Piave, che reca due dediche in latino ad Apollo³⁴.
- 11 Nella *domus* di Cremona, la casseruola è stata rinvenuta nella stanza nr. 19, che faceva parte di un gruppo di ambienti di servizio situati a est del giardino e affacciati sulla strada, pieni di materiale eterogeneo, tra il quale alcuni strumenti da scrittura, varie casse e cassoni di legno, un bellissimo portalucerna a tronco d'albero³⁵.

6. Ansa configurata a Erote



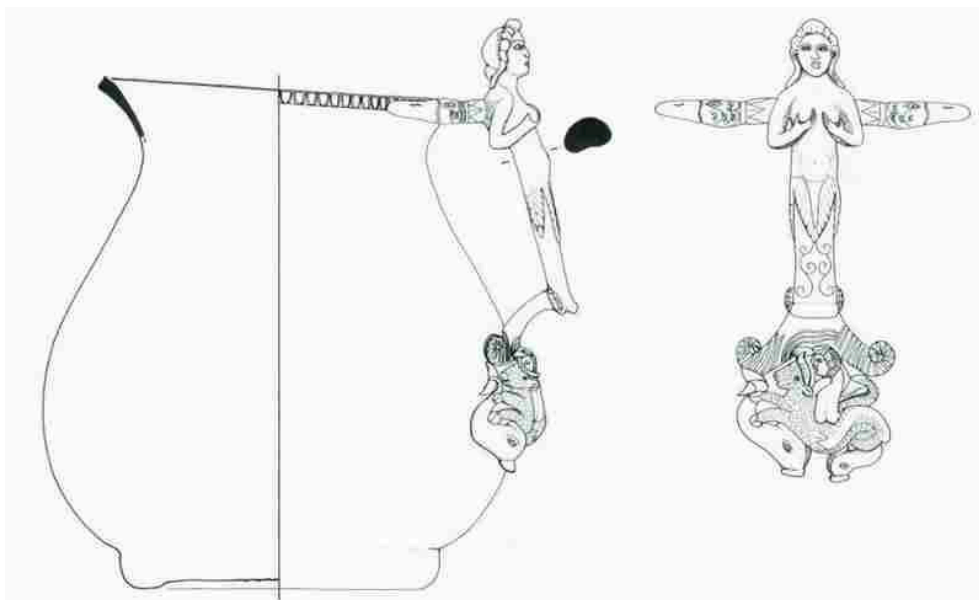
FOTO M. CASTOLDI.

7. Ansa configurata a Erote



FOTO M. CASTOLDI.

8. Pompei, Casa del Menandro, brocca C 2200



TASSINARI 1993, II, p. 61.

- 12 Dalla stessa ala proviene una piccola ansa configurata, purtroppo completamente rovinata dall'incendio del 69 d.C. (fig. 6); nonostante il pessimo stato di conservazione, doveva essere un pezzo molto raffinato, con residui di ageminatura: si riconosce una figura di erote, con il corpo inarcato all'indietro, le ali forse in appoggio sul labbro del recipiente (fig. 7), una postura che richiama le anse, anch'esse a forma di eroti, dei due *modioli* d'argento della Casa del Menandro di Pompei³⁶, ma anche i *kouroi* di alcuni raffinati vasi arcaici di produzione greca ed etrusca, come le *Ephebenkannen*, il cratere della Gorgona e i vasi affini³⁷. È probabile che fosse pertinente all'ansa la protome di sileno rinvenuta nello stesso strato, che doveva forse costituire l'attacco inferiore³⁸. Rispetto agli efebi arcaici, che hanno le braccia ripiegate verso l'alto, l'erote di Cremona ha le mani portate sul petto, un atteggiamento comune ad altre figurine di provenienza centroitalica, come quelle che ornano le anse di alcune brocche Tassinari C 2000 (fig. 8)³⁹. Simile nell'atteggiamento anche la sirenetta che orna l'attacco superiore dell'ansa dell'«olpe Bonomelli», che rientra nella stessa serie, rinvenuta a Cremona in una tomba sita lungo l'antica via per *Brixia*⁴⁰. Sono brocche che, grazie a studi ben documentati, ben s'inquadrano nella toreutica di età augustea, che si caratterizza per l'esuberanza decorativa e la ripresa di modelli pre-classici e classici⁴¹. Anche la piccola ansa della *domus* di piazza Marconi, per i contatti con queste produzioni e con i *modioli* d'argento e per i richiami a tipologie di età arcaica, potrebbe essere databile nello stesso periodo.

9. Brocca trilobata



ARCHIVIO SAL.

10. Brocca trilobata, l'ansa



ARCHIVIO SAL.

- 13 Proviene dall'area nobile della casa (ala a est del peristilio) la brocca a imboccatura trilobata con ansa a protome di leone (fig. 9, 10), che appartiene ad un tipo attestato a partire dall'età tiberiana-claudia, ben testimoniato nelle città vesuviane e, al di fuori dell'Italia, nel Norico e nelle province reno-danubiane⁴². La brocca formava di norma un servizio da abluzione con la patera manicata con terminazione a testa d'ariete⁴³, come è ben testimoniato anche dai ritrovamenti di Pompei⁴⁴.

11. Applique a forma di delfino



ARCHIVIO SAL.

- 14 Nella stessa ala è stata rinvenuta la piccola *applique* a forma di delfino, con corpo inarcato, coda obliqua, pinna dorsale appuntita, pinna ventrale triangolare, e con la caratteristica protuberanza facciale «a ferro da stiro», che doveva costituire il piano d'appoggio originario: l'*applique* deve quindi collocarsi quasi in verticale (fig. 11). Per la resa schematizzata dei particolari e l'impostazione piuttosto rigida del corpo, doveva costituire, in coppia con un elemento analogo ad esso speculare, l'impugnatura del coperchio di una caldaia a ventre capiente e collo stretto, ben attestata a Pompei e nelle città vesuviane⁴⁵.
- 15 Altri recipienti, un bacile a pareti troncoconiche, una situla, un bacile a labbro svasato e tre piccole scodelle, purtroppo molto rovinate⁴⁶, rappresentano un tipo di vasellame meno caratterizzato, destinato alla preparazione dei cibi e alla cucina piuttosto che alla loro presentazione e alla mensa, ma comunque sempre di notevole valore all'interno di una casa romana. Per questo tipo di recipienti, più funzionali che decorativi, non sarebbe da escludere l'ipotesi di una produzione locale, anche se non mancano le assonanze con i tipi rinvenuti in ambito centroitalico⁴⁷.

- 16 Anche i recipienti di bronzo della *domus* di piazza Marconi, quindi, come il resto degli arredi, denunciano un ambiente colto e raffinato che esprime la volontà di adeguarsi ai rinomati e ben collaudati modelli centroitalici⁴⁸. È anche interessante notare come il vasellame in uso nel 69 d.C. sia composto prevalentemente da modelli della prima età imperiale: come hanno dimostrato gli studi sugli affreschi⁴⁹, è questo il momento che vede i proprietari impegnati nell'ampliamento e nella ristrutturazione della *domus*, ed evidentemente anche nell'acquisto di una ricca suppellettile da mensa, da esibire nelle occasioni conviviali, che resta in uso per più di una generazione, fino al drammatico epilogo del 69 d.C.

BIBLIOGRAPHIE

- PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991: L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato*, Rome, 1991.
- BENDER 2000a: S. Bender, „Paarbildung bei römischen Schalen mit flachem horizontalen Griff (‚Kasserollen‘)“, dans R. Thomas (a cura di), „Antike Bronzen. Werkstattkreise: Figuren und Geräte“, (Akten des 14. Internationalen Kongresses für Antike Bronzen, Köln, 21-24 settembre 1999), *Kölner Jahrbuch*, 33, 2000, p. 469-483.
- BENDER 2000b: S. Bender, «Alcune considerazioni sull'origine e sulla funzione del vasellame in argento, bronzo e ceramica», dans *Gli antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, M. Pagano (ed), cat. exp. (Ercolano, 30 marzo-10 settembre 2000), Naples, 2000, p. 149-151.
- BIENERT 2007: B. Bienert, „Die römischen Bronzegefäße im Rheinischen Landesmuseum Trier“, *Trierer Zeitschrift*, 31, 2007.
- BOLLA 1986: M. Bolla, «Casseruola, attingitoio e situla da Viadana», dans *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e Umberto Tocchetti Pollini*, Milan, 1986, p. 195-209.
- BOLLA 1991: M. Bolla, «Considerazioni sulla funzione dei vasi in bronzo tardorepubblicani in Italia settentrionale», dans M. Feugère et Cl. Rolley (a cura di), *La Vaisselle tardo-républicaine en bronze*, (actes de la table ronde CNRS, Lattes, 26-28 avril 1990), Dijon, 1991, p. 143-153.
- BOLLA 1993: M. Bolla, «Il vasellame in bronzo in età augustea: osservazioni sulla base di reperti dell'ager Mediolanensis», *Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano*, 51-52, 1993, p. 71-97.
- BOLLA 1994a: M. Bolla, *Un manico decorato da Fornovo S. Giovanni (Bergamo) e l'officina dei Trebellii*, (Akten der 10. Tagung über antike Bronzen, Friburg, 8-22 luglio 1988), Stuttgart, 1994, p. 49-59.
- BOLLA 1994b: M. Bolla, «Vasellame romano in bronzo nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano», *Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano*, Suppl. 11, 1994.
- BOLLA 1996: M. Bolla, «Il ruolo dell'area altoadriatica nella diffusione dei recipienti di bronzo (I sec. a.C.-I sec. d.C.)», dans M. Buora (a cura di), *Lungo la via dell'Ambra. Apporti altoadriatici alla*

- romanizzazione dei territori del Medio Danubio (I sec. a.C.-I sec. d.C.), (atti del convegno di studio, Udine-Aquileia, 16-17 settembre 1994), Udine, 1996, p.185-203.
- BOUBE 1991: Ch. Boube, « Les cruches », dans M. Feugere et Cl. Rolley (a cura di), *La Vaisselle tardorépublicaine en bronze*, (actes de la table ronde CNRS, Lattes, 26-28 avril 1990), Dijon, 1991, p. 23-45.
- BREŠČAK 1982: D. Breščak, “*Antično Bronasto Posodje Slovenije (Roman Bronze Vessels in Slovenia)*”, *Situla*, 22/1, 1982.
- BRUSTIA 2001: M. Brustia, «Trullae», dans G. Fogolari et G. Gambacurta (a cura di), *Materiali veneti preromani e romani dal santuario di Lagole di Calalzo al Museo di Pieve di Cadore*, Rome, 2001, p. 247-274.
- CALLEGARI 1932: A. Callegari, «Este. Trovamenti nella chiusura già Boiani ora Albrizzi», *Notizie degli Scavi di Antichità*, Serie VI, VIII, 1932, p. 29-40.
- CASTOLDI 1985: M. Castoldi, «Le casseruole prodotte dai Cipii», dans G. Massari et M. Castoldi (a cura di), *Vasellame in bronzo romano. L'officina dei Cipii*, Como, 1985, p. 53-60.
- CASTOLDI 2000: M. Castoldi, «Vasellame in bronzo d'età ellenistica: osservazioni su alcuni tipi di brocche di produzione etrusca», dans R. Thomas (a cura di), „Antike Bronzen. Werkstattkreise: Figuren und Geräte“, (Akten des 14. Internationalen Kongresses für Antike Bronzen, Köln, 21-24 settembre 1999), *Kölner Jahrbuch*, 33, 2000, p. 403-416.
- CASTOLDI 2001: M. Castoldi, «Tra Insubri e Leponti. La diffusione dei recipienti di bronzo lungo il sistema Ticino-Verbano (III sec. a.C. - I sec. d.C.)», dans G. Sena Chiesa (a cura di), *Il modello romano in Cisalpina. Problemi di tecnologia, artigianato e arte*, Florence, 2001, p. 75-92.
- CASTOLDI 2003: M. Castoldi, «I recipienti di bronzo», dans M. Fortunati, L. Pagani et R. Poggiani Keller (a cura di), *Verdello dalle origini all'altomedioevo. Ricerche archeologiche e storiche*, Verdello (Bergame), 2003, p. 209-216.
- CASTOLDI 2004: M. Castoldi, «Recipienti in bronzo dal territorio dell'antica Brixia tra età tardorepubblicana ed età augustea», dans C. Mușețeanu (a cura di), *The Antique Bronzes. Typology, Chronology, Authenticity*, (The Acta of The 16th International Congress of Antique Bronzes, National History Museum of Romania, Bucharest, 26-31 may 2003), Bucarest, 2004, p. 85-95.
- CASTOLDI 2005: M. Castoldi, «Cremona e l'ager Cremonensis: elementi d'arredo in bronzo», dans F. Slavazzi (a cura di), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*, Florence, 2005, p.187-204.
- CASTOLDI 2010: M. Castoldi, «Gli arredi in bronzo della domus di Piazza Marconi a Cremona», dans F. Slavazzi (a cura di), «Arredi di lusso di età romana. Marmi e bronzi nelle case della Cisalpina», (atti della giornata di Studi, Milano, 29 aprile 2009), *Lanx*, 6, 2010, p. 150-160.
- CIANFERONI 1980: G. C. Cianferoni, «Un cratere bronzeo etrusco della Gorgona», *Prospettiva*, 23, 1980, p. 57-61.
- DEONNA 1938: W. Deonna, *Le Mobilier délien*, Paris, 1938.
- DE MARCHI 1997: P. A. M. De Marchi, «Reperti metallici e ossei», dans S. Massa (a cura di), *Aeterna Domus. Il complesso funerario di età romana del Lugone (Salò)*, Mezzecane (Vérone), 1997, p. 121-137.
- FIRMANI 1985: M. A. S. Firmani, «“Instrumentum domesticum” bronzeo nel Museo Cenedese a Vittorio Veneto», *Aquileia Nostra*, LVI, 1985, p. 313-336.
- GORECKI 2004: J. Gorecki, „Des Metallgefäß“, dans K. Banghard et J. Gorecki (a cura di), „Bronzener Doppelhenkelkrug aus Dettenheim-Liedolsheim (Lkr. Karlruhe). Ein Beitrag zum Spätrepublikanischen Metallgeschirr“, *Saalburg Jahrbuch*, 54, 2004, p. 122-150.

- GRASSI 2008: M. T. Grassi, *La ceramica a vernice nera di Calvatone-Bedriacum*, Florence, 2008.
- JURGEIT 1999: F. Jurgeit, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Pise/Rome, 1999.
- KARASOVÀ 1998: Z. Karasová, *Die römischen Bronzegefäße in Böhmen*, Prague, 1998.
- KOSTER 1997: A. Koster, *The Bronze Vessels, 2. Acquisitions 1954-1996 (Description of the Collections in the Provinciaal Museum G.M. Kam at Nijmegen, XIII)*, Nimègue, 1997.
- MAIURI 1933: A. Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Rome, 1933.
- MASSARI 1985: G. Massari, «Officine del bronzo romane: i Cipii», dans G. Massari et M. Castoldi (a cura di), *Vasellame in bronzo romano. L'officina dei Cipii*, Como, 1985, p. 19-51.
- NUBER 1972: H. U. Nuber, „Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit“, *Bericht der Römisch-germanischen Kommission*, 53, 1972, p. 1-232.
- PAGANO 2009: A. Pagano, «Due tipi di brocche monoansate: Genere B 2000 e Categoria C», dans S. Tassinari (a cura di), *Vasi di bronzo. Brocche, askoi, vasi a paniere*, Naples, 2009, p. 23-93.
- PASSI PITCHER 2003: L. Passi Pitcher, «Archeologia della colonia di Cremona: la città e il territorio», dans P. Tozzi (a cura di), *Storia di Cremona. L'età antica*, Azzano San Paolo (Bergame), 2003, p. 130-229.
- PASSI PITCHER, MARIANI 2007a: L. Passi Pitcher, E. Mariani, «Intonaci dipinti da una domus di età augustea a Cremona», dans B. Perrier (a cura di), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes*, (actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne, Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007) Rome, 2007, p. 329-349.
- PASSI PITCHER, MARIANI 2007b: L. Passi Pitcher, E. Mariani, «Un quartiere residenziale di lusso di età augustea a Cremona», dans L. Brecciaroli Taborelli (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II sec. a.C.-I sec. d.C.)*, (atti delle giornate di studio, Torino, 4-6 maggio 2006), Florence, 2007, p. 215-222.
- PASSI PITCHER, MARIANI, SLAVAZZI c.s.: L. Passi Pitcher, E. Mariani, F. Slavazzi, «Decorazioni e arredi di pregio dall'insula di Piazza Marconi a Cremona», dans *Postumia 10 anni dopo*, (atti del Convegno, Gazoldo 2006), c.s.
- PASSI PITCHER, VOLONTÈ 2008: L. Passi Pitcher, M. Volontè (a cura di), *Piazza Marconi: un libro aperto. La storia, l'arte, il futuro*, Crémone, 2008.
- PETROVSZKY 1993: R. Petrovszky, *Studien zu römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln*, Buch am Erlbach, 1993.
- PETROVSZKY 2000: R. Petrovszky, „Eine Sonderform römischer Bronzegefäße. Die Krüge vom Typ Dambach“, dans R. Thomas (a cura di), „Antike Bronzen. Werkstattkreise: Figuren und Geräte“, (Akten des 14. Internationalen Kongresses für Antike Bronzen, Köln, 21-24 september 1999), *Kölner Jahrbuch*, 33, 2000, p. 485-498.
- SEDLMAYER 1999: H. Sedlmayer, *Die römische Bronzegefäße in Noricum*, Montagnac, 1999.
- SLAVAZZI 2005: F. Slavazzi, «Cremona e l'ager Cremonensis: arredi litici di lusso», dans F. Slavazzi (a cura di), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*, Florence, 2005, p. 183-186.
- TARDITI 1996: C. Tarditi, *Vasi di bronzo in area apula*, Galatina, 1996.

TASSINARI 1993: S. Tassinari, *Il vasellame bronzeo di Pompei*, Rome, 1993.

VERA 2003: D. Vera, «Cremona nell'età imperiale: da Augusto alla tarda antichità», dans P. Tozzi (a cura di), *Storia di Cremona. L'età antica*, Azzano San Paolo (Bergame), 2003, p. 274-329.

VOLONTÈ 1996: M. Volontè, «L'“Olpe Bonomelli”». Nota su un vaso bronzeo di epoca romana conservato al Museo Civico “Ala Ponzone” di Cremona», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, II, II, 1996, p. 167-170.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221410274/show/>

NOTES

1. Colgo l'occasione per ringraziare Lynn Passi Pitcher, direttore dello scavo, che mi ha affidato lo studio dei materiali in metallo della *domus*. Sono grata a Nicoletta Cecchini, per tutti i dati che, con infinita pazienza, mi ha fornito sullo scavo e sui contesti; mi è gradito estendere i ringraziamenti alle restauratrici Annalisa Gasparetto e Florence Caillaud per le foto, le informazioni e il continuo scambio di notizie; a Marina Volontè per l'amichevole ospitalità al Museo di Cremona; a Margherita Bolla per il continuo scambio di bibliografia e di idee.
2. La pubblicazione dell'intero complesso è prevista per il 2013; si rimanda per ora a PASSI PITCHER 2003, *passim*; PASSI PITCHER, MARIANI 2007a; PASSI PITCHER, MARIANI 2007b; PASSI PITCHER, VOLONTÈ 2008. I materiali più significativi sono attualmente esposti a Cremona, nel nuovo Museo Archeologico di San Lorenzo.
3. PASSI PITCHER, VOLONTÈ 2008, p. 16-19. Sugli arredi in marmo vd. anche SLAVAZZI 2005, p. 183-184, fig. 1,2; PASSI PITCHER, MARIANI, SLAVAZZI c.s.
4. Cfr. PASSI PITCHER, MARIANI 2007b, p. 216-217.
5. VERA 2003, p. 285-300; PASSI PITCHER, VOLONTÈ 2008, p. 20-21.
6. Cremona, via Diaz: CASTOLDI 2005, con bibliografia: i recipienti, tre casseruole, una situla Eggers 26 e una brocca tipo Tassinari B1222, erano sul fondo di un pozzo insieme ad un'*applique* di mobile con busto di *Amor*. Viadana: BOLLA 1986.
7. PASSI PITCHER 2003, p. 207.
8. Ho conosciuto Claude Rolley nel 1979 a Urbino, al seminario *Caractérisation des métaux anciens*, organizzato dal Conseil de l'Europe, ma siamo diventati amici nel 1988 a Freiburg, durante il 10. *Internationale Tagung über antike Bronzen*, al quale ho partecipato (era il mio primo *Bronzecongress!*) con un contributo sui recipienti di bronzo di Milano. Ringrazio gli amici Martine Denoyelle, Sophie Descamps e Stéphane Verger che mi hanno invitato a questa sentita commemorazione.
9. Oltre ai recipienti in bronzo, nella *domus* è stato ritrovato anche un discreto numero di arredi in metallo di notevole qualità (portalucerne, *appliques*, guarnizioni di cassoni di legno), sui quali mi sono soffermata di recente (CASTOLDI 2010); sugli arredi in bronzo dell'antica Cremona vd. anche CASTOLDI 2005.
10. PASSI PITCHER, VOLONTÈ 2008, p. 12-15.
11. CASTOLDI 2000, p. 409-411.
12. Vd. CASTOLDI 2001, p. 77-78; oltre a BOUBE 1991, sono utili per l'inquadramento cronologico di questa forma e per gli aspetti della produzione anche CASTOLDI 2000; CASTOLDI 2003, p. 211.

13. Cfr. BOLLA 1994b, p. 22, n. 7; SEDLMAYER 1999, p. 11, tav. 1,2. Il tipo Gallarate ha anche anse più elaborate e raffinate, con attacco inferiore in lamina sagomata a parte e applicata con brasatura dolce, cfr. BOUBE 1991, p. 25, fig. a p. 24; GORECKI 2004, p. 128-129.
14. La forma corrisponde alla specie B 2200 di TASSINARI 1993, I, p. 35; II, p. 48-50. Altri esemplari sono pubblicati in PAGANO 2009, p. 41-54, con numerosi fraintendimenti e una bibliografia confusa e lacunosa proposta in modo assolutamente acritico.
15. Questo tipo di brocca è ancora in produzione in età augustea, vd. BOLLA 1993, p. 87.
16. Difficilmente accettabile la cronologia proposta recentemente da PAGANO 2009, p. 44, che confonde la brocca bitroncoconica «tipo Gallarate» con la brocca Boesterd 295, che rientra invece nel tipo Dambach, attestato solo in ambito provinciale e ben datato da PETROVSZKY 2000 (p. 496 n. 13) nell'ultimo trentennio del II secolo d.C.
17. Per le matrici di Delo, vd. DEONNA 1938, tav. 1, e CASTOLDI 2004, p. 89.
18. Per le padelle e le brocche di età tardorepubblicana, come per gli antecedenti ellenistici, sembrano prevalere le attestazioni nell'Italia tirrenica, cfr. BOUBE 1991, p. 32, fig. 9; p. 105, fig. 5; CASTOLDI 2000; CASTOLDI 2001, p. 77-81.
19. Vd. da ultimo GRASSI 2008, p. 19-28.
20. I recipienti di bronzo sono stati rinvenuti sia nell'ala di rappresentanza (ala ovest), negli ambienti posti ai lati del giardino con ninfeo e del grande peristilio con vasca monumentale, sia negli ambienti di servizio (n. 17, 18, 19) posti a est del peristilio, che si affacciavano su una strada; pochi vengono dal riempimento di fosse e da strati sconvolti.
21. Cfr. BOLLA 1993, p. 80-82, dall'età prototiberiana; p. 50, nota 59 per la lista di diffusione; SEDLMAYER 1999, p. 41, tav. 16,5, dalla tarda età augustea; BIENERT 2007, p. 230-231, dalla tarda età augustea.
22. BOLLA 1993, p. 85.
23. BIENERT 2007, p. 230-231, forma 98.
24. Nella prima età imperiale sono meglio documentate in Italia settentrionale le cosiddette *Blechkasserollen*, vd. BOLLA 1986. La presenza di altre E 131 potrebbe essere indiziata, nel Cremonese, da piedini a pelta provenienti da Calvatone-Bedriacum conservati al Museo Archeologico Villa Mirabello di Varese; sull'attribuzione di questo tipo di supporto alla E 131 vd. PETROVSZKY 1993, p. 30; KOSTER 1997, p. 56 n. 64.
25. H cm 8,5 ca; diam. cm 19; lung. cm 16,5. Molto simili le casseruole del ripostiglio di Neubeuern, l'unica E 131 rinvenuta nel Norico, in SEDLMAYER 1999, p. 80, fig. 8; e di Kropáčova Vrutice (Boemia), in KARASOVÀ 1998, fig. 3.
26. Vd. anche BOLLA 1993, p. 87.
27. Nella toreutica d'età ellenistica, la testa di cigno, o comunque di volatile con lungo becco, si ritrova di norma alla terminazione del manico, su parecchie categorie di recipienti, quali colini, mestoli, manici di situla etc.
28. Vd. CASTOLDI 2004, p. 91-92.
29. Nella letteratura la casseruola E 131 viene spesso vista come la continuazione della padella tipo Aylesford (vd. ad esempio KARASOVÀ 1998, p. 29) che tuttavia è diversa nella forma - vasca bassa e larga - e nella funzione, che era quella di recuperare l'acqua versata dalla brocca nelle abluzioni durante i pasti, vd. BOLLA 1991, p. 148.
30. BENDER 2000a; BENDER 2000b, p. 150.
31. Per i *Cipii* cfr. MASSARI 1985, p. 20-21; PETROVSZKY 1993, p. 221, C.16.01; p. 224, C.20.01-07; p. 251, C.25.02-03. Per i *Trebellii*: PETROVSZKY 1993, p. 309, T.08.7; BOLLA 1994a, p. 58 n. 1.
32. CASTOLDI 1985, p. 53-54; BREŠČAK 1982, p. 12-14, tav. 1, 17; KARASOVÀ 1998, p. 29-32.

33. Per la circolazione del vasellame di bronzo nel *Caput Adriae* vd. BOLLA 1996. Quanto a Cremona, è stata più volte sottolineata la sua appartenenza ad un circuito commerciale orientato verso il Veneto e la Cisalpina orientale: VOLONTÈ 2003, p. 182-191; GRASSI 2008, p. 103-104.
34. Salò: DE MARCHI 1997, p. 136, tav. LIII, 119, da area di necropoli. Val Calaona: CALLEGARI 1932, p. 34, fig. 3; rinvenuta insieme ad altre casseruole della prima età imperiale; non escluderei l'ipotesi di un deposito collegato ad un'area sacra, dal momento che nella zona non sono state rinvenute abitazioni. Vittorio Veneto: FIRMANI 1985, p. 318 n. 3, fig. 3. Lagole: BRUSTIA 2001, p. 257 n. 415, p. 248.
35. Vd. per ora CASTOLDI 2010.
36. MAIURI 1933, p. 343-347, n. 11-12, fig. 134, tav. XLI-XLIV; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, p. 267 n. 70-71, fig. 132-135, datati nella prima età imperiale.
37. Cfr. CIANFERONI 1980; JURGEIT 1999, p. 364 n. 598; TARDITI 1996, p. 156-159, fig. 28-31. Un altro confronto d'età romana, per la forte curvatura del fusto configurato, è offerto da un'ansa di *Lauriacum*; si tratta tuttavia di un pezzo isolato e molto rovinato, con figure interpretate come «saltimbanchi», SEDLMAYER 1999, p. 35, tav. 13,5.
38. Come ha giustamente notato la restauratrice Annalisa Gasparetto, la patina e il corpo metallico del fusto e della protome, che tuttavia non combaciano perfettamente, sono gli stessi.
39. Cfr. TASSINARI 1993, I, tav. CI, 1-3; II, p. 58 (C 2100) e I, tav. CXVIII, 2; II, p. 61 (C 2200), alle quali si può aggiungere PAGANO 2009, p. 82 n. 99, da Pompei.
40. PITCHER PASSI 2003, p. 196.
41. Vd. BOLLA 1993, p. 85-89; VOLONTÈ 1996. Di questi studi non tiene conto PAGANO 2009, che data la forma dall'età ellenistica al II sec. d.C. senza particolari motivazioni.
42. KOSTER 1997, p. 80 n. 107; SEDLMAYER 1999, p. 36, nota 209; BIENERT 2007, p. 22-23, con indicatori di cronologia e lista di diffusione; l'Autore individua centri di produzione anche in ambito provinciale. Per gli esemplari di Pompei, vd. TASSINARI 1993, tipo D 2300.
43. Recipiente che non è stato ritrovato nella *domus* di Cremona.
44. Vd. NUBER 1972, p. 45-54, servizio Millingen.
45. Cfr. TASSINARI 1993, tipo V 1100; SEDLMAYER 1999, p. 110, tav. 49,7.
46. Una di queste piccole scodelle è stata rinvenuta nell'ambiente 19, lo stesso della casseruola, saldata dall'incendio ad un'ascia di ferro.
47. Lo studio della suppellettile in bronzo della *domus* di piazza Marconi è solo all'inizio; ulteriori precisazioni verranno fornite nel volume che verrà dedicato allo scavo.
48. CASTOLDI 2005; CASTOLDI 2010.
49. PASSI PITCHER, MARIANI 2007a; PASSI PITCHER, MARIANI 2007b.

RÉSUMÉS

La *domus* di piazza Marconi, costruita in età augustea, è stata la dimora di una famiglia di notevoli possibilità economiche, come dimostra l'alta qualità degli affreschi e dei mosaici. Nell'autunno del 69 d.C. la ricca dimora subì una distruzione violenta durante l'attacco delle truppe di Vespasiano: tracce di crolli e di incendio sono state infatti rinvenute su tutta la superficie della *domus*. I recipienti di bronzo sopravvissuti al saccheggio, dei quali si offre in questa sede una presentazione preliminare, sono databili nella prima età imperiale, all'epoca della grande ristrutturazione della *domus*. Si tratta prevalentemente di recipienti da mensa che, come il resto

degli arredi in metallo, denunciano un ambiente colto e raffinato, ben inserito nei circuiti che diffondono nella Cisalpina romana la raffinata suppellettile di produzione centroitalica.

Digressions autour de vases domestiques en bronze

Suzanne Tassinari

- 1 Je proposerai l'examen de quelques vases conservés au Louvre, choisis en fonction de leurs décors (diverses têtes d'enfants, de ménade, de Pan, décors végétaux), cherchant à déceler des signes de parenté avec des vases de Campanie¹.
- 2 Dix-neuf vases provenant de Pompéi ou d'Herculanum sont conservés dans le département des Antiquités étrusques, grecques et romaines (AGER) du Louvre. Quatorze d'entre eux sont entrés au Louvre en 1825 : conservés à l'origine au musée de Portici, ils faisaient partie d'un ensemble de bronzes et autres antiquités donnés en 1802 au Premier consul par Ferdinand IV, roi des Deux-Siciles², ensemble dispersé comme toute la collection de Joséphine après sa mort en 1814. Pour l'étude des vicissitudes de ces vases dans plusieurs collections entre 1814 et 1828, je renvoie aux essais de S. Descamps, M. Denoyelle et C. Meunier et aux notices parues dans les catalogues des récentes expositions d'Atlanta et de Malmaison³. Quatre autres vases campaniens donnés à Charles X par François I^{er}, roi de Naples, sont entrés au Louvre en 1825. En 1895, un vase provenant de Boscoreale a été offert par le baron Edmond de Rothschild.
- 3 À côté de ces vases, dont la provenance campanienne est assurée mais souvent peu précise (Pompéi ? Herculanum ? Quelle maison ?) sont conservés quelques exemplaires dont on ignore l'origine mais dont la forme et le décor justifieraient l'hypothèse d'une provenance campanienne. J'y ajouterai une amphore trouvée en Gaule à Neuvy-Pailloux, très proche d'amphores campaniennes, le lieu de sa découverte ne présument nullement de celui de l'atelier dont elle vient⁴.
- 4 Les vases du Louvre s'insèrent dans la typologie créée en 1993⁵. Il va de soi qu'à l'intérieur d'un type, tous les vases ne sont pas identiques, les différences dans la concavité du col et la convexité de la panse modifiant légèrement les profils, sans pour autant créer un nouveau type.
- 5 Quatre mille quatre cent quatre-vingts vases conservés à Pompéi et à Naples sont publiés ou en cours de publication⁶. Ce chiffre important ne donne toutefois qu'une

image incomplète de la quantité des vases utilisés dans les cités détruites en 79. Pour avoir une idée de la totalité, il faudrait tenir compte de tous les vases disparus ou dispersés pour diverses raisons : vases endommagés par l'éruption volcanique au point de ne pas avoir été conservés, non jugés dignes parfois d'être conservés, vases emportés ou récupérés après l'éruption⁷, vases conservés dans les musées du monde entier (on pourrait les quantifier⁸) ou dispersés dans les collections privées et réapparaissant parfois dans le commerce d'art. Il faudrait aussi ajouter à cette énumération ceux qui sont toujours ensevelis dans les zones non fouillées et qui font d'autant plus rêver qu'on en ignore tout mais qui, sans doute, n'apporteraient pas de nouveautés typologiques et iconographiques.

- 6 Ces milliers de vases rescapés de l'éruption de 79 constituent un fonds documentaire qu'il ne faut pas minimiser mais relativiser ; les siècles et les hommes nous ont privés de tous les autres récipients qui, par milliers, à la même époque, existaient dans le reste de la Campanie, à Rome, etc. et qui ont disparu progressivement. Sans la catastrophe de 79, les vases des villes vésuviennes auraient eu la même destinée que la majorité de la vaisselle du 1^{er} siècle. Il faut donc regarder cette documentation avec prudence et ne la prendre que pour ce qu'elle est, un témoignage riche mais un témoignage partiel de ce que fut la production au 1^{er} siècle, sans oublier la présence de vases plus anciens. Il ne faut pas oublier d'une part que, depuis 72, Pompéi avait vécu toute une série de tremblements de terre et il faut bien comprendre que les fouilles n'ont pas révélé un vécu de l'instant, pas « d'arrêt sur image », pas de cuisines en activité, ni de convives dans le *triclinium*, etc. ; l'éruption a seulement figé des corps tentant de se protéger. Les lieux de découvertes des vases ne sont pas non plus nécessairement des indices d'utilisation car ce que l'on découvre témoigne souvent d'un moment de désordre : des vases ont été retrouvés rangés dans des armoires, et d'autres dans des sacs près de la porte d'entrée de la maison. À Herculaneum, la situation était pire car le flot de lave a déplacé les objets.
- 7 Au XVIII^e siècle, la résurrection des vases lors des fouilles va paradoxalement accentuer leur mort. Non seulement, on les a sélectionnés en ne gardant que les « bons » mais, en les exposant à Portici, on les a enfermés, les vases en bronze entre eux, séparés de la vaisselle en céramique commune et des récipients en verre ; ils sont devenus des objets de curiosité que toute l'Europe savante venait contempler. On a tout de même présenté une cuisine, allusion brève à ce qui était une cité vivante où l'on se nourrissait quotidiennement. L'étude des objets par matériaux est une constante, démarche utile sans doute mais seulement initiale.
- 8 Parler de vases des cités vésuviennes correspond à une réalité. C'est là qu'ils ont été trouvés. Mais où ont-ils été fabriqués ? Près de ces cités, à Capoue, si tant est que la production y ait toujours été florissante ? « *Che la Campania fosse una grande area di produzione di suppellettile bronzea lo si può dedurre anche dell' enorme quantità di oggetti in questo metallo, dalle caratteristiche assai omogenee, che sono state trovate nei centri vesuviani*⁹. » Caton, Horace, Suétone, Pline ont célébré la qualité de la production de Capoue. Il est difficile d'imaginer que ce centre peu éloigné de Pompéi n'ait pas continué à jouer un rôle dans la production des vases à l'époque impériale, même si, comme le disait G. G. Franciosi¹⁰, il faut se méfier d'un *pancapuanisme* excessif. Nous savons peu de choses sur les artisans : seules les casseroles, « *trullae* », les patères et quelques strigiles portent des estampilles dont le nombre important témoigne de la multiplicité des officines¹¹. On ignore les motifs qui ont conduit à marquer seulement

un type de récipients, peut-être la forme plate de leur manche, mais il me semble en tous cas vraisemblable de penser que les CIPII, ANSII et autres¹² n'ont pas limité leur travail à ces seuls types de récipients.

- 9 L'ignorance quasi totale de l'emplacement des officines de bronziers à l'ouest du Vésuve et ailleurs en Campanie nous prive de la connaissance de leur faciès (matériel utilisé à l'intérieur, présence de « modèles », type d'objets fabriqués)¹³. Nous avons une seule certitude, celle de ne pas savoir quel pourcentage de la production représentent ces milliers de récipients trouvés, ni de combien d'ateliers ils proviennent. Toutefois, je partage avec F. De Martino et G. Massari¹⁴ la conviction que les officines dans lesquelles on fabriquait ces récipients étaient nombreuses et de petite taille, sans doute groupées dans un quartier, comme j'ai pu en observer au Burkina Faso (enquête dans un quartier de fondeur de Ouagadougou), au Maroc et au Népal.
- 10 La forme des anses, la présence d'un poucier, l'allure de l'ouverture du vase, étroite, large, évasée, à bec, à bord plat ou redressé, etc. permet de comprendre comment ils versent : en filet, en nappe (une cruche à embouchure trilobée ne laisse pas s'échapper le liquide comme un vase à bec). La forme plate du manche des casseroles implique qu'on s'en serve pour puiser. Chaque récipient suggère une utilisation complémentaire avec tel autre¹⁵ (verser dans, verser sur, puiser), mais ne nous éclaire pas sur cette utilisation dans les rituels de la vie quotidienne. Contenants divers, usages divers, mais quel usage, que verse-t-on ? Usage sacrificiel ? Service du vin ? Rituel de la toilette ?
- 11 Les vases utilisés dans la cuisine (chaudrons, marmites, poêles, bouilloires) et fabriqués par martelage ne sont pas décorés et, s'ils n'ont pas été nettoyés, portent des traces noirâtres d'exposition au feu. Restituer la vie dans une cuisine à l'aide des restes architecturaux (structures maçonnées, four), des récipients (marmites, chaudrons, grils, poêles) et aussi des recettes culinaires, serait possible, mais l'utilisation des vases non culinaires dans les rites de la vie quotidienne est, par contre, beaucoup plus difficile à appréhender¹⁶.
- 12 Peu importe la différence numérique entre les collections du Louvre et celles de Naples, les questions engendrées, ici, devant une amphore, un bassin, etc., ou, là-bas, devant des vitrines qui donnent l'idée du multiple, de la série, sont les mêmes : nature de l'objet, usage, sens du décor, lieu de fabrication, lieu de vente ? Les vases de Pompéi et d'Herculanum venaient-ils d'ateliers différents ? Quels motifs guidaient le choix de l'acheteur, la proximité, la réputation d'une officine, le goût pour le décor, le besoin ou l'habitude de tel décor ?
- 13 Les décors, présents exclusivement sur la surface des anses et jamais sur la panse comme cela se voit sur les vases en argent, sont très diversifiés, leur variété tenant en fait moins à celle des motifs utilisés qu'à leurs diverses combinaisons et interprétations. Les attaches offrent un espace un peu plus large que la tige et sont ornées de masques, rarement de figures en pied, parfois de végétaux. La majorité des images figurées vient du répertoire bachique (enfants bachiques, figures d'Éros, satyres jeunes et vieux, ménades, Pan).

Putto, Éros, amour, enfant bachique, boy, Bacchus enfant...

- 14 Une tête d'enfant orne l'anse du pot Br 2759 (fig. 1)¹⁷ à profil discontinu, avec une panse ronde et un col cylindrique déformé, à l'opposé de l'anse, par un bec projeté.

1. Anse de cruche à bec : enfant bachique



Boscoreale ; Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2759.

© Musée du Louvre, cliché J. Galland.

Il s'agit d'un type assez rare¹⁸ que la forme en crosse de son anse invite à rapprocher du type E2000 à profil continu¹⁹. La partie antérieure de cette anse est ornée d'un cœur végétal avec une feuille centrale à pointe relevée servant de poucier, placée entre deux courtes feuilles latérales reposant sur deux bras allongés et lisses, fixés sur la partie antérieure de la lèvre du pot. Un bandeau transversal marque le sommet de la tige à structure végétale faite de trois feuilles dont on voit seulement les pointes à nervure centrale et à bord en relief, le reste disparaissant sous un décor en faible relief qui occupe toute la surface : sur le haut de la tige, un cœur d'acanthé d'où jaillit un court rinceau végétal descendant, dont les efflorescences sont insérées entre le bec et la pointe des ailes éployées d'un échassier ; l'animal est de profil tourné vers la gauche, ses longues pattes posées sur deux petits éléments oblongues figurant le sol. L'attache inférieure, terminée par une palmette, est ornée d'une tête juvénile couronnée d'une corolle de pétales épanouis²⁰. Les extrémités de cette corolle, qui meuble le bas de l'espace situé sous la pointe des feuilles de la tige, sont occupées par la partie supérieure de volutes à révolution interne²¹.

- 15 L'enfant a une chevelure ordonnée sur deux rangs en boucles courtes et serrées, superposées sur deux rangs, son visage aux joues pleines a des petits yeux avec des paupières bien ourlées relevées à l'angle externe, des arcades sourcilières bien dessinées, le nez court un peu épaté, la bouche bien dessinée. Cette tête d'enfant dont le visage rond est proche de ceux des enfants bachiques a une chevelure totalement différente de toutes les autres, sans parallèles sur les vases conservés en Campanie mais proche de celle de l'attache de la cruche de Judée n° 18 qui est ornée d'un masque juvénile à chevelure bouclée portant une sorte de diadème²². Une statuette en marbre de Pompéi²³ a une coiffure bouclée similaire.
- 16 Ce pot fait partie d'une paire car un deuxième pot trouvé également à Boscoreale est conservé à Chicago²⁴. Le sujet du décor est le même sur les deux anses mais il est inversé. Les deux pattes de l'échassier, l'une verticale, l'autre levée en oblique forment un triangle différent sur chaque anse, ouvert vers la gauche sur le pot du Louvre, ouvert à droite à Boscoreale. D'autres paires de vases sont connues et le décor de leurs anses est souvent en miroir²⁵.
- 17 La rareté de son profil incite à penser qu'il vient d'un atelier différent de ceux qui produisaient les autres pots E2000. Le décor à l'échassier, surtout fréquent sur les vases en argent sur la panse desquels se déploie toute une scène nilotique²⁶, existe aussi sur plusieurs attaches d'amphore montrant un échassier de face tenant dans son bec un serpent²⁷.

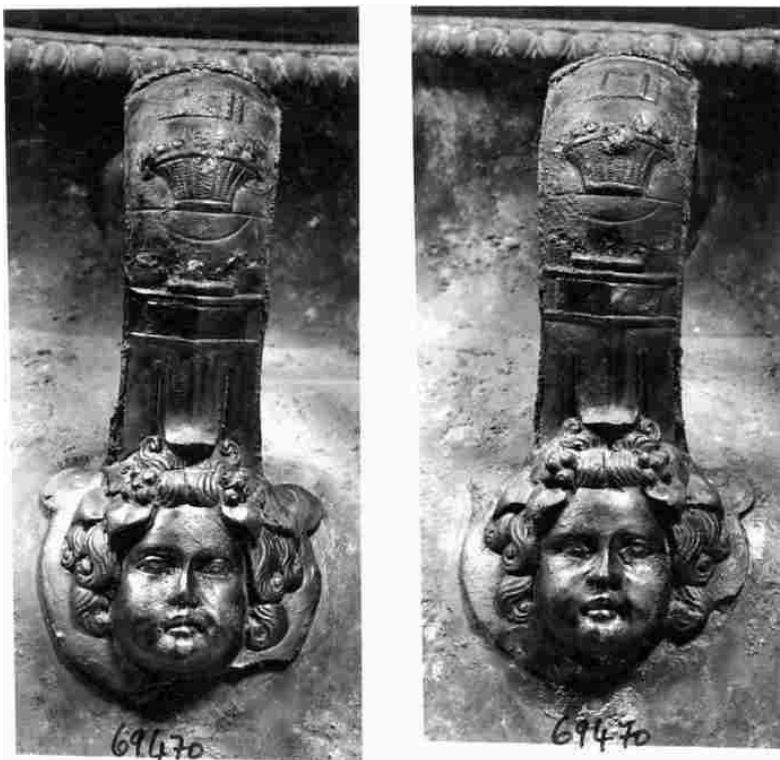
2. Anse d'amphore : enfant bachique



Italie (?); Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2652.

© Musée du Louvre, cliché J. Galland.

3a-b. Anses d'amphore : enfants bachiques



Naples, Musée archéologique national ; 69470.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

4a-b. Anses d'amphore : enfants bachiques



Naples, Musée archéologique national ; 129392.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

5a-b. Anses d'amphore : enfants bachiques



Naples, Musée archéologique national ; 69474.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

- 18 Une autre tête juvénile que j'appellerai tête d'enfant bachique, orne l'attache d'une anse dont on ignore la provenance Br 2652 (fig. 2)²⁸, mais dont le type, arqué et court, détermine l'appartenance à un type d'amphore à profil discontinu. Son décor est semblable à celui des anses de trois paires d'amphores du même type conservées à Naples (fig. 3a-b, 4a-b, 5a-b)²⁹ et il ressemble, aussi, à celui de deux autres anses, l'une trouvée à Delphes, l'autre à Lecce³⁰.
- 19 L'attache inférieure de chacune de ces neuf anses en forme de plaquette, peu visible parfois car recouverte par le décor, est terminée par une petite palmette³¹. La plaquette est ornée d'une tête juvénile avec un visage rond aux joues pleines et une chevelure répandue latéralement en boucles souples avec quelques mèches nouées et relevées au dessus du front, parfois entremêlées de corymbes à gros fruits et de feuilles de lierre.
- 20 Ces neuf tiges ont une structure végétale, mais les feuilles d'eau qui la constituent disparaissent souvent sous le décor, ne laissant paraître que leurs extrémités banalisées sous forme de volutes qui encadrent le sommet de l'attache. Chacune d'elles est ornée d'éléments traités en faible relief : autel, corbeille de fruits, masque. Aucune de ces anses n'est totalement semblable à l'autre ; on a fait appel au même répertoire, mais chaque artisan l'a modelé différemment sans qu'on puisse déterminer s'il s'inspirait d'un objet, d'un plâtre, d'un dessin. Pourrait-on, s'agissant des anses de Pompéi, penser à des copies faites avec des talents divers à l'intérieur d'un ou plusieurs ateliers ? L'explication est moins simple pour les anses de Delphes et de Lecce, sauf s'il s'agit d'objets transportés et non fabriqués dans la région de leur découverte. Sans doute faut-il penser à l'existence d'un modèle, sans qu'on puisse savoir dans combien d'ateliers - ou par combien de mains il a été copié. Le thème de l'enfant bachique est

très fécond, la superposition de petits éléments sur les tiges est moins fréquent (voir *infra*).

- 21 Sans parler de celles qui appartiennent à des figures d'Éros ailé, les têtes juvéniles au visage rond sont multiples, des visages similaires pouvant avoir des coiffures ou attributs différents.

6. Anse de pot B1222, détail : enfant bachique



Naples, Musée archéologique national ; 72610.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

7a-b. Anses d'amphore, détail : enfant bachique



Naples, Musée archéologique national ; 117432.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

8. Anse de cruche D2300, détail : enfant bachique



Naples, Musée archéologique national ; 69054.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

9. Anse de cruche D2300, détail : enfant bachique



Naples, Musée archéologique national ; 69056.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

10. Anse de cruche E2000, détail : enfant bachique



Naples, Musée archéologique national ; 69091.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

- 22 Sur les pots B 1222 (Naples, M.A.N., n^{os} 72609, 72610, fig. 6) le visage est entouré d'un voile qui couvre le cou et, partiellement, la chevelure ornée de corymbes de chaque côté du *nodus*. Sur les amphores (Naples, M.A.N., n^{os} 117432, 69494, fig. 7a-b), l'enfant est figuré en buste et le modelé est plus mou. Trois autres attaches appartenant à des anses de cruches à ouverture trilobée (D 2400, Naples, M.A.N., n^{os} 69055, 69054, 69056, fig. 8, 9) montrent d'autres enfants bachiques dont le visage a aussi des joues pleines mais une chevelure différemment traitée (les mèches sont divisées par des incisions et celles du *nodus* sont moins hautes). Les masques d'une amphore de Pompéi (Tassinari 1993, n^o 3751, pl. CXVIII, 2-3) ont une expression différente due au modelé des joues, à la forme des lèvres et des yeux, à la chevelure aux mèches ondulées terminées par de petites boucles serrées, superposées deux par deux sur quatre rangs, coiffure identique à celle de la tête d'une cruche à bec E 2000 (Naples, M.A.N., n^o 69091, fig. 10). Sans pouvoir en tirer beaucoup de conclusions sur la circulation des modèles, on notera que la tige de ce dernier vase est ornée d'éléments en relief du même type que ceux des neuf premières anses. Ce système décoratif étant aussi présent sur quelques anses des pots à une anse B 1222, on peut se demander s'il faut l'attribuer à un seul atelier ou s'il été copié d'une officine à l'autre.

11. Anse de pot B1251, détail : enfant bachique/ménade



Naples, Musée archéologique national ; 111577.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

- 23 Il existe aussi des masques moins soignés sur lesquels le *nodus* demeure le seul identifiant nécessaire mais non suffisant : de petites figures d'Éros ailé appartenant aussi à l'univers bachique ont ce type de coiffure, de même que quelques masques ambigus qui ont une allure d'enfant bachique mais portent comme les ménades un bandeau dont les pans apparaissent sous la chevelure (Naples, M.A.N., n° 111577, fig. 11). Cette ambiguïté ou plutôt confusion n'est pas toujours le signe d'un travail peu soigné, comme le montre une anse d'amphore sans provenance, publiée par H. Rolland²².
- 24 On ne peut parler des enfants bachiques sans évoquer un type de documents qui a pu inspirer les artisans : les huit statuettes de *putti* de la villa des Papyri (Naples, M.A.N., inv. n°s 5021, 5023, 5027, 5032 et M.A.N., inv. n°s 5028, 5029, 5030)²³, ainsi que les bustes de *boys* comme les appelle B. Barr-Sharrar²⁴. D'autres statuettes d'enfants nus, portant parfois une nébride, coiffés comme les précédents, deviennent chez I. Manfrini des Bacchus Éros, sous-groupe des Bacchus enfant, certains autres étant appelés enfants bachiques²⁵. Sous forme de statuettes ou de bustes, ce type de représentations inspirées de modèles tardo-hellénistiques existait en marbre et en bronze pour décorer les villas et jardins, utilisé parfois pour des éléments de fontaine²⁶.

Ménade et Pan

- 25 Dans le répertoire décoratif bachique, le thème de la ménade est fréquemment utilisé sur les attaches des anses ; les ménades sont nombreuses au milieu des multiples figurations d'Éros, de satyres, de Pan, et leur présence ne semble pas choquante. Cependant leur identification n'est pas simple car, seule leur tête est figurée sur les vases.

12a-b. Anses d'amphore ; détails : bustes de ménade



Naples, Musée archéologique national ; sans n° .

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

Les images de femmes aux visage et corps renversés, à la coiffure échevelée, au vêtement en désordre, comme on en trouve sur les vases grecs ou les sarcophages, n'existent pas sur des cratères en marbre ou en bronze (celui de Derveni³⁷). On ne dispose pas non plus, comme c'est le cas pour les têtes de Pan ou de satyres, d'attributs tels que cornes ou oreilles pointues ; les têtes de méduse sont toujours entourées de serpents, même sur des créations fantaisistes presque caricaturales. Les têtes des ménades sont rarement pourvues d'identifiants tels que couronne végétale, corymbes, nébride. Elles ont pratiquement toutes le même type de chevelure divisée par une raie médiane, coiffée à la hauteur des tempes en bandeaux sous lesquels sortent deux longues boucles qui viennent encadrer le visage et, assez fréquemment, se superposer aux pans d'un bandeau pas toujours visible sur le front. Sur les nombreuses têtes de ménades, le même schéma est utilisé, avec des rendus extrêmement différents suivant la qualité du modelé qui peut être précis, soigné ou, c'est le cas le plus fréquent, assez médiocre. À ma connaissance, il n'existe sur les vases du M.A.N. et de Pompéi qu'un seul buste de ménade offrant une image différente (fig. 12a-b) : sa chevelure est ornée d'une couronne de lierre et ses boucles, qui n'ont pas la rigidité habituelle, sont défaites et pendent sur ses épaules. Sa poitrine est à demi couverte d'une dépouille qui laisse nu le sein gauche³⁸.

- 26 Ménade ou Bacchus ? La ressemblance entre leurs images est grande. La question se pose car de nombreuses statuettes et hermès en marbre sont appelés Bacchus ou, si le choix est difficile, tête dionysiaque comme en témoigne clairement le commentaire à propos d'une tête de Dionysos : « *L'ermetta riproduce un modello di IV secolo a. C., rielaborato in età romana, ed utilizzato sia per l'iconografia di Apollo, sia di Ariadne che di una Menade*³⁹. »

13. Anse de pot B 1222 : ménade



Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2812.

© Musée du Louvre, cliché Ch. Larrieu.

14. Anse de pot B 1222, détail : ménade

**POMPÉI, ANTIQUARIUM ; P.1149.**

© Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, Seminar für Griechische und Römische Geschichte, Abt. II. Geschichte und Kultur der Römischen Provinzen sowie Hilfswissenschaften der Altertumskunde, cliché L. Göppner.

- 27 L'anse Br 2812 (fig. 13)⁴⁰ n'a pas de provenance connue, mais le type du visage de son attache inférieure l'apparente à des exemplaires campaniens. Elle appartenait à un type de pot à large ouverture, bord plat et profil continu (Tassinari 1993, B1222). Sa tige, assez corrodée, était lisse, avec une structure végétale visible seulement à la base sous la forme d'une courte feuille centrale à pointe relevée, placée entre deux enroulements de volutes pouvant correspondre - c'est le cas ici - aux extrémités de feuilles latérales. La gaine de feuilles d'eau qui couvre fréquemment les tiges est tronquée, apparaissant seulement sous un filet transversal dont la présence traduit un souci de finition harmonieuse. Sur l'attache supérieure, plusieurs gaines de feuilles se superposent : une gaine courte de feuilles lisses couvre la base d'une autre gaine faite d'une longue feuille centrale lisse, à pointe relevée, servant de poucier, encadrée par deux feuilles d'acanthé (?) de profil, dont les pointes se recourbent en laissant un ajour et dont les bords reposent sur le train arrière d'un lièvre ; l'animal dont on voit clairement l'oreille rabattue et l'œil rond est allongé, en train de manger une grappe de raisin maintenue entre ses pattes antérieures⁴¹. Une tête féminine posée sur une palmette constitue l'attache inférieure ; sa coiffure est ordonnée en bandeaux ondulés couvrant la naissance de deux longues boucles. Ainsi coiffée, cette tête avec un visage large aux traits réguliers s'apparente à celui de ménades campaniennes (fig. 14 ; Pompéi, Tassinari 1993, n^{os} 1149), et le décor de l'attache supérieure confirme son appartenance au monde bachique.

- 28 En restant dans le cercle bachique, il est intéressant d'examiner quels liens pourraient avoir avec la Campanie trois anses sans provenance connue, les n^{os} Br 2805, Br 2803, Br 2804.

15. Anse de pot B 1222 : Pan



Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2805.
© Musée du Louvre, cliché Chuzeville.

16. Anse de pot B 1262, détail : Pan



POMPÉI, ANTIQUARIUM ; P.14053.

© WOLFGANG GOETHE UNIVERSITÄT, FRANKFURT AM MAIN, SEMINAR FÜR GRIECHISCHE UND RÖMISCHE GESCHICHTE, ABT. II. GESCHICHTE UND KULTUR DER RÖMISCHEN PROVINZEN SOWIE HILFSSWISSENSCHAFTEN DER ALTERTUMSKUNDE, CLICHÉ L. GÖPPNER.

- 29 L'anse Br 2805 (fig. 15)⁴² a une structure végétale. La partie supérieure se développe au-delà d'un étroit bandeau transversal, lisse : trois courtes feuilles lisses recouvrent deux autres feuilles à longues pointes enroulées qui reposent sur le col d'oiseaux, entre lesquelles un doigt en surplomb, au-dessus de l'ouverture du pot, jaillit d'une corolle à bord festonné. Les pouciers en forme de feuille plate ou recourbée sont plus courants que ceux en forme de doigt, sans que ceux-ci soient très rares. On en trouve sur une catégorie de pots à ouverture et panse très larges, nombreux en Campanie, dont l'anse a une attache en fleur de lotus ou en feuille de platane⁴³. La tige a un décor végétal complexe : sur la base de deux feuilles d'eau dont les pointes enroulées encadrent l'attache inférieure, se superposent, en faible relief, les deux arceaux d'une guirlande couvrant la naissance d'un candélabre végétal descendant sur lequel alternent feuilles d'acanthé et tigelles à longues effloraisons rehaussées d'argent. L'attache inférieure représente un masque de Pan avec des oreilles caprines et des cornes étalées à pointes courbées, entre lesquelles sinue une mèche de cheveux dont la pointe jouxte celle du candélabre végétal ; la chevelure a des mèches ondulées et nerveuses comme celles de la barbe. Cette position horizontale des cornes, généralement dressées à la verticale ou en oblique, est rare. On connaît au moins trois exemples : le plus ancien orne une lanterne de Vergina, et deux autres viennent de Pompéi (fig. 16)⁴⁴. Il est exclu de faire une confusion avec Zeus Ammon dont les cornes étalées ne sont pas de même nature et qui, en outre, n'a pas d'oreilles caprines.
- 30 L'anse Br 2803⁴⁵ au décor assez mou aurait pu appartenir à un pot B 1250, sa tige étant un peu étroite pour s'adapter à un pot B 1222. Entre deux bras en forme de têtes

d'oiseaux, la partie supérieure est ornée d'une tête de satyre âgé tenant lieu de poucier. Le haut de la tige à structure végétale caractérisée par une longue feuille à décor incisé (acanthé banalisée) à pointe relevée au-dessus de l'attache inférieure est orné d'une dépouille de panthère en faible relief aux pattes antérieures nouées (la présence d'une panthère faisant davantage partie de l'univers bachique – celui de l'attache inférieure – que celle d'un lion, suggérée par De Ridder⁴⁶). Cette attache, encadrée par deux volutes qui élargissent la base de la tige, figure un masque de Pan aux cornes en forme de croissants : le visage aux traits sommairement modelés (cavités oculaires indiquées par un enfoncement triangulaire, oreilles pointues horizontales) a une chevelure courte aux mèches indifférenciées, celles de la moustache et de la barbe forment de longues boucles.

17. Anse de pot B 1222 : Pan



Italie (?) ; Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2804.

© Musée du Louvre, cliché Chuzeville.

- 31 La partie supérieure de l'anse Br 2804 (fig. 17)⁴⁷ est faite de trois feuilles lisses ; celle du centre large, avec une nervure centrale en relief sert de poucier, les latérales plus minces ont une pointe ajourée, enroulée en volute reposant sur le col d'un oiseau à très long bec (ibis) dont les yeux et les ouïes sont sommairement modelés. Sur la tige à structure végétale manifestée par deux feuilles d'eau écartées, avec des pointes enroulées, se déploie, de haut en bas, un décor en faible relief constitué d'une dépouille de tête de bouc, sous la barbe duquel figurent ses deux pattes antérieures nouées, entre lesquelles descend la queue sinuant entre les feuilles d'eau. Le modelé des têtes est assez mou, les boucles de la toison sont similaires à celles du masque de Pan qui forme l'attache inférieure. Son visage large, au front bas, est couronné par deux rangées de douze boucles, opposées six par six et structurées par de larges incisions obliques

suggérant des cheveux drus. Les traits sont bien dessinés, l'arcade sourcilière froncée, les yeux ont une pupille creuse (jadis incrustée d'argent) et les joues bien modelées, le nez droit avec des narines larges mais fines. Les mèches de la moustache recouvrent la commissure des lèvres lippues, se mêlant aux mèches de la barbe, toutes animées de mouvements de torsion indiqués par des incisions courbes (reprises à froid ?) sans volume. Les cornes côtelées, écartées, à peine reliées à la tête, reposent sur la base de la tige établissant la continuité du décor entre celle-ci et l'attache.

- 32 Les tiges des deux anses Br 2805 et Br 2804 ont une construction décorative similaire (gaine de feuilles d'eau couverte par un candélabre végétal, ornement très courant sur les vases de Campanie et, sur l'autre tige, par une dépouille de bouc, décor moins fréquent et différemment traité⁴⁸). Le motif de l'attache est le même sur les deux, une tête de Pan différemment traitée, la diversité ne venant pas seulement de la position des cornes mais des traits du visage. La forme du nez du Pan Br 2804, le traitement des mèches de sa barbe à laquelle de longues incisions donnent une allure hirsute, ne sont pas habituelles ; par contre, les deux rangées de petites boucles serrées renvoient un peu, quoique plus mécaniques, à celles de l'enfant de Boscoreale Br 2759 (fig. 1). Il est sans doute présomptueux de douter de l'éventualité de l'origine campanienne de ce dernier puisque artisans et ateliers sont totalement inconnus et que, on l'a vu pour les enfants bachiques, les images peuvent être très variées. En outre, même si, précisément à cause de leur variété, on ne peut pas refuser une image insolite, je dirai seulement qu'au sein de tous les visages barbus, n'apparaît aucune autre barbe ainsi traitée.
- 33 Les décors végétaux à base d'acanthes et de feuilles d'eau sont omniprésents sur tous les types de récipients ; très souvent limités à l'espace de la tige, ils peuvent aussi couvrir l'attache.
- 34 Décors figurés et décors végétaux ne sont pas étrangers les uns aux autres. Les signes diffèrent mais sans doute pas le message. Même répétitifs, très banalisés, déformés, ces multiples jeux d'acanthes et de feuilles d'eau ne sont pas gratuits : ils sont porteurs d'un symbole de vitalité. Ils appartiennent à une large tradition culturelle et sont transmis par de multiples canaux dont les décors architecturaux ne sont pas les moindres⁴⁹.

18. Anse d'amphore à décor végétal, vue d'ensemble



Pompéi ; Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2643.

© Musée du Louvre, cliché Chuzeville.

19. Anse d'amphore à décor végétal, détail



Pompéi ; Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2643.

© Musée du Louvre, cliché Chuzeville.

- 35 L'amphore Br 2643 (fig. 18, 19)⁵⁰ appartient à un type très répandu en Campanie. Ses anses ont une structure végétale ascendante : la base de tige est cernée par deux courtes feuilles lisses à pointe en volute externe descendante, encadrant un cœur d'acanthé et se superposant à la base de deux grandes feuilles d'acanthé de profil, dont les bords crantés s'écartent sur quatre petits cœurs d'acanthé superposés, le dernier ouvert sur un autre cœur de feuilles lisses qui donne naissance à un fleuron largement épanoui à long pistil. Sur l'attache en forme d'écusson pointu cerné par un étroit relief végétal (bord enroulé de feuille), sous-jacent au cœur végétal de la base de la tige et le prolongeant harmonieusement, un petit cœur de feuilles lisses à pointe enroulée se superpose à un deuxième cœur de trois longues et minces feuilles d'acanthés.
- 36 Dans le répertoire des nombreuses anses campaniennes, il n'existe aucune anse absolument similaire à celle du Louvre, pas plus d'ailleurs qu'on n'en trouve de similaires entre elles. Généralement, sur les anses d'amphores, le décor de la tige se développe suivant un double mouvement, ascendant et descendant, de part et d'autre d'un bandeau en relief situé au sommet de la courbure de l'anse, alors qu'ici, le décor est totalement ascendant depuis la base de la tige. Toutefois, ce décor est parfaitement représentatif de la façon de traiter le thème végétal en Campanie : structure végétale avec une alternance de feuilles d'acanthé et de feuilles d'eau, bouton floral.

20. Anse d'amphore : décor à palmette



Neuvy-Pailloux ; Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines ; Br 2699, 2653-2654.

© Musée du Louvre, cliché Chuzeville.

- 37 Bien qu'elle ait été découverte dans la tombe de Neuvy-Pailloux, l'amphore (Br 2699, 2653-2654, fig. 20)⁵¹ appartient morphologiquement à un type peu fréquent répertorié en Campanie (une quinzaine d'exemplaires à profil continu martelés d'une seule pièce). La plupart des anses de ce type de vase ont une structure végétale à composition axiale, se développant sur la partie supérieure de l'anse et sur la tige, de chaque côté d'un bandeau transversal placé à la courbure de l'anse. L'anse de Neuvy-Pailloux est en forme de longue gaine de deux feuilles d'eau dont les pointes, écartées et retournées en volutes à révolution externe, couvrent le bord de deux feuilles d'acanthé, elles aussi superposées à deux autres feuilles d'eau largement ouvertes entre lesquelles jaillit le pédoncule d'une palmette ; ces feuilles, dont les pointes courbées vers l'intérieur forment un ajour avec le pédoncule, accostent la base d'une palmette à neuf lobes à bord rond.

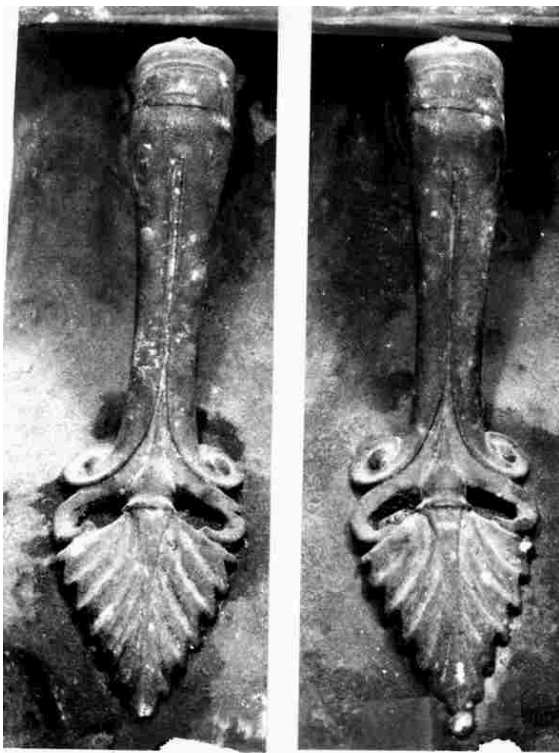
21. Anse d'amphore : décor à palmette



Naples, Musée archéologique national ; sans n°.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

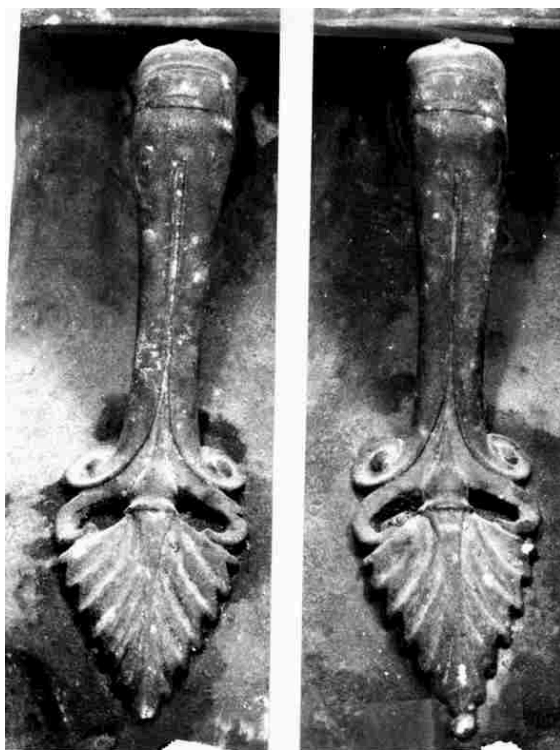
22. Anses d'amphore : décor à palmette



Naples, Musée archéologique national ; sans n°.

© Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence, cliché Ph. Folliot.

23a-b. Anses d'amphore : décor à palmette



Pompéi, Antiquarium ; P.12168.

© Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, Seminar für Griechische und Römische Geschichte, Abt. II. Geschichte und Kultur der Römischen Provinzen sowie Hilfswissenschaften der Altertumskunde, cliché L. Göppner.

- 38 En dépit de l'absence de traces de son acheminement jusqu'à Neuvy-Pailloux, il n'est pas interdit de penser que cette amphore, trouvée dans la tombe d'un homme ayant servi dans l'armée romaine, puisse avoir une origine campanienne. Trois autres paires d'anses semblables sont conservées à Naples (fig. 21, 22, 23a-b)⁵². Elles ne sortent pas d'une même matrice, même si l'on pensait à un travail de reprise de détails dans la cire, mais sont inspirées par un modèle ou un thème commun : le modelé de la palmette et celui de la gaine végétale sont très proches sur les anses de Naples ; sur celle de Pompéi, la tige est plus étroite et la palmette plus géométrique.
- 39 Les têtes d'enfants bachiques, de ménades, de Pan sont, avec celles de satyres jeunes et âgés et les masques de théâtre, des éléments décoratifs très présents sur tous les vases fermés. La qualité de leur modelé diffère selon les types de vases : à quelques exceptions près, les pots B 1222⁵³ ont des anses dont le décor est très soigné, ce qui n'est pas le cas pour les pots B 1250-1260, qui, selon les remarques faites par A. Di Cresce⁵⁴, étaient utilisés surtout dans la sphère privée de la vie quotidienne, à la différence des amphores, B 1222 et autres cruches à bec qui auraient pu avoir un usage public, notamment pendant les repas. D'autres motifs, telle la tête de Méduse, qu'elle soit de type archaïsant, de type humanisé ou que ce soit une figuration presque caricaturale, ne sont utilisés que sur certains types de vases amphores, pots B 1222 et cruche à bec, type E⁵⁵. Les patères et les bassins ont un répertoire décoratif tout à fait divers, animalier et végétal : les têtes n'y apparaissent que rarement soit sur l'extrémité des manches soit sur les attaches des anses. Les multiples emprunts au registre animal

(têtes d'oie, de serpent, de chien, de griffon) sont communs aux vases paniers et aux bassins.

- 40 Tous les vases sont techniquement parfaitement fabriqués, ils sont équilibrés, versent bien, leurs anses et poignées sont aisées à manipuler. Quand il ne s'agissait pas d'objets rares, de collection, l'utilité et la qualité technique du récipient guidaient sûrement le choix de l'acheteur. Existait-il d'autres motifs ? En dehors de récipients comme ceux de la maison de Giulio Polibio qui attestent d'un goût affirmé de leur propriétaire inconnu pour le bel objet⁵⁶, comment déterminer ce qui a présidé au choix des acheteurs entre des récipients de la même catégorie, l'un peu décoré, l'autre médiocrement ? Quelle était la destination de l'objet, la lecture du décor faite par l'acheteur, appréciation qui est sûrement différente de la nôtre ? On peut regretter qu'il existe peu de récipients dont la présence soit aussi chargée de sens que ce bassin orné d'une scène des lupercales trouvé à Pompéi dont A. Gallo a fait une lecture érudite⁵⁷. Il est possible que ce ne soit pas un cas isolé mais l'ensemble de la décoration des anses faite de motifs isolés (masques, autels, paniers de fruits, guirlandes...) ne se prête pas au même discours. Les motifs isolés ne sont pas gratuits, ils font écho de façon plus indirecte à un fond culturel pas toujours déchiffrable⁵⁸.
- 41 Le décor des vases était-il intégré au système décoratif de l'ensemble de la maison ? Étant donné la propension à décorer les murs, on peut penser qu'on aimait aussi les vases ornés, leur décor fût-il médiocre. On ne possède malheureusement plus de textiles, mais ceux-ci devaient être nombreux et contribuer à meubler un espace, reflétant certainement l'opposé d'une esthétique du vide, sûrement plus proche, si l'on ose suggérer cette comparaison, de l'atmosphère des intérieurs peints par Vuillard que de celle de maisons japonaises dépouillées.
- 42 Certains spécialistes de l'étude des images de la céramique grecque se proposent, dans une démarche anthropologique, d'en restituer la lecture que faisaient les Grecs qui vivaient à l'époque où ces vases ont été produits. Ces images-là étaient représentées sur l'espace de panses dont la dimension se prêtait à des récits fort différents de ceux permis par l'espace étroit d'une tige ou d'une anse⁵⁹. On ne peut pas s'interroger et interroger ces anses de la même façon, mais au moins poser une question pragmatique : pourquoi les anses, moyens de préhension du vase, sont-elles ornées puisque leur décor reste caché par la main de l'utilisateur ? La première réponse d'ordre technique est qu'il est beaucoup plus facile et rapide de modeler ou de mouler une anse pour la couler que de faire un décor au repoussé sur une panse en bronze. La seconde réponse est une interrogation : quand on utilise un vase, on cache le décor de l'anse mais en dehors des temps d'utilisation (repas, sacrifices domestiques...) les vases sont visibles. Certes, on connaît des armoires remplies de récipients, armoires fermées, mais on cite aussi, sans que ce soit un lieu de hasard imputable à la panique de l'ultime jour, des vases trouvés notamment dans le *tablinum* : dans ce type d'espace public comme dans celui du *triclinium*, les vases montraient leur décor.
- 43 Les vases dont nous trouvons le décor soigné ou médiocre étaient-ils perçus de la même façon ? Il est difficile de comprendre ce qui présidait au choix de l'acheteur mais, entre une tête d'enfant bachique, une ménade ou un satyre, on était toujours dans la sphère bachique. Si les fresques donnent à voir des récits mythologiques, pourquoi n'aurait-on pas aimé des vases décorés, allusivement certes, faute de pouvoir se développer sur l'espace réduit des anses ? Il faudrait savoir si, au moins dans des cas privilégiés, il existe un lien général entre tous les décors. Dans son étude sur les motifs dionysiaques

dans les maisons de Pompéi, S. Wyler parle d'un message unitaire : « Quelles réponses anthropologiques peut-on envisager à la lumière de ces images sur le statut, la personnalité sociale, le goût des commanditaires ; des concepteurs et des spectateurs de ces décors⁶⁰ ? » N'étaient les différences chronologiques, on aimerait que le jeu d'échos entre tous les motifs décoratifs de la maison dont « les propriétaires revendiquent ouvertement aux yeux de toute la cité leur culture hellénistique dont le dionysisme est l'une des composantes particulières » puisse s'étendre aussi aux cinq vases trouvés dans une pièce à gauche de l'atrium et dont les anses sont ornées du groupe Bacchus-silène-panthère.

- 44 Il ne semble pas qu'il existe un lien étroit entre le décor des vases en bronze et celui des fresques murales, mais ce lien existe avec les objets en marbre qui ornaient demeures et jardins (*oscillae*, hermès, statuettes) et avec les petits masques qui ornaient le mobilier. Je renvoie à cette étude déjà citée sur les sculptures en marbre de Pompéi dont les thèmes montrent une grande similitude avec ceux de la vaisselle. Sur les murs dominaient les scènes mythologiques ; les objets, vases et diverses sculptures en marbre animaient et imprégnaient un vécu quotidien. On se situe à un niveau différent de celui dont parle S. Wyler. Lorsque les textes citent des vases, ils le font pour parler de beaux objets, souvent aussi pour faire une allusion à leur usage mais il me semble n'avoir jamais lu un passage qui parle du décor choisi pour des raisons précises. Pourquoi a-t-on choisi un enfant bachique ? Le même type d'amphore offrait une sphinge, un Éros, une ménade, etc. Pourquoi avoir choisi une anse dont le décor est totalement végétal alors que d'autres anses avaient un décor mixte ? Nous ignorons dans quel contexte l'acheteur faisait son choix et je me demande si, outre le fait du goût et du prix, ce choix d'un décor plutôt que d'un autre était très important, les divers motifs figurés et végétaux renvoyant, quelle que soit leur qualité, au monde bachique.
- 45 Et comme il faut nous garder de faire des villes du Vésuve des camps retranchés, il faut bien penser que cette atmosphère bachique trouvait des échos bien au-delà de la Campanie. Il faut enfin ne pas être réductif : entre le dionysisme à composante intellectuelle et quelque imprégnation plus vague et immédiate, il y a des nuances.
- 46 *Dis-moi, Claude, quelle réponse obtiendrait-on si nous interrogeons dans une rue napolitaine tous ceux qui portent une corne, un œil de sainte Lucie, une médaille ou une croix, sur le sens et les raisons de cette implication ? S'agit-il de liens réels, de convictions transmises de façon ancestrale, reliant par imprégnations non rationnelles à des croyances parfois peu explicites ? Ce besoin d'être relié, socialement et personnellement, sur un plan intellectuel mais aussi de manière sensible, irrationnelle, explique la présence de décors sur ces objets quotidiens, aussi muets que parlant.*

BIBLIOGRAPHIE

César, le Rhône pour mémoire 2009 : César, le Rhône pour mémoire : vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles, L. Long, P. Picard (éd.), cat. exp. (Arles, musée départemental Arles antique, 24 octobre 2009-19 septembre 2010), Paris, Actes Sud, 2009.

The Eye of Josephine 2007 : *The Eye of Josephine. The Antiquities Collection of the Empress in the Musée du Louvre*, M. Denoyelle, S. Descamps-Lequime (éd.), cat. exp. (Atlanta, High Museum of Art, 11 octobre 2007-16 mai 2008), Atlanta, High Museum of Art, 2007.

BARR-SHARRAR 1987 : B. Barr-Sharrar, *The Hellenistic and early Impérial decorative bust*, Mayence, Philipp von Zabern, 1987.

BARR-SHARRAR 2008 : B. Barr-Sharrar, *The Derveni krater: Masterpiece of Classical Greek Metalwork*, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 2008.

BYVANK-QUARLES VAN UFFORD : L. Byvank-Quarles van Ufford, « Les vases en argent à échassier conservés à Istanbul », dans *Mélanges Mansel*, Ankara, 1974, p. 335-343.

CARANDINI 1977 : A. Carandini, « Alcune forme bronzee conservate a Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli », dans *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età impériale*, Roma, 1977, p. 163-169.

CARELLA *et al.* 2008 : A. Carella, L. A. D'Acunto, N. Inserra, C. Serpe, *Marmorea pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008.

D'AGOSTINO-FLEMING 1987 : I. d'Agostino-Fleming, *O Vasilhame de bronze romano: produção e consumo no início do período impérial*, thèse, Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, 1987, inédite.

D'ALCONZO 1999 : P. D'Alconzo, *L'Anello del Re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, Florence, EDIFIR, 1999.

DE COU 1912 : Herbert F. de Cou, "Antiquities from Boscoreale in Field Museum of Natural History", *Publications of Field Museum of Natural History. Anthropological series*, vol. VII, n° 4, Chicago, 1912.

DE LOOS-DIEZ 1991 : E. P. de Loos-Dietz, « Un échassier avec un serpent », *BABesch*, 66, 1991, p. 133-114.

DE MARTINO 1979 : F. De Martino, *Storia economica di Roma antica*, 2 vol., Firenze, 1979, vol. 1, p. 318.

DE RIDDER 1915 : A. De Ridder, *Les Bronzes antiques du Louvre. II. Les instruments*, Paris, éd. Ernest Leroux, 1915.

DELLI PONTI 1973 : G. Delli Ponti, *I Bronzi del Museo Provinciale di Lecce*, Galatina, 1973.

Guide de Delphes 1999 : *Guide de Delphes, le Musée*, École française d'Athènes, Paris, Éd. de Boccard, 1999.

DES MÉLOIZES 1845 : E. Des Méloizes, *Monuments historiques de l'Indre. Essai sur l'origine du tombeau gaulois ou gallo-romain de Neuvy-Pailloux, par M. Thabaud de Linetière, précédé du rapport de M. Des Méloizes sur la découverte de ce monument*, Maillé, Châteauroux, 1845.

DESŒUVRES 1993 : P. Desœuvres, "Did some Pompeians return to their city after the eruption of Mt Vesuvius in 79?", dans L. Franchi dell'Orto (éd.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, atti del Convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 octobre-5 novembre 1988), Rome, «L'Erma» di Bretschneider, 1993, p. 65-179.

DI CRESCE 1996 : A. Di Cresce, *Per un Catalogo del Vasellame bronzeo di Pompei ed Ercolano nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli : B 1240-1260*, thèse, Naples, Università degli Studi di Napoli «FEDERICO II», 1996.

FERDIÈRE *et al.* 1993 : A. Ferdière, A. Villard, *La Tombe aristocratique de Fléré-la-Rivière (Indre) et les sépultures aristocratiques de la cité des Bituriges*, Paris, DAF, 1993.

Pompei 1997 : *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, M. Borriello, A. d'Ambrosio, S. De Caro, P. Giovanni Guzzo (éd.), cat. exp. (Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 29 septembre 1996-19 janvier 1997), Ferrara, Ferrare Arte, 1996.

GALLO 2005 : A. Gallo, « Lupercalia. Una inedita testimonianza in un bacille bronzeo pompeiano », *Rivista di Studi Pompeiani*, XVI, 2005, p. 65-91.

GÖRECKI 2000 : J. Görecki, „Metallgefäßproduktion in Pompei?“, *Kölner Jahrbuch*, 33, 2000, p. 445-467.

GRALFS 1988 : B. Graf, „Metallararbeitende produktionstätten in Pompeji“, *BAR*, 433, 1988.

HAYES 1984 : J. W. Hayes, *Greek, Roman and related Metalware in the Royal Ontario Museum*, Toronto, 1984.

HILLER 2002 : H. Hiller, „Römische Statuettenpaare feckeltragender Eroten in hellenistischer Tradition“, dans *Atti del Convegno internazionale sui bronzi antichi*, (Grado-Aquileia, 2001), 2002, p. 462-477.

KASTENMEIER 2007 : P. Kastenmeier, *I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana*, 2007.

KENT HILL 2007 : D. Kent Hill, “Roman jugs with barbotine”, *Journal of Walters Art Gallery*, IX, 1946, p. 69-79.

De Pompéi à Malmaison 2008 : *De Pompéi à Malmaison, les Antiques de Joséphine*, M. Denoyelle, S. Descamps-Lequime (éd.), cat. exp. (Rueil-Malmaison, musée national des châteaux de Malmaison et Bois Préau, 22 octobre 2008-27 janvier 2009), Paris, RMN, 2008.

MANFRINI 1987 : I. Manfrini-Aragno, *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains*, Lausanne, 1987.

MANFRINI 2009 : I. Manfrini, « Images mises en gestes », *MÉTIS*, N. S. 7, 2009, p. 43-61.

MANFRINI, STRAWCZINSKI 2007 : I. Manfrini, N. Strawczinski, « Une forge ambiguë », *MÉTIS*, N. S. 5, 2007, p. 51-90.

MASSARI, CASTOLDI 1985 : G. Massari, M. Castoldi, « Vasellame in bronzo romano- L'officina dei CIPII », dans *Archeologia dell'Italia settentrionale*, I, Côme, 1985, p. 1-81.

MASTROROBERTO 2006 : M. Mastroroberto, «Le coppe della riconciliazione», dans P. G. Guzzo (éd.), *Argenti a Pompei*, cat. exp., Naples, musée archéologique national, 2 avril - 11 septembre 2006, Milan, Electa, 2006, p. 30-43.

MENDICINO 1997 : D. Mendicino, *Per un Catalogo del Vasellame bronzeo di Pompei ed Ercolano nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli : E1000, E2000, E3000*, thèse, Naples, Università degli Studi di Napoli «FEDERICOII », 1998.

PIO IX a Pompei 1987 : *PIO IX a Pompei, Memorie e testimonianze di un viaggio*, cat. exp. (Naples, 1987), pl. 8 à 15, nn. 12.

Ercolano 2008 : *Ercolano. Tre secoli di scoperte*, M. Borriello, M. P. Guidobaldi, P. G. Guzzo (éd.), cat. exp. (Naples, Musée archéologique national, 16 octobre 2008-13 avril 2009), Milan, Electa, 2008.

NENOVA-MERDJANOVA 2000 : R. Nenova-Merdjanova, “Bronze vessels and the toilette in roman times”, dans *From the Parts to the Whole*, acta of the 13^e International bronze Congress (Cambridge, Massachusetts, May 28 - June 1), vol. 1, 1996, Portsmouth, Rhode Island 2000, p. 200-205.

NUBER 1972 : H. U. Nuber, „Kanne und Griffschale ; Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern des römischen Kaiserzeit“, *Bericht des Römisch-germanischen Kommission*, 53, 1972, p. 1-32.

PAGANO 1999 : A. Pagano, *Per un Catalogo del Vasellame bronzeo di Pompei ed Ercolano nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: BROCCHE B 1222*, thèse, Naples, Università degli Studi di Napoli «FEDERICO II», 1998.

FIORELLI 1860 : G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia, Volumen primum MDCCCLX, Volumen Secundum MDCCCLXII*, Naples, 1860, 1862.

PETROVSZKY 1993 : R. Petrovszky, *Studien zu römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln, Espelkamp*, (Kölner Studien zur Archäologie der römischen Provinzen, 1), 1993.

PIROZZI 1998 : A. Pirozzi, *Per un Catalogo del Vasellame bronzeo di Pompei ed Ercolano nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, I BACILI*, thèse, Naples, Università degli Studi di Napoli «FEDERICO II», 1998.

ROLLAND 1965 : H. Rolland, *Bronzes antiques de Haute Provence*, Paris, éd. du C.N.R.S., (Gallia suppl. 18), 1965.

ROLLEY 1999 : Cl. Rolley, « La lanterne de Philippe II et le rôle de la toreutique macédonienne », dans *Ancient Macedonia, Sixth International Symposium*, vol. 2, Thessalonique, 1999, p. 967-974.

Masques de fer 1991 : *Masques de fer, un officier romain du temps de Caligula*, F. Beck, H. Chew et. al. (éd.), cat. exp. (Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, 6 novembre 1991-4 février 1992), Paris, RMN, 1991.

SEGALL 1966 : B. Segall, *Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst, Winkelmansprogram*, 1966.

TASSINARI 1993 : S. Tassinari, *Il Vasellame bronzeo di Pompei*, Rome, «L'Erma» di Bretschneider, 1993.

TASSINARI 2002 : S. Tassinari, « Observations sur la fabrication des anses de récipients de Pompéi », dans *Atti del XV Congresso Internazionale sui bronzi antichi*, (Grado-Aquileia), 2002, p. 363-369.

TASSINARI 2010 : S. Tassinari, *Regards croisés, dall'immagine alla storia*, 2010.

Vasi in bronzo 2009 : *Vasi in bronzo - Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Brocche, askoi, vasi a paniera*, S. Tassinari (éd.), Naples, Electa Napoli, 2009.

WILLERS 1907 : H. Willers, *Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie von Capua und von Niedergermanien, besonders auf die Funde aus Deutschland und den Norden hin*, Hanovre-Leipzig, 1907.

WYLER 2004 : S. Wyler, « Dionysos domesticus. Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines (I^{er} s. av. - I^{er} s. ap. J.-C.) », *MEFRA* 2004, 116, p. 933-951.

YADIN 1963 : Y. Yadin, *The finds from Bar Kokhba in the Cave of Letters*, Jerusalem, Judean Desert Studies, 1963.

ZEVI 1978 : F. Zevi, «Il prezioso triclinio di C. Giulio Polibio», *Magna Grecia*, XIII, 14, mars-avril 1978, p. 1-2.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221438362/show/>

NOTES

1. Je regrette de ne pouvoir renvoyer aux illustrations des catalogues de la vaisselle de Naples, victimes d'une publication au long cours. Toutefois, tous ces vases, de table, de toilette et de cuisine, ont fait l'objet de douze *Tesi di Laurea*, soutenues à l'Università degli Studi di Napoli «FEDERICO II», Facoltà di Lettere e Filosofia et sont consultables sur place. Avec Stefania Adamo-Muscettola, qui fut leur professeur dans cette université, j'ai assumé la conduite de ces thèses, soutenues entre 1995 et 2001 par Rosella Tunzi, Amelia Di Cresce, Teresa Sarnataro, Daniela Mendicino, Alessandra Pagano, Annalisa Pirozzi, Fiorenza Proto, Giuseppina Di Palma, Linda De Luca, Claudia Di Bello, Roberta Marciano, Lorena Munno (cf. *Vasi in bronzo* 2009, p. 11-22). Deux d'entre elles ont été publiées en 2009 dans ce premier des cinq volumes consacrés aux vases conservés au Musée archéologique national (M.A.N.) de Naples.
2. Ce don a manifestement été fait avec une certaine prudence : « Che dandosi delle cose non volgari si debbi pero fare in modo, che niente pera il Museo del suo splendore ritenendosi delle cose veramente di primo ordine. E dandosi dei pezzi pregevoli, non dei quali ne esistono qui altri simili. » Ce don suscite aussi un jugement sévère sur Ferdinand IV : « Tra luci ed ombre, disattenzioni e cure, la permanente concezione che i Borboni avevano del patrimonio storico-artistico come propria esclusiva proprietà è denotata dalla disinvoltura con cui fu fatto dono a Napoleone nel 1803 -cessate temporaneamente le ostilità con la Francia - di non pochi reperti provenienti dagli scavi ercolanesi, tra cui dei preziosi rotoli ed un affresco raffigurante Apollo e le Muse. » (D'ALCONZO 1999, p. 91).
3. *The Eye of Josephine* 2007, *De Pompéi à Malmaison* 2008.
4. Les objets voyagent pour des raisons variées : voir dans *César, le Rhône pour mémoire* 2009 les divers vases en bronze trouvés dans le Rhône.
5. TASSINARI 1993.
6. *Vasi in bronzo* 2009, premier des cinq volumes consacrés aux vases conservés au M.A.N. de Naples.
7. Sont intéressants les doutes exprimés par J. P. Desoeuvres sur un éventuel retour des habitants après l'éruption (DESOEUVRES 1993).
8. Outre les vases campaniens conservés dans les musées de Berlin, Londres, New York, il en existe dans des collections plus réduites, telles celle du Museo Profano della Biblioteca Apostolica del Vaticano et celle des vases offerts à l'Impératrice du Brésil, conservée au musée de Sao Paolo (cf. D'AGOSTINO-FLEMING 1987).
9. CARANDINI 1977, note 10, p. 163.
10. Intervention après l'exposé de CARANDINI 1977 p. 82 : « Non diamo a tutto l'etichetta "Capua". Dire Nola o Capua o Neapolis significa riferirsi a realtà economiche molto diverse. »
11. Outre l'ouvrage de PETROWSKI 1993, il faut rappeler celui de WILLERS 1907.
12. ANSII et CIPII désignent les noms de deux officines de bronziers étudiés : MASSARI, CASTOLDI 1985.
13. Des documents, aujourd'hui disparus, signalés dans la relation de fouilles du 31 mai 1768, témoignaient de la présence d'un atelier à Pompéi : « Levandosi del terreno nel recinto esterno della città, si è trovato un vaso di diametro palmi 2 e di altezza pal. 1 ½, con dentro del bronzo attaccato allo stesso vaso; si crede un crogiuolo per fondere i metalli :dentro di questo vaso vi erano pezzi di creta al di dentro vuoti con un buco da uno de' lati, che forse sono delle forme per gettarvi metallo. N 37 pezzi di forme di creta fra le quali in una si conosce l'impronta d'un ganghero, e nell'altra pare quella di una chiave di condotto ; in alcuni pezzi vi no dentro dei ferri,

ed in altra una creta gialla. Due vasi di ferro al di fuori e di dentro di bronzo. N 28 tazzette di creta. N 5 pezzi di creta. N 5 pezzi di mezze statuette di creta senza testa e senza braccia. Due mezze statuette di creta. » (FIORELLI 1860, I, p. 218).

À propos des ateliers de bronziers de Pompéi, mon opinion est différente de celle de Bettina Gralfs (GRALFS 1988). Elle a, toutefois, reconnu, s'agissant de fouilles anciennes, la difficulté d'interpréter les indices précieux mal identifiés lors de la fouille et ayant pu disparaître.

14. « La produzione avveniva in piccole officine individuali o in fabbriche di modeste dimensioni, il che si spiega perché i mezzi tecnici disponibili non richiedevano una concentrazione di forze e di lavoro, ma una specializzazione di attività che si riconosce dalle iscrizioni. In Roma vi era un forte collegio di fabbri e così in altre città dell'impero. » « Il modo consueto di produzione rimasse prevalentemente quello della bottega individuale artigiana o della piccola fabbrica con pochi addetti, mentre fabbriche di dimensioni maggiori risultano eccezioni alla regola. Lo stesso spettacolo, fatte delle debite proporzioni quantitative, ci offre Pompei dove non esiste alcuna impresa, cui si possa dare il nome di fabbrica nel senso moderno del termine. » (DE MARTINO 1979, p. 318).

« In assoluto dovevano richiedere meno personale delle manifatture di ceramica e laterizi... sia per cause esterne (meno richiesta di prodotti), sia per necessità inferiore di spazio, di grande impianti e di personale. » (MASSARI, CASTOLDI 1985, p. 20).

15. Sur la fonction complémentaire des vases, voir NENOVA-MERDJANOVA 2000.

16. Voir l'étude de KASTENMEIER 1984 concernant les diverses cuisines à Pompéi. *Mutatis mutandi*, on peut voir en Inde, au Népal, un type similaire d'installations culinaires maçonnées.

17. Les références des divers vases du Louvre étudiés ici sont dues à Catherine Bastien.

Cruche à bec (H. 15,2 cm). Trouvée dans la Villa de Boscoreale (ne faisait pas partie du trésor). Don E. de Rothschild, 1895. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2759.

18. Quatre vases trouvés en Judée ont un profil similaire, mais un seul a une embouchure similaire, les autres sont ronds. Cf. YADIN 1963 (fig. 27, pl. 22, n° 17, 18, 19 et fig. 28, pl. 21, n° 20). Voir aussi une paire de vases similaires à embouchure ronde trouvée en Syrie dans HAYES 1984, n° 155-156 et un pot du M.A.N. de Naples, n° 124463.

19. Pour tous les types, je renvoie à la typologie créée en 1993.

20. Il existe d'autres types d'ajouts d'une corolle entourée de volutes : ces pseudo-diadèmes sont purement décoratifs, ce ne sont pas des attributs propres à la tête qu'ils coiffent (ménades, enfants...). Cf. TASSINARI 2002.

21. Lorsque le bas d'une tige est trop étroit pour encadrer le haut de l'attache, un élément de jonction est ajouté entre les deux, pour éviter que l'attache ou la tête servant d'attache ne semble suspendue à la tige ; ceci advient au moment de la réalisation des cires de la tige et de l'attache modelées séparément et jointes ensuite.

22. YADIN 1963, n° 18, 57 10 : "youth with puffy cheeks and belowing hair wearing a sort of diadem. Bacchus?" Le décor de la tige, une feuille d'acanthé, est différent de celui de Boscoreale ; d'après la description, l'attache semble très similaire, mais la qualité de la photo empêche une comparaison très précise.

23. CARELLA *et al.* 2008, n° B 37 : Fanciullo con oca.

24. DE COU 1912, n° 24405, p. 191, pl. CXLII-CXLIV.

25. Naples, M.A.N., n° 115565-115570, 69103-69104, 69092-69093 : les anses en crosse de ces pots à bec ont une forme semblable à celle de Boscoreale. Cf. MENDICINO 1998.

26. Voir dans l'article de DE LOOS-DIETZ 1991 une iconographie assez complète montrant divers vases en argent et mosaïques ornés d'échassiers dans un décor nilotique.

27. Le décor des attaches de ces vases est plus rigide, l'échassier de face, les ailes ouvertes étalées sur les bords de l'attache, tient dans son bec un serpent dont le corps s'enroule autour d'une de ses pattes. Naples, M.A.N., n^{os} 69666, 69627, 69629 ; Pompéi, n° 10284.
28. Anse d'amphore (H. 12 cm). Italie (?). Collection Campana, 1861. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2652.
29. Naples, M.A.N., n^{os} 69469-69470, 129391-129392, 69474-69475.
30. *Guide de Delphes* 1999, n° et fig. 46. DELLI PONTI 1973, n° 69, pl. XLIV.
31. Les attaches de plusieurs autres anses de ce type (Naples, M.A.N., n^{os} 117432, 118763, 69473, 116003, 69467, 69468), ornées de sujets différents (bustes, sphinge, Éros), reposent toutes sur une large plaquette accostée latéralement de volutes et terminée par une palmette.
32. Son attache est décorée d'un masque de satyre (oreilles pointues, cheveux courts à mèche frontale dressée) avec un visage rond assez proche de ceux des enfants bachiques, portant, qui plus est, un bandeau avec des corymbes et des feuilles de lierre, parure rare chez les satyres. Cf. ROLLAND 1965, p. 142, n° 302, fig. 302.
33. *Ercolano* 2008, fig. 54 a, b, c, p. 165, n° 90 c, d, e, f, p. 211 et p. 263, 273.
34. BARR-SHARRAR 1987, n^{os} 131,132.
35. MANFRINI 1987. Voir aussi HILLER 2002, p. 462-477.
36. CARELLA *et al.* 2008, B 38, E 08, E 09.
37. BARR-SHARRAR 2008.
38. Amphore de Naples, M.A.N., s. n. Proches de ceux de Janbol (BARR-SHARRAR 1987, C. 150), deux autres bustes de ménades appartenant à des amphores ont une coiffure plus rigide (Naples, M.A.N., n^{os} 116003, 118763).
39. CARELLA *et al.* 2008, p. 92, B 26.
40. Anse de pot à embouchure ronde. H. 16,4 cm. Provenance inconnue. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2812.
41. Cf. CARELLA *et al.* 2008, E 14 : statuette en marbre de lièvre mangeant une grappe de raisin. Même thème sur l'*oscillum* C 04.
42. Anse de pot à embouchure ronde. H. 21 cm. Provenance inconnue. Collection Durand, 1825. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2805.
43. TASSINARI 1993, type C 1221, pl. 53 à 56. Cf. PAGANO 1999, «Due tipi di brocche monoansate : Genere B 2000 e Categoria C», dans *Vasi in bronzo* 2009, C 1221, n^{os} 20-77.
44. Il faut relire l'article de Cl. Rolley (ROLLEY 1999) dans lequel, à la suite de A. Rumpf, il insistait sur la nature caprine et non bovine des cornes - « elles naissent au milieu du front » - et sur l'étrangeté de leur association avec un masque de satyre portant des feuilles de lierre. Cl. Rolley n'a pas expliqué la raison d'être de l'horizontalité des cornes, s'intéressant surtout à la contamination iconographique Pan/satyre à propos de laquelle il citait divers exemples campaniens et provinciaux et un masque de Pan pourvu de cornes horizontales. Voir aussi TASSINARI 1993, pl. CVIII, fig. 1, 2, n^{os} 14053, 20341.
45. Anse de pot à embouchure ronde. H. 16,3 cm. Provenance inconnue. Collection Durand, 1825. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2803.
46. DE RIDDER 1915, p. 119, pl. 101.
47. Anse de pot à embouchure ronde. H. 18,4 cm. Italie (?). Collection Campana, 1861. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2804.
48. Motif de têtes de boucs affrontées dans PAGANO 1999, dans *Vasi in bronzo* 2009, n^{os} 78, 110.
49. On se souvient de l'article de Berta Segall où celle-ci analysait le symbolisme de l'association entre acanthe et feuille d'eau (SEGALL 1966).
50. Amphore. H. 38 cm. Trouvée à Pompéi le 4 juillet 1822. Don de François I^{er}, roi de Naples, 1825. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2643.

51. Amphore. H. 36,5 cm (bas de la panse non conservé). Trouvée à Neuvy-Pailloux (Indre) en 1844. Échange des Méloizes, 1857. Paris, musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 2699 (vase) Br 2653-2654 (anses recollées).

À l'étude de DES MÉLOIZES 1845, s'ajoutent deux études récentes sur la tombe de Neuvy-Pailloux : FERDIÈRE 1993 notamment p. 156-200 et *Masques de fer* 1991, p. 120-130.

52. Les deux premières sont sans numéro d'inventaire, la troisième, de Pompéi, porte le n° P 12168.

53. PAGANO 1999.

54. DI CRESCIE 1996.

55. MENDICINO 1998.

56. Il s'agit de deux services comprenant chacun une patère, un trépied, une *ænochoé* et un pot dont les anses sont finement ciselées. Ces récipients étaient posés sur le sol dans un angle du *triclinium*, près d'une statue en bronze d'Apollon. Ce sont des récipients de types courants mais la qualité du traitement de leur décor est exceptionnelle. Cf. ZEVI 1978 et *Pompei* 1997, n^{os} 275-280.

57. Nous devons à A. Gallo une recherche érudite, conduite comme une enquête policière, dans laquelle il démontre que la présence de cette pelvis dans la demeure d'un membre de la *gens* des *Epidii*, famille ayant des liens anciens avec les *Fabii*, était loin d'être anodine, la *gens* des *Fabii* formant avec celle des *Quinctiales* une confraternité sacerdotale, les *luperci*. Cf. GALLO 2005.

Voir aussi l'article sur les coupes de Moregine, dites «Coppe della riconciliazione» dans MASTROROBERTO 2006.

58. Je me suis souvent interrogée sur la signification de cette sphinge pensant la tête appuyée sur la patte antérieure gauche, qui orne l'attache d'une amphore (Naples, M.A.N., n° 69467) TASSINARI 2010. Est-elle le fruit de la fantaisie d'un artisan ou une allusion à un texte ? Les anses d'une amphore romaine trouvée à Tsotyli, en Macédoine, en forme de dauphins, la gueule ouverte sur une lyre, évoquaient sans doute facilement dans l'antiquité le mythe d'Arion. Conservée au Musée Archéologique d'Athènes, elle est en cours de publication.

59. Je ne sais comment fonctionnent ces images, mais il n'est pas sûr qu'elles puissent être décodées comme celles de la coupe de la Fonderie, étudiées par I. Manfrini et N. Strawczynski (MANFRINI, STRAWCZYNSKI 2007), ou celles d'une coupe du Badisches Landesmuseum, lues par I. Manfrini (MANFRINI 2009).

60. WYLER 2004, p. 940-941.

AUTEUR

SUZANNE TASSINARI

Musée du Louvre

Objets en bronze et circulations méditerranéennes

Vasellame bronzeo in Sicilia dalla protostoria all'arcaismo recente*

Rosa Maria Albanese Procelli

- 1 È in ricordo delle conversazioni che ho avuto il privilegio di avere ogni anno con Claude Rolley a Taranto, in occasione dei Convegni sulla Magna Grecia, che ho scelto di seguire *le fil rouge* della circolazione del vasellame e dell'*instrumentum* di bronzo in Sicilia (fig. 1), per tentare di percepire alcune direzioni e modalità degli scambi tra l'isola, il Mediterraneo e l'Europa nel lungo periodo che va dalla protostoria all'arcaismo recente.

1. Sicilia, centri citati nel testo



© R. M. Albanese.

- 2 Della lista dei vasi in bronzo oggi noti, il tempo a disposizione obbliga a considerare in sintesi la circolazione di alcune categorie, la cui provenienza da contesti differenti (abitativi, funerari, votivi, subacquei) non è indifferente a livello interpretativo, nel quadro di scambi per i quali gli studi recenti prediligono, per il periodo arcaico, la prospettiva di un commercio di redistribuzione, gestito tramite numerosi scali intermediari, e pertanto con innumerevoli possibili meccanismi di intermediazione¹.
- 3 In Sicilia, a parte qualche vaso isolato importato dall'Egeo nel Bronzo antico e medio², il più antico gruppo di vasellame bronzeo risale al Bronzo recente. Esso consiste in cinque bacini ciprioti o di tipo cipriota, ritrovati in tre siti del retroterra di Agrigento, a Caldare, Capreria, Milena - M. Campanella. Se, come Cl. Rolley ha sottolineato a più riprese, « une typologie n'est possible que si on porte une attention précise aux techniques de fabrication³ », l'omogeneità tipologica dei bacini del gruppo siciliano e alcune differenze tecniche nel sistema di *rivetage* delle loro anse rispetto agli esemplari ciprioti, impongono di domandarsi se, in alcuni casi, si possa trattare di prodotti eseguiti *in loco* da artigiani allogeni⁴.
- 4 Ritornando alla circolazione di vasellame bronzeo in Sicilia, numerosi frammenti di lamine sono attestati nei ripostigli di bronzi del Bronzo recente e finale⁵. Ma è soprattutto nella seconda età del ferro (seconda metà VIII-VII secolo a.C.) che si assiste a una crescita quantitativa e qualitativa, in particolare nei ripostigli del Mendolito e di Giarratana, nei quali sono presenti tra l'altro delle maniglie fuse di calderoni, che hanno riscontro nella Grecia geometrica⁶.
- 5 È presumibile che allo stato di rottami siano pervenuti nel ripostiglio del Mendolito tre frammenti di tripodi geometrici di produzione greca peloponnesiaca⁷, se si considera

che una delle fonti principali di approvvigionamento di metallo per le fonderie era costituita dal riciclaggio di metallo vecchio tolto dall'uso, che era oggetto di scambio insieme a metallo grezzo in lingotti.

- 6 È in età arcaica che ovviamente si assiste in Sicilia a una crescita progressiva delle importazioni di vasellame, di produzione sia greca, sia magnogreca ed etrusca, oltre a qualche isolato prodotto di area nord-italica. La distribuzione concerne tra l'VIII e il VII secolo a.C. soprattutto le colonie, dove vasi in bronzo sono utilizzati a livello funerario in deposizioni emergenti come cinerari e più raramente come componenti del corredo, mentre solo dal VI secolo tali importazioni si diffondono anche in centri interni dell'isola, dove in larga misura fanno parte di corredi funerari, costituendo uno dei mezzi privilegiati per l'espressione di prestigio e ostentazione da parte delle élites indigene acculturate.
- 7 Se si considera come campione la serie di lebeti bronzei attestati nelle sepolture di Siracusa nel periodo che va dalla fine dell'VIII-inizi VII secolo alla fine del VI secolo a.C.⁸, si osserva che alcuni di essi si possono ascrivere a tipologie greche (lotus-phialai, dinoi), mentre altri risalgono a fabbriche di area tirrenica ed etrusca, come i bacini a labbro perlato e i dinoi, distinguibili per la tecnica di fattura da quelli greci, che sono generalmente con orlo piatto, ottenuto da una ripiegatura della lamina verso l'esterno, e con maniglie mobili. L'analisi dei contesti è imprescindibile per una migliore comprensione delle aree di provenienza, come nel caso della tomba Isonzo 4 di Siracusa, dove un bacino a orlo perlato funge da coperchio a un dinos, che mostra i caratteri propri delle produzioni etrusche, per cui si può pensare a un'area comune di produzione⁹.

2. Lluch, bacino bronzeo

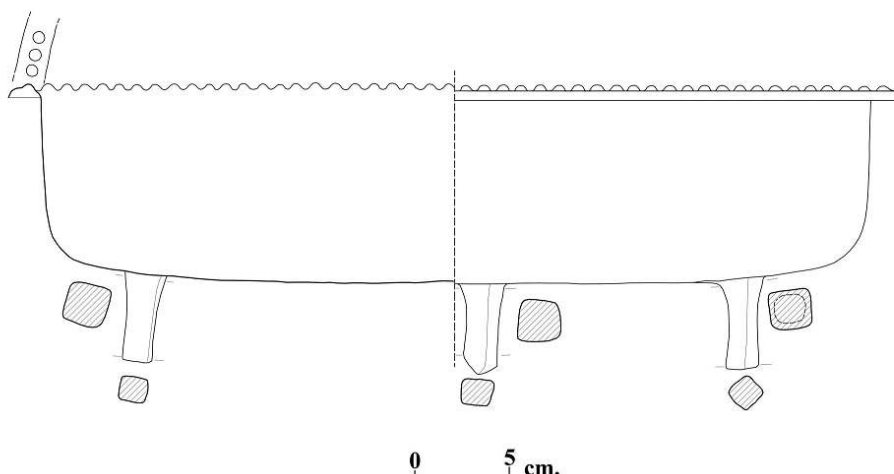


© Direzione del Museo di Lluch.

- 8 Per quanto riguarda la distribuzione dei bacini a orlo perlato, che fanno parte del vasellame per banchetto destinato al consumo di carni e di vino, è significativo che la

Sicilia abbia un comportamento peculiare, diverso da quello di altre regioni del Mediterraneo e anche dell'Italia meridionale¹⁰. A parte poche eccezioni, infatti, nell'isola tali bacini, provenienti da contesti funerari datati tra la fine dell'VIII-inizi VII e la prima metà del V secolo a.C., sono tutti pertinenti a tipi di grandi dimensioni e mancano quelli a fondo ombelicato, decorati con doppia fila di bugne al labbro (tipo Tarquinia) della fine del VII-prima metà del VI secolo, di cui venticinque esemplari erano trasportati nel carico dell'imbarcazione naufragata al Capo d'Enfola all'isola d'Elba¹¹. Quest'ultimo tipo è invece attestato nel Midi della Francia¹² e in due esemplari anche in Spagna, alla Peña Negra (Crevillente, Alicante) e a Lluch a Mallorca¹³ (fig. 2), dove sono forse pervenuti tramite contatti con la Francia meridionale.

3. Sabucina, tomba Ovest 120



Bacino bronzo.

© Disegno R. M. Albanese, lucido di O. Pulvirenti.

- 9 Questa situazione indica la selettività della richiesta di determinate forme di vasellame a seconda delle varie regioni e comunità. L'ampia distribuzione dei bacini a labbro perlato nel Mediterraneo e in Europa (dalla Spagna alle coste della Turchia, dalla Germania alla Sicilia) permette di constatare le diverse scelte operate a seconda delle aree¹⁴. Esse sono percetibili anche attraverso la rifunzionalizzazione di questa classe di vasi *in loco*, come avviene nel caso dell'adattamento a tripodi con piedi in ferro in Italia meridionale¹⁵ e in Sicilia in un caso unico nell'esemplare del tipo Pürgen dalla tomba Ovest 120 di Sabucina (fine VI-primo quarto V secolo a.C.), trasformato in basso tripode tramite l'aggiunta di tre piedi in piombo (fig. 3)¹⁶.
- 10 Per quel che riguarda la presenza della classe in Grecia, si potrebbe pensare a una redistribuzione attraverso Siracusa per gli esemplari di Corfù, come è stato proposto da Cl. Rolley¹⁷.
- 11 Al contrario dell'Italia peninsulare, le oinochoai c.d. «rodie» sono attestate sinora in Sicilia da un solo esemplare da Caltabellotta¹⁸, arrivato probabilmente tramite la vicina colonia di Selinunte. Trovato in un'abitazione in un contesto della seconda metà del VI secolo a.C., più recente della data di fabbricazione e distribuzione, generalmente dell'ultimo quarto del VII-inizi del VI secolo a.C., esso è ascrivibile alla classe B Shefton, considerata da Cl. Rolley prodotta in Etruria¹⁹.

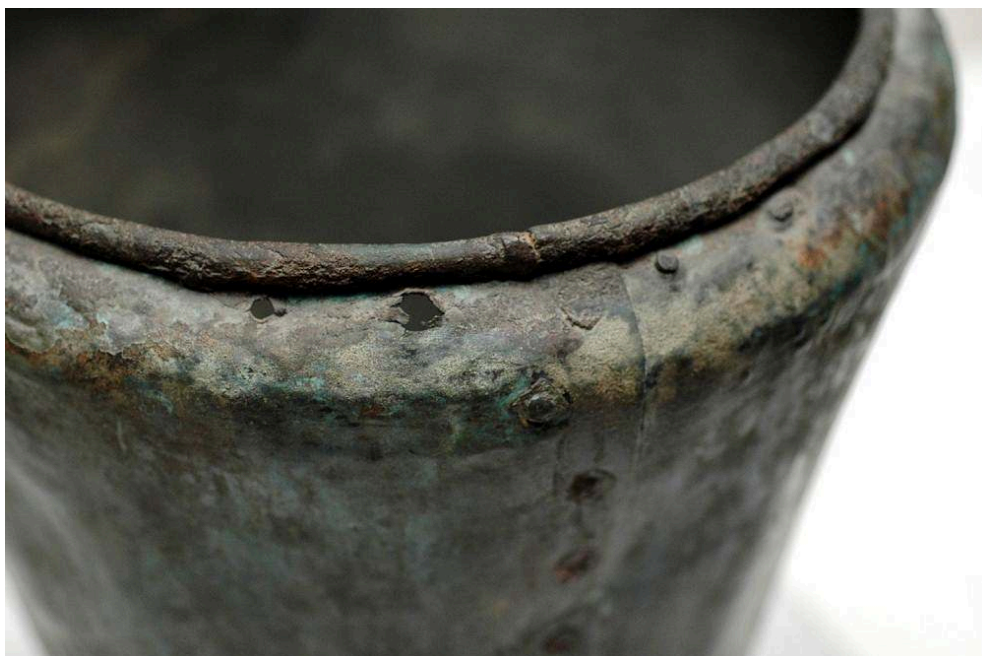
- 12 Uno dei problemi maggiori che si avvertono nel tentativo di definizione della circolazione del vasellame bronzeo è ovviamente quello della individuazione dei possibili intermediari, soprattutto nel caso di produzioni esotiche, pervenute in esemplari unici o isolati. In Sicilia non mancano, seppure in rari esempi, vasi prodotti in Italia settentrionale o in Europa, pervenuti tramite una mediazione peninsulare.

4. Lentini, situla bronzea



© E. Procelli.

5. Lentini, situla bronzea



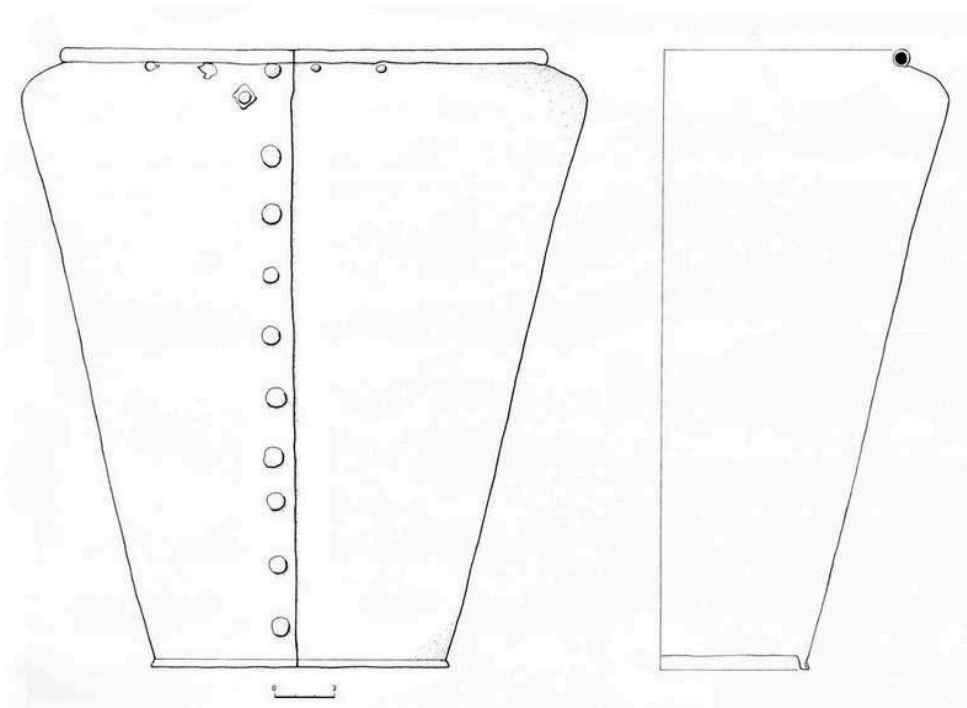
© E. Procelli.

6. Lentini, situla bronzea



© E. Procelli.

7. Lentini, situla bronzea

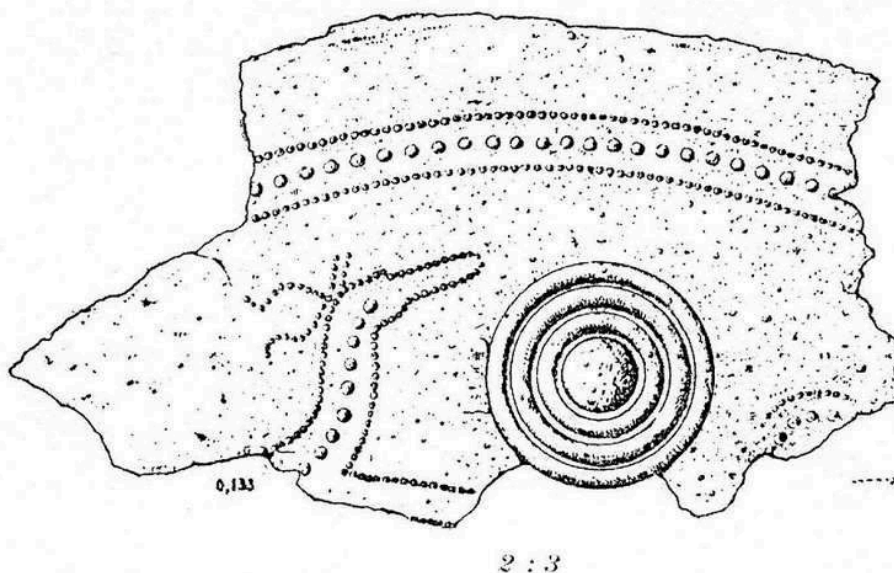


© Disegno R. M. Albanese, lucido M. Puglisi.

- 13 Attraverso l'area tirrenica è probabilmente pervenuta nell'isola, dove costituisce un *unicum*, una situla da Lentini, destinata a urna cineraria, considerata di produzione calcidese da P. Orsi²⁰ (fig. 4, 5, 6, 7). Essa si rapporta per le caratteristiche tipologiche e tecniche (corpo tronco-conico con spalla carenata arrotondata, assenza di collo, orlo avvolto intorno a una verga metallica, fondo a incastro, attacchi per il manico fissati alla spalla con due ribattini e quindi originariamente del tipo a piastre rettangolari) alle situle del gruppo detto renano-ticinese, che sono attribuite ad *ateliers* localizzati nell'area di Golasecca, tra Lombardia e Piemonte, nei periodi IIB-III A²¹. Situle c.d. renano-ticinesi sono diffuse al di là delle Alpi, in particolare nell'area Reno-Mosella, tra la fine del VI e il V secolo a.C.²².
- 14 L'esemplare da Lentini, provvisto di cordone di ferro all'interno dell'orlo, si rapporta tipologicamente a prodotti della fase Golasecca IIB (ultimo quarto VI-inizi V secolo a.C.), corrispondente ai periodi Halstatt D2-inizi D3, come l'esemplare dalla tomba 14 di Brembate, utilizzata come cinerario²³. Per la forma del corpo la situla di Lentini sembra leggermente più antica rispetto all'esemplare dello stesso tipo dalla sepoltura F18 di Gurgy « La Picardie » in Borgogna, datata alla transizione Halstatt D3-La Tène A (ca. 500-450 a.C.)²⁴.
- 15 È noto come tra il VI e il V secolo il territorio della cultura di Golasecca abbia avuto contatti con l'Etruria padana e sia stato veicolo di scambi tra il mondo mediterraneo e quello europeo²⁵. Del ruolo della valle del Ticino Cl. Rolley ha riconosciuto l'importanza nella trasmissione di certi oggetti mediterranei e etruschi in Europa centrale²⁶.
- 16 In questo quadro culturale di contatti, è possibile che eccezionalmente prodotti dell'Italia settentrionale arrivino tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. fino alla Sicilia, presumibilmente tramite la mediazione dell'area tirrenica della penisola italiana. Oltre alla situla citata, è il caso delle ciste a cordoni, una produzione dell'Italia

settentrionale e centro-europea, di cui sono noti in Sicilia due esemplari da Terravecchia di Grammichele e da Civita di Paternò in provincia di Catania, entrambi del tipo con maniglie mobili e fasce decorate con puntini a sbalzo tra i cordoni, che rientrano nel c.d. gruppo «standard» di B. Stjernquist, la cui produzione inizia dopo la metà del VI secolo a.C.²⁷. Presumibilmente dalla Magna Grecia più che dalla Sicilia proviene invece una cista del tipo ad anse orizzontali, fornita di piedi configurati, conservata al British Museum, se si considera che ciste a cordoni con piedi si trovano sinora in Magna Grecia, dove sono fabbricate, come quella da Sala Consilina al Petit Palais²⁸.

8. Grammichele, cista a cordoni, coperchio



D'après orsi 1917, fig. 2.

- 17 Alla cista da Grammichele, del tipo poco comune a undici cordoni²⁹, è pertinente un frammento di coperchio in lamina decorata a sbalzo (fig. 8), la cui decorazione trova riscontro per tecnica e motivi decorativi in una situla da Trezzo sulla riva destra dell'Adda (Milano), datata alla fine VI-inizi V secolo a.C. e pertinente alla cultura di Golasecca IIB³⁰. Esso conferma la vicinanza di questa cista al «Tessiner Gruppe» di B. Stjernquist³¹. Essa presenta un'appendice sotto il bordo per alloggiare il coperchio, caratteristica che non trova sinora riscontro in altre ciste a cordoni, bensì nelle situle. Può non essere un caso che la situla di Lentini e la cista di Grammichele abbiano entrambe riscontro in produzioni della cultura di Golasecca.

9. Civita di Paternò



Cista a cordoni.

D'après LAMAGNA 2005, fig. a p. 104.

- 18 La cista di Grammichele è priva di contesto, mentre ad un corredo con materiali databili tra il 580 e gli inizi del v secolo a.C. appartiene la cista a cordoni da Civita di Paternò³² (fig. 9). Essa è del tipo a nove cordoni, uno dei più diffusi sia in Europa sia in Italia³³. Ha un manico «normale» tortile e l'altro a sezione quadrata con una terminazione a protome di cigno. Terminazioni simili sono in ciste dell'Italia meridionale di area campana (Sala Consilina) e pugliese (Brindisi, Rudiae) della fine vi-v secolo a.C.³⁴, ma la loro posizione è orizzontale verso l'esterno e non rivolta all'indietro come nel manico di Civita; il che permette di ipotizzare che quest'ultimo non sia stato eseguito in Magna Grecia, ma che possa essere un rifacimento eseguito *in loco* o, comunque, in ambiente siceliota.
- 19 Non è facile individuare un'area precisa di produzione per la cista di Paternò, poiché la decorazione del fondo ha riscontri in esemplari di area ticinese-istriana (Molinazzo d'Arbedo, Picugi), mentre l'orlo ripiegato verso l'interno, con rinforzo in ferro, è prevalentemente attestato in Europa centrale e orientale³⁵. La forma a nove cordoni alternati a fasce con puntini a sbalzo, con fondo simile a quello della cista di Civita, si ritrova anche in un esemplare dalla fossa 61 di Gurgy-La Picardie in Borgogna, una incinerazione datata agli inizi del v secolo a.C. (periodo Halstatt D3-La Tène A, 500-450 a.C.)³⁶.
- 20 Poiché tutte le ciste a cordoni sono state ritrovate sinora in Sicilia in centri del retroterra di colonie calcidesi come *Katane* e *Leontinoi*, penso che sia presupponibile un arrivo attraverso una via tirrenica verso la metà o la seconda metà del vi secolo a.C.³⁷. Lo confermerebbe la distribuzione della forma a anse mobili in Etruria meridionale e in

Campania, e la presenza a Cuma di una cista simile a quelle siciliane³⁸, mentre in Puglia sono note tre ciste a maniglie mobili a undici e nove cordoni, ma prive di puntini a sbalzo tra di essi.

- 21 La complessità delle circolazioni e dei possibili intermediari aumenta a partire dalla metà del VI secolo a.C. e nel tardo arcaismo, nel momento in cui sono i *sets* di vasi e utensili bronzei per il banchetto e la *paideia* che circolano, composti da prodotti anche di diversi *ateliers* (greci e soprattutto magno-greci ed etruschi).
- 22 Si tratta di *sets* deposti tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C. nei corredi funerari di centri interni indigeni della Sicilia, in tombe emergenti ma non sempre connotate come tombe di guerriero. Essi comprendono oinochoai, olpai, bacini, colini con manico desinente a testa d'anatra di tipo greco³⁹ e a verga ondulata di produzione etrusca o campana⁴⁰, oltre a piccole ollette monoansate⁴¹. Questi oggetti di prestigio concorrono ad affermare il potere delle aristocrazie indigene, nella loro volontà di omologazione agli stessi modelli ideologici e di esibizione ostentatoria, a livello funerario, dei beni acquisiti in circuiti di scambi riservati alle *élites*.
- 23 Uno dei problemi più discussi riguarda la possibilità di discernere le produzioni di Grecia propria da quelle di Magna Grecia (dove l'esistenza di *ateliers* è stata sottolineata a più riprese da Cl. Rolley) e delle intermediazioni coloniali che agiscono nella redistribuzione in ambiente indigeno.
- 24 Un esempio è fornito dalle patere a manico antropomorfo, datate tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C., nelle quali si riconoscono dei prodotti ateniesi, come la patera da Agrigento del «gruppo dell'Acropoli» Gjoedesen⁴², e dei prodotti coloniali di Magna Grecia e di Sicilia⁴³, tra i quali è un esemplare da Adrano⁴⁴.
- 25 I collegamenti tra la Sicilia e l'area lucano-pugliese persistono fino alla fine del V secolo a.C., come indica l'analogia tra il cratere della tomba Mosé 3 di Agrigento e quello di Vaste, attribuito da Cl. Rolley a probabile produzione di Taranto⁴⁵.

10. Montagna di Marzo, tomba Est 31



Paragnatidi di elmo bronzeo.

© E. Procelli.

11. Montagna di Marzo, tomba Est 31



Oinochoe bronzea.
© E. Procelli.

12. Montagna di Marzo, tomba Est 31

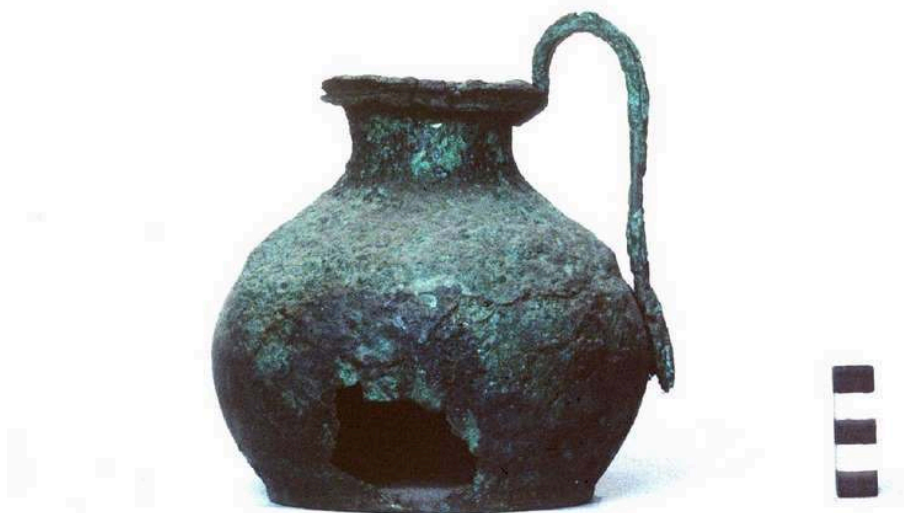


Anforetta bronzea.
© E. Procelli.

- 26 Un caso complesso è offerto dall'analisi dei corredi della tomba Est 31 di Montagna di Marzo (Enna), un centro indigeno sito nell'interno a Nord di Gela. Si tratta di una tomba a camera ipogea dove nel secondo quarto del v secolo a.C. due guerrieri furono deposti in due sarcofagi di tipo gelò e con un corredo composto da 133 oggetti⁴⁶. Di essi fanno parte armature in bronzo (un elmo bronzeo di tipo calcidese e uno di tipo corinzio), con paragnatidi a sbalzo configurate a volto di Sileno⁴⁷ (fig. 10) e armi in

ferro. La particolare emergenza del corredo è inoltre indicata da un set di otto vasi da mensa in bronzo, destinati al consumo del vino, di cui fanno parte due oinochoai (fig. 11) e un'anforetta (fig. 12), di un tipo documentato anche a Sabucina⁴⁸.

13. Montagna di Marzo, tomba Est 31



Oinochoe bronzea.

© E. Procelli.

- 27 Si tratta di tipi diffusi in contesti emergenti della Magna Grecia. A produzione etrusca appartiene l'oinochoe bronzea (fig. 13) della classe IV. Etr. a Weber, la cui distribuzione comprende in Italia meridionale siti della Campania, della Basilicata, della Calabria⁴⁹.
- 28 Per quanto riguarda l'identità dei due guerrieri deposti nella tomba Est 31, essa non può prescindere dall'interpretazione delle iscrizioni apposte su quattordici vasi (di cui undici attici, ascrivibili a tipi che hanno riscontro in contesti greci del secondo quarto del v secolo e in particolare del 470-60 a.C.), considerate redatte in lingua greca o anellenica rispettivamente da parte di G. Manganaro e di L. Agostiniani⁵⁰.
- 29 Alla luce di quanto si osserva a livello archeologico ed epigrafico, ci si può chiedere se i due guerrieri possano essere mercenari italici. Collegamenti con l'Italia meridionale potrebbero essere visti nella tipologia di alcuni oggetti in ferro delle loro deposizioni⁵¹, mentre la cospicua presenza di vasi di bronzo, analoghi a sets presenti in tombe emergenti dell'Italia meridionale, soprattutto di guerrieri, potrebbe far pensare che gli individui deposti nella tomba appartengano a *élites* abituate agli stessi stili di vita.
- 30 Vanno ricordati gli stretti rapporti del centro di Montagna di Marzo con Gela, dove J. de la Genière ha proposto di riconoscere la deposizione di un aristocratico campano nella sepoltura Predio Romano 9 con cremazione entro un'anfora-situla bronzea, con coperchio coronato da una figura di cane⁵².
- 31 Indizi relativi a mercenariato italico in Sicilia agli inizi del v secolo a.C. potrebbero essere dati da una statuette di guerriero con affinità tipologiche nella produzione umbro-sabellica, proveniente dal Mendolito di Adrano⁵³, centro indigeno nella regione

etnea, che ha stretti rapporti con l'Italia meridionale. Tramite quest'area vi arriva forse intorno al 530 a.C. un lebe bronzeo, di cui resta un'*applique* a figura di banchettante⁵⁴, apparentata stilisticamente al gruppo greco-orientale samio piuttosto che alla serie peloponnesiaca corinzia, per la quale si è proposta una produzione da parte di un *atelier* magnogreco⁵⁵.

- 32 La colonia di Gela può considerarsi, in una certa misura, responsabile della redistribuzione di alcune classi di materiali metallici in alcuni centri del retroterra. È una delle poche colonie siciliane che ha restituito vasi di bronzi di alto artigianato artistico, come l'*hydria* con ansa verticale a protome femminile del tipo Telesstas dalla necropoli di Spinasanta, di cui Rolley ha proposto una datazione al 580-70 a.C.⁵⁶, e l'anfora-situla citata della tomba Predio Romano 9 in contrada Palazzi dell'ultimo quarto del VI-inizi V secolo a.C.⁵⁷.
- 33 L'ambiente gelò o calcidese è responsabile della redistribuzione di prodotti laconici nell'area interna della Sicilia, come nel caso del cratere laconico di Monte San Mauro⁵⁸.
- 34 L'importanza di Gela nei traffici arcaici è riaffermata grazie all'individuazione, nei depositi votivi del santuario extraurbano di Bitalemi, di oggetti della prima età del ferro della Gallia, tra cui un gruppo originario del Languedoc, datato al periodo Halstatt D1 (630-540 a.C.)⁵⁹.
- 35 Una chiara evidenza delle modalità di circolazione di *instrumenta* in bronzo per banchetto è data dal ritrovamento nel relitto di Gela I, il cui naufragio si pone intorno al 480 a.C., del manico di un *infundibulum* con terminazione c.d. a lira (fig. 12), ascrivibile al tipo 2 della classificazione proposta da A. Naso, databile alla seconda metà avanzata del VI secolo a.C. Si tratta di prodotti probabilmente attribuibili non solamente a fabbriche volsiniesi⁶⁰.
- 36 L'assenza sinora nel relitto di Gela di materiali di area tirrenica e la presenza di un *infundibulum* dello stesso tipo a San Martino in Gattara (Ravenna) in Romagna potrebbero far pensare a una acquisizione tramite l'area adriatica, se si tiene conto peraltro del percorso della nave che, dopo la Grecia, dovette toccare le coste ioniche dell'Italia meridionale e della Sicilia.
- 37 Con tale percorso è compatibile anche l'altro oggetto in bronzo recuperato dal relitto di Gela I, una base tripode a zampe leonine, forse pertinente a base di *podaniptèr*⁶¹. *Bacini-podaniptères* con basi analoghe, in varietà variamente decorate, si diffondono dalla fine del VI secolo a.C. in Grecia e Magna Grecia (in particolare in Puglia) come vasellame destinato alle abluzioni nell'ambito della sfera del banchetto e di quella rituale sacrificale⁶²; una funzione che renderebbe possibile la sua pertinenza al materiale di bordo dell'imbarcazione.
- 38 Del carico di essa poteva invece far parte l'*infundibulum*, come confermerebbe indirettamente la circolazione di utensili per il banchetto analoghi nel retroterra gelò nel sito indigeno di Monte Bubbonia (Caltanissetta), dove sono presenti due esemplari del tipo 2 Naso dalle tombe 13/1971 e 10/1955 (utilizzata fino agli inizi del V secolo a.C.). Quest'ultimo sembra di produzione locale, essendo caratterizzato da un manico con attacco imitante il tipo c.d. a lira, ma con terminazione a protome d'anatra o cigno, propria dei colini di manifattura magno-greca o siceliota, diffusi nella Sicilia tardo-arcaica⁶³.
- 39 È un indizio, questo, tra i tanti, della commistione di modelli diversi che caratterizza le manifatture toreutiche nel tardo arcaismo in un'isola in cui l'ibridismo culturale non è

che un aspetto del *métissage* etnico, che costituisce uno dei caratteri dell'identità dell'isola.

BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTINIANI 1976-77: L. Agostiniani, «Acquisizioni e prospettive», in A. L. Prodocimi, L. Agostiniani (a cura di), *Lingue e dialetti della Sicilia antica*, Kokalos 22-23, 1976-1977, I, p. 215-253.
- AGOSTINIANI, ALBANESE cds: L. Agostiniani, R. M. Albanese, «La tomba Est 31 di Montagna di Marzo (Enna)», in *Dal Sikanikon all'Hellenikon. Riflessioni sugli ethne della Sicilia antica: origini e relazioni*, atti del Convegno, (Palermo, 4-6 dicembre 2003), in corso di stampa.
- ALBANESE PROCELLI 1979: R. M. Albanese Procelli, «Bacini bronzei con orlo perlato del Museo Archeologico di Siracusa», *Boll. Arte*, 4, 1979, p. 1-20.
- ALBANESE PROCELLI 1985: R. M. Albanese Procelli, «Considerazioni sulla distribuzione dei bacini bronzei in area tirrenica e in Sicilia», in *Il commercio etrusco arcaico*, atti dell'Incontro di Studio, (Roma 5-7 dicembre 1983), Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1985, p. 179-206.
- ALBANESE PROCELLI 1988-89: R. M. Albanese, «Appendice II», in R. M. Albanese, E. Procelli (a cura di), *Sicilia*, NSc. 42-43, 1988-1989, I Suppl., p. 396-398.
- ALBANESE PROCELLI 1993: R. M. Albanese Procelli, *Ripostigli di bronzi della Sicilia nel Museo Archeologico di Siracusa*, Palermo, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 1993, 344 p.
- ALBANESE PROCELLI 1998-1999: R. M. Albanese Procelli, «Pratiche funerarie a Siracusa in età arcaica: cremazioni secondarie in lebete», *Kokalos* 46, 1, 1998-1999 (2004), p. 75-125.
- ALBANESE PROCELLI 1999: R. M. Albanese Procelli, «Identità e confini etnico-culturali: la Sicilia centro orientale», in *Confini e frontiera nella Grecità di Occidente*, atti XXXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia, (Taranto 3-6 ottobre 1997), Taranto, 1999, p. 327-359.
- ALBANESE PROCELLI 2000: R. M. Albanese Procelli, «Necropoli e società coloniali: pratiche funerarie "aristocratiche" a Siracusa in età arcaica», in *Damarato. Studi di antichità classica offerti a P. Pelagatti*, Milano, Electa, 2000, p. 32-38.
- ALBANESE PROCELLI 2003: R. M. Albanese Procelli, *Sicani, Siculi, Elimi. Forme di identità, modi di contatto e processi di trasformazione*, Milano, Longanesi & C., 2003, 245 p.
- ALBANESE PROCELLI 2006a: R. M. Albanese Procelli, «I recipienti in bronzo a labbro perlato», in *Gli Etruschi da Genova a Ampurias*, atti del XXIV Convegno di Studi Etruschi ed Italici, (Marseille-Lattes, 20 sett.-1 ott. 2002), I-II, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, p. 307-318.
- ALBANESE PROCELLI 2006b: R. M. Albanese Procelli, «Sepolture di guerrieri della prima metà del V secolo a.C. nella Sicilia interna: l'evidenza da Montagna di Marzo», in C. Micciché *et al.* (ed.), *Diodoro Siculo e la Sicilia indigena*, atti del Convegno di Studi, (Caltanissetta 21-22 maggio 2005), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, 2006, p. 109-120.

- ALBANESE PROCELLI 2008: R. M. Albanese Procelli, «La Sicilia tra Oriente e Occidente: interrelazioni mediterranee durante la protostoria recente», in S. Celestino *et al.* (ed.), *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. *La precolonización a debate*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 2008, p. 403-415.
- BAILO MODESTI 1980: G. Bailo Modesti, *Cairano nell'età arcaica. L'abitato e la necropoli*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1980, p. 221.
- BERNABÒ BREA, CAVALIER 1980: L. Bernabò Brea, M. Cavalier, *Meligunìs Lipára IV. L'acropoli di Lipari nella preistoria*, Palermo, S. Flaccovio, 1980, 875 p.
- BERNABÒ BREA, CAVALIER 1994: L. Bernabò Brea, M. Cavalier, *Meligunìs Lipára VII. Lipari, contrada Diana. Scavo XXXVI in proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1994, 478 p.
- BIEG 2002: G. Bieg, *Hochdorf V, Des Bronzekessel aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwisburg), Griechische Stabdreifüsse und Bronzekessel der archaischen Zeit mit figürlichem Schmuck* (Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, 83), Stuttgart, Konrad Theiss, 2002, 238 p.
- BOTTINI 1993: A. Bottini (ed.), *Armi. Gli strumenti della guerra in Lucania*, Bari, Edipuglia, 1993, p. 242.
- BOULOUMIÉ 1976: B. Bouloumié, « Les cistes à cordons trouvées en Gaule (Belgique, France, Suisse) », *Gallia* 34, 1976, 1, p. 1-30.
- BOULOUMIÉ, LAGRAND 1977: B. Bouloumié, Ch. Lagrand, « Les bassins à rebord perlé et autres bassins de Provence », *RAN* 10, 1977, p. 1-31.
- CALTANISSETTA 2003: *Caltanissetta, il museo archeologico. Catalogo*, R. Panvini (ed.), Palermo Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2003, 300 p.
- CHAUME 2001: B. Chaume, *Vix et son territoire à l'Age du Fer. Fouilles du mont Lassois et environnement du site princier*, Montagnac, Éditions Monique Mergoïl, 2001, 643 p.
- COLONNA 1970: G. Colonna, *Bronzi votivi umbro - sabellici a figura umana, I. Periodo "arcaico"*, Firenze, Sansoni, 1970, 223 p.
- CULTRARO 1997: M. Cultraro, «La civiltà di Castelluccio nella zona etnea», in *Prima Sicilia, alle origini della società siciliana*, albergo dei Poveri Palermo, (18 ott.-22 dic. 1997), Palermo, Regione Siciliana Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, 1997, p. 352-357.
- DE MARINIS 1974: R. De Marinis, «La situla di Trezzo (Milano)», in *Varia Archaeologica*, Posavski Muzej Brezice, Knjiga 1, Brezice 1974, p. 67-86.
- DE MARINIS 1988: R. De Marinis, «Liguri e celto-liguri», in *Italia omnium terrarum alumna*, Antica Madre, collana di studi sull'Italia antica a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, p. 159-247.
- DE MARINIS 1997: R. De Marinis, «Le situle di tipo renano-ticinese e le più tarde situle ticinesi nella cultura di Golasecca», in *Archeologia della regione Insubrica. Dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, atti del Convegno, (Chiasso 5-6 ottobre 1996), Como, Associazione Archeologica Ticinese, Società Archeologica Comense, 1997, p. 33-54.
- DE MARINIS 1999: R. De Marinis, «Rapporti culturali tra Reti, Etruria Padana e Celti Golasecchiani», in *I Reti/Die Räter*, atti del Simposio, (23-25 settembre 1993, Castello di Stenico, Trento, *Archeologia delle Alpi*, 5, 1999), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1999, p. 603-649.

- DE MIRO 1966: E. De Miro, «Bronzi greci figurati della Sicilia (periodo arcaico e quinto secolo a.C.)», *Cronache di Archeologia*, 5, 1966, p. 16-54.
- DE MIRO 1976: E. De Miro, *I bronzi figurati della Sicilia greca*, Palermo, Aracne, 1976, 162 p.
- DE MIRO 2006: E. De Miro, «Etruschi e Italici a Monte Adranone», in B. Adembri (ed.), *AEI MNESTOS, Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, I, Firenze, Centro Di, 2006, p. 438-450.
- DI STEFANO, GIARDINO 1990-91: G. Di Stefano, C. Giardino, Scicli (Ragusa), «Il ripostiglio di bronzi in contrada Castelluccio sull'Irminio», *Nsc.*, 1990-91, p. 489-546.
- DONTAS 1963: G. Dontas, *Archaiologhikon Deltion*, 18, 2, 1963, p. 159-160.
- GAUER 1991: W. Gauer, *Die Bronzegefäße von Olympia*, I, *Olympische Forschungen XX*, Berlin, W. De Gruyter, 1991, 308 p.
- Gela 1998: *Gela, il museo archeologico. Catalogo*, R. Panvini (ed.), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e Pubblica Istruzione, 1998, 438 p.
- GIOEDESSEN 1944: M. Gioedesen, «Bronze Paterae with Anthropomorphous Handles», *Acta Arch.* 15, 1944, p. 101-187.
- Gli Etruschi 2000: Gli Etruschi*, M. Torelli (ed.), catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia), Bompiani, Cinisello Balsamo, 2000, 672 p.
- GRAS 1985: M. Gras, *Trafics tyrrheniens archaïques*, Rome, École Française del Rome, 1985, 773 p.
- GRAS 1995: M. Gras, *La Méditerranée archaïque*, Paris, Armand Colin, 1995, 189 p.
- KRAUSSE 1996: D. Krausse, *Hochdorf III. Das Trink- und Speiseservice aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Ebingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg)*, Stuttgart, Konrad Theiss, 1996, 469 p.
- KUNZE 1994: E. Kunze, *Chalkidische Helme IV-VII mit Nachträgen zu I und II*, in *IX Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin-New York, W. De Gruyter, 1994, p. 27-100.
- LA GENIÈRE 1995: J. de La Genière, « Les Grecs et les autres. Quelques aspects de leurs relations en Italie du Sud à l'époque archaïque », in *Les Grecs et l'Occident*, actes du Colloque de la villa « Kérylos », (1991), Rome, École Française de Rome, 1995, p. 29-39.
- LAMAGNA 2005: G. Lamagna, «L'insediamento indigeno di Civita», in F. Privitera, U. Spigo (ed.), *Dall'Alcantara agli Iblei. La ricerca archeologica in provincia di Catania. Guida alla mostra, Catania, Chiesa di S. Francesco Borgia*, 22 ott. 2005-31 genn. 2006, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2005, p. 103-105.
- MAGRO 1995: M. T. Magro, «Museo Archeologico "Paolo Vagliasindi"», in *Guida ai Musei di Randazzo e Linguaglossa*, Randazzo, Assessorato Regionale ai Beni Culturali ed Ambientali e Pubblica Istruzione, 1995, p. 97-123.
- MANGANARO 1999: G. Manganaro, *Sikelika. Studi di antichità e di epigrafia della Sicilia Greca* (Biblioteca dei Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 8), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, 78 p.
- NASO 2003: A. Naso, *I bronzi etruschi e italici del Römisch-Germanisches Zentralmuseum*, Mainz, Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Kommission bei Dr. R. Habelt GMBH Bonn, 2003.
- NASO 2006: A. Naso, «Anathemata etruschi nel Mediterraneo orientale», in *Gli Etruschi e il Mediterraneo. Commerci e politica*, atti del Convegno (Orvieto, 16-18 dicembre 2005), (*Annali del Museo Faina* 13), Roma, Ed. Quasar, 2006, p. 235-300.

- ORLANDINI 1965: P. Orlandini, Sabucina. «La seconda campagna di scavo (1964). Rapporto preliminare», *Arch. Cl.* 17, 1, 1965, p. 133-140.
- ORSI 1895: P. Orsi, *Thapsos, Mon. Ant.* 6, 1895, coll. 88-150.
- ORSI 1906: P. Orsi, *Gela, Mon. Ant.* 17, 1906, coll. 5-758.
- ORSI 1909: P. Orsi, «Sepolcri di transizione dalla civiltà sicula alla greca», *RM* 24, 1909, p. 59-99.
- ORSI 1912: P. Orsi, «Di una situla calcidese e dei suoi rapporti colle paleovenete», *Bullettino di Paleontologia Italiana* 38, 1-4, 1912, p. 3-11 (estr.).
- ORSI 1918: P. Orsi, «Di una cista a cordoni siciliana», *Bullettino di Paleontologia Italiana* 42, 1918, p. 36-49.
- PANVINI 2001: R. Panvini, *La nave greca arcaica di Gela (e i primi dati sul secondo relitto greco)*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e Pubblica Istruzione, S. Sciascia Editore, 2001, 162 p.
- PANVINI DI STEFANO 1986-87: R. Panvini Di Stefano, «Contributo alla conoscenza di un centro indigeno ellenizzato presso Caltabellotta (Agrigento)», *Quaderni dell'Istituto di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Messina* 2, 1986-87, p. 105-109.
- PANVINI, SOLE 2009: R. Panvini, L. Sole (ed.), *La Sicilia in età arcaica. Dalle apoikiai al 480 a.C. Contributi dalle recenti indagini archeologiche*, I-II, Palermo Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione, 2009, 2 vol. , 319 et 552 p.
- PELAGATTI 1992: P. Pelagatti, «Lakonikà. Ceramica laconica in Sicilia e a Lipari: materiali per una carta di distribuzione. Supplemento alla carta di distribuzione», *BdA, Suppl.* al n. 64/1990, II, 1992, p. 123-220.
- PELLICER 1991: M.R.L. Pellicer, «Bandeja etrusca de borde perlado hallada en el poblado de la Peña Negra (Crevillente, Alicante)», in J.R.O. Musso, *La presencia de materiel etrusco en la península Ibérica*, congreso, (Barcelona 1990), Barcelona, 1991, p. 337-367.
- PONTRANDOLFO *et al.* 1994: A. Pontrandolfo *et al.*, «Modelli di organizzazione in età arcaica attraverso la lettura delle necropoli di Fratte», in *La presenza etrusca nella Campania meridionale*, atti delle giornate di studio Salerno, (Pontecagnano, 16-18 novembre 1990), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 453-483.
- RIZZA 1954: G. Rizza, «Paternò. Città sicula - greca in contrada "Civita". Scoperte fortuite nella necropoli meridionale», *Nsc.* 1954, p. 131-145.
- ROLLEY 1982: C. Rolley, *Les Vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande Grèce*, Naples, Centre J. Bérard, 1982, 115 p.
- ROLLEY 1988: C. Rolley, « Importations méditerranéennes et repères chronologiques », in C. Mohen *et al.*, *Les Princes celtes et la Méditerranée*, rencontres de l'École du Louvre, Paris, éd. La Documentation française, 1988, p. 93-101.
- ROLLEY 1991: C. Rolley, « Bronzes en Messapie », in *I Messapi*, atti del XXX Convegno di Studi sulla Magna Grecia, (Taranto - Lecce 4-9 ottobre 1990), Taranto Istituto per la Magna Grecia, 1991, p. 185-207.
- ROLLEY 2001: C. Rolley, « Les bronzes grecs et romains: recherches récentes », *RA* 2001, 2, p. 343-358.
- ROLLEY 2003: C. Rolley, « Les bronzes grecs et romains: recherches récentes », *RA* 2003, 2, p. 331-359.

STJERNQUIST 1967: B. Stjernquist, *Ciste a cordoni (Rippenzisten). Produktion - Funktion - Diffusion, I-II*, 2 vol., Bonn, R. Habelt Verlag, Lund, CwK Gleerups Förlag, 1967, 199 et 78 p.

TARDITI 1996: C. Tarditi, *Vasi di bronzo in area apula. Produzioni greche ed italiane di età arcaica e classica*, Lecce, Congedo Editore, 1996, 233 p.

Veder greco 1988: *Veder greco*, catalogo della mostra, Agrigento-Roma, L'Erma di Bretschneider, 1988, 398 p.

VENY 1947: C. Veny, «La necrópolis de la cueva "Cometa dels Morts", cerca de Lluch, en Mallorca», *Archivio Español de Arqueología* 20, 1947, p. 46-59.

VERGER 2003: S. Verger, «Des objets gaulois in les sanctuaires archaïques de Grèce, de Sicile et d'Italie», *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, comptes rendus des séances de l'année 2003, janvier-mars*, p. 525-573.

WEBER 1983: Th. Weber, *Bronzekannen*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1983, 502 p.

WILLIAMS 2000: D. Williams, «Cista a cordoni – bicchiere a cordoni», in D. Ridgway *et al.* (ed.), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting, Studies in honour of Ellen Macnamara* (Accordia Specialist Studies on the Mediterranean 4), London, Accordia Reaserach Institute, University of London, 2000, p. 257-269.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221482564/show/>

NOTES

*. Desidero esprimere la mia più viva gratitudine agli Organizzatori per il cortese invito a partecipare al Convegno. Ringrazio la Direzione del Museo di Lluch per la concessione della fotografia della fig. 2 e le Direzioni dei Musei di Agrigento, Caltanissetta e Siracusa per l'autorizzazione alla schedatura dei materiali conservati presso di essi.

1. GRAS 1995, p. 135.

2. Bronzo antico: tazza-attingitoio dalla grotta Maccarrone di Adrano (Catania): CULTRARO 1997, p. 357, fig. 3a. Bronzo medio: vaso in lamina dalla tomba 57 di Thapsos (Siracusa): ORSI 1895, coll. 130-131, fig. 45.

3. ROLLEY 2003, p. 358.

4. ALBANESE PROCELLI 2008, con bibl.

5. Ripostiglio di Lipari: BERNABÒ BREA, CAVALIER 1980, p. 756, nn. 270-306. Ripostiglio di Castelluccio di Scicli (Ragusa): DI STEFANO, GIARDINO 1990-91, p. 523 ss., n. 120-131, figg. 28, 31, 32.

6. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 187-190, classe M 15 e p. 185 ss. per altri recipienti.

7. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 186-187, M 14.

8. ALBANESE PROCELLI 1998-99, 2000, con bibl.

9. ALBANESE PROCELLI 1979, p. 1, 10, fig. 1-3; GRAS 1985, p. 506.

10. ALBANESE PROCELLI 2006a.

11. *Gli Etruschi* 2000, p. 557, n. 53.

12. Vauvenargues ((Bouches-du-Rhône), tombe a tumulo di Claps e Lambruisse: BOULOUMIÉ, LAGRAND 1977, p. 9, fig. 6, 1, p. 11, fig. 8.
13. Peña Negra: PELLICER 1991, p. 358, fig. 5, 1-2; Lluch: VENY 1947, p. 55, h, fig. 18. Devo la segnalazione del bacino di Lluch alla cortesia di S. Verger.
14. ALBANESE PROCELLI 1979, 1985, 2006a; KRAUSSE 1996.
15. Ad es.: Cairano (Avellino): BAILO MODESTI 1980, p. 21-23, 162, n. 3, tipo 10A, tav. 84,3.
16. ORLANDINI 1965, pp. 137-138, tav. LIX, 3.
17. DONTAS 1963, p. 159, tav. 192 *alpha*; ROLLEY 1982, p. 89, nota 235bis.
18. PANVINI DI STEFANO 1986-87.
19. ROLLEY 1988, p. 94-97.
20. Museo Archeologico di Siracusa, n. inv. 32923, alt. cm 31, diam. bocca 23, diam. mass. 28,5. «... con quantità di ossa cremate nell'interno fu rinvenuto nella "traversa Murganzio" al principio del paese di Lentini verso la stazione, in una plaga dove si stendeva la necropoli lentinese. Esso fu acquistato il 22 febbraio '12» (cfr. Inventario del Museo Archeologico di Siracusa); ORSI 1912.
21. DE MARINIS 1997, in part. p. 34 per l'attribuzione della situla di Lentini.
22. DE MARINIS 1988, p. 203.
23. DE MARINIS 1997, p. 34, fig. 3.
24. CHAUME 2001, p. 332, pl. 154, 7.
25. DE MARINIS 1999, pp. 616 ss.
26. ROLLEY 2003, p. 351: « rôles relatifs, en grande partie successifs, des voies des Alpes et de la voie du Rhône. »
27. DE MARINIS 1988, p. 202.
28. WILLIAMS 2000, p. 259, fig. 2-4. Per la classe: ROLLEY 1991, p. 197-199; TARDITI 1996, p. 40-41, n. 57; ROLLEY 2001, p. 352, fig. 1.
29. Museo Archeologico di Siracusa, n. inv. 34784, alt. cm 24,5 diam. 26,5: ORSI 1918; STJERNQUIST 1967, p. 89.
30. DE MARINIS 1974; DE MARINIS 1988, p. 202, fig. 182, tav. IV.
31. STJERNQUIST 1967, p. 90; cfr. BOULOUMIÉ 1976, p. 21.
32. RIZZA 1954; GRAS 1985, p. 511; LAMAGNA 2005, p. 104-105.
33. Cfr. BOULOUMIÉ 1976, pp. 18, 22.
34. TARDITI 1996, p. 40, n. 56, con bibl.
35. STJERNQUIST 1967; BOULOUMIÉ 1976, p. 20.
36. CHAUME 2001, p. 331-332, pl. 148-149, *ciste à cordons* I.
37. Per la intermediazione del commercio etrusco: GRAS 1985, p. 511. Un caduceo bronzeo con l'iscrizione in greco «dei Reggini», ritrovato a Civita di Paternò, testimonia intorno alla metà del v secolo a.C. stretti rapporti con la colonia calcidese di Reggio: LAMAGNA 2005, p. 104, con bibl.
38. Una cista lacunosa conservata per nove cordoni è a Cuma: STJERNQUIST 1967, p. 72, tav. LIX, 3, tomba 70. Per la distribuzione: BOULOUMIÉ 1976, p. 17.
39. Distribuzione: Licodia Eubea: ORSI 1909, pp. 63-64, fig. 4; Lipari: BERNABÒ BREA, CAVALIER 1994, p. 103, fig. 10; Montagna di Marzo (?): esemplare sporadico al Museo di Adrano; Monte Adranone: DE MIRO 2006, p. 444, fig. 1, 2, tomba 3; p. 445, tomba Sud 104; p. 448, fig. 20, tomba 170; Randazzo, Collezione Vagliasindi: MAGRO 1995, p. 115; Sabucina, tombe Nord-Est 78, Ovest 326: *Caltanissetta* 2003, p. 99-100, M; PANVINI, SOLE 2009, p. 449, TA/147. Per la classe: TARDITI 1996, p. 204.
40. M. Adranone, tomba 3: DE MIRO 2006, p. 444, prima metà v secolo a.C. Un esemplare del tipo nella Collezione Vagliasindi di Randazzo: in esposizione al locale Museo. Per il tipo: TARDITI 1996, p. 54-55, nn. 100-102; NASO 2003, p. 104, nn. 156-157. Per corredi con *sets* articolati di vasellame bronzeo tra l'ultimo quarto del VI e la prima metà del V secolo a.C. si vedano ad es. le necropoli di Fratte in Campania: PONTRANDOLFO *et al.* 1994.

41. Collegate al servizio da vino secondo Rolley (ROLLEY 1991, p. 190) o destinate a unguenti profumati secondo Tarditi, che ne propone una produzione locale peuceta nel v secolo: TARDITI 1996, p. 204. Distribuzione: M. Adranone, tomba 3: DE MIRO 2006, p. 443, fig. 2; Sabucina: *Caltanissetta* 2003, p. 89, tomba Sud 1, p. 110, tomba Ovest 326; Montagna di Marzo: *Caltanissetta* 2003, p. 208, C; PANVINI, SOLE 2009, p. 371, VI/469.
42. Al Museo Archeologico di Siracusa: DE MIRO 1976, tav. XXVI; TARDITI 1996, p. 172, tipo B3a.
43. M. Adranone, tomba 3, un esemplare attribuito al tipo IB/IE Gjoedesen: DE MIRO 2006, p. 440, 444, fig. 1,4. Per la classe: TARDITI 1996, p. 172 ss.
44. DE MIRO 1996, p. 29, n. 17, tav. X, 17.
45. *Veder greco* 1988, p. 264, n. 1; ROLLEY 1991, p. 199-201; TARDITI 1996, p. 202.
46. ALBANESE PROCELLI 2003, 2006b; AGOSTINIANI, ALBANESE cds.
47. ALBANESE PROCELLI 1999, p. 350, nota 70, tav. IIa. Esse hanno un puntuale confronto nel *Silenkopf* B 6000 di Olimpia: KUNZE 1994, pp. 27-100, 37, fig. 54, nota 4.
48. *Caltanissetta* 2003, p. 109, B, tomba Ovest 326.
49. ALBANESE PROCELLI 1999, p. 350, nota 71, tavv. IIb, III. Essa si rapporta alle «oinochoai di forma 9» con ansa desinente in „plastische neunblättrige Reliefpalmette mit Blüte“, corrispondente alla classe IV.Etr.a Weber: WEBER 1983, p. 175 ss., 190 ss., 406 ss. Con la Campania etruschizzata ha forse rapporti un'oinochoe di «forma 9» da Calascibetta (ALBANESE 1988-89) attribuibile al gruppo IV Etr. b Weber (WEBER 1983, p. 176-203, 191-194), prodotto in più centri, la cui datazione alla seconda metà del v secolo a.C. è oggi rialzata alla prima metà del secolo: cfr. NASO 2003, p. 66, cat. 35.
50. MANGANARO 1999, p. 21-24; AGOSTINIANI 1976-77, p. 232; AGOSTINIANI, ALBANESE cds.
51. Ricordiamo ad esempio la similarità di alcuni oggetti in ferro (punta di lancia e palettina) con materiali della tomba 227 della necropoli di Chiaromonte-S. Pasquale in Basilicata: BOTTINI 1993, p. 95 ss.
52. ORSI 1906, c. 455, fig. 321; LA GENIÈRE 1995.
53. COLONNA 1970, p. 121, n. 354, tav. LXXXI.
54. DE MIRO 1966, pp. 25-26, n. 13; PANVINI, SOLE 2009, p. 364, n. VI/448, con bibl.
55. BIEG 2002, p. 130 ss., fig. 185a. Per la serie cfr. ROLLEY 2003, p. 353. Per il gruppo peloponnesiaco: GAUER 1991, p. 187-188, tavv. 12-13, Le 56 e 57.
56. PELAGATTI 1992, p. 194, fig. 205, tav. XIXb, a favore di una produzione laconica; ROLLEY 1982, p. 31 ss., n. 3, con attribuzione a produzione della Magna Grecia o della Sicilia.
57. ORSI 1906, c. 449-454, fig. 321; PELAGATTI 1992, p. 194, tav. XIXc; ROLLEY 1982, p. 27, 28, 85, 97, 101, fig. 121-123.
58. PELAGATTI 1992, p. 194, tav. XIXa, con bibl.
59. VERGER 2003, p. 532.
60. NASO 2006, p. 275, n. 63, con distribuzione e bibl.
61. *Gela* 1998, p. 100, n. II.27; PANVINI 2001, p. 31, 62.
62. TARDITI 1996, p. 127.
63. NASO 2006, p. 252-253, 275, nn. 64-65, con bibl.

AUTEUR

ROSA MARIA ALBANESE PROCELLI

Università degli Studi di Catania

L'origine des offrandes à Delphes aux VIII^e et VII^e siècles av. J.-C. : l'exemple des anses en oméga

Hélène Aurigny

Introduction

- 1 Le sanctuaire de Delphes a reçu au VIII^e et au VII^e siècles de nombreux objets venus des régions orientales aussi bien qu'occidentales du bassin méditerranéen. La vaisselle de bronze est une catégorie numériquement importante parmi ces offrandes ; les anses en forme d'oméga et les appliques qui leur correspondent forment un ensemble peu nombreux (une dizaine) mais bien représentatif de la circulation des objets dans le bassin méditerranéen. Ces objets se définissent ainsi : il s'agit d'une applique courte ou longue, en gros semi-circulaire, qui suit la courbe du bord du vase, avec deux anneaux verticaux de section ronde, à égale distance l'un de l'autre et des extrémités de l'anse. L'anse est mobile, de section circulaire assez fine, en oméga, avec les branches se recourbant vers l'extérieur. Enfin, l'attache est fixée à la vasque par des rivets. Ces objets ont perdu leur contexte précis à Delphes : on sait seulement qu'on en a trouvé dans le sanctuaire d'Apollon et dans celui d'Athéna.
- 2 Ces objets sont connus dans la partie orientale du bassin méditerranéen, en Égypte et au Soudan, en Syrie du Nord, sur la côte levantine, à Chypre où l'on en trouve un groupe important, dans la zone égéenne où les objets de Delphes trouvent leur place, en Italie et dans la péninsule Ibérique¹. L'établissement d'une typologie et d'une carte de distribution apportent des outils pour comprendre la diffusion de ce type d'applique et les variantes créées dans chaque région. Mais cela n'explique pas les raisons de la présence à Delphes de ces objets et ne suffit pas à identifier les dédicants. Il est donc nécessaire de comparer avec la distribution d'autres catégories de matériel pour tenter de savoir, au-delà des cartes de répartition, qui a apporté les objets à Delphes et quelles sont les relations extérieures du sanctuaire².

- 3 Les fragments d'appliques et d'anses retrouvés à Delphes, qui font partie de la catégorie générale des anses en oméga avec leurs variantes, seront présentés d'abord. Ensuite, on évoquera rapidement l'ensemble des exemplaires retrouvés : la carte de répartition offrira la possibilité de replacer les exemplaires delphiques privés de contexte dans un certain type de circulation. Enfin, des parallèles avec d'autres catégories d'objets delphiques dont la distribution en Méditerranée peut être comparée, permettront de préciser la fréquentation du sanctuaire de Delphes.

Le matériel delphique

- 4 On compte à Delphes une dizaine d'anses en oméga et d'appliques qui se rapportent à ce type. Mais ces objets peuvent être assez différents les uns des autres.

1. Applique de petite taille sans décor



9 cm ; inv. 23779.
© Hélène Aurigny.

2. Applique



12,5 cm ; inv. 3149.
© Hélène Aurigny.

3. Applique



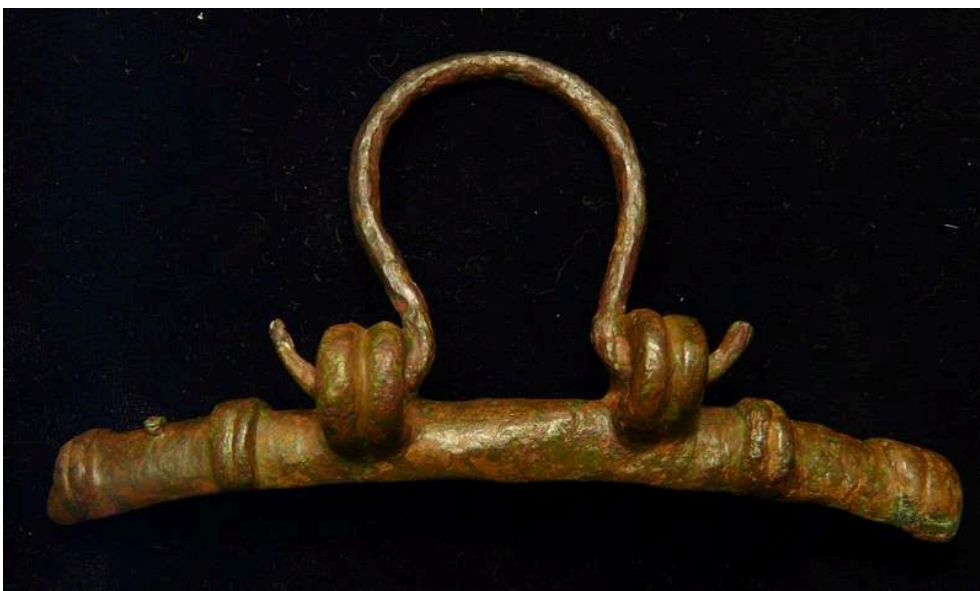
10 cm ; inv. 23780.
© Hélène Aurigny.

4. Applique



10 cm ; inv. 23767.
© Hélène Aurigny.

6. Applique et anse



13 cm ; inv. 23758.
© Hélène Aurigny.

7. Anse en oméga



11 cm ; inv. 2740.
© Hélène Aurigny.

8. Anse en oméga



5 cm ; inv. 13763.

© Hélène Aurigny.

C'est pourquoi on peut en proposer un premier classement typologique, qui sera pr ecis e à l'issue de l'étude de l'ensemble des appliques comparables du bassin méditerranéen.

- 5 On trouve à Delphes, en gros, trois variantes : applique de petite taille³ sans décor (fig. 1), applique de petite taille avec décor (fig. 2 à 8), applique de grande taille (fig. 9). à l'intérieur de ces catégories, on observe des variations. Les petites appliques peuvent être décorées de moulures aux extrémités (fig. 2, 3 et 5), au milieu (fig. 4) ; l'applique inv. 23758 (fig. 6) porte des moulures doubles aux extrémités et sur le corps de l'applique, qui sont en quelque sorte r ep et es par des anneaux doubles qui reçoivent l'anse. On peut encore faire remarquer qu'il existe une applique coulée en creux (inv. 23803, fig. 5), à côté des exemplaires en bronze plein. Le système de fixation montre des rivets et un remplissage au plomb de l'applique.
- 6 Les exemplaires delphiques s'insèrent dans une typologie plus générale que l'on peut établir à partir des exemplaires connus dans le bassin méditerranéen. Cela permet aussi de voir sur quel type de vases ces appliques se trouvaient, alors qu'à Delphes les récipients ne se sont pas conserv es.

Types et distribution des anses en oméga

- 7 Cette forme d'applique de vase relativement simple est connue dans tout le bassin méditerranéen, d'Orient en Occident. Une présentation à la fois géographique et typologique des objets est nécessaire, afin de comprendre la diffusion et l'évolution de

cette forme. Plus de quatre-vingt objets, vases entiers ou petits fragments d'anses, correspondent à la définition simple d'une attache en forme de barrette à deux anneaux avec une anse en oméga.

- 8 L'Égypte compte les plus anciens exemples d'appliques de vase que l'on peut rapprocher des attaches à anses en oméga. Deux variantes y sont connues : il y a, d'une part, des attaches formées de deux palmettes qui reçoivent une anse en oméga. L'attache n'est donc pas une barre unique dans ces vases qui sont les plus anciens retrouvés : ce sont des objets datés du Nouvel Empire, des 18^e, 19^e et 20^e dynasties. Les exemples de Tell Basta⁴, en argent, de Beni Hassan⁵ et de Denderéh⁶ sont représentatifs de ces périodes, et le récipient de la tombe C 500 de Toschke⁷ montre la continuité de cette production au premier millénaire dans le royaume de Kush. Une coupe du Caire, sans provenance⁸, présente le même dispositif, mais deux plaquettes simples remplacent les palmettes. D'autre part, il existe des attaches en forme de barre se terminant par des palmettes : à Tanis, un bol en or de la tombe de Psousennes⁹ et une patère de la tombe d'Oundebaounded¹⁰ en sont des exemples. Comme dans le cas de la variante précédente, on connaît aussi une version sans palmettes, sur un vase sans provenance conservé au Caire¹¹.
- 9 Dans l'Orient ancien, l'applique en forme de barre associée à une anse en oméga est connue dans la seconde moitié du deuxième millénaire. Mais dans l'exemple le plus ancien, de la tombe 387 de Tel Dan, la barre de bronze a été remplacée par une statuette de taureau¹².
- 10 Parmi les exemples du premier millénaire, une attache de Zinjirli est une barre courte, légèrement renflée¹³. Mais la plupart des exemplaires du Proche-Orient présentent une barre unique, beaucoup plus longue que les exemples vus en Égypte ; ils portent un décor de tores et des anses en oméga elles aussi plus travaillées. La plupart des exemples datent du VIII^e siècle av. J.-C., au moment où ce type plus long est élaboré. Un vase complet trouvé à Ur, daté du premier millénaire, présente cette anse longue¹⁴, de même qu'un fragment d'Al-Mina montre sa diffusion plus à l'Ouest¹⁵. La chambre des bronzes du Palais Nord-Ouest d'Assurbanipal a livré au moins quatorze coupes portant ces longues attaches¹⁶. D'après les analyses des spécialistes, ce nouveau type d'attaches longues a été créé dans les ateliers de Phénicie¹⁷. Les artisans phéniciens auraient développé ce type en l'allongeant et en le décorant de groupes de tores ; cette hypothèse est renforcée par l'existence d'appliques de ce type sur des vases chypriotes.
- 11 À Chypre, ce type se développe aussi à partir du deuxième millénaire, comme en Égypte et en Orient. Les appliques de type court sont connues à la fin du deuxième millénaire à Enkomi¹⁸ et à Kourion¹⁹ dans des contextes funéraires : les appliques ornent des passoires.
- 12 Au chyro-archaïque, on retrouve à Chypre des appliques très longues (environ 30 cm de long). Une tombe d'Amathonte²⁰ contenait trois vases à une seule anse, assez longue pour suivre la moitié du contour du vase. D'autres vases chypriotes du même type sont conservés au musée de Nicosie et au Metropolitan Museum à New-York²¹. Les tombes royales de Tamassos ont livré des attaches longues ornées de tores fins aux extrémités ou sur la partie centrale de l'attache²².
- 13 Le développement des attaches longues décorées de tores, ainsi que la diversité des variantes chypriotes, montre la vitalité des centres de création chyro-phéniciens. Beaucoup d'exemplaires chypriotes, avec ou sans provenance exacte, voient leurs

extrémités se terminer par des palmettes²³, ou leur corps se décorer d'un motif animal²⁴.

- 14 Toutes ces déclinaisons d'un même thème sont le propre de Chypre et n'apparaissent pas ailleurs en Égée : en Crète ou en Grèce, ces attaches sont peu variées.
- 15 En Crète, les découvertes des tombes attestent de l'arrivée du type d'applique avec anses en oméga au cours des IX^e et VIII^e siècles. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'attaches de petite taille. Les fouilles de N. Stampolidis dans la nécropole d'Orthi Pétra à Éleutherna ont mis au jour plusieurs vases portant des appliques à anses en oméga. Ce sont des grands bols peu profonds, mais on a trouvé aussi un exemplaire à la panse carénée²⁵. Toujours en contexte funéraire, un vase de Cnossos porte une anse de petite taille²⁶, ainsi qu'un autre de la nécropole d'Arkadès. Ce dernier présente une mise en page intéressante qui rappelle les boucliers crétois du type de ceux trouvés dans la grotte de l'Ida : les frises animales concentriques sont en effet caractéristiques de certains boucliers²⁷. L'atelier responsable de ces boucliers était-il situé à Arkadès ? L'hypothèse peut, en tout cas, être proposée²⁸.

5. Applique



10 cm ; inv. 23803.

© Hélène Aurigny.

- 16 En Crète, des vases portant des appliques à anse en oméga ont été trouvés dans des contextes aussi bien funéraires que votifs : ainsi, la grotte de Zeus sur le Mont Ida²⁹, ou les sanctuaires de Zeus à Amnisos³⁰ et Palaikastro³¹. Parmi les anses de la grotte de l'Ida, certains exemplaires sont fondus en creux et remplis de plomb³², comme l'un des exemplaires de Delphes mentionné ci-dessus (fig. 5). Il est vraisemblable que ces exemplaires soient une création locale : l'anse de Delphes pourrait être une importation crétoise, de même que les boucliers à protomes animales et les supports ajourés à quatre faces qu'on y a retrouvés.

- 17 Les variantes connues en Grèce de ce type d'anses sont peu nombreuses ; ce sont presque toutes des anses de petite taille. Une importation d'Orient ou de Chypre a été déposée au IX^e siècle dans la tombe 79 de la nécropole de Toumba à Lefkandi : une coupe à une seule anse était utilisée comme couvercle pour un chaudron de bronze qui servait d'urne cinéraire. La tombe 20 d'Argos contenait aussi une coupe de petite taille datée du VIII^e siècle : mais dans le cas de cet objet, l'applique est une plaquette de toute petite taille, et l'anse en oméga est un fil de métal très fin³³.

9. Anse en oméga de grande taille



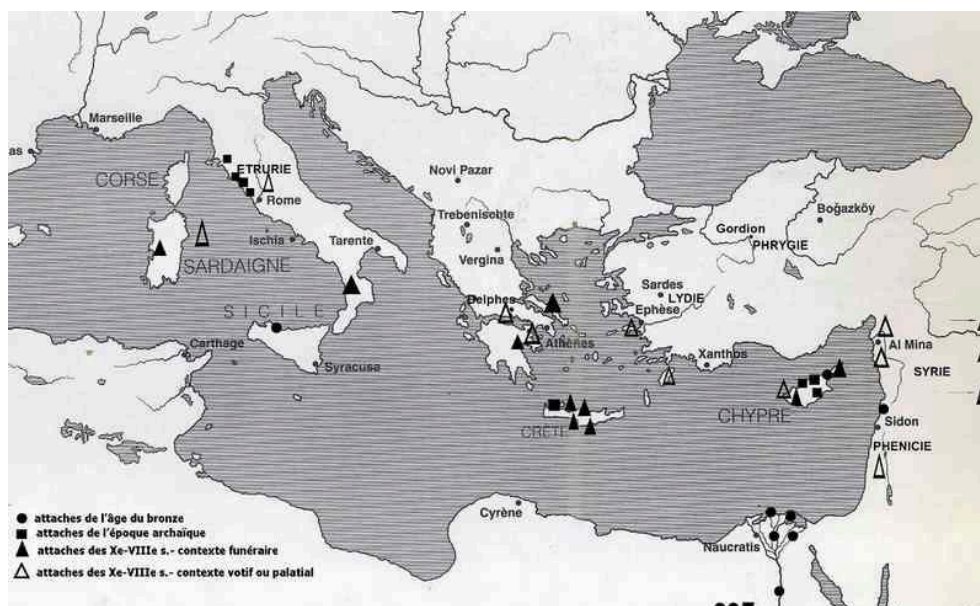
15,4 cm ; inv. 3024.

© Hélène Aurigny.

- 18 Ailleurs, ces vases proviennent de contextes votifs. L'Héraion d'Argos a conservé plusieurs appliques de petites tailles, parfois décorées, et des fragments d'anse³⁴. Dans le sanctuaire d'Athéna à Lindos, une petite anse décorée de tores a été découverte, ainsi que des anses en oméga de grande taille. Ce sont les seuls exemples qui peuvent être rapprochés des attaches et des anses chypriotes et de la grande anse de Delphes (fig. 9). À Samos enfin, une anse de longueur moyenne, décorée de tores aux extrémités et au milieu, rappelle les exemplaires delphiques sans en être un parallèle exact.
- 19 Les petites appliques de Delphes trouvent donc parfaitement leur place parmi les vases retrouvés dans les sanctuaires grecs aux VIII^e et VII^e siècles.
- 20 En Grèce on ne trouve presque pas d'appliques de type phénicien ou chypriote de grande taille et à décor de tores ; seules les petites appliques se sont développées. Qu'en est-il dans la partie occidentale du bassin méditerranéen, où l'anse en oméga s'est aussi largement développée ?

- 21 La Sardaigne, tout d'abord, a intéressé H. Matthäus : une anse sans provenance est difficile à dater³⁵, mais celle découverte dans un dépôt de bronzes de Monte Sa Idda remonte au début de l'âge du fer, au ^x^e ou ^{ix}^e siècle. Il s'agit dans le deux cas d'appliques courtes.
- 22 En Sicile, un exemplaire trouvé à Caldare, à Monte San Vincenzo, près de Palerme, date de la fin de l'âge du bronze. C'est sans aucun doute une importation, selon H. Matthäus³⁶, de Chypre ou du Levant : cette forme est donc connue depuis longtemps en Méditerranée occidentale.
- 23 Sur la péninsule italique, le premier exemple provient de Francavilla Marittima³⁷ : c'est un vase à une attache courte, daté de la seconde moitié du ^{viii}^e siècle. Ce type d'anse se développe ensuite surtout en Étrurie, aux ^{vii}^e et ^{vi}^e siècles. Deux vases à une attache courte de la tombe Regolini-Galassi, à Cerveteri, sont datés du ^{vii}^e siècle³⁸ ; toujours en contexte funéraire, un vase à deux anses courtes de Tarquinia³⁹ est décoré d'incisions. Un autre exemplaire à deux anses a été découvert dans une tombe de Vetulonia⁴⁰, et un autre à Vulci⁴¹. Seule l'anse de Trestina, trouvée dans un dépôt de bronzes, ne vient pas d'un contexte funéraire : c'est une attache très originale, longue, décorée de fleurs de lotus⁴².

10. Carte de distribution des anses en oméga



D'après MATTHÄUS 2001, fig. 12, p. 170.

- 24 La carte de distribution (fig. 10), qui récapitule les lieux de découvertes de ces appliques aux deuxième et premier millénaires, montre que la répartition pourtant large ne concerne pas du tout l'Anatolie, mais surtout la zone centrale du bassin méditerranéen oriental et principalement Chypre et la Crète.
- 25 Le cas de la péninsule Ibérique pourra être abordé plus rapidement, dans la mesure où c'est une variante bien particulière de l'anse en oméga qui s'impose. S'est en effet développé un type de plat peu profond avec une attache en forme de bande ou de barre, se terminant par des mains ouvertes, parfois très proches de palmettes, qui rappellent l'influence des modèles phéniciens⁴³. On peut distinguer deux types : les importations

de Chypre ou de Phénicie et les imitations locales. La datation varie du VIII^e au VI^e siècles. Les contextes sont différents de ceux de la Grèce, puisqu'il s'agit surtout de vases offerts dans les tombes. Les premiers exemples viennent de la région de Huelva⁴⁴ et de la région de Grenade⁴⁵. Ensuite, d'autres anses de taille plus modeste sont connues plus au Nord⁴⁶ et à l'Est⁴⁷. Les très nombreux exemples dans la péninsule Ibérique nécessitent une réflexion sur la diffusion et les sens de circulation sur ce territoire ; celle-ci nous éloignerait trop de Delphes.

- 26 Ce panorama de l'ensemble des attaches à anse en oméga a montré l'existence de quatre types principaux : des appliques formées de deux palmettes ; des appliques formées d'une simple barre courte à deux anneaux ; des appliques semblables, mais de longue taille ; des appliques terminées par des mains stylisées à leur extrémité. Il y a donc des développements spécifiques en fonction des régions et des types qui se diffusent plus largement.

Delphes et les circuits de distribution en Méditerranée

- 27 Si les anses sont liées à l'expansion phénicienne en Espagne, cette explication ne convient pas à Delphes qui n'a pas reçu massivement d'objets phéniciens⁴⁸. Il faut donc examiner plus en détail le contexte pour expliquer la présence de ces objets.
- 28 Il n'est pas facile de savoir où ont été produits les exemplaires de Delphes, ni de quand ils datent exactement. Rappelant des modèles orientaux, ils présentent aussi des formes connues à Chypre et en Crète. Le rapprochement avec les anses de vases provenant de la grotte de l'Ida est particulièrement intéressant et pourrait offrir encore un exemple des relations particulièrement étroites entre Delphes et la Crète. La documentation disponible à Delphes pour les VIII^e et VII^e siècles atteste du rôle important de Chypre et de la Crète dans l'arrivée d'objets orientaux et orientalisants à Delphes.

11. Support ajouré



Fragment de support en bronze, 21,6 cm ; inv. 9471.
© Hélène Aurigny.

12. Support ajouré



Fragment de support, 18 cm ; inv. 6928.

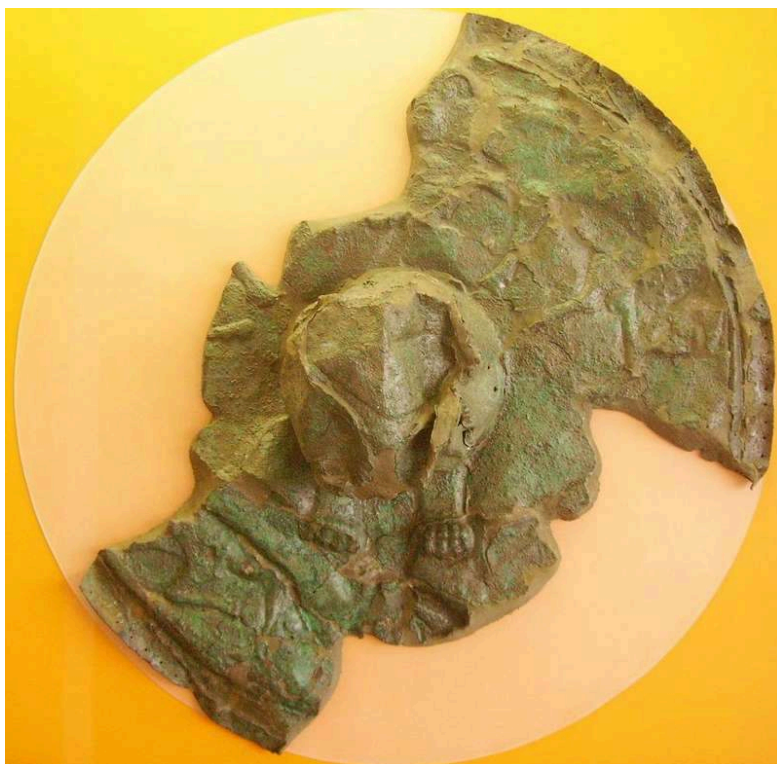
© EFA, nég. 74366.

- 29 Il s'agit par exemple des supports ajourés à quatre faces. Une quinzaine de fragments sont connus à Delphes⁴⁹, qui rappellent des formes crétoises aussi bien que chypriotes, sans que les parallèles soient jamais parfaitement exacts (fig. 11 et 12)⁵⁰. Cette catégorie d'offrandes a des points communs avec les appliques à anses en oméga : la transmission de formes de l'âge du bronze à l'âge du fer, la diffusion de modèles venus d'Orient, la présence en nombre à Chypre et en Crète. Un fragment de Delphes pourrait d'ailleurs être interprété comme un objet de la fin de l'âge du bronze (inv. 25082)⁵¹.

13. Bouclier à protome animale

52 cm ; inv. 7177.
© Hélène Aurigny.

14. Bouclier à protome animale



75 cm ; inv. 7227.

© Hélène Aurigny.

- 30 Par ailleurs, les supports ajourés sont indissociables des boucliers crétois, à Delphes, où ils ont été découverts, et sans doute offerts, ensemble, mais aussi en Crête. Les exemples de Delphes ne trouvent pas de meilleurs parallèles que les exemplaires crétois, surtout ceux de la grotte de l'Ida. On retrouve les protomes animales, le décor d'animaux et les bandes de tresse formant le décor de bordure⁵² ; mais la mise en page et les motifs des exemplaires de Delphes conservent toute leur originalité (fig. 13 et 14). Ces boucliers, hors de la Cr  te, ne sont pas connus seulement à Delphes, mais c'  st dans le sanctuaire delphique qu'ils sont le plus nombreux.
- 31 Les relations étroites et particulières entre Delphes et la Crête sont bien connues, ne serait-ce que par l'*Hymne homérique à Apollon* qui mentionne l'origine crétoise des prêtres. La Cr  te reçoit objets et artisans orientaux et chypriotes. Elle joue un rôle très important dans les relations extérieures de Delphes, que l'on voit non seulement dans le matériel crétois qui parvient dans le sanctuaire, mais aussi dans un certain nombre d'objets orientaux ou de formes orientales⁵³. Les anses en oméga forment donc, sans doute, un nouvel ensemble qui a suivi la voie de circulation depuis la Syrie du Nord, Chypre, la Cr  te vers Delphes.
- 32 Toutefois, d'autres voies de circulation expliquent l'arriv  e d'objets étrangers à Delphes, et supposent donc une fréquentation très diversifi  e du sanctuaire. La variété des offrandes à Delphes doit aussi beaucoup aux routes via l'Anatolie et la côte d'Asie Mineure par exemple. C'  st bien ce qui caractérise la fréquentation de Delphes, faite de voies de circulation différentes qui ont abouti au sanctuaire.

Conclusion

- 33 Les appliques et anses en forme d'oméga posent avant tout une question de méthode. L'étude de ce type d'appliques de Delphes oblige à prendre en compte tout le matériel du bassin méditerranéen : dans cette perspective, la carte de distribution est un instrument utile pour réfléchir aux circulations de formes et d'objets. Mais elle doit être ensuite complétée par d'autres explications, en particulier en ce qui concerne les acteurs que les circuits de distribution supposent. Il faut donc, pour Delphes, prendre en compte le contexte particulier du sanctuaire : s'il y a des phénomènes généraux, les modalités concrètes de diffusion des objets et de la circulation des hommes et des biens doivent être analysées dans des cas précis.

BIBLIOGRAPHIE

- AURIGNY 2010 : H. Aurigny, « Offrandes et fréquentation à Delphes au VII^e siècle », dans Étienne (éd.), *La Méditerranée au VII^e s. av. J.-C.*, 2010, Travaux de la maison René Ginouvès, 6, p. 234-249.
- AURIGNY 2012 : H. Aurigny, « Le sanctuaire de Delphes et ses relations extérieures au VIII^e siècle av. J.-C. : le témoignage des offrandes », table ronde *Delphes, sa cité, sa région, ses relations internationales*, (organisée les 24 et 25 septembre 2010 par l'université de Toulouse et l'EFA), *Pallas* 87, 2012, p. 151-168.
- AURIGNY (à paraître) : "Greek art in the 7th century BC: the example of the bronzes from Delphi", *The Seventh Century BC Reappraised: traditions and developments in the Greek world, BSA Studies Series*, à paraître en 2013.
- BARNETT 1974 : R.D. Barnett, "The Nimrud Bowls in the British Museum", *Rivista di Studi Fenici* II, 1974, p. 11-33.
- BOARDMAN 1965 : J. Boardman, "Tarsus, Al Mina and Greek Chronology", *JHS* 85, 1965, p. 5-15.
- CAMPORALE 1969 : G. Camporeale, *I commerci di Vetulonia in età orientalizzante*, Florence, 1969.
- Catalogue général* 1901 : *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, Metallgefäße*, F.W. von Bissing (éd.), Vienne, 1901. *Catalogue général* 1927 : *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, n^o 52001-53855. Bijoux et orfèvreries*, E. Vernier (éd.), Caire, 1927.
- COLDSTREAM, CATLING 1996 : J.N. Coldstream, H.W. Catling, *Knossos North Cemetery, Early Greek Tombs*, Bridgend, 1996.
- COURBIN 1974 : P. Courbin, *Tombes géométriques d'Argos*, Paris, 1974.
- CUADRADO DIAZ 1956 : E. Cuadrado Diaz, « Los recipientes rituales metalicos llamados "braselliros Punicos" », *AEA* 29, 1956, p. 52-84.
- GERSHUNY 1985 : L. Gershuny, „Bronze Vessels from Israel and Jordan“, *Prähistorische Bronzefunde* II 6, Munich, 1985.

- GRAS 1980 : M. Gras, „Sardische Bronzen in Etrurien“, *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980.
- KUNZE 1931 : E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart, 1931.
- LAYARD 1853 : A.H. Layard, *Monuments of Nineveh II*, Londres, 1853.
- LO SCHIAVO *et al.* 1985 : F. Lo Schiavo, E. Macnamara, L. Vagnetti, „Late Cypriot Imports to Italy and their Influence on Local Bronzework“, *PBSR* 53, 1985, p. 1-71.
- LUSCHAN 1943 : F. von Luschan, *Die Kleinfunde von Sendschirli. Ausgrabungen in Sendschirli V*, Berlin, 1943.
- MATTHÄUS 1985 : H. Matthäus, „Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern“, *Prähistorische Bronzefunde II*, 8, Munich, 1985.
- MATTHÄUS 1989 : H. Matthäus, „Cypern und Sardinien im frühen 1. Jahrtausend v. Chr.“, dans E. Peltenburg (éd.), *Early Society in Cyprus*, Edinburgh, 1989, p. 244-255.
- MATTHÄUS 2001 : H. Matthäus, „Studies in interrelations of Cyprus and Italy during the 11th to 9th centuries B.C.“, dans L. Bonfante, V. Karageorghis (éd.), *Italy and Cyprus in Antiquity*, Nicosie, 2001, p. 153-214.
- MATTHÄUS 2011 : H. Matthäus, „The Idean Cave of Zeus: the most important Pan-Cretan Sanctuary. Evidence of metalwork“, dans G. Rizza (ed.), *Identità culturale, etnicità, processi di trasformazione a Creta fra le Dark Ages e l'arcaismo*, Atti del convegno, (Atene, 10-12 novembre 2006), Catania, 2011, p. 109-132.
- MONTET 1951 : P. Montet, *Fouilles de Tanis II. Les constructions et le tombeau de Psusennes à Tanis*, Paris, 1951.
- NEUGEBAUER 1943 : K.A. Neugebauer, „Archaische vulcenter Bronzen“, *Jdl* 58, 1943, p. 206-278.
- Παπασάββας 2001 : Γ. Παπασάββας, *Χάλκινοι υποστάτες από την Κύπρο και την Κρήτη : τριποδικοί και τετράπλευροι υποστάτες από την Υστερη Εποχή του Χαλκού έως την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου*, Λευκωσία, 2001.
- PARETI 1947 : L. Pareti, *La Tomba Regolini-Galassi*, Cité du Vatican, 1947.
- RADWAN 1983 : A. Radwan, *Die Kupfer- und Bronzegefäße Ägyptens*, *Prähistorische Bronzefunde II* 2, Munich, 1983.
- ROLLEY 1977 : Cl. Rolley, *Les Trépieds à cuve clouée*, FD V, Paris, De Boccard, 1977.
- ROLLEY 2002 : Cl. Rolley, « Bronzes grecs et romains : recherches récentes », *RA II*, 2002, p. 269-289.
- SCHÄFER 1992 : J. Schäfer, *Amnisos*, Berlin, 1992.
- STAMPOLIDIS, KARETSOU 1998 : N. Stampolidis, A. Karetsou, *Ανατολική Μεσόγειος : Κύπρος, Δωδεκάνησα, Κρήτη : 16ος-6ος αι. π.Χ.*, Ηράκλειο, 1998.
- TEICHNER 1994 : F. Teichner, „Neue Funde iberischer Henkelattaschen mit stilisierten Handflächen“, *Rivista di Studi Fenici* 22, 1994, p. 38-49.
- VILLARD 1956 : F. Villard, « Vases de bronze grecs dans une tombe étrusque du VII^e siècle », *Mon. Piot*, 48/2, 1956, p. 25-53.
- WALDSTEIN 1905 : Ch. Waldstein, *The Argive Heraeum II. Die Funde*, Leipzig, 1905.
- WOOLLEY 1965 : L. Woolley, *Ur Excavations VIII*, Londres, 1965.

ZANCANI MONTUORO 1980 : P. « Zancani-Montuoro, Francavilla Marittima. Necropoli e ceramico a Macchiabete », *Atti e Memorie della Societa Magna Grecia 21-23*, 1980, p. 7-129.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221533194/show/>

NOTES

1. Pour une liste très complète de l'ensemble des documents, voir MATTHÄUS 2001.
2. Sur ce point voir AURIGNY 2012.
3. De 10 à 13 cm de long.
4. *Catalogue général* 1927, p. 417-418.
5. RADWAN 1983, p. 110, n° 326, pl. 58.
6. RADWAN 1983, p. 110, n° 323, pl. 58.
7. RADWAN 1983, p. 110, n° 324, pl. 58.
8. *Catalogue général* 1901, p. 57, n° 3545.
9. MONTET 1951, p. 101, fig. 42.
10. MONTET 1951, p. 82-83, n° 773.
11. *Catalogue général* 1901, p. 56, n° 3544.
12. GERSHUNY 1985, p. 9, n° 85, pl. 7.
13. LUSCHAN 1943, p. 107, fig. 144.
14. WOLLEY 1965, p. 104, pl. 35.
15. BOARDMAN 1965, p. 13, fig. 13.
16. LAYARD 1853, pl. 57 ; BARNETT 1974, p. 22-23.
17. MATTHÄUS 2001, p. 172.
18. MATTHÄUS 1985, p. 263, n° 581.
19. MATTHÄUS 1985, p. 263, n° 582.
20. MATTHÄUS 1985, p. 128, n° 359-361.
21. MATTHÄUS 1985, p. 128-129, n° 362, 363, 366, 368.
22. MATTHÄUS 1985, p. 129, n° 364-365.
23. Anse de Salamine (tombe royale 79) : MATTHÄUS 1985, p. 211, n° 501 ; anse de Londres : MATTHÄUS 1985, p. 131, n° 371.
24. Un taureau sur l'anse de Salamine (tombe royale 79) : MATTHÄUS 1985, p. 211, n° 501 ; un oiseau sur celle de New-York : MATTHÄUS 1985, p. 131, n° 370.
25. STAMPOLIDIS, KARETSOU 1998, p. 241-242, n° 294, 295, 297.
26. COLDSTREAM, CATLING 1996, p. 562, n° f6, fig. 168.
27. KUNZE 1931, p. 8, n° 6, pl. 10-20, p. 12, n° 8, pl. 21-23, p. 14, n° 10, pl. 26.
28. MATTHÄUS 2001, p. 173.
29. MATTHÄUS 2001, p. 196 ; MATTHÄUS 2011, p. 123, fig. 33.
30. SCHÄFER 1992, p. 238, D2, 2b2, pl. 103,4.
31. Non publié : MATTHÄUS 2001, p. 197, C56.
32. Non publiés : MATTHÄUS 2001, p. 196, C49 ; MATTHÄUS 2011, p. 123, fig. 34.
33. COURBIN 1974, p. 30, pl. 23, B2.

34. WALDSTEIN 1905, p. 289, n° 2074-2077 et n° 2788.
35. MATTHÄUS 1989, p. 252.
36. LO SCHIAVO *et al.* 1985, p. 30, n° 1 ; MATTHÄUS 2001, C65, p. 198.
37. ZANCANI MONTUORO 1980, p. 40, n° 23, fig. 14.
38. PARETI 1947, p. 239, n° 215-216.
39. VILLARD 1956, p. 25-28, fig. 1-2.
40. CAMPOREALE 1969, p. 108-109, pl. 41.
41. NEUGEBAUER 1943, p. 246, fig. 32.
42. GRAS 1980, p. 131, fig. 95b.
43. Études fondamentales : CUADRADO DIAZ 1956, TEICHNER 1994.
44. Huelva, Carmona, avec un exemplaire de très grande taille.
45. Almuñecar.
46. Evora, La Aliseda, Salamanque.
47. Alicante, Murcia.
48. Pour un tableau général des provenances des objets trouvés à Delphes, voir AURIGNY 2010 et AURIGNY 2012.
49. La plupart ont été publiés par Cl. Rolley : ROLLEY 1977, n° 503-511.
50. Sauf pour le fragment inv. 23965, superposable à un fragment de Symi Viannou : sur le classement des supports ajourés en ateliers, voir Παπασαββας 2001.
51. ROLLEY 2002, p. 276-277.
52. KUNZE 1931, n° 6, p. 8-12, pl. 10-20 ; n° 18, p. 18, pl. 30.
53. AURIGNY (à paraître).

RÉSUMÉS

Le sanctuaire de Delphes a reçu au VIII^e et au VII^e siècles des objets venus du bassin méditerranéen oriental et occidental : la vaisselle métallique tient une place importante parmi ces consécration. Les anses en forme d'oméga et leurs appliques forment un ensemble peu nombreux mais bien représentatif de la circulation des objets dans le bassin méditerranéen.

L'histoire des fouilles de Delphes a privé la plupart des objets de contexte de découverte précis dans le sanctuaire. Il est donc indispensable de s'attacher à la carte de répartition des objets dans le bassin méditerranéen pour préciser leur date, comprendre leur origine et leur diffusion. À Delphes, l'apparition de ces attaches n'est pas liée directement à l'expansion phénicienne, mais semble plutôt s'expliquer par l'arrivée de nombreux objets venus de Crète. La Crète a joué un grand rôle dans l'adoption et l'adaptation de modèles orientaux et leur diffusion en Grèce, et en particulier à Delphes, où les Crétois ont une place particulière.

AUTEUR

HÉLÈNE AURIGNY

Maître de conférences en histoire grecque à l'université d'Aix-Marseille – centre Camille Jullian

Les plus anciens objets en bronze dans les sanctuaires de la Grande-Grèce et de la Sicile : les cas du Timpone Motta en Sybaritide et de Bitalemi à Gela

Rossella Pace et Stéphane Verger

- 1 Il a souvent été observé que certains sanctuaires grecs de la Grande Grèce et de la Sicile ont livré des objets antérieurs à la fondation de la colonie dont ils dépendaient, objets pour la plupart originaires des sociétés indigènes préexistantes, pour certains importés d'autres régions, parfois lointaines. Cette problématique intéressait Claude Rolley, car elle constituait une variation occidentale autour du thème qui l'avait longtemps retenu, en Grèce même : celui de l'origine des sanctuaires et de la transition problématique entre lieux de culte mycéniens et sanctuaires grecs d'époque protogéométrique et géométrique¹.
- 2 Nous avons donc eu tous deux l'occasion de discuter avec lui de ce problème, l'une à partir du cas des sanctuaires de la *chôra* de Sybaris, l'autre à partir de ceux de la Sicile méridionale. Et nous arrivions à des conclusions assez sensiblement différentes : l'une insistant sur la continuité des formes de dévotion, du IX^e au VIII^e siècle, c'est-à-dire de l'apogée des sociétés œnôtres aux premières générations de la colonie achéenne ; l'autre mettant au contraire l'accent sur la complexité des processus de déposition, de conservation et d'offrande, qui pouvait expliquer la présence d'objets de l'âge du fer dans des contextes grecs d'époque archaïque.
- 3 Ces deux optiques, qui sont l'une et l'autre défendues par certains des archéologues spécialistes des pratiques cultuelles en Grèce d'Occident, ne sont qu'apparemment incompatibles. La différence de vue peut certes être mise au compte des manières différentes, plus ou moins critiques, d'aborder la documentation archéologique : la mise en évidence d'un lot d'objets métalliques anciens dans un lieu de culte contraindrait-elle à en faire remonter la date de création ou bien peut-elle être plutôt le signe d'une

complexité plus grande des circuits qui conduisent les objets à être déposés dans le sanctuaire ? Mais, bien souvent, elle s'explique aussi par le fait qu'il existe des différences intrinsèques entre les situations archéologiques prises en compte par les uns et par les autres. Ce sont ces différences qui doivent faire l'objet d'un examen précis et qui induisent à se méfier de toute généralisation hâtive.

- 4 Il faudrait arriver à bâtir une typologie des situations rencontrées, en fonction de la composition des séries d'objets supposés antérieurs à la création du sanctuaire dans lequel ils se trouvent, de l'état de ces pièces, de leurs conditions de découverte, mais aussi du contexte historique dans lequel s'insère le lieu de culte, par rapport à la colonie dont il dépend et aux sociétés indigènes qui l'entourent. Nous nous contenterons ici d'examiner deux dossiers qui, apparemment semblables, constituent sans doute les deux faces opposées d'une réalité culturelle très variable : le sanctuaire du Timpone Motta à Francavilla Marittima en Calabre, dans le territoire de Sybaris, et le sanctuaire de Bitalemi à Gela en Sicile méridionale. Les deux situations sont *a priori* comparables, puisque les deux cités dont dépendent ces lieux de culte ont été fondées pendant la même génération : dans le dernier quart du VIII^e siècle av. J.-C. pour Sybaris et au tout début du VII^e pour Gela.

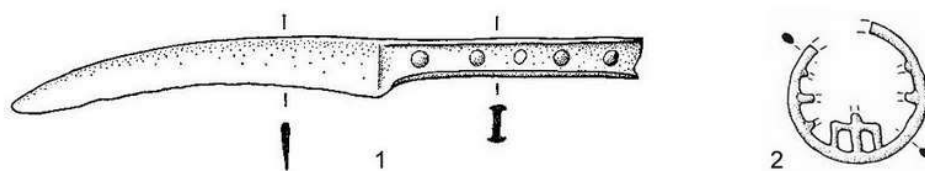
Les plus anciens objets en bronze du sanctuaire du Timpone Motta à Francavilla Marittima (Calabre)

- 5 Le site de Francavilla Marittima est bien connu par les fouilles qui ont été menées d'abord par Paola Zancani Montuoro et par Maria W. Stoop, de 1963 à 1969, puis par la Surintendance archéologique de la Calabre, de 1982 à 1984, et enfin par Marianne Kleibrink depuis 1993². Le sanctuaire d'époque grecque occupe le sommet d'une colline élevée, le Timpone della Motta, dont l'occupation protohistorique commence au cours de l'âge du bronze moyen et récent (XIV^e-XIII^e siècle av. J.-C.). L'occupation de l'âge du fer (IX^e-VIII^e siècle av. J.-C.) est importante. Elle est marquée notamment par la construction d'un grand bâtiment à abside sur poteaux de bois qui peut être qualifié d'*anaktoron*, dans lequel, suppose-t-on, se pratiquaient des activités culturelles et dévotionnelles. Le sanctuaire doit être mis en place peu de temps après la fondation de Sybaris, et l'un des premiers édifices culturels grecs se superpose exactement à l'édifice antérieur. Le lieu de culte semble survivre à la destruction de Sybaris en 510 av. J.-C.³, mais sa fréquentation est alors beaucoup plus modeste et épisodique.

Des objets en bronze de l'âge du bronze récent et final

- 6 Les plus anciens objets métalliques mis au jour sur le Timpone Motta datent de l'âge du bronze récent ou final, à une époque où les indices de fréquentation du site sont par ailleurs très rares.

1. Francavilla Marittima, Timpone Motta, objets en bronze de l'âge du bronze

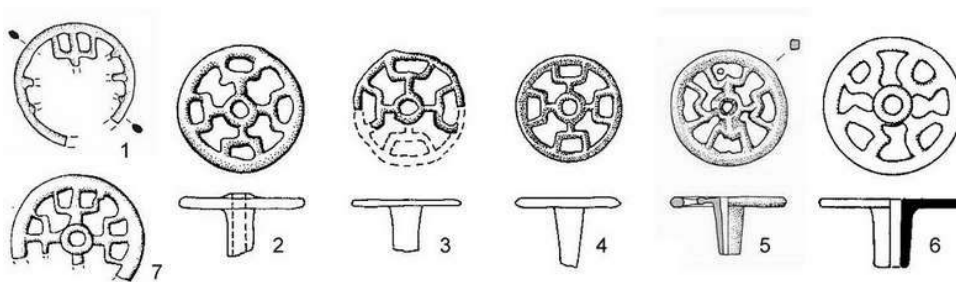


1. d'après PERONI, CARDARELLI 1977-79 ; 2. d'après PAPADOPOULOS 2003.

On ne sait pas dans quel contexte stratigraphique ils ont été retrouvés. Le premier d'entre eux est un couteau à lame légèrement courbe et poignée à languette à rebords épaissis et munie de cinq rivets, dont quatre conservés (fig. 1, 1). Maria W. Stoop puis Renato Peroni et Andrea Cardarelli l'ont identifié comme relevant du type de Scoglio del Tonno défini par Vera Bianco Peroni⁴. Des exemplaires très semblables proviennent, en dehors du site éponyme, de Coppa Nevigata et de la grotta Pertosa ainsi que de la tombe 4 de la nécropole de Torre Castelluccia. Ces contextes de découverte indiquent une datation à l'âge du bronze récent. Ils se trouvent dans des sites importants caractérisés par la présence d'éléments de typologie ou d'origine égéenne. Des couteaux de typologie proche ont d'ailleurs été mis au jour en Grèce, notamment dans la grotte de Psychro en Crète, qui avait sans doute une vocation culturelle⁵.

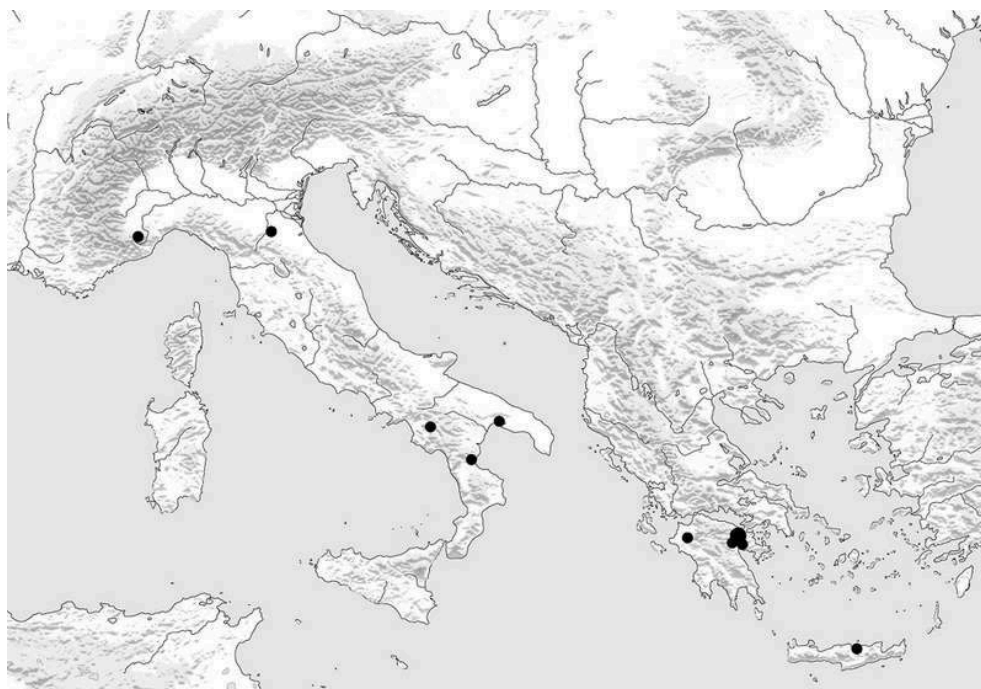
- 7 La deuxième pièce provient du lot rapporté de l'Institut d'archéologie classique de l'université de Berne⁶. Elle ne semble pas avoir fait l'objet d'une identification précise. Il s'agit d'une rouelle fragmentaire qui présente un décor ajouré aisément restituable (fig. 1, 2) : une croix dont les quatre branches sont terminées par un motif en trident. On peut y reconnaître clairement une tête d'épingle en rouelle rapportée appartenant à une série bien connue en Italie centrale et septentrionale de la fin de l'âge du bronze moyen ou du bronze récent jusqu'au VII^e siècle av. J.-C. (plutôt qu'un pendentif en rouelle, à cause du diamètre réduit).

2a. Les têtes d'épingle en rouelle à décor de croix



A. exemplaires de l'Italie et de la Grèce : 1. Francavilla marittima, Timpone Motta (d'après PAPADOPOULOS 2003) ; 2. Grotta di Polla ; 3. Porto Perone ; 4. Argos (d'après MATTHÄUS 1980) ; 5. Chiusa Pesio (d'après RUBAT BOREL 2009) ; 6. CNOSSOS (d'après COLDSTREAM, CATLING 1996) ; 7. Mycènes (d'après MATTHÄUS 1980).

2b. Les têtes d'épingle en rouelle à décor de croix



B. Carte de distribution : 1. Chiusa Pesio ; 2. Bologne, Borgo Panigale ; 3. Grotta di Polla ; 4. Francavilla Marittima, Timpone Motta ; 5. Porto Perone ; 6. Mitopolis ; 7. Argos ; 8. Tirynthe ; 9. Mycènes ; 10. Cnossos.

Le type compte diverses variantes qui se distinguent par le motif ajouré de la rouelle. Celui de l'exemplaire de Francavilla Marittima, qui est une variation à partir du motif 19 de la typologie de Georg Kossack⁷, compte un petit nombre d'exemplaires dont la distribution géographique est significative⁸ (fig. 2).

- 8 Quelques-uns proviennent de la région d'origine des épingles à tête en rouelle rapportée, c'est-à-dire l'Italie du Nord. On en trouve un dans l'habitat de Borgo Panigale près de Bologne, daté du bronze récent ou final, et un, récemment publié, dans le dépôt du Monte Cavanero à Chiusa Pesio dans le Piémont⁹ (fig. 2, 5), qui contient surtout des objets du ^x siècle av. J.-C., mais aussi quelques pièces plus anciennes, depuis l'âge du bronze moyen. En Italie méridionale, le type est connu dans le niveau IV de la grotte de Polla en Campanie (fig. 2, 2), qui contient un fragment de tasse de l'Helladique récent IIIC. Un exemplaire peut-être en plomb ou en étain a été mis au jour dans le grand habitat de Porto Perone près de Leporano dans les Pouilles (fig. 2, 3), dans un contexte contemporain de l'Helladique récent IIIB-C.
- 9 D'assez nombreuses têtes d'épingle de cette variante précise ont été découvertes en Grèce, comme à Mycènes (deux exemplaires en plomb, dont un fragmentaire qui pourrait être plutôt un pendentif), à Tirynthe et dans la nécropole de Mitopolis en Achaïe, dans des contextes qui ne sont pas connus. Un exemplaire de la tombe XXII de la nécropole de Deiras à Argos en Grèce (fig. 2, 4) se trouvait dans un contexte daté de l'Helladique récent IIIC. Un autre, enfin, faisait partie du mobilier de la très riche tombe 200, sub-minoenne, de la nécropole septentrionale de Cnossos en Crète¹⁰ (fig. 2, 6). Sur tous ces exemplaires, l'extrémité des branches est bifide. La variante à tridents, qui est celle de Francavilla Marittima, n'est connue que sur un exemplaire en ivoire ou en os provenant d'une tombe à chambre de Mycènes (fig. 2, 7). On connaît par ailleurs un

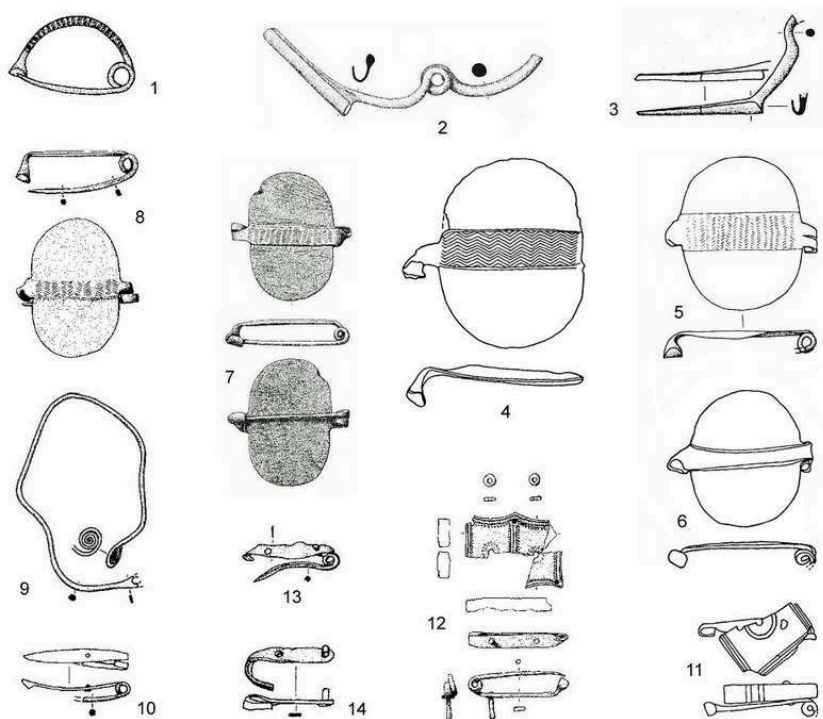
moule en pierre servant à fabriquer ce type d'objet à Kastanas en Macédoine, dans un contexte d'époque géométrique, et des empreintes sur des *pithoi* de Tyrinthe.

- 10 Notons que les trois sites de l'Italie du Sud d'où proviennent des têtes d'épingle en rouelle rapportée de la variante concernée ont livré des traces de contacts avec le domaine égéen : c'est tout particulièrement le cas à Porto Perone, mais aussi dans le niveau IV de la grotte de Polla, d'où provient un fragment de tasse mycénienne peinte de l'Helladique récent IIIC. Le Timpone Motta a lui aussi restitué un fragment de vase à anse en étrier mycénien, dont la date (SH IIIB)¹¹ s'accorde parfaitement avec celle de la tête d'épingle.
- 11 Ces vestiges de l'âge du bronze récent et final sur le Timpone Motta sont ainsi très peu nombreux, mais tout à fait exceptionnels, car ils placent le site à l'intérieur d'un réseau bien connu de relations à longue distance entre la péninsule italique et le monde égéen. Mais peut-on aller plus loin dans l'interprétation de leur présence ? Sont-ils les derniers vestiges d'un riche habitat qui aurait par ailleurs entièrement disparu ? Les traces d'un ancien lieu de culte « naturel » de l'âge du bronze, au sommet d'une colline dont la position topographique est exceptionnelle ? Les reliques d'un passé héroïque pieusement conservées ou retrouvées à l'âge du fer ou au début de la période coloniale ?
- 12 La prudence est ici de rigueur, car la documentation est sans doute tributaire de l'avancée des recherches et du caractère très détruit des phases anciennes sur le sommet du Timpone Motta. On rappellera à ce propos le cas des plus anciens objets en bronze du sanctuaire de Claros en Ionie, qui sont de petits couteaux d'époque mycénienne tardive. Lorsque nous les avons identifiés¹², parmi les offrandes mêlées au remplissage du premier autel archaïque d'Apollon, ils étaient totalement isolés sur l'ensemble du site pour cette période et ne pouvaient donc être considérées que comme des antiquités parvenues dans le lieu de culte longtemps après la disparition du type. Les nouvelles fouilles menées par Nuran Şahin ont maintenant livré des traces assez conséquentes d'une fréquentation cultuelle de la fin de l'âge du bronze, parmi lesquelles des céramiques mycéniennes chaque année plus nombreuses. Elles semblent aussi indiquer une continuité du culte entre ces premières manifestations et l'époque géométrique. Méfions-nous donc des interprétations tranchées, fondées sur une documentation trop exiguë.

Une série importante d'objets indigènes de l'âge du fer

- 13 Après ces quelques objets de l'âge du bronze final, on trouve sur le Timpone Motta une série importante d'ornements en bronze de l'âge du fer, composée de types d'objets présents dans les tombes féminines riches de la nécropole de Macchiabate, au pied de la colline¹³. Toutes ces pièces datent du IX^e et des trois premiers quarts du VIII^e siècle av. J.-C., c'est-à-dire qu'ils sont antérieurs à la fondation de Sybaris. Comme on le précisera systématiquement, la plupart des catégories d'objets considérées sont représentées à la fois dans les fouilles régulières de P. Zancani Montuoro, M. W. Stoop et M. Kleibrink et dans les lots issus des pillages des années 1970 et 1980, ce qui garantit la fiabilité de l'ensemble.

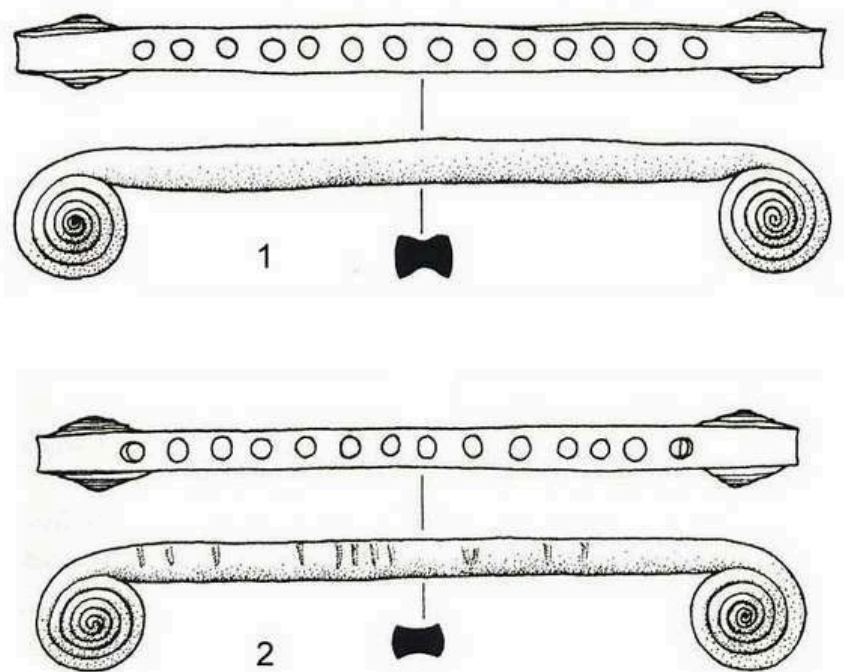
3. Francavilla Marittima, Timpone Motta, fibules de l'âge du fer



1. d'après PERONI, CARDARELLI 1977-79 ; 2, 7-8, 12. d'après KLEIBRINK 2004 ; 3, 5, 9-10, 13-14. d'après PAPADOPOULOS 2003 ; 4, 6, 11. d'après LO SCHIAVO 1983-84b.

- 14 Parmi les fibules, on peut mentionner d'abord un exemplaire à arc simple filiforme très légèrement épaissi, décoré de chevrons incisés, et à porte-ardillon court¹⁴ (fig. 3, 1). Il s'agit d'un type assez fréquent dans les nécropoles de l'âge du fer de la Campanie (notamment à Sala Consilina) et de la Calabre, qui se trouve dans des contextes de la seconde moitié du IX^e ou de la première moitié du VIII^e siècle av. J.-C. Plusieurs fibules fragmentaires, dont deux publiées, provenant, l'une, des fouilles récentes, et l'autre, de fouilles illégales, appartiennent au type serpentiforme méridional à arc à section uniformément circulaire, qui date du IX^e ou de la première moitié du VIII^e siècle¹⁵ (fig. 3, 2-3). Il en va de même pour une série assez importante de fibules à arc en forme de plaque ovale à côte centrale décorée ou non (*fibula ad arco scudato*)¹⁶ (fig. 3, 4-8). Le Timpone Motta en a livré plus d'exemplaires que l'ensemble de la nécropole de Macchiabate. Ils proviennent à la fois des fouilles anciennes et récentes et du lot issus des fouilles illégales des années 1970-1980. Le groupe, très fréquent dans la nécropole de Macchiabate (comme dans d'autres de la Calabre ionienne), des fibules à quatre spirales fixées par un rivet central à un arc plat rubané n'est représenté au Timpone Motta que par deux fragments provenant des pillages : un arc avec un seul trou de rivet¹⁷ et une spirale déroulée, cassée au niveau du trou du rivet central¹⁸ (fig. 3, 9-10, peut-être aussi fig. 7, 12). Une fibule à arc rubané revêtu d'une plaque losangique d'ivoire¹⁹ (fig. 3, 11), d'un type fréquent dans la nécropole de Macchiabate où il est daté du VIII^e siècle, provient des fouilles anciennes, alors que les fouilles de M. Kleibrink ont donné une belle fibule du même type mais avec une plaque rectangulaire à côtés échancrés²⁰ (fig. 3, 12). Des arcs rubanés avec deux trous de rivets (fig. 3, 13-14) de la même série font partie du mobilier issu des pillages²¹.

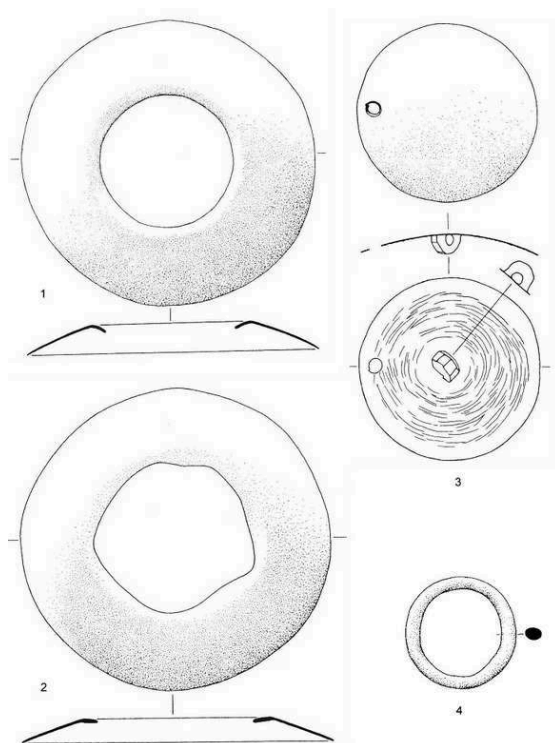
4. Francavilla Marittima, Timpone Motta, armatures de « chalcophone »



D'après PAPADOPOULOS 2003.

- 15 La série des éléments de parure comprend les principales catégories d'objets mis au jour dans les tombes de l'âge du fer de la nécropole. Les plus importants d'entre eux sont deux armatures de « chalcophones » provenant des fouilles illégales²² (fig. 4, 1-2). Elles sont de longueurs différentes et appartenaient probablement à deux objets distincts. Elles sont identiques à celles du « chalcophone » de la très riche tombe 60 de Macchiabate²³, c'est-à-dire qu'elles appartiennent à une variante, à volutes et barre centrale étroite, caractéristique de la Sybaritide et différente de celle des nécropoles de la zone de Crotona.

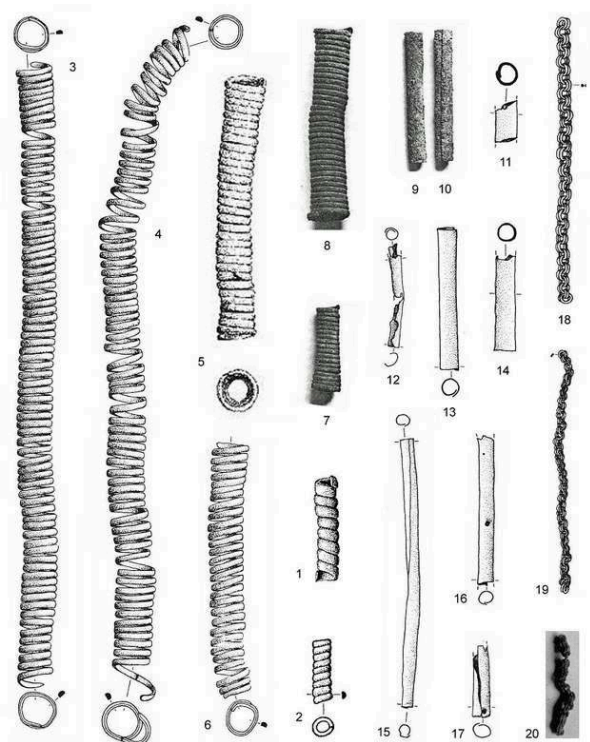
5. Francavilla Marittima, Timpone Motta, anneaux composites de l'âge du fer



D'après PAPADOPOULOS 2003.

- 16 Est également présent dans la tombe 60, et plus généralement bien représenté dans la nécropole, le groupe des disques composites formés d'un large anneau en tôle au centre duquel s'ajustait un disque plein bombé à bélière centrale, qui devait être fixé sur le vêtement²⁴. Deux anneaux périphériques et un disque central se trouvent dans le groupe des objets issus des fouilles clandestines (fig. 5, 1-3). Comme pour les armatures de « chalcophone », il ne semble pas que les fouilles régulières en aient livré.
- 17 Un au moins des anneaux massifs fermés à section circulaire des fouilles illégales²⁵ (fig. 5, 4) doit provenir d'un ornement formé d'un groupe d'anneaux semblables de taille croissante, comme celui de la tombe 79 de Temparella. Ce type de grand pendentif composite, relativement rare dans la nécropole de Macchiabate, est en revanche très bien représenté tant en Calabre qu'en Basilicate et en Campanie, ainsi que dans quelques rares contextes de la Sicile (comme le dépôt de San Cataldo²⁶).

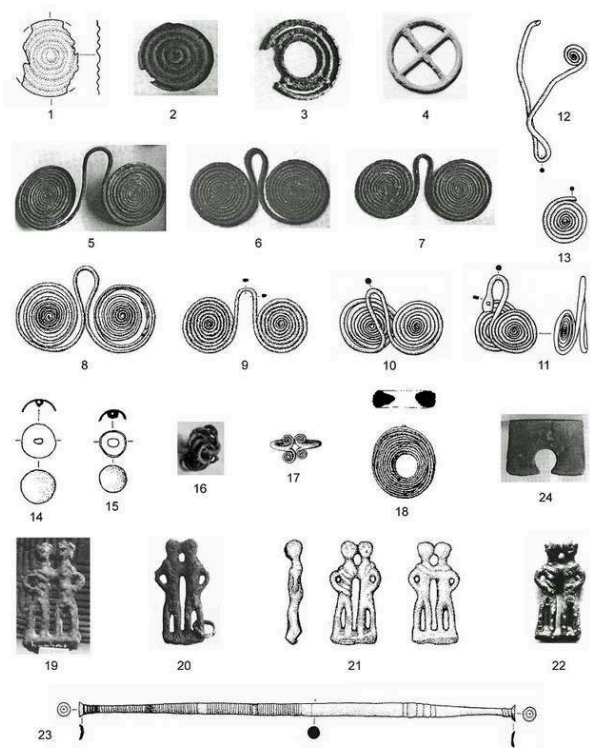
6. Francavilla Marittima, Timpone Motta, hélices, tubes et chaînettes de l'âge du fer



1, 5. d'après KLEIBRINK 2004 ; 2-4, 6, 11-19. d'après PAPADOPOULOS 2003 ; 7-10, 20. D'après STOOP 1974-76 et 1987.

- 18 Des fouilles anciennes et récentes et des pillages, proviennent aussi de longs tubes formés d'un fil enroulé en hélice²⁷. Certains, à fil de section rubanée²⁸ (fig. 6, 1-2), peuvent appartenir soit à des « chalcophones » de la variante locale ou plus largement méridionale (du type diffusé aussi en Basilicate, comme à l'Incoronata, à Pisticci ou à Tursi, Valle Sorigliano), d'autres, dont le fil a une section plutôt circulaire (fig. 6, 3-8), à différents types de pendentifs composites, comme ceux des tombes 117 et 112 de l'Incoronata en Basilicate, soit encore à des bracelets annulaires d'un type rare, attesté à Macchiabate (encore une fois, dans la tombe 60), et, d'une autre variante, dans la tombe 63, mais aussi dans d'autres nécropoles riches, comme celle de Tursi, Valle Sorigliano (tombe 28 – fig. 8)²⁹.
- 19 Des tubes en tôle de bronze enroulée sur elle-même, provenant des fouilles anciennes et des pillages³⁰ (fig. 6, 9-17), peuvent être attribués à des « sonagliere », ces pendentifs composites semblables aux « chalcophones » dans lesquels les armatures sont plus simples et les tubes hélicoïdaux justement remplacés par des tubes pleins. On les trouve dans les mêmes contextes que les ornements précédents, comme la tombe 60.

7. Francavilla Marittima, Timpone Motta, objets en bronze de l'âge du fer



1, 10-15, 23. d'après PAPADOPOULOS 2003 ; 2-4, 5-7, 16, 24. d'après STOOP 1974-76, 1980 et 1987 ; 8-9, 17-18, 21-22. D'après KLEIBRINK 2003 et 2004 ; 20. d'après LA GENIÈRE 1992.

- 20 Cette même sépulture a livré aussi, près de l'amas de grandes parures, au niveau du bras droit de la défunte, cinq petits disques en fine tôle de bronze ornés par estampage d'une série de cercles concentriques et munis de petits trous périphériques permettant de les coudre sur un support en tissu ou en cuir. Deux exemplaires identiques fragmentaires proviennent des fouilles anciennes et des explorations illégales sur le Timpone Motta³¹ (fig. 7, 1-2).

8. Tursi, Valle Sorigliano, mobilier de la tombe 28



D'après *Greci, Enotri e Lucani* 1996.

- 21 Parmi les parures féminines indigènes, on peut encore mentionner, dans le matériel des fouilles anciennes, un pendentif en rouelle moulé en une pièce, composé de trois anneaux concentriques reliés par quatre languettes disposées en croix³² (fig. 7, 3). C'est un type très largement diffusé dans les cultures de l'âge du fer de l'Italie du Sud, que l'on trouve aussi bien en Calabre (par exemple dans la tombe 76 de Temparella à Macchiabate) qu'en Campanie et en Basilicate. Ces parures devaient orner notamment des ceintures composites, comme c'est le cas dans la tombe 28 de Valle Sorigliano à Tursi (fig. 8). C'est dans cette même sépulture que l'on trouve les meilleurs parallèles pour une riche série de pendentifs à double spirale provenant à la fois des fouilles anciennes, récentes et des recherches clandestines³³ (fig. 7, 5-13). Une petite rouelle simple formée d'un cercle rempli d'une croix a été mise au jour dans les fouilles anciennes³⁴ (fig. 7, 4). Elle fait partie d'une série très largement diffusée dont l'origine et la datation sont donc difficiles à préciser³⁵.
- 22 Enfin, des chaînettes formées de séries de paires de petits anneaux enchaînés, caractéristiques de la parure de l'âge du fer méridional, apparaissent dans les fouilles anciennes et sont conservées parmi les matériels volés³⁶ (fig. 6, 18-20). On en connaît divers exemplaires dans les tombes de Macchiabate, par exemple accrochées à des fibules à spirales en fer. La tombe 28 de Tursi en contient plusieurs, qui sont fixées à des anneaux composites et à des bracelets (fig. 8). Elle a livré aussi des groupes de petits anneaux enfilés dans un seul anneau plus grand (fig. 7, 16), caractéristiques de la parure féminine méridionale de l'âge du fer, dont M. W. Stoop a publié un exemple provenant du Timpone Motta³⁷. Les petits boutons en tôle hémisphériques à bélière centrale, si nombreux dans certaines tombes, sont aussi attestés sur le Timpone Motta par deux exemplaires issus des fouilles clandestines³⁸ (fig. 7, 14-15). Les parures

annulaires sont rares : on peut mentionner seulement une bague à extrémités en double spirales qui doit être de production indigène de l'âge du fer³⁹. Un anneau épais, fait d'un fil enroulé comme sur une bobine, issu des fouilles de M. Kleibrink⁴⁰ (fig. 7, 18), peut être interprété comme une parure de tête – boucle d'oreille ou élément de coiffure – comme il en existe deux exemplaires de part et d'autre de la tête de la défunte de la tombe 60 de Macchiabate, par exemple.

- 23 Pour en terminer avec les parures féminines de l'âge du fer, on doit enfin mentionner quatre petits pendentifs moulés qui représentent un couple enlacé provenant des fouilles anciennes et de celles de M. Kleibrink⁴¹ (fig. 7, 19-22). Ce type d'ornement est un des très rares qui présentent une composition figurative dans la production métallurgique locale. Des exemplaires ont été mis au jour dans deux tombes féminines riches de la nécropole : un dans la tombe 57 de Temparella, suspendu à une chaînette du type mentionné précédemment, et surtout deux dans la « tomba Strada », d'où provient la célèbre coupe en bronze orientale historiée⁴².
- 24 L'ensemble d'objets féminins en bronze du Timpone Motta est enfin complété par une quenouille massive renflée en son centre, ornée de stries, de cannelures et de motifs en arêtes de poisson, avec des extrémités tronconiques⁴³ (fig. 7, 23). L'objet évoque assez précisément la quenouille de la tombe 410 de l'Incoronata en Basilicate⁴⁴, qui est simplement moins renflée au centre et présente des trous pour la suspension d'une chaînette.
- 25 Parmi les objets en bronze de l'âge du fer du Timpone Motta, on observe une très forte prédominance des ornements féminins. Il existe une seule pièce spécifiquement masculine. Il s'agit de la garde en bronze d'un poignard à lame et poignée en fer⁴⁵ (fig. 7, 24), d'un type caractéristique de Francavilla Marittima, qui est présent dans les deux sépultures masculines les plus importantes de Macchiabate : la tombe 87 de Temparella et la tombe à outils de Cerchio Reale.

Une hellénisation précoce des formes indigènes de dévotion féminine au VIII^e siècle ?

- 26 La série d'objets en bronze de l'âge du fer du Timpone Motta appelle des commentaires bien différents de ceux qui ont été faits à propos des pièces de l'âge du bronze. D'abord parce que, pour cette époque, les fouilles récentes ont mis en évidence non seulement une série de céramiques abondante, constituée à la fois de productions locales et d'importations grecques, mais aussi des édifices, parmi lesquels la grande maison Vb à abside sur poteaux de bois. L'interprétation de cet édifice prête à discussion⁴⁶. S'agit-il d'un véritable édifice cultuel, consacré à une divinité féminine ayant compétence sur les activités des femmes de la communauté, notamment sur le tissage ? S'agit-il plutôt d'un *anaktoron* dans lequel, autour d'un foyer commun, à côté des activités domestiques d'une famille ou d'un groupe dominants de l'agglomération (parmi lesquelles la fabrication de grands tissus), prenaient place des pratiques rituelles et dévotionnelles documentées essentiellement par les nombreux objets métalliques qui se trouvaient dans les strates de l'âge du fer du secteur ? Il est bien délicat de répondre, pour Francavilla Marittima, à cette question de l'identification des fonctions du bâtiment, lorsque l'on sait qu'elle prête encore à discussion dans les cas apparemment plus clairs et mieux connus de l'« *hérôon* » de Lefkandi et du premier « temple » d'Apollon à Erétrie en Eubée⁴⁷.

- 27 Quoi qu'il en soit, il est difficile de supposer que les nombreux éléments de parure en bronze mis au jour proviennent de déchets domestiques. En l'absence de toute trace de sépulture sur le sommet du Timpone Motta, il faut bien supposer que tous ces ornements ont fait l'objet d'un ou de plusieurs dépôts votifs. La présence de certains d'entre eux dans des strates homogènes de l'âge du fer indique que les actes de dévotion qu'ils illustrent ont été le fait de la communauté indigène qui occupait le site avant la fondation de Sybaris.
- 28 Les catégories d'objets présentes sur le Timpone Motta se trouvent dans les sépultures féminines les plus importantes de la nécropole de Macchiabate, comme la tombe 60 de Temparella ou la « tomba Strada ». Le seul objet masculin rencontré renvoie aussi aux mobiliers les plus riches (T 87) ou particuliers, comme celui de la tombe dite d'Epeios du Cerchio Reale. Ce sont donc les niveaux les plus élevés de la communauté indigène de Francavilla Marittima qui sont concernés par ces actes de dévotion. Il est étonnant de constater à quel point le lot d'objets en bronze du Timpone Motta reflète de manière fidèle la composition des mobiliers funéraires contemporains. Les critères de sélection appliqués habituellement dans le domaine funéraire ont été transférés dans le domaine domestique ou communautaire des dévotions religieuses.
- 29 M. Kleibrink date la première phase de construction sur le Timpone Motta des deuxième et troisième quarts du VIII^e siècle av. J.-C. C'est l'époque de l'apogée de la communauté indigène de Francavilla Marittima, marquée dans la nécropole par une importante série de riches tombes féminines et masculines. C'est aussi le moment où les premiers indices significatifs d'une ouverture aux circulations maritimes à longue distance se font sentir : vases métalliques de Méditerranée orientale, céramiques grecques, notamment eubéennes, importées et peut-être fabriquées sur place. C'est sans doute en prenant en compte ce contexte particulier d'une puissante communauté indigène qui, à la fois, marque son identité par la richesse du vêtement cérémoniel des femmes les plus importantes et est réceptive aux produits grecs de l'époque géométrique, qu'il faut interpréter la série métallique ancienne du Timpone Motta.
- 30 C'est aussi ce qui rend la compréhension de l'édifice Vb si délicate. D'un côté, il s'agit de la version emphatisée d'une maison œnôtre de l'âge du fer, dans laquelle se déroulaient les activités habituelles d'une maisonnée aristocratique indigène d'Italie méridionale. De l'autre, elle présente les caractéristiques architecturales des grands édifices cultuels grecs de l'époque géométrique, auxquels elle a peut-être emprunté le plan et la monumentalité. De la même manière, pour les objets métalliques qui y ont été mis au jour : d'un côté, ils sont l'expression la plus aboutie d'une forme de représentation des personnages éminents, dont on trouve généralement les manifestations dans les nécropoles ; de l'autre, ils proviennent d'un contexte non funéraire et évoquent les offrandes de parures qui se multiplient à la même époque dans les sanctuaires de la Grèce. Il n'est donc pas impossible qu'à l'occasion des premiers contacts réguliers avec les groupes de marins venus de l'Égée au cours du VIII^e siècle av. J.-C., certaines familles importantes de la communauté indigène de Francavilla Marittima aient adopté des pratiques dévotionnelles et des types architecturaux d'origine grecque en les adaptant aux exigences de la société locale.
- 31 Comme l'a maintes fois rappelé M. Kleibrink, on observe une certaine continuité dans les formes de dévotion sur le Timpone Motta entre la fin de l'époque indigène et le début de la période coloniale : les mêmes catégories d'objets de parures féminines sont offertes, dans les mêmes lieux ; les actes rituels prennent place dans des bâtiments

cultuels qui se substituent avec une grande précision topographique à l'ancien *anaktoron*. Mais cette observation peut conduire à plusieurs interprétations différentes. Soit on considère que le culte grec de la fin du VIII^e et du VII^e siècles av. J.-C. reste fortement marqué par une composante indigène et qu'Athéna, la divinité titulaire du lieu de culte, était déjà vénérée, sous une forme plus générique, avant la fondation de Sybaris. Soit on suppose plutôt que les pratiques religieuses indigènes ont été transformées, dès le milieu du VIII^e siècle av. J.-C., par l'apport et l'adaptation d'usages culturels grecs – eubéens ? – d'époque géométrique, qui se sont implantés quelques décennies avant la fondation de la colonie achéenne. Le passage de l'édifice Vb, avec sa série d'« offrandes » féminines indigènes, aux premiers temples, accompagnés des nombreuses offrandes grecques, serait ainsi marqué par une certaine continuité archéologique à cause non d'une persistance de traits indigènes dans le culte achéen, mais plutôt d'une hellénisation précoce des pratiques religieuses indigènes.

- 32 Le sanctuaire du Timpone Motta n'est sans doute pas le seul à refléter à la fois la continuité et les ruptures qui marquent les pratiques votives en Sybaritide à la fin du VIII^e siècle av. J.-C. On observe une situation semblable pour le sanctuaire de Cozzo Michelichio, qui est beaucoup plus mal connu car il a été fouillé anciennement⁴⁸. On y retrouve néanmoins, mêlés aux offrandes d'époque grecque, une série de parures indigènes des IX^e-VIII^e siècles av. J.-C. ainsi que quelques objets anciens importés, comme un manche de rasoir villanovien et divers pendentifs grecs, certains d'époque géométrique peut-être antérieurs à la fondation de Sybaris⁴⁹.

Les plus anciens objets en bronze de la couche 5 du sanctuaire de Bitalemi à Gela (Sicile)

- 33 Le sanctuaire de Bitalemi occupe le sommet d'une petite éminence située à environ 400 m à l'ouest de la longue colline sur laquelle s'étendait la cité grecque de Géla, en Sicile méridionale, à l'époque archaïque⁵⁰. Par rapport à la ville, il se trouve sur la rive opposée du fleuve Géla, dont il domine l'embouchure. Le site a été identifié par Paolo Orsi qui y effectua un premier sondage en 1901⁵¹. Piero Orlandini en reprit l'exploration dans les années 1960 et effectua, de 1963 à 1967, une série de sondages qui lui permirent d'explorer toute la plate-forme sommitale, sur une surface de 2000 m² environ. Les résultats extraordinaires de cette grande fouille furent présentés dans une série d'articles préliminaires importants⁵² et plusieurs catégories de matériel donnèrent lieu à des monographies⁵³. Une nouvelle exploration eut lieu en 1991, face à la menace de fouilles clandestines, mais elle toucha essentiellement les niveaux supérieurs d'époque romaine impériale et atteignit tout de même le niveau d'époque classique⁵⁴. En 1994, enfin, l'Institut d'archéologie de l'Université d'État de Milan effectua un sondage dans le secteur de la pente sud-est de la colline, jusqu'aux niveaux les plus profonds, qui étaient encore intacts⁵⁵.
- 34 Le sanctuaire de Bitalemi eut une durée de vie relativement courte, de la seconde moitié du VII^e à la fin du V^e siècle av. J.-C. Son abandon est mis en relation avec le siège et la destruction de Géla par les Carthaginois en 405⁵⁶. Malgré la reconstruction de la ville par Timoléon dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., le sanctuaire ne fut pas restauré et le site ne fut fréquenté qu'épisodiquement jusqu'à l'époque augustéenne, pendant laquelle une ferme s'installa sur la colline.

- 35 L'identification de la divinité vénérée dans le sanctuaire est assurée par une petite série de graffites sur des vases en céramique attiques du v^e siècle av. J.-C., qui indiquent clairement que le sanctuaire de Bitalemi était consacré à Déméter Thesmophoros et que l'on y pratiquait des cérémonies cultuelles féminines pouvant être identifiées aux thesmophories⁵⁷. La présence massive, dans la couche 4, de statuettes en terre cuite représentant une femme tenant un porcelet dans une main et un pavot dans l'autre confirme cette attribution. Aucune inscription ne provient de la couche 5, mais rien ne permet de supposer que l'identité de la divinité a changé au cours du vi^e siècle av. J.-C.. La présence de plusieurs outils agricoles, comme des faux, une bêche et des socs de charrue, dans les niveaux de la première moitié du vi^e siècle av. J.-C. est à mettre plus précisément en relation avec une divinité qui a en charge le renouveau et la croissance de la végétation et des récoltes.
- 36 Piero Orlandini a mis en évidence deux phases bien distinctes dans la vie du sanctuaire, correspondant aux deux couches inférieures de la stratigraphie. La couche 5, qui repose directement sur le substrat naturel, est formée de sable très pur accumulé sur une épaisseur de plus d'un mètre, qui contenait quelques vestiges de petits bâtiments à soubassement de brique crue. Elle est scellée par la couche 4, un épais lit d'argile dans lequel étaient fondés les murs de petits édifices en pierre. L'abondance et la richesse des séries céramiques importées et fabriquées localement permettent de fixer assez précisément les cadres chronologiques de l'histoire du sanctuaire.
- 37 Le matériel le plus ancien se trouve au fond de la couche 5. Il s'agit d'imitations locales de coupes protocorinthiennes géométriques tardives de la seconde moitié du vii^e siècle av. J.-C. Un seul vase protocorinthien authentique – un aryballe piriforme fragmentaire – a été identifié. Aucune céramique antérieure au milieu du vii^e siècle av. J.-C. n'a été repérée. La vie du sanctuaire commence donc plus d'un demi-siècle après la fondation de la cité à la fin du viii^e ou au début du vii^e siècle. Plus haut, dans l'épaisseur de la couche 5, on trouve une majorité de céramiques du Corinthien moyen, auxquelles sont associées des coupes ioniennes et des vases de fabrication locale de la première moitié du vi^e siècle. La céramique attique est rare, mais on compte au moins une amphorette à figures noires de la première moitié du vi^e siècle av. J.-C. Enfin, au sommet de la couche, au contact avec l'argile de la couche 4, apparaissent les vases du Corinthien récent I et II associés aussi à de la céramique locale et à des produits de Grèce de l'Est du deuxième tiers du vi^e siècle. La couche 5 couvre donc une période allant de la seconde moitié du vii^e au troisième quart du vi^e siècle.
- 38 L'une des particularités de la couche 5 du sanctuaire de Bitalemi est le grand nombre d'objets et de fragments de bronze qui y ont été mis au jour. Paolo Orsi avait déjà attiré l'attention sur ce fait⁵⁸, mais c'est Piero Orlandini qui en a véritablement montré toute l'importance en présentant une série de 31 dépôts formés d'une masse de ce métal, sous forme de morceaux de lingots ou de fragments d'objets manufacturés⁵⁹. Ces lots proviennent de toute l'épaisseur de la couche de sable et de l'ensemble de la superficie explorée. Les plus anciens ont été découverts tout au fond, au niveau où se trouvent les céramiques du dernier quart du vii^e siècle. Les plus récents, qui sont aussi les plus nombreux, proviennent des trente premiers centimètres superficiels de la couche 5. Ils datent du deuxième tiers du vi^e siècle. Ces dépôts ont été interprétés comme des offrandes de métal brut sous forme d'*aes rude*, plus rarement *formatum* ou *signatum*, et

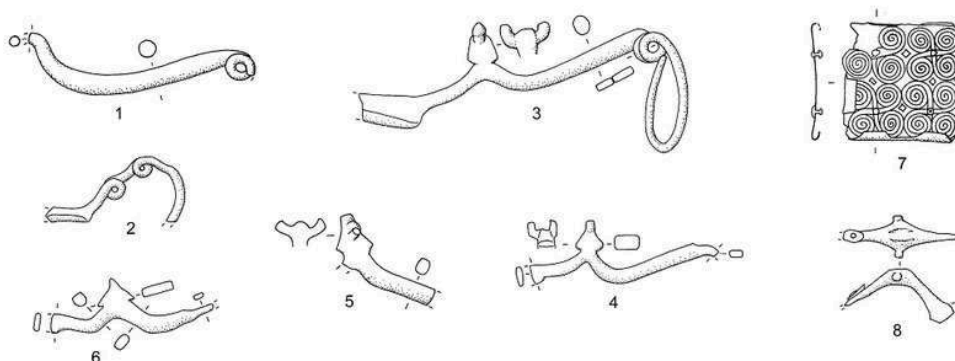
de fragments d'objets usagés ou anciens conservés pour la masse de métal qu'ils représentent.

- 39 La plupart des objets et fragments d'objets sont contemporains de la première phase de fréquentation du sanctuaire, celle de la couche 5^o. Ils couvrent la même fourchette chronologique que les céramiques grecques locales et importées avec lesquelles ils étaient associés. Ce sont d'abord des éléments du vêtement et de la parure des femmes grecques qui fréquentaient le sanctuaire, des vases et des ustensiles (comme des râpes) utilisés lors des actes rituels – libations, sacrifices, préparation des repas pris collectivement sur place. On trouve par ailleurs des séries d'objets, la plupart du temps fragmentaires, de la fin du VII^e et de la première moitié du VI^e siècle av. J.-C., mais qui viennent de régions plus ou moins éloignées de la Sicile méridionale : lot de fibules originaires de la péninsule italique, notamment de la façade adriatique ; parures annulaires et petits ornements caractéristiques du premier âge du fer, du sud, du centre et du centre-est de la France ; objets de la Macédoine et des Balkans et fragments de vases du Caucase. Ces séries étrangères ont suivi des parcours parfois complexes avant d'être déposées dans le sable de Bitalemi, mais toujours dans les limites chronologiques de la couche 5. D'autres objets, moins nombreux, sont, quant à eux, antérieurs pour les uns à la fondation de Gela, pour d'autres au moins à celle du sanctuaire de Bitalemi.

Avant la fondation de Gela : quelques objets indigènes de l'âge du fer sicilien

- 40 Parmi ces objets anciens, l'une des catégories les mieux représentées est celle des fibules siciliennes ou méridionales de l'âge du fer. Le premier fragment à considérer est une portion d'arc dissymétrique d'une grande fibule serpentiforme à section uniformément circulaire (fig. 9, 1), qui trouve un parallèle assez précis dans un exemplaire de la nécropole de Dessucri près de Butera⁶¹. Elle date du IX^e ou de la première moitié du VIII^e siècle av. J.-C. Son origine sicilienne n'est pas entièrement assurée, puisque le type est plutôt rare dans l'île, alors qu'il est très fréquent dans les nécropoles de Calabre et, dans une moindre mesure, dans les régions voisines de la Basilicate et de la Campanie.

9. Gela, Bitalemi, couche 5, fragments d'objets en bronze de l'âge du fer



Dessins S. Verger.

- 41 À Bitalemi, une autre fibule serpentiforme à section uniformément circulaire est caractérisée par un arc court à ressorts très rapprochés (fig. 9, 2). Des exemplaires identiques proviennent de la nécropole de Francavilla Marittima⁶² près de Sybaris et surtout de la montagne des Murge de Strongoli⁶³. Le nombre relativement important d'exemplaires provenant de ce site pourrait suggérer une origine plutôt calabraise pour cette variante précise. Le type est daté, comme le précédent, de la seconde moitié du IX^e ou de la première moitié du VIII^e siècle av. J.-C.
- 42 Quatre autres fibules serpentiformes, dont une presque entière quoique tordue et cassée, appartiennent au type à appendice pourvu de cornes sur l'arc et à ressort de section rubanée (fig. 9, 3-6). Elles sont rares et plus particulièrement caractéristiques de la Sicile occidentale et centrale. Les exemplaires mis au jour dans les cités grecques de la côte méridionale de la Sicile proviennent de contextes compris entre la fin du VII^e et le troisième quart du VI^e siècle av. J.-C. Il s'agit toutefois de dépôts dans des sanctuaires qui contiennent des objets anciens et d'une couche d'habitat où les objets métalliques peuvent être les restes de pratiques votives domestiques complexes. La forme générale est celle des fibules serpentiformes méridionales. On a sans doute affaire à un modèle original sicilien inspiré, d'une part, des modèles de fibules serpentiformes d'Italie méridionale, et, d'autre part, d'éléments peut-être ibériques des X^e-IX^e siècle av. J.-C. Il doit être contemporain des modèles serpentiformes classiques les plus récents, qui datent de la fin du IX^e et du VIII^e siècles av. J.-C.⁶⁴.
- 43 Une plaque en fine tôle de bronze ornée de quatre groupes de quatre petites spirales en fil riveté s'adaptait sur l'arc d'une fibule, sans doute en fer, qui a disparu (fig. 9, 7). L'exemplaire est bien conservé. Il s'agit aussi d'un type rare, que l'on rencontre, comme le précédent, en Sicile occidentale. L'absence de contextes connus⁶⁵ empêche de préciser la datation de cette forme qui, comme les autres fibules à plaques siciliennes, doit se placer au VIII^e ou au VII^e siècle av. J.-C.
- 44 Parmi les productions méridionales, on peut ranger un des rares objets intacts du dépôt 2 de P. Orlandini, qui est un grand anneau circulaire fermé lisse à section circulaire uniforme (fig. 11, 1). Sa forme est simple mais relativement rare en Sicile. Le dépôt de San Cataldo en a livré de nombreux exemplaires de différentes tailles⁶⁶. Quelques rares exemplaires isolés proviennent de tombes de Sicile, mais, comme on l'a vu à propos de l'exemplaire de Francavilla Marittima, ce type de parure annulaire est surtout caractéristique du sud de la Campanie, de la Calabre et de la Basilicate au VIII^e et jusque dans la première moitié du VII^e siècle av. J.-C.⁶⁷.

10. Gela, Bitalemi, couche 5, chaînettes en bronze de l'âge du fer



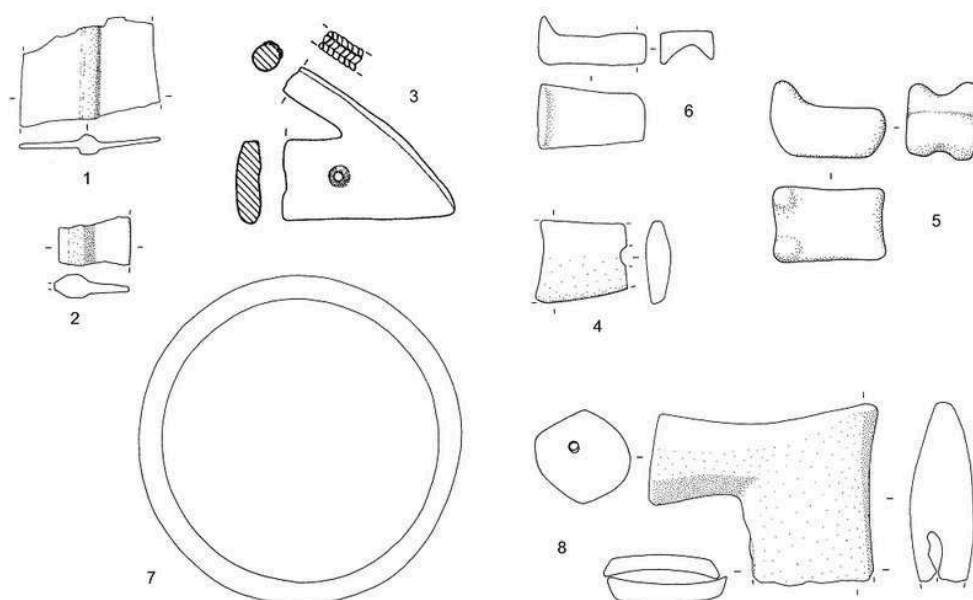
Photographies S. Verger.

Les anneaux simples faisaient partie de parures constituées de plusieurs anneaux concentriques reliés entre eux par des liens organiques, qui étaient portées sur le ventre ou la poitrine par les femmes indigènes de l'Italie du sud.

- 45 Quelques tronçons de chaînettes formées de paires de petits anneaux enchaînés (fig. 10) peuvent être rapprochés de ceux que l'on a mentionnés à propos du Timpone Motta. Ils apparaissent surtout dans les nécropoles de l'âge du fer du sud de la péninsule italique, mais sont également attestés en Sicile au VIII^e et au début du VII^e siècle av. J.-C.

Avant la création du sanctuaire : des objets indigènes du VII^e siècle av. J.-C.

11. Gela, Bitalemi, couche 5, fragments d'objets en bronze de l'âge du fer



3. d'après Albanese Procelli ; les autres : dessins S. Verger.

- 46 La couche 5 de Bitalemi a également fourni quelques objets de l'âge du fer sicilien identiques à ceux que l'on rencontre dans les dépôts métalliques des VIII^e-VII^e siècle av. J.-C. Il s'agit d'abord de deux petits fragments de flammes de pointes de lance (fig. 11, 1-2). On trouve de nombreux fragments identiques dans le grand dépôt du Mendolito par exemple⁶⁸.
- 47 Par ailleurs, le dépôt 28 de P. Orlandini, qui a été mis au jour au fond de la couche 5 et date donc plutôt du dernier quart du VII^e siècle, contenait un fragment d'anse de bassin triangulaire à anneau central de type sicilien présentant sur la tranche un décor de tresse moulé (fig. 11, 3-4 et fig. 12) qui est fréquent sur les anses du dépôt du Mendolito⁶⁹ et attesté sur l'anse complète du dépôt de Giarratana⁷⁰.

- 48 La troisième catégorie d'objets siciliens que l'on trouve dans les dépôts métalliques de Bitalemi est celle des « astragales », représentés par deux exemplaires entiers. L'un a des reliefs très arrondis et une surface lisse (fig. 11, 5). L'autre est plus anguleux et est orné de chevrons incisés (fig. 11, 6 et fig. 13). Il est identique, pour la forme, à plusieurs exemplaires du dépôt du Mendolito⁷¹ et, pour le décor, plus spécifiquement proche de l'un d'entre eux (M 556⁷²).

12. Gela, Bitalemi, couche 5, fragment d'anse de bassin en bronze de l'âge du fer.



Photographies S. Verger.

13. Gela, Bitalemi, couche 5, « astragale » en bronze de l'âge du fer



Photographies S. Verger.

- 49 Ces différents fragments, caractéristiques des derniers dépôts indigènes de la Sicile interne à l'âge du fer, datent probablement du VIII^e ou de la première moitié du VII^e siècle av. J.-C., même si, à Giarratana ou au Mendolito, quelques pièces récentes

indiquent que l'enfouissement des dépôts s'est poursuivi jusque dans la seconde moitié du VII^e siècle.

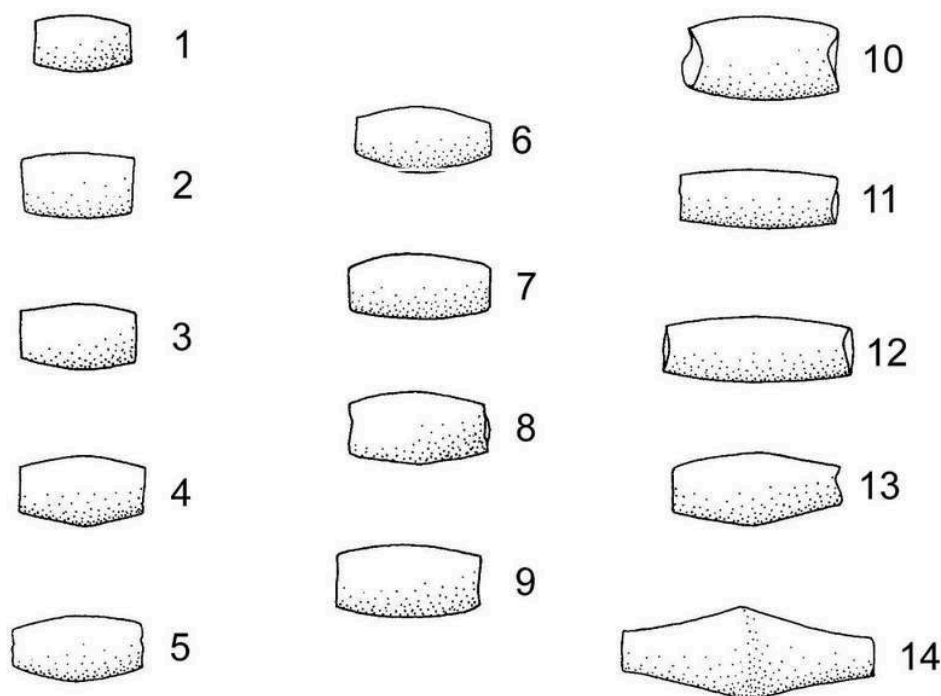
14. Gela, Bitalemi, couche 5, pommeau à décor ornithomorphe en bronze de l'âge du fer



Photographie S. Verger.

- 50 Un autre objet sicilien, dont la fonction n'est pas clairement déterminée, est une pièce reposant sur une base creuse formée d'un disque surmonté d'un cylindre et ornée dans sa partie supérieure de quatre branches terminées par des têtes d'oiseaux aquatiques schématiques (fig. 14). Ce type de pièce rare est caractéristique de l'âge du fer de la Sicile orientale⁷³. Un seul semble avoir été mis au jour en dehors de l'île, en Calabre, dans le lieu de culte de Calderazzo à Medma.
- 51 D'autres pièces de vêtement et de parure peuvent être attribuées au faciès local du Finocchito, ou plus précisément de ses phases récentes de la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. Un arc de fibule *a navicella* à arc orné de deux boutons latéraux et de cannelures sommitales (fig. 9, 8) appartient à un type bien connu dans les nécropoles indigènes de Sicile orientale⁷⁴, notamment dans celle du Finocchito⁷⁵. Le type est attribué à la phase IIb de cette nécropole, qui peut être datée du premier tiers du VII^e siècle av. J.-C.

15. Gela, Bitalemi, couche 5, perles en bronze de l'âge du fer



Dessins S. Verger.

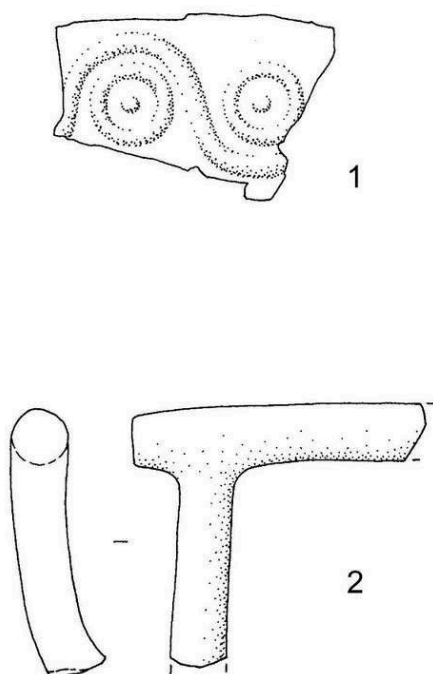
- 52 Les pièces les mieux représentées sont en fait les perles (fig. 15). On en compte environ 36 exemplaires. La plupart des variantes sont présentes, des perles olivaires courtes aux perles biconiques longues, mais la variante la plus allongée est absente. Dans plusieurs dépôts, elles ont été trouvées par groupes, ce qui pourrait indiquer qu'elles étaient déposées en colliers. C'est ce qui fait la différence entre les contextes indigènes, comme les nécropoles de Butera⁷⁶ et de Monte Finocchito⁷⁷ par exemple, où les perles sont trouvées par groupes, parfois de plusieurs dizaines d'exemplaires, et les contextes grecs, comme les nécropoles de Camarina et Mégara Hyblaea, où elles sont toujours isolées et portées comme des amulettes plutôt que comme des éléments d'une parure cohérente.
- 53 Quelques rares fragments de perles de ces types se trouvaient dans le dépôt du Mendolito⁷⁸, mais elles sont surtout très bien représentées dans les mobiliers funéraires des nécropoles indigènes de Sicile orientale, comme Monte Finocchito⁷⁹ et Tremenzano⁸⁰, où elles sont datées du VIII^e et de la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. (phase Finocchito II de Massimo Frasca). Elles sont attestées jusque dans la seconde moitié du VII^e siècle (à Butera, en association avec de la céramique protocorinthienne originale ou d'imitation). La version longue et biconique n'apparaît que dans les tombes les plus récentes, qui datent de la première moitié du VII^e siècle⁸¹.
- 54 Dans les tombes grecques, on peut en trouver toutes les variantes au moins jusque dans la première moitié du VI^e siècle av. J.-C., mais il est alors difficile de préciser s'il s'agit de parures encore portées et fabriquées couramment, ou bien de bijoux indigènes anciens conservés pour leur valeur magique supposée. Plusieurs perles olivaires ou biconiques siciliennes ont été mises au jour dans des sanctuaires grecs de Sicile orientale (à

Syracuse), de Grande-Grèce (à Francavilla Marittima⁸² et Cozzo Michelicchio⁸³ dans le territoire de Sybaris) et de la mer Égée (à Éphèse en particulier). Cela n'implique nullement qu'elles étaient fabriquées par les Grecs ou en dehors de l'île comme cela était supposé par Klaus Kilian⁸⁴.

Quelques objets étrangers anciens

- 55 Le dépôt 19 de P.Orlandini contient un fragment de hache à emmanchement transversal à grand appendice tronconique à la base du talon (fig. 11, 8). Rosa Maria Albanese Procelli⁸⁵ le rapproche d'une hache de la tombe 162 de San Valentino Torio en Campanie, datée de la seconde moitié du VIII^e ou de la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. Mais ce type d'appendice, qui ne se retrouve sur aucune autre hache de la région⁸⁶, est en revanche bien connu dans les régions du nord de l'Adriatique⁸⁷. L'exemplaire de Bitalemi pourrait être originaire de cette zone. Le parallèle le plus précis pour cette hache est un exemplaire entier conservé au musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye, issu de l'ancienne collection de Jules Charvet, acquis semble-t-il à Turin mais de provenance malheureusement inconnue⁸⁸.

16. Gela, Bitalemi, couche 5, fragments de bouclier et d'anse en bronze de l'âge du fer



Dessins S. Verger.

- 56 Les productions métalliques de la Méditerranée orientale sont représentées par un tout petit nombre de fragments anciens. Le premier d'entre eux est un bout de tôle fine ornée d'une composition au repoussé formée d'une ligne ondulée serpentant autour de cercles pointés (fig. 16, 1). Cette forme précise d'ornementation n'est attestée que sur une série de revêtements de boucliers circulaires présents notamment dans les plus grands sanctuaires de la Grèce, comme ceux de Delphes⁸⁹ et, dans une moindre mesure,

d'Olympie⁹⁰. Certains de ces fragments devaient appartenir à des armes semblables au bouclier complet d'une tombe d'Idalion en Chypre⁹¹, sur lequel la frise forme la partie externe d'une décoration simple constituée de cercles concentriques à échancrure triangulaire caractéristique des boucliers du type de Herzprung. Cette forme apparaît en Europe du Nord à l'âge du bronze final, peut-être dès le XIII^e siècle av. J.-C.⁹². Le sanctuaire de Delphes a livré par ailleurs un fragment associant une frise périphérique curviligne et un registre rempli d'animaux obtenus au repoussé d'inspiration orientale⁹³. Dans la plupart des cas toutefois, les fragments de Delphes, qui forment la série la plus importante, ne présentent aucune autre décoration que celle du méandre. On peut supposer que les boucliers ornés d'une composition du type de celle de Bitalemi sont des productions orientales, peut-être chypriotes, du VIII^e ou de la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. Le fragment de Géla est le seul actuellement connu en Méditerranée occidentale.

- 57 Le deuxième objet probablement oriental est un fragment de tige coudée de section circulaire (fig. 16, 2). Malgré le caractère très fragmentaire de la pièce, on peut proposer d'y reconnaître un fragment d'anse montante de bassin. Le parallèle le plus proche provient du sanctuaire de Molarella à Licata⁹⁴ sur la côte à l'ouest de Géla, qui appartient sans aucun doute à une anse de bassin phrygien du type des vases n° 51 et 52 du grand tumulus MM de Gordion daté du troisième quart du VIII^e siècle av. J.-C.⁹⁵.

Les objets anciens de Bitalemi, témoins de formes complexes de dépôt du métal

- 58 Parmi les objets métalliques les plus anciens de Bitalemi, on peut donc distinguer deux groupes. Le premier est constitué de pièces antérieures à la fondation de Gela. Or, on ne connaît pas de traces d'un établissement antérieur à la fondation de la colonie rhodocrétoise sur l'ensemble du site. Le deuxième comprend des objets qui peuvent être postérieurs à la fondation de Gela, mais qui sont antérieurs à la création du sanctuaire. Or, le site n'a restitué aucun indice d'une fréquentation antérieure. Tous ces objets étaient donc des antiquités lorsqu'ils ont été déposés dans le sable de la couche 5.
- 59 Il faut sans doute distinguer plusieurs situations différentes. Certaines pièces, comme les petites perles olivaires et biconiques, ont pu être longtemps conservées par les femmes grecques de Sicile, car elles servaient couramment d'amulettes pour la protection des petits enfants. Plusieurs tombes infantiles de Mégara Hybalea et de Sélinonte en ont ainsi livré. Elles ont donc pu parvenir dans le sanctuaire plusieurs décennies après la disparition du type dans les sociétés indigènes du centre de l'île. Elles ont alors dû se mêler aux petits objets de parure féminine grecs qui étaient également déposés dans le sable par les fidèles du lieu de culte.
- 60 D'autres pièces, comme celles que l'on trouve dans les grands dépôts de bronze indigènes, n'étaient sans doute plus en usage au moment de la création du sanctuaire. Il n'est pas impossible que ces fragments soient arrivés à Gela sous forme de lot constitué. Deux d'entre eux faisaient partie du dépôt 28, qui se trouvait au fond de la couche et avait donc été déposé dans le dernier quart du VII^e siècle av. J.-C., peu de temps après la création du lieu de culte. Or, on suppose maintenant que les derniers dépôts indigènes de Sicile ont été enfouis dans la seconde moitié du VII^e siècle, même s'ils contiennent des objets plus anciens. C'est le cas du grand dépôt du Mendolito, comme Rosa Maria Albanese a pu le montrer grâce à l'identification d'un rebut de fusion conservant

encore une pointe de flèche à trois ailerons d'un type oriental qui n'est pas attesté avant le dernier tiers du VII^e siècle⁹⁶. C'est aussi le cas de l'ensemble conservé au Römisch Germanisches Zentralmuseum de Mayence, qui contient un fragment de *Glockenpanzer* grecque de la seconde moitié du VII^e siècle⁹⁷. L'enfouissement des grands dépôts métalliques de la Sicile indigène et l'entrée des objets siciliens dans le sanctuaire de Bitalemi sont deux phénomènes contemporains qui marquent une étape importante dans la transformation des sociétés indigènes de Sicile centrale et dans les relations rituelles qu'elles entretiennent avec les cités grecques de la côte méridionale de l'île.

- 61 La très grande majorité des objets en bronze déposés dans la couche 5 de Bitalemi est constituée de parures féminines. Les armes, en bronze comme d'ailleurs en fer, sont très rares. On peut mentionner seulement, en dehors des deux fragments de grandes lances indigènes, le morceau de revêtement de bouclier circulaire de type oriental. Ce dernier s'insère difficilement dans le tableau général des offrandes effectuées à Bitalemi. Or plusieurs dépôts indigènes tardifs contenaient des armes originaires de Grèce ou de Méditerranée orientale. On l'a vu pour ceux du Mendolito et du musée de Mayence. C'est aussi le cas pour celui de Giarratana, qui rassemblait des objets indigènes du VIII^e siècle. Il contenait aussi une pointe de flèche ou de javelot à soie effilée d'une forme par ailleurs inconnue en Sicile, que Rosa Maria Albanese attribue à un type fréquent dans la mer Égée et en Chypre, du bronze récent à l'époque archaïque⁹⁸. Enfin, les nouvelles fouilles effectuées dans les bâtiments à vocation cultuelle de Polizzello ont livré un casque en bronze de type crétois datable de la seconde moitié du VII^e siècle⁹⁹. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle ce fragment de bouclier, unique en Méditerranée occidentale, faisait partie d'un lot d'objets indigènes entré dans le sanctuaire au moment de sa fondation ou peu de temps après, puis dispersé au gré de pratiques votives complexes dans plusieurs dépôts métalliques de la couche 5.
- 62 Le temps qui s'est écoulé entre l'arrivée à Gela de tous ces objets indigènes anciens et leur dépôt dans le sanctuaire est difficile à estimer, mais il a pu être important. L'examen attentif des associations d'objets dans les divers lots votifs connus dans le sud de l'île permet de supposer, en effet, qu'il existait dans certaines cités grecques de cette région, dans le dernier tiers du VII^e et les deux premiers tiers du VI^e siècle av. J.-C., des formes de stockage probablement public du bronze usagé : certaines réserves contenaient essentiellement des fragments de lingots, d'autres des lots de fragments d'objets pour la plupart non grecs. On ne peut guère préciser davantage le mode de formation de la première forme, qui est documentée par le *pithos* 6 de Santa Anna à Agrigente¹⁰⁰, faute d'étude morphologique et chimique précise des lingots. En revanche, diverses observations permettent de restituer la dynamique de formation du second type de stock. Y étaient regroupés des objets presque exclusivement non grecs apportés soit sous forme d'objets isolés utilisés sur place par les Grecs comme objets usuels (des vases étrusques par exemple), liés à des pratiques spécifiques (comme des vases originaires du Caucase) ou bien utilisés comme amulettes (comme des perles et petites pendeloques de Sicile indigène, de France du Sud et des Balkans), soit sous forme de lots constitués. Parmi ces derniers, on peut mentionner : d'une part, les petits lots de fragments d'objets indigènes de Sicile anciens, sans doute rassemblés dans l'intérieur de l'île selon les mêmes modalités que pour la constitution des dépôts métalliques indigènes¹⁰¹ ; d'autre part, d'importantes séries de fragments de parures et d'objets

originaires des sociétés indigènes de la Gaule méridionale et centrale et datables de la fin du VII^e et de la première moitié du VI^e siècle.

- 63 Ces réserves de métal très composites n'étaient pas immédiatement enfouies. Elles étaient accessibles et l'on pouvait en extraire des pièces isolées ou de petits lots, par exemple pour les besoins de certaines pratiques cultuelles collectives (illustrées par les trouvailles de Bitalemi) ou privées (documentées par les découvertes faites dans les maisons du quartier de l'agora de Sélinonte).
- 64 Cette spécificité de la thésaurisation du métal dans les cités grecques du sud de la Sicile permet d'expliquer plus facilement la présence des objets les plus anciens de la couche 5 de Bitalemi : ils ont pu connaître un premier stockage dans leur communauté d'origine, puis être portés à Gela où ils ont rejoint une autre réserve accessible, dans laquelle ils ont pu rester pendant des années, voire des décennies avant d'en être extraits pour faire l'objet d'une offrande dans le *thesmophorion* de la cité¹⁰².
- 65 Contrairement aux objets indigènes anciens du Timpone Motta, ils ne permettent de supposer ni un culte indigène antérieur à la fondation de la cité grecque, ni une fréquentation indigène précoce du *thesmophorion*, ni même une influence des formes indigènes de dévotion dans le culte thesmophorique à Gela. Ils illustrent plutôt une manière propre aux Grecs de la Sicile méridionale de gérer les stocks de métaux recyclés, en fonction de l'aspect et de l'origine des pièces qui les constituent, et d'en extraire une partie à des fins religieuses, dans le cadre de pratiques dévotionnelles d'une grande complexité, propres aux femmes qui fréquentaient les lieux de culte de Déméter et Korè. Dans ce contexte, on devait supposer que les objets indigènes anciens, ainsi que ceux qui provenaient de régions très lointaines, comme la Gaule ou le Caucase, avaient des vertus magiques particulières, reliques des temps antiques et des extrémités du monde.

Conclusion

- 66 Les deux sanctuaires du Timpone Motta et de Bitalemi présentent divers points communs : ils dépendent d'une colonie grecque fondée à peu près au même moment ; ils abritent le culte de divinités féminines liées au cycle de la reproduction – une déesse assimilée à Athéna dans un cas, Déméter et Korè dans le second – ; ils ont livré des séries plus ou moins importantes d'objets antérieurs à la date d'installation du culte grec.
- 67 Mais l'examen attentif de ces lots d'objets anciens oriente vers deux types d'interprétation radicalement opposés : d'un côté, ils permettent de mettre en évidence des formes de continuité entre des pratiques collectives indigènes peut-être précocement hellénisées et un culte grec colonial ; de l'autre, ils contribuent à reconstituer des formes complexes de circulation du métal recyclé entre les sociétés indigènes de la Sicile interne et les cités grecques de la côte, qui expliquent la conservation de fragments d'objets très anciens dans des lieux de culte créés *ex novo* seulement à la fin du VII^e siècle.
- 68 Les deux exemples illustrés ici montrent au moins que, si l'on veut tirer des plus anciens objets métalliques d'un sanctuaire des indications sur l'origine et les débuts de ce dernier, seul un examen très précis et sans *a priori* de leur contexte de découverte et de leur relation avec le reste de la série métallique livrée par le site peut

éventuellement empêcher de faire de grossiers contresens. Il faudrait, pour aller plus loin, entreprendre d'effectuer une typologie systématique des situations rencontrées dans l'ensemble du monde grec, tâche qui excéderait largement les limites de la présente contribution.

BIBLIOGRAPHIE

ALBANESE PROCELLI 1990 : R. M. Albanese Procelli, « Appunti sui rapporti tra la metallurgia calabra e siciliana in età protostorica », dans *A Sud di Velia I*, Tarante, 1990, p. 117-131.

ALBANESE PROCELLI 1993 : R. M. Albanese Procelli, *Ripostigli di bronzi della Sicilia nel museo archeologico di Siracusa*, Palerme, 1993.

ARENA 1992 : R. Arena, *Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia. Iscrizioni di Sicilia, II. Iscrizioni di Gela e Agrigento*, Milan, 1992.

AURIGNY 2009 : H. Aurigny, *Delphes au VII^e siècle av. J.-C. Recherches sur les offrandes et la fréquentation du sanctuaire*, mémoire de doctorat de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 2009.

BAUMER 2010 : L. Baumer, « Fin d'un culte ? Sur la fermeture des sanctuaires de Déméter en Grande Grèce et en Grèce », dans *Mémoires de la religion grecque*, Paris, 2010, p. 119-143.

BETTELLI 2006 : M. Bettelli, « Offerte votive e simboli di culto dall'Italia all'Egeo nel secondo millennio a. C. », dans A. Naso (éd.), *Stranieri e non cittadini nei santuari greci*, Firenze, 2006, p. 140-157.

BIANCO PERONI 1976 : V. Bianco Peroni, *I coltelli nell'Italia continentale (Prähistorische bronzefunde, VII, 2)*, Munich, 1976.

BOARDMAN 1964 : J. Boardman, *The Greeks Overseas*, Londres, 1964 (rééd. 1980) [cité d'après l'édition italienne, Florence, 1986].

BOL 1989 : P.C. Bol, *Argivische Schilde*, Berlin/New York, 1989.

BOVIO MARCONI 1950 : J. Bovio Marconi, « El problema de los Elimos a la luz de los descubrimientos recientes », *Ampurias. Revista de prehistoria, arqueología y etnología*, 12, 1950, p. 79-96.

Catalogue sommaire illustré 1989 : Catalogue sommaire illustré des collections du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, Archéologie comparée, 2. Europe orientale, Asie, Océanie, Amérique, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

COLDSTREAM, CATLING 1996 : J. N. Coldstream, H.W. Catling, *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs, II*, Londres, 1996.

DE LACHENAL 2006 : L. De Lachenal, « Francavilla Marittima. Per una storia degli studi », dans F. van der Wielen - van Ommeren, L. De Lachenal (éd.), *La dea di Sibari e il santuario ritrovato. Studi sui rinvenimenti dal Timpone Motta di Francavilla Marittima, I., 1. Ceramiche di importazione, di produzione coloniale e indigena (BdA volume speciale)*, Rome, 2006, p. 16-81.

DUBOIS 1989 : L. Dubois, *Inscriptions grecques dialectales de Sicile. Contribution à l'étude du vocabulaire grec colonial*, Rome, 1989.

- FIorentINI 1993 : G. Fiorentini, « Attività di indagini archeologiche della Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Agrigento », *Kokalos*, 39-40, II, 1, 1993-1994.
- FRASCA 1982 : M. Frasca, *La necropoli di Monte Finocchito*, Palermo, 1982.
- FRASCA 1992 : M. Frasca, « Tra Magna Grecia e Sicilia : origine e sopravvivenza delle coppie-amuleto a figura umana », *BdA*, 76, 1992, p. 19-24.
- FURTWÄNGLER 1890 : A. Furtwängler, *Die Bronzen und die übrige kleineren Funde von Olympia*, Berlin, 1890.
- GASTALDI 1979 : P. Gastaldi, « Le necropoli protostoriche della valle del Sarno : proposta per una suddivisione in fasi », *AION*, 1, 1979, p. 13-57.
- GRASLUND 1967 : B. Graslund, "The Herzsprung Shield Type and its Origine", *Acta archaeologica*, 38, 1967, p. 59-71.
- Greci, Enotri e Lucani* 1996 : *Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Naples, 1996.
- HENCKEN 1950 : H. Hencken, "Herzsprung Shields and Greek Trade", *AJA*, 54, 1950, p. 295-309.
- HINZ 1998 : V. Hinz, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Grecia*, Wiesbaden, 1998.
- KILIAN 1975 : K. Kilian, „Trachtzubehör der Eisenzeit zwischen Ägäis und Adria“, *Prähistorische Zeitschrift*, 50, 1975, p. 9-140.
- KLEIBRINK 2000a : M. [Maaskant] Kleibrink, « Enotri, Greci e i primi culti nell' "Athenaion" a Francavilla Marittima », *Magna Graecia*, 35, 2000, p. 18 et 21-30.
- KLEIBRINK 2000b : M. [Maaskant] Kleibrink, "Early cults in the Athenaion at Francavilla Marittima as Evidence for a Pre-colonial Circulation of *nostoi* stories", dans F. Krinzing (éd.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer: Beziehungen und Wechselwirkungen 8.bis 5 Jh. v. Chr.*, Vienne, 2000, p. 165-184.
- KLEIBRINK 2003 : M. Kleibrink [Maaskant], *Dalla lana all'acqua. Culto e identità nell'Athenaion di Lagaria, Francavilla Marittima*, Rossano, 2003.
- KLEIBRINK 2004 : M. Kleibrink, "Towards an Archaeology of Oinotria, observations on indigenous patterns of religion and settlement in the coastal plain of Sybaris (Calabria)", dans P. Attema (éd.), *Centralization, Early Urbanization and Colonization in First Millennium BC Italy and Greece*, Leuven/Paris/Dudley, Ma, 2004, p. 29-96.
- KLEIBRINK 2006 : M. Kleibrink, *Oenotrians at Lagaria near Sybaris. A native proto-urban centralised settlement*, Londres, 2006.
- KOSSACK 1954 : G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin, 1954.
- KUNZE 1956 : E. Kunze, „Schildbeschläge“, dans *V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin, 1956, p. 35-68.
- LA GENIÈRE 1991 : J. de La Genière, « Au pays de Philoctète, la montagne des Murge ; recherches dans les nécropoles », dans J. de La Genière (éd.), *Epéios et Philoctète en Italie. Données archéologiques et traditions légendaires*, Naples, 1991, p. 75-116.
- LA GENIÈRE 1992 : J. de La Genière, « Greci e Indigeni in Calabria », *AMSMG*, terza serie 1, 1992, p. 111-120.
- LA GENIÈRE, SABBIONE 1983 : J. de La Genière, C. Sabbione, « Indizi della Macalla di Filottete (Le Murge di Strongoli) », *AMSMG*, 1983-1984, p. 163-192.

- LA ROSA 1968 : V. La Rosa, « Bronzetti indigeni della Sicilia », *Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte*, 7, 1968, p. 7-136.
- LATTANZI, VAGNETTI 1983-84 : E. Lattanzi, L. Vagnetti, « Documenti micenei dalla Motta », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 157-160.
- LERAT 1980 : L. Lerat, « Trois boucliers archaïques de Delphes », *BCH*, 104, 1980, p. 93-114.
- LO SCHIAVO 1977-79a : F. Lo Schiavo, « Le fibule di bronzo : Catalogo degli esemplari dalle zone esplorate », *AMSMG*, 18-20, 1977-1979, p. 93-102.
- LO SCHIAVO 1977-79b : F. Lo Schiavo, « Alcune osservazioni sulle fibule di bronzo da Francavilla Marittima », *AMSMG*, 18-20, 1977-1979, p. 103-109.
- LO SCHIAVO 1980-82 : F. Lo Schiavo, « Le fibule di bronzo. Catalogo degli esemplari dalle Tombe T. 1-54 », *AMSMG*, 21-23, 1980-1982, p. 131-139.
- LO SCHIAVO 1983-84a : F. Lo Schiavo, « Le fibule di bronzo. Catalogo degli esemplari dalle Tombe T. 57-93 », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 111-126.
- LO SCHIAVO 1983-84b : F. Lo Schiavo, « Le fibule dall'acropoli sulla Motta », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 127-134.
- LO SCHIAVO 1983-84c : F. Lo Schiavo, « Fibule da Francavilla nel Museo Civico di Cosenza dono del Dott. Agostino De Santis », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 135-138.
- LO SCHIAVO 1983-84d : F. Lo Schiavo, « Altre osservazioni sulle fibule di bronzo da Francavilla », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 139-156.
- LO SCHIAVO 2009 : F. Lo Schiavo, « Fibule a gomito di tipo elimo ed altre fibule da Erice e Segesta », dans C. Ampolo (éd.), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico*, Pise, 2009, p. 739-741.
- MARTELLI 2004 : M. Martelli, « Riflessioni sul santuario di Francavilla Marittima », *BdA*, 127, 2004, p. 1-24.
- MATTHÄUS 1980 : H. Matthäus, „Italien und Griecheland in der ausgehenden Bronzezeit“, *JDAI*, 95, 1980, p. 109-139.
- ORLANDINI 1965-1967 : P. Orlandini, « Gela - Depositi votivi di bronzo premonetale nel santuario di Demetra Thesmophoros a Bitalemi », *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, 12-14, 1965-1967, p. 1-20.
- ORLANDINI 1966 : P. Orlandini, « Lo scavo del *thesmophorion* di Bitalemi e il culto delle divinità ctonie a Gela », *Kokalos*, 12, 1966, p. 8-35.
- ORLANDINI 1967 : P. Orlandini, « Gela : nuove scoperte nel *thesmophorion* di Bitalemi », *Kokalos*, 13, 1967, p. 177-179.
- ORLANDINI 1968 : P. Orlandini, « Diffusione del culto di Demetra e Kore in Sicilia », *Kokalos*, 14-15, 1968-1969, p. 334-338.
- ORLANDINI 2003 : P. Orlandini, « Il *thesmophorion* di Bitalemi (Gela) : nuove scoperte e osservazioni », dans G. Fiorentini, M. Caltabiano et A. Calderone (éd.), *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto De Miro*, Rome, 2003, p. 507-513.
- ORSI 1906 : P. Orsi, « Gela. Scavi del 1900-1905 », *MAL*, 17, 1906, col. 1-758.
- PACE 1999 : R. Pace, *Le Site calabrais de Cozzo Michellicchio. Contribution à la connaissance de la plaine de Sybaris*, mémoire de D.E.A. de l'université de Paris I, 1999.

- PACE 2001 : R. Pace, « Les objets en bronze du site de Cozzo Michellicchio (Cosenza) », *MEFRA*, 113-1, 2001, p. 33-69.
- PACE 2005 : R. Pace, « La storia del santuario di Cozzo Michellicchio attraverso i rinvenimenti di Luigi Viola », dans A. Comella et S. Mele (éd.), *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana*, Bari, 2005, p. 669-676.
- PACE 2008 : R. Pace, « La déesse et les jeunes filles : figures féminines du sanctuaire de Francavilla Marittima (Calabre) », *Histoire de l'art*, 68, 2008, p. 13-23.
- PACE 2010 : R. Pace, « Le Timpone Motta à Francavilla Marittima, de la résidence indigènes au temple grec ? », *Dossiers d'archéologie*, 339, mai-juin 2010, p. 22-27.
- PACE 2011a : R. Pace, « La Dea di Francavilla Marittima e le sue rappresentazioni », dans F. Quantin (éd.), *Archéologie des religions antiques*, Pau, 2011, p. 103-125.
- PACE 2011b : R. Pace, « *Orientalia* a Francavilla Marittima », dans M. Intrieri et S. Ribichini (éd.), *Fenici e Italici, Cartagine e la Magna Grecia. Popoli a contatto, culture a confronto*, Rome, 2011, p. 81-107.
- PANVINI 1998 : R. Panvini, *Gela. Il museo archeologico. Catalogo*, Gela, 1998.
- PAPADOPOULOS 2003 : J. K. Papadopoulos, *La dea di Sibari e il santuario ritrovato. Studi sui rinvenimenti dal Timpone Motta di Francavilla Marittima*, II, 1. *The Archaic Votive Metal Objects (BdA volume speciale)*, Rome, 2003.
- PASCUCCI 1994 : Pascucci, « Francavilla-Timpone Motta. Abitato », dans R. Peroni et F. Trucco (éd.), *Enotri e Micenei nella Sibaritide*, II. *Altri siti della Sibaritide*, Tarante, 1994, p. 663-667.
- PELLEGRINI, MACELLARI 2002 : E. Pellegrini, R. Macellari (éd.), *I lingotti con il segno del ramo secco. Considerazioni su alcuni aspetti socio-economici nell'area etrusco-italica durante il periodo tardo arcaico*, Rome, 2002.
- PERDRIZET 1908 : P. Perdrizet, *Fouilles de Delphes*, V, Paris, 1908.
- PERONI, CARDARELLI 1977-79 : R. Peroni, A. Cardarelli, « Novità sull'età del Bronzo in Calabria », *AMSMG*, 18-20, 1977-1979, p. 113-125.
- PERONI, TRUCCO 1994 : R. Peroni, F. Trucco (éd.), *Enotri e Micenei nella Sibaritide*, Tarante, 1994.
- PIGORINI 1877 : L. Pigorini, « Fonderia di S. Pietro presso Gorizia », *BPI*, 1877, p. 116-127.
- PRIVITERA 1997 : F. Privitera, « Scavi e ricerche nei comuni di Calatabiano e Fiumefreddo di Sicilia e nella necropoli di Monte Judica », *Kokalos*, 43-44, 1997-1998, II, 1, p. 275-289.
- ROLLEY 1983 : Cl. Rolley, « Les grands sanctuaires panhelléniques », dans R. Hägg (éd.), *The Greek Renaissance*, Stockholm, 1983, p. 109-114.
- ROLLEY 1992 : Cl. Rolley, « L'Hérôon de Poseidonia et les bronzes de Sybaris », *AMSMG*, terza serie 1, 1992, p. 259-262.
- ROLLEY 2003 : Cl. Rolley, « Delphes de 1500 à 575 av. J.-C. : nouvelles données sur le problème "rupture et continuité" », dans *Olympia 1875-2000 : 125 Jahre Deutsche Ausgrabungen*, Mayence, 2003, p. 273-279.
- RUBAT BOREL 2009 : F. Rubat Borel, « Tipologia e cronologia degli elementi del ripostiglio di Chiusa di Pesio », dans M. Venturino Gambari (éd.), *Il ripostiglio del Monte Cavanero di Chiusa di Pesio (Cuneo)*, Alessandria, 2009.
- Santuari della Magna Grecia* 1996 : *Santuari della Magna Grecia in Calabria*, E. Lattanzi et alii (éd.), cat. exp., Naples, 1996.

- SCHAUER 1980 : P. Schauer, „Der Rundschild der bronze- und frühen Eisenzeit“, *JbRGZM*, 27, 1980, p. 196-248.
- SGUAITAMATTI 1984 : M. Sguaitamatti, *L'Offrande de porcelet dans la coroplathie gélénne : Étude typologique*, Mayence, 1984.
- Sikania 2005 : *Sikania. Tesori archeologici dalla Sicilia centro-meridionale (secoli XIII-VI a. C.)*, Palerme, 2005.
- STOOP 1970-71 : M. W. Stoop, « Francavilla Marittima : B) Santuario sul Timpone della Motta. Bronzi », *AMSMG*, 11-12, 1970-1971, p. 38-50.
- STOOP 1974-76 : M. W. Stoop, « Francavilla Marittima : B) Acropoli sulla Motta. Fibule ; Oro ; Argento e Oro ; Argento e Bronzo ; Argento », *AMSMG*, 15-17, 1974-1976, p. 147-152.
- STOOP 1980 : M. W. Stoop, « Note sugli scavi nel santuario di Athena sul Timpone della Motta (Francavilla Marittima-Calabria) 3 », *BABesch*, 55, 1980, p. 163-179.
- STOOP 1987 : M. W. Stoop, « Note sugli scavi nel santuario di Athena sul Timpone della Motta (Francavilla Marittima-Calabria) 7. Oggetti di bronzo vari (animali, ornamenti personali, armi, varia) », *BABesch*, 62, 1987, p. 21-31.
- TOKER 1992 : A. Toker, *Museum of Anatolian Civilizations. Metal Vessels*, Istanbul, 1992.
- UCKELMANN 2011: M. Uckelmann, “The Function of Bronze Age Shields”, dans M. Uckelmann et M. Mödinger (éd.), *Bronze Age Warfare: Manufacture and use of Weaponry*, BAR International Series 2255, Oxford, 2011, p. 187-199.
- UHLENBROCK 1988 : J.-P. Uhlenbrock, *The Terracotta Protomai from Gela*, Rome, 1988.
- VERGER 2003a : S. Verger, « Note sur quelques objets en bronze du Sanctuaire de Claros », dans J. de La Genière et V. Jolivet (éd.), *Cahiers de Claros II. L'aire des sacrifices*, Paris, 2003, p. 173-177.
- VERGER 2003b : S. Verger, « Des objets gaulois dans les sanctuaires archaïques de Grèce, de Sicile et d'Italie », *CRAI*, 2003, p. 523-569.
- VERGER 2006 : S. Verger, « À propos des vieux bronzes du dépôt d'Arbedo. Essai de séquençage d'un ensemble complexe », dans G. Bataille et J.-P. Guillaumet (éd.), *Les Dépôts métalliques au second âge du fer en Europe tempérée*, (Actes de la table ronde de Bibracte, 13-14 octobre 2004), Glux-en-Glenne, 2006, p. 23-55.
- VERGER 2010 : S. Verger, « Les débuts de l'architecture monumentale grecque du I^{er} millénaire av. J.-C. », *Dossiers d'archéologie*, 339, mai-juin 2010, p. 16-20.
- VERGER 2011 : S. Verger, « Dévotions féminines et bronzes de l'extrême Nord dans le *thesmophorion* de Gela », dans F. Quantin (éd.), *Archéologie des religions antiques*, Pau, 2011, p. 15-76.
- YOUNG 1981 : R. S. Young, *The Gordion Excavations Final Reports, I. Three Great Early Tumulus*, Philadelphie, 1981.
- ZANCANI MONTUORO 1966 : P. Zancani Montuoro, « Coppie dell'Età del ferro in Calabria », *Klearchos*, 29-32, 1966, p. 197-224.
- ZANCANI MONTUORO 1970-71 : P. Zancani Montuoro, « Francavilla Marittima : A) Necropoli di Macchiabate. Coppa di bronzo sbalzata », *AMSMG*, 11-12, 1970-1971, p. 7-36.
- ZANCANI MONTUORO 1974-76 : P. Zancani Montuoro, « Francavilla Marittima : A) Necropoli. Tre notabili enotrii dell'VIII sec. a. C. », *AMSMG*, 15-17, 1974-1976, p. 9-106.

ZANCANI MONTUORO 1977-79 : P. Zancani Montuoro, « Francavilla Marittima : A) Necropoli di Macchiabate. Saggi e scoperte in zone varie », *AMSMG*, 18-20, 1977-1979, p. 7-91.

ZANCANI MONTUORO 1980-82 : P. Zancani Montuoro, « Francavilla Marittima : A) Necropoli e ceramico a Macchiabate. Zona T. (Temparella) », *AMSMG*, 21-23, 1980-1982, p. 7-129.

ZANCANI MONTUORO 1983-84 : P. Zancani Montuoro, « Francavilla Marittima : Necropoli di Macchiabate. Zona T. (Temparella, continuazione) », *AMSMG*, 24-25, 1983-1984, p. 7-110.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221563628/show/>

NOTES

1. ROLLEY 1983 et 2003.

2. Le site, mis en évidence par P. Zancani Montuoro, a été fouillé en collaboration avec M. W. Stoop, dont les publications sont parues régulièrement dans les *Atti e Memorie della Società Magna Grecia* et dans *BABesch*. Voir aussi PASCUCCI 1994, p. 663-667 ; et sur les fouilles récentes KLEIBRINK 2000a, p. 18 et 21-30 ; KLEIBRINK 2000b, p. 165-184 ; KLEIBRINK 2003 ; KLEIBRINK 2006. Pour la bibliographie complète voir : « Francavilla Marittima », par J. de La Genière, dans *BTCGI*, VII, 1989 ; *Santuari della Magna Grecia* 1996, p. 189-220 ; DE LACHENAL 2006, p. 16-81 ; PACE 2011a.

3. C'est d'ailleurs à cette phase récente de la fréquentation du sanctuaire que Claude Rolley s'est intéressé plus spécifiquement, et notamment aux fragments brûlés d'hydries en bronze de l'« atelier du cratère de Vix » : ROLLEY 1992.

4. PERONI, CARDARELLI 1977-79, p. 123, fig. 3, n° 4 ; STOOP 1987, p. 30, fig. 26 ; PASCUCCI 1994, p. 666 ; pour le type et les comparaisons, voir BIANCO PERONI 1976, p. 14, n° 16-19, pl. 64, a.

5. BETTELLI 2006, p. 143-144, fig. 2, 6 et 8.

6. PAPADOPOULOS 2003, p. 126-127, fig. 156, e-f.

7. KOSSACK 1954.

8. MATTHÄUS 1980, p. 117-122 ; COLDSTREAM, CATLING 1996, p. 526-528.

9. RUBAT BOREL 2009, p. 99, fig. 67, 5 et 66.

10. COLDSTREAM, CATLING 1996, p. 526-528, fig. 165 et pl. 265, f5.

11. LATTANZI, VAGNETTI 1983-1984.

12. VERGER 2003a, p. 173-174, fig. 57, 1-2.

13. Fouillée et publiée par Paola Zancani Montuoro, voir ZANCANI MONTUORO 1970-71, p. 7-36 ; ZANCANI MONTUORO 1974-76, p. 9-106 ; ZANCANI MONTUORO 1977-79, p. 7-91 ; ZANCANI MONTUORO 1980-82, p. 7-129 ; ZANCANI MONTUORO 1983-84, p. 7-110. La série d'objets en bronze de l'âge du fer du Timpone Motta a été commentée récemment par M. Martelli (MARTELLI 2004).

14. STOOP 1974-76, p. 147, n° 3, tav. LXX, 6b ; PERONI, CARDARELLI 1977-79, p. 123, fig. 3, n° 3 ; LO SCHIAVO 1983-84b, p. 127, n° 1, fig. 44, 1 ; PASCUCCI 1994, p. 666.

15. KLEIBRINK 2000b, p. 172, fig. 90 ; KLEIBRINK 2003, p. 67, fig. 18, n° 5 ; PAPADOPOULOS 2003, p. 79-80, 83 et 86, n° 225 et 236, figg. 102, a-b et 107, a-b.

16. LO SCHIAVO 1983-84b, p. 132, n° 16-17 ; KLEIBRINK 2000b, p. 172, fig. 90 ; KLEIBRINK 2003, p. 67, fig. 18, n° 1 et 4 ; PAPADOPOULOS 2003, p. 79 et p. 81, n° 219, fig. 100, a-b ; MARTELLI 2004, p. 13, fig. 29. D'autres exemplaires proviennent des tombes T16 e T93 et du "Complesso Primo".

17. PAPADOPOULOS 2003, p. 85, fig. 106, a-b, n° 233.
18. PAPADOPOULOS 2003, p. 71, fig. 91, a-b, n° 181.
19. LO SCHIAVO 1983-84b, p. 132-134, n° 18, fig. 46, 18.
20. KLEIBRINK 2003, fig. 18,3 ; KLEIBRINK 2004, fig. 28,2.
21. PAPADOPOULOS 2003, p. 85-86, fig. 106, c-f, n° 234-235.
22. PAPADOPOULOS 2003, p. 110-111, n° 403-404, fig. 137, a-e ; MARTELLI 2004, p. 12-14, avec bibliographie.
23. ZANCANI MONTUORO 1974-76, p. 27-34, n° 59, figg. 8-10, tavv. IX-XIII.
24. PAPADOPOULOS 2003, p. 112-117, n° 413-415, figg. 139-145 ; MARTELLI 2004, p. 14 ; ZANCANI MONTUORO 1974-76, p. 83-92.
25. PAPADOPOULOS 2003, p. 108, fig. 135-136, b, n° 388.
26. ALBANESE 1993, p. 67-70, fig. 25, SC70 et SC75, pl. 13.
27. PAPADOPOULOS 2003, p. 90-92, fig. 116, n° 259-261 ; STOOP 1987, p. 27, n° 22-23 ; KLEIBRINK 2003, fig. 18,2.
28. KLEIBRINK 2004, fig. 28, 6, à gauche.
29. *Greci, Enotri e Lucani* 1996, p. 52-53, scheda 1.6, et p. 43.
30. PAPADOPOULOS 2003, p. 111-112, n° 405-412 ; STOOP 1987, p. 28, n° 24.
31. PAPADOPOULOS 2003, p. 86-87, n° 243-245, figg. 109, a-f ; STOOP 1987, p. 27, n° 7. Cfr ZANCANI MONTUORO 1974-76, p. 23-24, n° 42 ; ZANCANI MONTUORO 1980-82, p. 53, n° 1-2 ; ZANCANI MONTUORO 1983-84, p. 36, n° 52.
32. STOOP 1987, p. 24, fig. 6.
33. STOOP 1987, p. 23-24, n° 3-5 ; PAPADOPOULOS 2003, p. 70-71, fig. 90 et 91, c-d, n° 178-180 et 182 ; KLEIBRINK 2003, fig. 18, 7-8 ; KLEIBRINK 2004, fig. 28, 5.
34. STOOP 1980, p. 177, fig. 36.
35. Voir par exemple quelques exemplaires dans des tombes du Villanovien IIA de Tarquinia : HENCKEN 1968, p. 126, fig. 115, e et p. 137, fig. 122, i-k.
36. STOOP 1974-76, pl. 70, 2, en bas à droite ; PAPADOPOULOS 2003, p. 88-89, n° 251-257.
37. STOOP 1974-76, pl. 70, 2, en haut à droite.
38. PAPADOPOULOS 2003, p. 86-87, fig. 109, a-d. Voir dans la tombe 60 : ZANCANI MONTUORO 1974-76, p. 23-24, n° 42.
39. KLEIBRINK 2003, fig. 18, 6 ; KLEIBRINK 2004, fig. 28, 7.
40. KLEIBRINK 2003, fig. 18 ; KLEIBRINK 2004, fig. 28, 4.
41. KLEIBRINK 2000b, p. 172, fig. 90 ; KLEIBRINK 2003, p. 67, fig. 18, n° 9. LA GENIÈRE 1992, pl. XIII, n° 2-3 ; PACE 2008, p. 20 et note 31 ; PACE 2011a, p. 116.
42. ZANCANI MONTUORO 1966, p. 216-221, fig. 9 ; ZANCANI MONTUORO 1970-71, p. 9-14, fig. 2, pl. II, b ; ZANCANI MONTUORO 1983-84, p. 14-16, n° 10, pl. VI et LXXIII-LXXIV ; FRASCA 1992, p. 19-24 ; PACE 2011b, p. 81-89.
43. PAPADOPOULOS 2003, p. 125, fig. 155.
44. Comme l'a montré M. Martelli (MARTELLI 2004, p. 9, fig. 15-16).
45. STOOP 1987, p. 28-30, fig. 25.
46. PACE 2010.
47. VERGER 2010.
48. *NSc* 1879, p. 50, 248 et 249 ; *NSc* 1888, p. 239. Pour une étude exhaustive du site, voir PACE 1999 ; PACE 2005, p. 669-676 ; et « Torre del Michelicchio », par R. Pace, dans *BTCGI*, sous presse.
49. PACE 2001, p. 33-69.
50. Pour une présentation récente de la documentation et de la bibliographie, voir HINZ 1998, p. 56-64.
51. ORSI 1906, col. 575-730.

52. ORLANDINI 1965-1967, 1966, 1967 et 1968.
53. SGUAITAMATTI 1984 ; UHLENBROCK 1988.
54. FIORENTINI 1993, p. 721.
55. ORLANDINI 2003, p. 508.
56. Sur la fin du sanctuaire de Bitalemi, voir maintenant BAUMER 2010, p. 123-127 et p. 140-143.
57. ORLANDINI 2003, p. 507, fig. 1-3 ; ORLANDINI 1966, p. 20-21, pl. 10, 4 ; DUBOIS 1989, p. 175-176, n° 155 ; ARENA 1992, p. 30, XVII.2 - 48, avec la bibliographie précédente ; ORLANDINI 2003, p. 508, fig. 4.
58. ORSI 1906, col. 720-725.
59. ORLANDINI 1965-1967.
60. Nous avons abordé la question des objets métalliques de Bitalemi dans VERGER 2003b et 2011.
61. PANVINI 1998, p. 222, n° VI.24.
62. LO SCHIAVO 1977-79a, p. 93, fig. 37, 2 et LO SCHIAVO 1977-79b, p. 106-107.
63. LA GENIÈRE, SABBIONE 1983, fig. 3, notamment 62-63 ; LA GENIÈRE 1991, p. 109, fig. 48, 4 et 51, en bas.
64. Sur ce type, voir BOVIO MARCONI 1950, pl. 95-96 (de Ségeste et des environs d'Erice) et maintenant LO SCHIAVO 2009.
65. Comme à Ségeste par exemple : BOVIO MARCONI 1950, pl. 95.
66. ALBANESE PROCELLI 1993, fig. 25, SC70 et pl. 50.
67. ZANCANI MONTUORO 1977-79, p. 23-24, fig. 8, n° 2.
68. ALBANESE PROCELLI 1993, *passim*.
69. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 147-148, fig. 45, pl. 34-35.
70. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 65, fig. 23, pl. 11, G12.
71. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 159-160, fig. 53, pl. 29.
72. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 159, fig. 53, pl. 29, M556.
73. LA ROSA 1968 (Adrano) ; PRIVITERA 1997, p. 286-289, pl. 68, 4.
74. F. Lo Schiavo dans ALBANESE PROCELLI 1993, p. 246, M461.
75. FRASCA 1982.
76. PANVINI 1998, p. 232-233.
77. FRASCA 1982.
78. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 154-155, fig. 49, n° 494 et 497 et p. 192-193.
79. FRASCA 1982, *passim*.
80. MAL XXV, col. 578, note 1.
81. FRASCA 1982, p. 66-70, fig. 15-16.
82. PAPADOPOULOS 2003, p. 72, n° 189, fig. 93, e-f.
83. PACE 2001, p. 44-45, fig. 3, 4.
84. KILIAN 1975.
85. Dans PELLEGRINI, MACELLARI 2002, p. 108, fig. 17, 5.
86. GASTALDI 1979, p. 22, fig. 18 (t. 162).
87. FIGORINI 1877, p. 119, pl. 6, 1 et 6.
88. *Catalogue sommaire illustré* 1989.
89. PERDRIZET 1908, p. 105, fig. 364-365, n° 528-530 ; LERAT 1980, p. 96, fig. 6. La question a été récemment reprise dans son ensemble à partir de la série de Delphes dans AURIGNY 2009, p. 36-395, pl. 133-141.
90. FURTWÄNGLER 1890, n° 694 ; KUNZE 1956, p. 42, fig. 20-21 ; BOL 1989, p. 1-2, pl. 1, A1-4.
91. LERAT 1980, fig. 5.
92. Sur les boucliers du type de Herzsprung, voir HENCKEN 1950 (avec carte de répartition à la fig. 19), GRASLUND 1967 (avec carte à la fig. 9) et la présentation bibliographique synthétique dans

SCHAUER 1980, p. 215-216 et 225. Voir aussi BOARDMANN 1964, p. 258, fig. 274. Voir plus récemment UCKELMANN 2011, p. 191-193.

93. PERDRIZET 1908, p. 105-106, pl. 17, 1 ; AURIGNY 2009, p. 178, pl. 138, n° 256b.

94. *Kokalos*, 22-23, 1976-1977, II, 1, p. 429-430, fig. 4.

95. YOUNG 1981, p. 124-126, pl. 64, E-F ; TOKER 1992, p. 104-105 et 203-204, n° 83-84.

96. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 161, fig. 54, M575 et p. 200.

97. EGG 1983, p. 198-200, n° 18, fig. 4, 1, pl. 24, 1 et p. 204-205, pl. 26 ; NASO 2003, p. 11 -19, fig. 6-27, pl. 7-10, notamment pl. 10, 2a.

98. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 63, fig. 23, G5, et p. 97.

99. *Sikania* 2005, p. 246-247.

100. FIORENTINI 1969, p. 71-76.

101. ALBANESE PROCELLI 1993, p. 109-207.

102. Sur l'extrême complexité de la circulation du métal dans ces contextes, voir VERGER 2006.

Una figura de bronce y otros argumentos para identificar un santuario extraurbano en Empúries

Raimon Graells i Fabregat

Introducción*

- 1 En el presente trabajo voy a presentar una figura de bronce que debe identificarse con una sirena de tipo arcaico. Pero el estudio intenta contextualizar la misma figura en el marco del turó de les Corts, su lugar de hallazgo. Merece la pena recordar que el turó de les Corts es ampliamente conocido por una necrópolis fechada de manera general entre el final del s.III y el I aC, pero la revisión de los datos de la necrópolis permiten ahora proponer un paisaje y una secuencia más compleja en ese cerro.
- 2 Volviendo a la figura en cuestión, estamos obligados a considerar cómo llega una pieza arcaica a amortizarse en una tumba de s.III-I aC. Eso implica por un lado comprender su naturaleza, su cronología y origen y la realidad de su presencia en un contexto funerario que no deja, por otro lado, de ser una casualidad perversa. Si bien, como seguidamente justificaré, parece corresponder a una coincidencia, su simbolismo adquiere en ese contexto funerario cierto valor que encuentra paralelos en tumbas arcaicas con sirenas de terracota entre los ajuares¹, aunque es un contexto de santuario al que debe adscribirse.

Descripción de los fragmentos

- 3 Los fragmentos de la figura proceden de la tumba 67 de la necrópolis emporitana de les Corts.

1. Etiqueta de identificación de la figura de bronce



Foto: Autor.

- 4 Las etiquetas antiguas identifican a la pieza como “Cabeza de negro” (fig. 1). A pesar de la publicación de la necrópolis los fragmentos no fueron presentados en su totalidad por M.Almagro-Basch (ALMAGRO-BASCH 1953: 291) quien dio a conocer únicamente el fragmento de la cabeza, la garra y la mano exenta. El conjunto de fragmentos fueron inventariados con el número 2302 N.Inv.MAC-Empúries, pero la pieza conservaba 17 fragmentos más, inventariados como 10024 N.Inv.MAC-Empúries. Estos 17 fragmentos más se conservaban con distintos grados de afectación del fuego.

2. Vistas de la cabeza



Foto: Autor.

- 5 El fragmento 1 corresponde a tres fragmentos de bronce pegados y/o restaurados: el principal corresponde a la cara y cabello al que se pega un fragmento de la cola, posiblemente roto en posterioridad a su descubrimiento, y debajo de la cabeza, correspondiente a la parte superior del pectoral, se restauró otro fragmento.
- 6 La descripción de las características de la cara y el cabello permiten un comentario detallado de la pieza. Los fragmentos han sido inventariados con el número 2302 N.Inv.MAC-Empúries (fig. 2).

3. Detalle de la oreja izquierda, pendiente y cabello



Foto: Autor.

- 7 La pieza muestra unos ojos almendrados, nariz puntiaguda, labio superior sutil con representación del arco central, labio inferior grueso, boca ligeramente arqueada. La oreja izquierda, en excelente estado de conservación, presenta un trabajo detallado de las crestas cartilaginosas. La oreja derecha, en cambio, está afectada por la acción del fuego y ha perdido parte del detalle, prácticamente idéntico al de la otra oreja. Las dos orejas están decoradas con pendientes de disco doble con botón central. Este tipo de pendiente no se documenta en ningún contexto emporitano. Las dimensiones de las orejas son: La oreja izquierda mide 16,5 mm de alto (incluido el pendiente) por 9 mm de ancho. La oreja derecha mide 19 mm de alto (incluido el pendiente) por 9 mm de ancho. Las dimensiones de los pendientes: El izquierdo, de 7 mm de alto por 6 de ancho. El derecho, de 8,5 mm de alto por 8 de ancho (fig. 3).
- 8 Los pendientes son elementos fundamentales para la cronología y origen. Los pendientes más comunes en las representaciones arcaicas son sin duda los pendientes de disco simple (ALEXANDER 1928: 19). Este tipo de pendientes perduran en Atenas hasta entrado el siglo V aC pero como indicó Ch.Alexander su perduración en fechas posteriores es extremadamente rara sobre escultura (ALEXANDER 1928: 19). Pendientes de disco, en cambio, son comunes en las representaciones numismáticas de las polis jónicas, especialmente de la jonia norte así como en algunas representaciones sobre prótomos en terracota de producción jonia. Especialmente próximos son los pendientes sobre el prótomo samio de Koré Kassel S.53 (CROISSANT 1977: 350, fig. 24). Pero es en el Ática donde los pendientes de disco son especialmente representados. Tanto las *koré* de la Acrópolis como distintas emisiones de Atenas muestran divinidades femeninas con este tipo de pendientes. Según A.Q.Castor, 42 de 97 *korai* presentan agujeros para pendientes en las orejas o pendientes de disco (CASTOR 2008: 5, nota 31). Un elemento

importante es la dificultad para identificar este tipo con los pendientes metálicos que se documentan en otros contextos. En época arcaica aparecen las primeras representaciones de pendientes de disco y al mismo tiempo se documentan, de manera puntual algunos discos de bronce en santuarios particulares, interpretados como arracadas. Un caso importante para el discurso que presento es el del Artemision de Efeso, donde se documentaron varios de estos discos (HOGARTH 1908: Plate IV).

- 9 A partir de s.v aC desaparece este tipo de pendientes y únicamente se documentan en la iconografía, especialmente numismática. La cronología que se propone para este tipo de pendientes es posterior al que observamos en las *korai* y coincide con la de las emisiones de Atenas en una cronología de último cuarto del s.vi y primera mitad del s.v aC.
- 10 Por otro lado, el cabello se documenta únicamente sobre este fragmento 1 y sus características y especialmente su extraordinario tocado obligan a considerarlo de manera particular. Se pierde en la parte frontal y, en las patillas, se extiende en forma invertida (con el agujero para la oreja hacia adelante y no hacia la oreja). Se observa en los dos lados de la cabeza. La patilla presenta un ligero reborde externo.
- 11 El cabello baja por la nuca de manera agrupada en forma de melena. Ésta empieza en el lóbulo de las orejas y desciende hasta la actual fractura de la pieza interrumpiéndose y sin conocer el final. El detalle de la melena se realiza por la incisión de sutiles líneas paralelas que descienden formando un suave zig-zag. Cabe destacar que en la parte superior y en los parietales el cabello no presenta otra decoración que ciertas protuberancias sin orden posiblemente producidas por la acción del fuego sobre la pieza.

4. Detalle de la coleta y de la palmeta final



Foto: Autor.

- 12 De la parte superior nace la cola en dirección horizontal y rápidamente empieza a descender separándose de la cabeza y formando posteriormente una anilla rematada en su extremo final por una palmeta. Cerca del giro final de la cola, presenta una protuberancia que podría corresponder a un resto del proceso de fabricación. La característica principal de esta cola es el diámetro decreciente desde su nacimiento hasta la palmeta. Dimensiones de la cola: Diámetro en el arranque: 15,5 mm; Diámetro al separarse de la cabeza: 13 mm; Diámetro al extremo final: 6 mm (fig. 4).
- 13 La palmeta final de la cola se presenta curvada para adaptarse a la curvatura de la cola a la que está pegada. La palmeta se caracteriza por dos volutas sencillas y 7 pétalos. Las dimensiones de la palmeta: Ancho máximo a la altura de las volutas: 16 mm; Altura máxima: 20 mm; Grosor máximo: 6 mm.
- 14 El análisis de este fragmento corresponde a la parte más vistosa de la figura. Si empezamos por el cabello y el tocado observamos que son escasos los paralelos para el tocado sobre representaciones toréuticas. Este encuentra, en cambio, otras representaciones idénticas sobre escultura, pintura y glíptica. El ejemplar representado sobre un escarabeo arcaico jonio corresponde a una sirena con idéntico tocado, aunque el detalle no incluye, como en el caso que aquí se aborda, un remate en palmeta (BOARDMAN 1968; RICHTER 1968). Por otro lado, la palmeta se diferencia de los modelos orientales y de buena parte de los modelos griegos por una morfología particular formada por dos volutas y siete pétalos. Tal morfología es conocida en diferentes representaciones pintadas en las que impera una gran sencillez, en cambio sobre producciones toréuticas la ausencia de elementos fundamentales como la ova o la presencia del triángulo basal la presentan como un caso extremadamente particular. Recordemos también que la presencia de palmetas es extraña en tocados y desde una visión más amplia en figuras exentas. En cambio son frecuentes en decoraciones secundarias destacando principalmente como remates finales de asas. Esta característica daría cierta validez a la lectura de X.Aquilú (2000) como anilla-soporte para un caldero con prótomos de sirena como los conocidos, por ejemplo, de Samos. En cambio son otras las características que invalidan esta lectura. Como señaló J.Jiménez-Ávila (JIMÉNEZ-ÁVILA 2002: 79), las palmetas deberían presentarse con los pétalos hacia arriba y de ser otra la posición debe considerarse como una palmeta invertida.
- 15 La faz encuentra similitudes en producciones etruscas para aspectos particulares pero la mismo tiempo presenta similitudes con producciones griegas (v.*Kouros* de Delphos, procedencia Stockholm Mus., LAMB 1929: 102, Pl.36a). La posición hierática y la poca expresividad del cuerpo en ejemplares griegos los distancian del caso de la Sirena de Empúries que sin duda corresponde a una evolución de la misma tradición. Quizá sea esta evolución morfológica lo que, junto a la concentración de figuras de sirena de bronce de dimensiones parecidas, permita una identificación en el sur de Italia.

5. Vistas de la garra

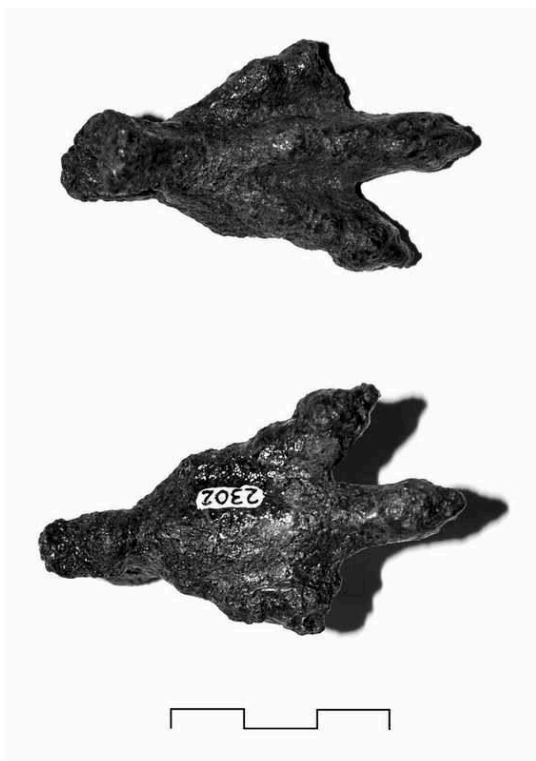


FOTO: AUTOR.

- 16 La garra aparece inventariada con el mismo número 2302 N.Inv.MAC-Empúries. La garra está fracturada a la altura del espolón. Presenta tres dedos de los que el exterior izquierdo está fracturado a la altura del segundo nudillo. Los otros dos dedos tienen tres nudillos y del último surgen las uñas. Las uñas están enmarcadas por la carne del dedo y nacen desde un ligero rebaje. La planta presenta el detalle de las yemas: una para el espolón, dos para el dedo fracturado (al que debería sumarse otra de encontrarse entera) y tres en los dedos completos. Las yemas del dedo central aparecen de manera insinuada. Las dimensiones de la garra son: Diámetro de la pata a la altura de la fractura: 10 mm; Grosor máximo del pie: 19 mm; Longitud máxima: 54 mm; Longitud de las uñas: 11 mm y 13 mm (para los casos conservados) (fig. 5).
- 17 Las garras de ave presentan una serie de elementos diferenciadores. En primer lugar el trabajo de la misma se caracteriza por el cuidado con el que se han reflejado las yemas, las articulaciones y especialmente las uñas. Las yemas reproducen con fidelidad la base de la garra de un ave rapaz, pero si el conjunto de la garra presenta una horizontalidad perfecta, las yemas están trabajadas de manera realística con volumen y sin un falso plano para soportar de manera artificial la figura. Los nudillos son pronunciados y muestran bien el modelo de un ave rapaz con las extremidades musculosas y bien articuladas. Finalmente las uñas surgen del interior de la carne. Lamentablemente no conservamos en su totalidad las tres uñas y ello merma la búsqueda de paralelos.

6. Vistas de la mano

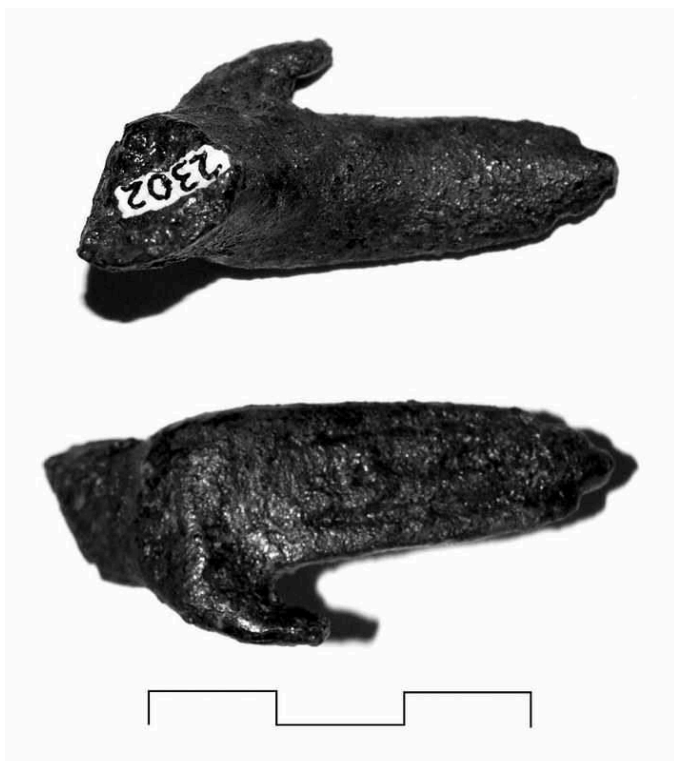


FOTO: AUTOR.

- 18 La mano aparece inventariada con el mismo número 2302 N.Inv.MAC-Empúries. Corresponde a la mano derecha. Se presenta plana con el pulgar hacia el interior. La parte dorsal de la mano no se presenta trabajada estando los detalles de los dedos, y por lo tanto la cara vista en la palma de la mano. Dimensiones de la mano: Longitud máxima: 35 mm; Ancho máximo: 12 mm; Grosor máximo: 8 mm; Grosor mínimo: 3 mm; El diámetro del brazo a la altura de la fractura es de 12 mm (fig. 6).

7. Vistas del brazo



FOTO: AUTOR.

- 19 El brazo corresponde al fragmento inventariado como 10024 N.Inv.MAC-Empúries. El brazo descende pegado al cuerpo hasta la altura de la muñeca donde la mano se separa del cuerpo. La mano que sigue se encuentra fracturada a poca distancia de este punto y confirma lo propuesto para la mano exenta en la que la parte vista es la palma de la mano. Además, esta posición de la mano, separada del cuerpo a la altura de la muñeca permite proponer una idéntica forma para la mano exenta ya que se encuentra fracturada a la misma altura de la muñeca. Por contraposición a la mano anteriormente comentada, este brazo corresponde al brazo izquierdo. Además confirma esta atribución la identificación del pulgar de la mano (fig. 7).
- 20 El brazo arranca desde una corta manga u hombrera ligeramente apuntada. El brazo presenta una sección elíptica a causa de su forma aplanada hacia el cuerpo con una superficie exterior plana. Las dimensiones del brazo: Grosor del brazo al arranque: 2 mm; Distancia máxima entre la hombrera y el cuerpo: 9 mm; Ancho máximo de la hombrera: 21 mm; Longitud máxima del brazo: 52 mm (59 si se añade la hombrera); Longitud conservada de la mano: 18 mm; Grosor de la pared del cuerpo: 8,5 mm.
- 21 Como hemos visto, se conservan las dos manos, la derecha entera y la izquierda con los dedos fracturados pero unida al brazo. Las manos se presentan abiertas con los dedos juntos y con la palma decorada para ser vista. Esto lleva a pensar en la posición que estas podrían tener respecto a la figura: por un lado la posición plana de las manos permite proponer que tengan una función de soporte, pero por otro lado la mano conservada unida al brazo y este a su vez pegado a una placa, permite proponer otra hipótesis. Algunas representaciones de personajes femeninos alados presentan los

brazos pegados a las alas pero también pueden presentarse los brazos en proximidad a las alas, pero siempre con las manos abiertas (CASSON 1922).

- 22 Por otro lado las hombreras son un elemento poco habitual en el vestuario griego, siendo más frecuente las mangas largas o la ausencia de mangas.
- 23 La cola ha sido identificada en el fragmento inventariado como 10024 N.Inv.MAC-Empúries. Se considera como tal a partir de la forma apuntada y por la unión de dos superficies: una plana que correspondería en la parte próxima al suelo; y la otra convexa, ligeramente curvada con el extremo opuesto a la unión ligeramente realzado que correspondería a la unión con la parte dorsal de la figura. Resulta curiosa la diferencia de grosores entre las dos láminas: la superior de 12 mm y la inferior de 7. En la superficie y en el interior se conservan fragmentos de carbones.
- 24 Otros fragmentos se consideran de manera particular debida su significación. Fragmento inventariado como 10024 N.Inv.MAC-Empúries. Fragmento informe de pared de figura con importante curvatura de su superficie. La curvatura permite pensar en una forma anatómica o parte de ella. Las posibilidades que hacen que la consideremos de manera particular son sus dimensiones que permiten proponer este fragmento como una parte importante del cuerpo de la figura. La propuesta, que más adelante se discute, es identificarla como parte central del pectoral de un cuerpo de ave. El fragmento, inventariado como 10024 N.Inv.MAC-Empúries, similar al anterior con dimensiones ligeramente inferiores. La interpretación que se propone es la de un arranque de extremidades inferiores (recordemos que las extremidades superiores están identificadas por el brazo anteriormente descrito).
- 25 Una serie de fragmentos informes fueron inventariados como 10024 N.Inv.MAC-Empúries. Corresponden a trece fragmentos de la misma figura los cuales debido a sus dimensiones o estado de alteración no permiten un comentario detallado. En cualquier caso se propone un fragmento como posible continuación del fragmento 7 como arranque de la segunda extremidad inferior, aunque no ha sido posible unir ambos fragmentos.

8. Tabla analítica: Análisis Dr. I. Montero (CSIC)

NUM_ANALISIS	TIPO	NUM_INVENT	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Pb	Bil
PA13753	Sirena	10024	0,48	nd	79,9	nd	nd	0,248	13,0	0,038	6,33	nd

- 26 Otro pequeño fragmento parece reproducir el esquema de la garra anteriormente descrita, siendo esta la segunda, pero la elevada afectación del fuego sobre el fragmento en cuestión impide cualquier aproximación.

- 27 Un fragmento informe ha sido analizado, añadiéndose su tabla de composición obtenida por Fluorescencia de rayos X (ED-XRF) en el CSIC de Historia de Madrid a cargo del dr. I.Montero.

Propuesta de reconstrucción

The device is a rather crude version of the better sirens in this group but the plump body, tail and wings are unmistakable.

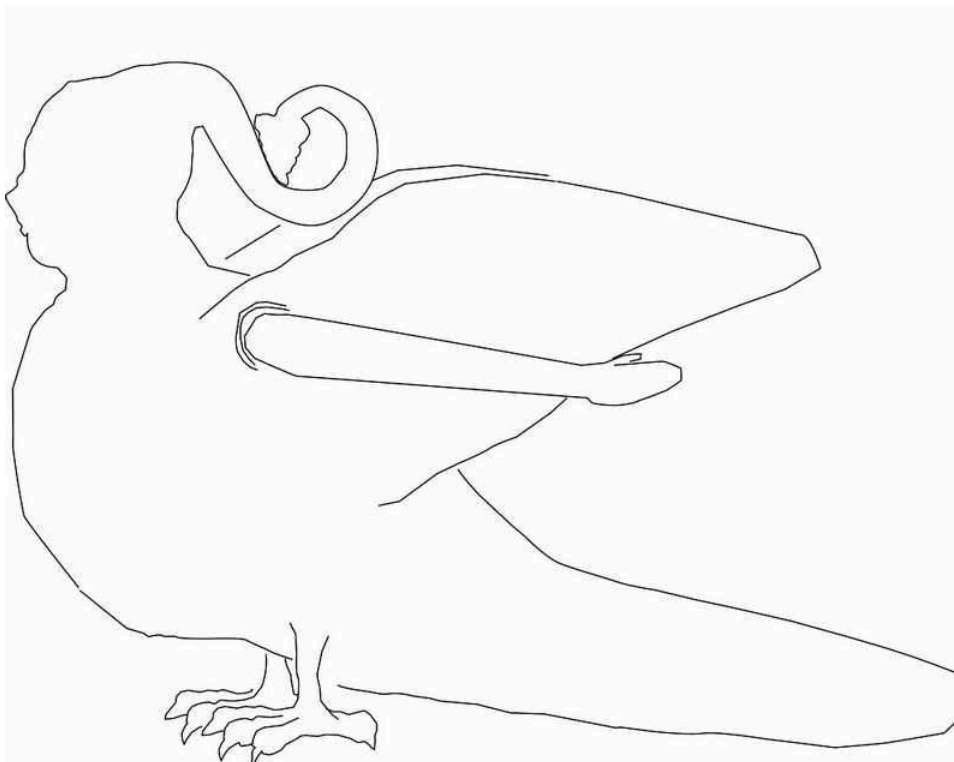
(BOARDMAN 1968: 69).

9. Tabla de pesos por fragmento y peso total conservado

Fragmento n.	Identificación	N.Inv.MAC-Empúries	Peso (gr.)
Fragmento 1	Cabeza	N.Inv.2302	457
Fragmento 2	Mano	N.Inv.2302	18,9
Fragmento 3	Garra	N.Inv.2302	48,9
Fragmento 4	Brazo	N.Inv.10024	160,7
Fragmento 5	Cola	N.Inv.10024	152,6
Fragmento 6	Arqueo 1	N.Inv.10024	210
Fragmento 7	Arqueo 2	N.Inv.10024	110,6
Otros	Varios	N.Inv.10024	275,5
Peso total de los fragmentos			1434,2

- 28 Los fragmentos que han perdurado hasta hoy corresponden al 60 % aproximadamente de la figura original. Entre estos tenemos reflejados los elementos fundamentales para la reconstrucción de la figura: la cabeza, los brazos, la garra, la cola y partes del cuerpo entre las que puede aceptarse, con reservas, un fragmento de los muslos (fig. 8). Ello implica una reconstrucción de una sirena con cuerpo de ave como indican la garra y la cola, pero nada sabemos de las alas. Puede proponerse una reconstrucción con las alas recogidas, iconografía más frecuente en las otras representaciones de sirenas en bronce, pero la presencia de los brazos, ausentes en los paralelos, obliga a replantear la posición de las alas. Como hemos visto, la cronología de la sirena coincide con las producciones tardo-arcaicas en las que las sirenas que encontramos ya incorporan los brazos. Si miramos las figuras tardo-arcaicas de personajes alados, la representación acostumbra a mostrar las alas abiertas con los brazos pegados a ellas. Por otro lado la parte inferior de la cola es plana, igual que el conjunto de la garra. Estos elementos permiten proponer que la figura se sustentaría sobre el suelo con tres puntos de apoyo que serían las dos garras y la cola. Esta estructura difiere levemente de las representaciones arcaicas de sirenas, en las que las colas no forman parte del soporte de la pieza. Esto puede explicarse por el tamaño y peso del ejemplar emporitano, muy superior al de los paralelos arcaicos que por dimensiones y tamaño podían sustentarse con pequeñas peanas. En tercer lugar la posición extendida y plana de las manos encuentra ejemplos en los que estas se relacionan con las alas extendidas.

10. Reconstrucción a partir de los fragmentos



- 29 Por lo tanto me inclino a plantear una reconstrucción de la sirena con el cuerpo en posición frontal y posición amenazadora: las dos garras paralelas, la cola pegada al suelo como elemento de equilibrio y especialmente con las alas extendidas (fig. 9).
- 30 Como comentaba J.Boardman (BOARDMAN 1968: 70), la combinación entre un cuerpo de cock y un cuerpo femenino debía considerarse de manera especial debido a la similitud que podía ofrecer hacia la imagen de la sirena. Pero como el mismo investigador advertía, la sirena femenina presentaría en las representaciones arcaicas un cuerpo de gallina en el que no serían visibles with these sweeping tail feathers. Las primeras representaciones con cuerpos de “gallos” serían a partir de s.IV aC con la estela de Metrodoros de Chios y en algunos escarabeos etruscos, también de s.IV aC. Todo este debate lo desarrollaba J.Boardman a partir de su escarabeo 150 (BOARDMAN 1968: 70) y acababa proponiendo una identificación de la figura en él representada como un cock-monster y dejaba de lado la identificación de la misma como una sirena debido a las diferencias en la composición del plumaje y de la cola. Este ejemplar se distanciaba de los ejemplares 140-143 que presentaban sirenas en diferentes acciones con un tronco superior sin detalles humanos, que aparecerán a partir de época clásica, primero sin detalle de los senos femeninos (BOARDMAN 1968: 69).
- 31 Si analizamos los datos referentes a las sirenas observamos que la representación es siempre la de seres híbridos mitad ave mitad mujer. Uno de los elementos importantes en estas descripciones es la evolución iconográfica, de la que posteriormente hablaré, en la que destaca la aparición de extremidades superiores humanas en las representaciones. Por otro lado el papel de las sirenas en la mitología y el imaginario griego era frecuente y puede enmarcarse, a partir de las fuentes clásicas, en dos campos distintos²:

- 32 Por un lado el mito como monstruos marinos, conocido por la mayoría de referencias clásicas: Eurípides, Helena 167; Ps.-Apollodorus, Bibliotheca 1. 18; Ps.-Apollodorus, Bibliotheca 1. 63; Ps.-Apollodorus, Bibliotheca 1. 135; Ps.-Apollodorus, Bibliotheca E7. 18; Apollonius Rhodius, Argonautica 4. 892; Lycophron, Alexandra 648 ff; Lycophron, Alexandra 668 ff; Lycophron, Alexandra 712 ff; Ps.-Hyginus, Fabulae 125; Ps.-Hyginus, Fabulae 141; Nonnus, Dionysiaca 13. 313; Suidas s.v. Seirenas; Pausanias, Descript. Grecia 9. 34. 3; Pausanias, Descript. Grecia 1. 21. 1; Seneca, Medea 355 ff; Homer, Od. 12. 39 ff; Homer, Od. 12. 200 ff; Homer, Od. 13. 322 ff; Athenaeus, Deipnosophistae 1. 14d; Aelio, De Animals 17. 23; Philostratus el Viejo, Images 2. 17. 12; Ovid, Metamorphoses 14. 85 ff; Statius, Silvae 2. 1. 10; Statius, Silvae 5. 3. 82; Apuleius, The Golden Ass 5. 12; Nonnus, Dionysiaca 2. 10 ff; Nonnus, Dionysiaca 22. 1 ff; Suidas s.v. Sereneion melos.
- 33 Por otro lado la relación de estos seres con el mito de Perséfone y el ciclo de Démeter: Eurípides, Helen 167 ff; Apollonius Rhodius, Argonautica 4. 892 ff; Ps.-Hyginus, Fabulae 141; Ovid, Metamorphoses 5. 552 ff; Apollonius Rhodius, Argonautica 4. 892 ff; Plato, Cratylus 403d.

Elementos para identificar la procedencia

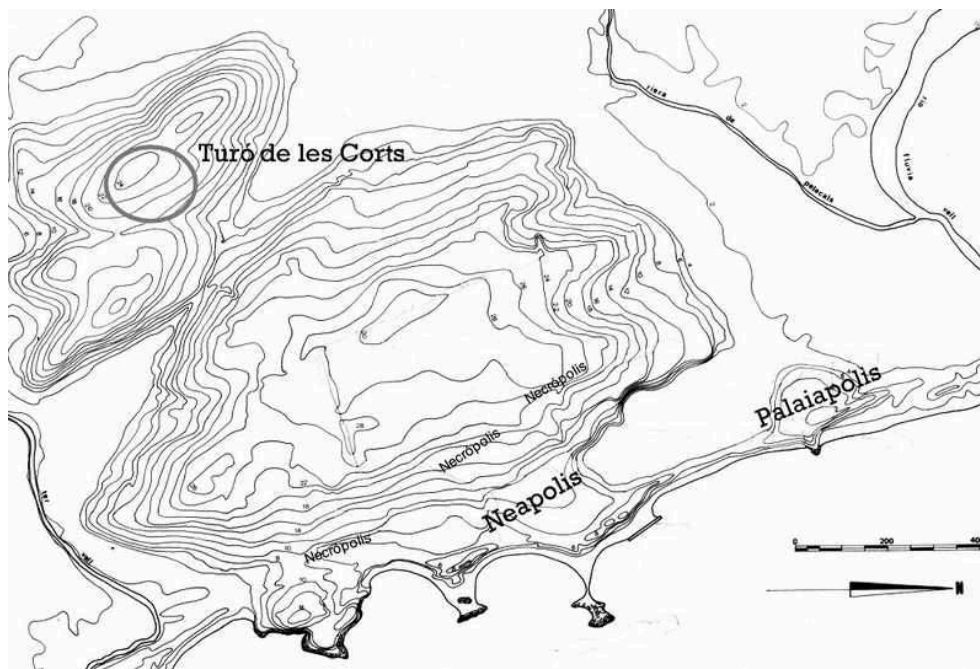
- 34 La documentación de sirenas de bronce arcaicas griegas se ha polarizado entre producciones laconias, corintias y magnogriegas (Recogidas en el trabajo de STIBBE 2001), a pesar de conocerse una abundante producción en ámbito etrusco. Ellas presentan normalmente figuras de pequeñas dimensiones o partes de las sirenas para apliques y especialmente elementos de recipientes metálicos. Estos elementos de vasos pueden ser placas inferiores de asas de jarros de bronce o pies de *podanípteres* o trípodes en los que se representa únicamente el busto de las sirenas que surgen de encima de patas de felinos. Si observamos las figuras completas y exentas las similitudes con el ejemplar de Empúries son numerosos.
- 35 Como señaló F.Croissant (CROISSANT 1977: 346, n.28) la escultura de época arcaica parece distanciarse de lo que muestra la coroplástica y la pequeña bronzística. El estudio de sus estilos y técnicas dificulta la comparación entre la gran y la pequeña estatuaria. Por ello F.Croissant proponía la comparación entre la pequeña estatuaria en terracota y en bronce a partir de un criterio sencillo basado en la técnica de fabricación: el molde. En ese contexto podían explicarse tipos de peinado y boca que no se documentaban en la gran escultura en mármol y por lo tanto permitía la agrupación estilística de nuevos grupos que matizaba las propuestas conocidas hasta el momento.
- 36 Un elemento importante ha sido la discusión sobre el papel de distintos centros hacia las pequeñas producciones toréuticas y cerámicas³. La heterogeneidad de producciones, o mejor aún, la falta de unidad en las producciones hizo plantear unos papeles de intermediación a centros que habían sido planteados como productores.

El lugar de hallazgo

- 37 Como comentaba en la introducción del texto, el cerro de les Corts, situado al noroeste de la colonia emporitana, se conoce para la arqueología por una necrópolis fechable

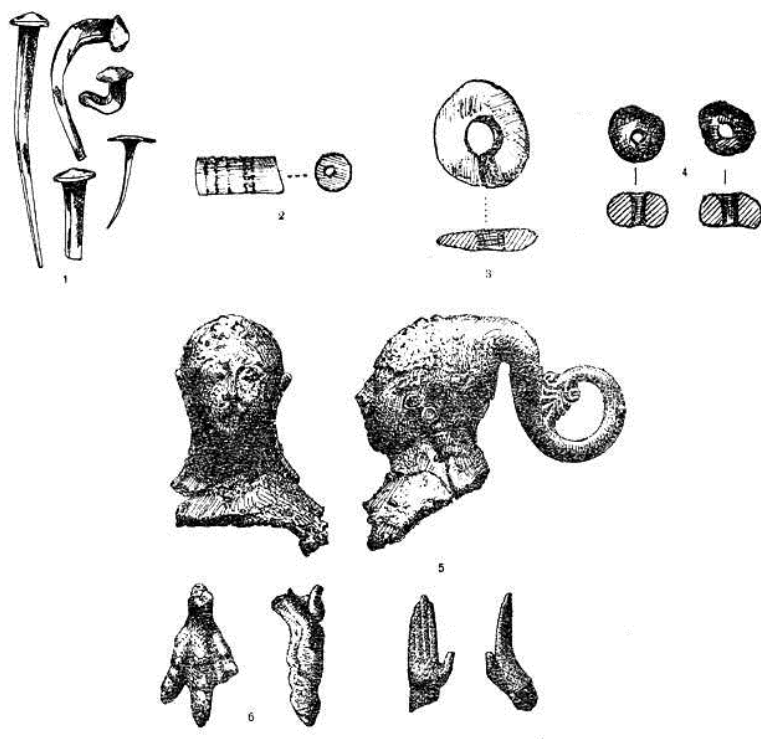
entre el s.III y I aC y otro monumento funerario romano conocido como “Castellet” (fig. 10).

11. Topografía y distribución de la Empúries griega



Ambos contextos funerarios se distancian aproximadamente 200 mts, situándose en la ladera sureste la primera y en la cumbre noroeste el segundo. El cerro, por otro lado, era conocido como espacio arqueológico y funerario desde épocas anteriores a las notas de E.Gandía. Ya en 1785 se comenta la colección de numerosos objetos procedentes del cerro por parte de D.J.Maranges y otra por parte de D.J.A. de Marimón (MADOZ 1877: 297 y ss). La primera colección la integraban “...más de 500 monedas de plata y cobre de varios cónsules y emperadores romanos...; un ídolo de cobre; una culebra de plata con dos cabezas; ágatas y cornalinas...; un riquísimo camafeo; muchas piedrecitas finísimas; un busto de Tiberio César; una diosa Venus de cobre dorado, vestida a la romana; un finísimo topacio oriental engastado en una sortija de oro; una cornalina muy rica con dos bustos grabados...de Utón y Silvio; vasos de vidrio y de barro del modelo más raro y de estrañas figuras, y un pórfido que indica haber sido pedestal de una columna, con la siguiente inscripción: SEPTUMIA C.L. SECUNDA V.S.F.H.M.H.N.S.”. La segunda colección era principalmente numismática y una tercera colección, propiedad de D.G.Molina, se componía por “...unas 600 medallas, dos ídolos de bronce, una cabeza de Baco en mármol y varias piedras preciosas...”. A partir de tales descripciones y viendo los materiales recuperados en la necrópolis y publicados por M.Almagro-Basch, parece difícil aceptar que las colecciones hubiesen sido creadas a partir únicamente de los hallazgos de la necrópolis, donde son ausentes todo tipo de referencias a materiales romanos de época imperial. Por otro lado, tanto los diarios de excavación de 1926 de E.Gandia como las referencias al cerro de les Corts por parte de P.Madoz y posteriormente M.Almagro-Basch, en superficie de la necrópolis serían muy abundantes los fragmentos anfóricos y elementos de construcciones como bases de columnas y fustes. Sobre estos datos volveré posteriormente.

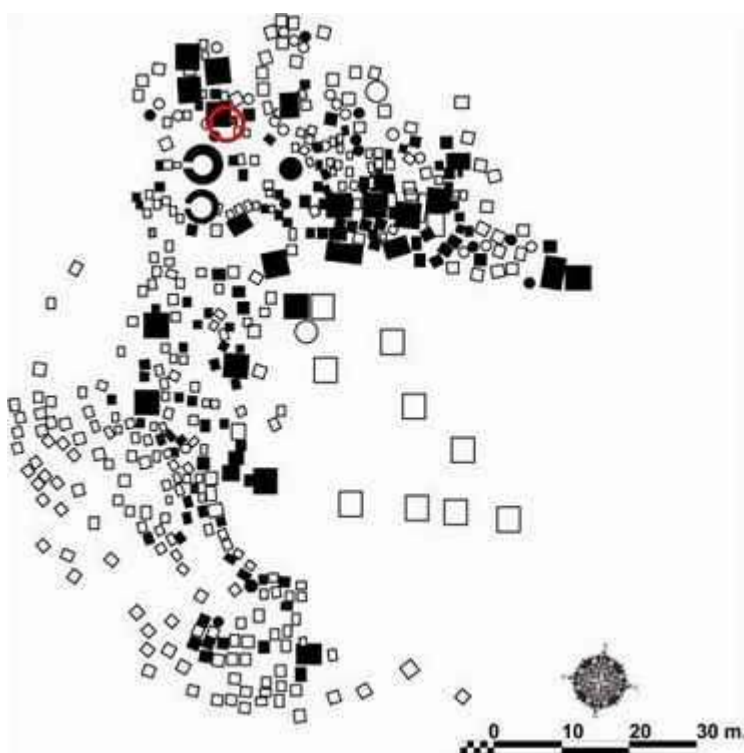
12. Ajuar de la tumba 67



A partir de ALMAGRO-BASCH 1953: 291.

- 38 La sirena se publicó como procedente de la tumba 67 de la necrópolis de les Corts en posición cercana a un monumento cuadrangular construido en piedra (fig. 11).

13. Planta de la necrópolis de les Corts con la identificación de las tumbas con ajuar conocido (en negro) y la indicación de la tumba 67 (dentro del círculo)



- 39 La primera duda que este dato representa es la viabilidad de un ajuar poco coherente. Como he presentado las figuras de bronce de las características de la sirena emporitana no se localizan en contextos funerarios (fig. 12).
- 40 Es en este punto en el que era necesario revisar los datos de excavación y registro de la necrópolis, la cual sabíamos que había sido excavada incontroladamente. Así la necrópolis presenta muchos de sus contextos con serias dudas de atribución a causa de las circunstancias de su propia excavación. Fue parcialmente saqueada hasta 1926⁴ a manos de un tal “Cornet” y posteriormente por Domingo Gamito y Salvador Gispert, quien coleccionaba y comerciaba los objetos, y solo a partir del 1926 se empiezan a controlar las intervenciones y frecuentes extracciones de tierras en esa colina (ALMAGRO-BASCH 1953: 251). Pero a excepción de tres referencias del diario de Excavacions de E.Gandía (pp. 9-15, 177 y 251-253) en las que él mismo está presente en las intervenciones en tal yacimiento, será J.B.Escrivà, guardia del yacimiento, quién las controlará y dibujará la planta y realizará un diario (iniciado el 23 de abril de 1927), hoy perdido. Este hecho impidió a M.Almagro-Basch la identificación de una serie de tumbas con los ajuares recuperados. A todo ello sabemos que las excavaciones en esa necrópolis continuaron hasta el 9 de octubre de 1929 como lo demuestra la etiqueta identificadora de la figurita de bronce de la sirena.

14. Vista de las excavaciones antiguas en el Turó de les Corts



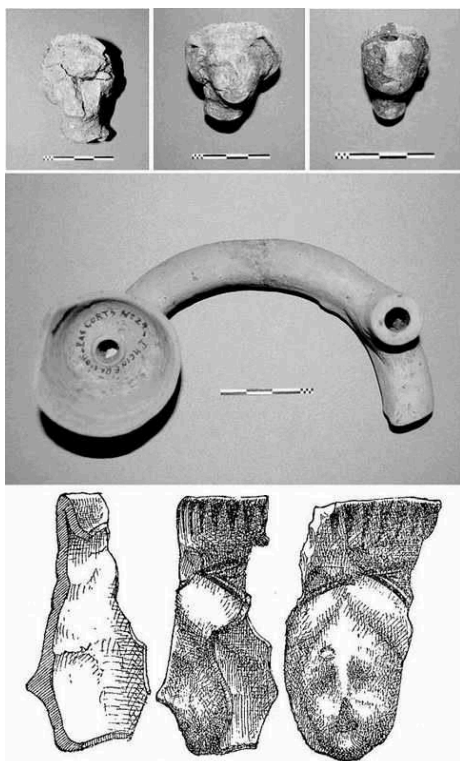
FOTO: E.GANDÍA.

© MAC-Empúries.

- 41 Un factor importante a valorar es el sistema de excavación utilizado. Recordemos que la necrópolis se encontraba en unos terrenos repetidamente utilizados para la extracción de tierras para mejorar los terrenos inundables del llano. Como repetidamente señala M.Almagro-Basch, las extracciones de tierra siguieron ininterrumpidamente trasladando la actividad de D.Gamito de la necrópolis de les Corts a los campos donde se depositaban las tierras (fig. 13). A todo ello la etiqueta de la figurita de bronce de la Sirena indica como referencia una “rasa”, por lo que puede suponerse ese el sistema utilizado para la excavación. Sabemos también por las descripciones de los diarios de Gandia, que la extracción de tierras se situaba en la ladera este del cerro extrayendo la tierra de manera sistemática abriendo un frente y avanzando sobre el mismo. Evidentemente ese sistema de excavación dificulta enormemente la identificación de conjuntos cerrados y por ello muchos elementos cercanos a tumbas podrían confundirse como pertenecientes a los mismos. También sabemos por las referencias de E.Gandia que en los niveles en los que se encontraban algunas de las tumbas aparecía una importante capa negra, cenicienta y con restos de carbones que se interpretaba como *ustrina* o tumbas-*ustrina*. Esta interpretación permitía entender la alteración por fuego de la figura de la sirena, pero una revisión de los demás objetos aparecidos en las tumbas presentaba un abanico dispar. Todos los restos materiales claramente identificados como ajuares de tumbas de s.III-I aC no presentan en ningún casos alteraciones provocadas por acción directa del fuego y en cambio sí lo hacen una serie de elementos que presento a continuación.
- 42 De este modo, si valoramos los datos de excavación a las descripciones de M.Almagro-Basch sobre la fiabilidad y circunstancias de hallazgo de las asociaciones de las distintas tumbas observaremos que en muchos casos hay serias dudas sobre los mismos. En

primer lugar M.Almagro-Basch expresaba la poca fiabilidad de los datos ofrecidos por J.B.Escrivà (ALMAGRO-BASCH 1953: 255). Pero cuando entramos en la descripción de las distintas tumbas los comentarios son sangrantes. Tal es el caso de la tumba 9 en cuya descripción se añade la siguiente explicación: “El ajuar de esta tumba, conservado en el almacén con algunas anotaciones, resulta inseguro, y lo mismo se deduce de la lectura del Diario de Excavaciones que conservamos” (ALMAGRO-BASCH 1953: 281) y al final de la descripción el mismo autor expresa sus dudas sobre la numerosa asociación diciendo que “aunque en esta tumba su excavador no distinguiera más que una sepultura, es seguro que en esta incineración hay más de un enterramiento, pero de cronología muy afín. Nuestra suposición se basa en que es difícil que enterraran un solo cadáver con cuatro pendientes y ocho fíbulas” (ALMAGRO-BASCH 1953: 284); de la tumba 22 se cita que “el diario de Excavaciones no da indicación ni de la profundidad ni de la situación...” (ALMAGRO-BASCH 1953: 291) aunque M.Almagro-Basch la situó en la planta general de la necrópolis; Sobre la tumba 29 dice que no hay noticias de más elementos de ajuar ni de la tumba (ALMAGRO-BASCH 1953: 299); de la tumba 65 dice que no se especificó ni profundidad ni circunstancias de hallazgo (ALMAGRO-BASCH 1953: 324); Sobre la tumba 115 comenta que se encontró cubierta por un monumento de sillares y que supuestamente contenía dos incineraciones pero debido al estado de saqueo de la misma hicieron plantear si todos los elementos correspondían a la misma tumba con las siguientes palabras “...que no sabemos si son todos de allí, pues todo había sido muy removido...” (ALMAGRO-BASCH 1953:357); la tumba 116, próxima a la anterior, apareció totalmente saqueada (ALMAGRO-BASCH 1953: 358); de la tumba 129 no se tiene referencias del hallazgo (ALMAGRO-BASCH 1953: 365). A todas estas dudas se añade el final de la nota 2 de la descripción de la necrópolis que hizo Almagro-Basch donde se refería a los materiales de las primeras intervenciones que en muchos casos se perdieron o perdieron su procedencia siendo en ese caso una tarea “...ardua y no siempre posible” (ALMAGRO-BASCH 1953: 251, n.2).

Elementos de culto en el cerro de les Corts

15. Cabecitas de terracota, *kernos* anular y pebetero en forma de cabeza de Démeter

DISTINTOS CONTEXTOS DEL TURÓ DE LES CORTS.

Foto: Autor.

- 43 Dos tumbas presentaban respectivamente una terracota entera del tipo llamado *thymiaterion*, pebetero o cernos en forma de cabeza femenina o de Démeter o Coré⁵. Se trata de las tumbas 102 y 158, pero también las tumbas 104, 123 y 129 presentan fragmentos de la parte frontal de dichos vasos. El número total de *cernoi* de este tipo recuperados y publicados por Almagro-Basch (1953) asciende a 7 ejemplares pero podría ascender ligeramente a partir de escasos fragmentos recuperados fuera de contexto. Un elemento a considerar es la conservación exclusivamente de fragmentos diacríticos como la faz y la ausencia de otros fragmentos que evidenciaría una conservación selectiva de los ajuares de las diferentes tumbas. Pero creo que la mayoría de los ajuares de la necrópolis son fruto de una asociación ficticia que refleja dos momentos diferentes de uso del Turó de les Corts (fig. 14).
- 44 Los ejemplares corresponden, al mismo tiempo, a tres producciones distintas que aportan una aproximación cronológica. Los dos ejemplares completos, tumbas 4 y 7, corresponden al tipo I de Pena (1963; MARÍN-CEBALLOS 2000: 322). El segundo ejemplar, fuera de contexto, presenta la superficie con engobe blanco y decoración pintada de triángulos en la pared del *kalathos* y encontramos paralelos en varios de los ejemplares conservados del depósito del Bordissal en Camarles (DIOLOI, MASSÓ, OTINYA 1999) aunque el ejemplar del cerro de les Corts no presenta decoración a molde entre la faz y el *kalathos* que lo distancia levemente de los ejemplares del Bordissal. Estas ligeras diferencias hacen que se clasifique dentro del tipo II. El último ejemplar no puede identificarse con un tipo concreto.
- 45 Las cronologías que aportan los tipos de los pebeteros del cerro de les Corts corresponden a una cronología de entre s.IV aC – III aC. Por otro lado la presencia de un

Kernos anular puede subir la cronología del conjunto de elementos de culto a Démeter hasta el s.V aC. En relación a estos objetos la necrópolis de les Corts presenta numerosas cabecitas de terracota dispersas entre distintas asociaciones comúnmente interpretadas como conjuntos funerarios (tumba 12, 72, 86, 88, 104, 115, 129, 131) y fuera de contexto. Por otro lado los almacenes del MAC-Empúries custodian distintas cabecitas de procedencia desconocida que habían formado parte de colecciones particulares de l'Escala como la Colección Catalina Albert. Si bien la seguridad sobre la procedencia de estas piezas de colección no es segura, la proximidad tipológica con las recuperadas en la necrópolis de les Corts y la historia que ya hemos comentado de los saqueos en la misma permitirían aumentar el número total de ejemplares.

- 46 La tipología de estas cabecitas es tipológicamente homogénea a pesar que los acabados y estilo difiere entre ellas que permite distinguir dos tipos (BELL 1981: n. 196 y 295; n. 523 y 546):

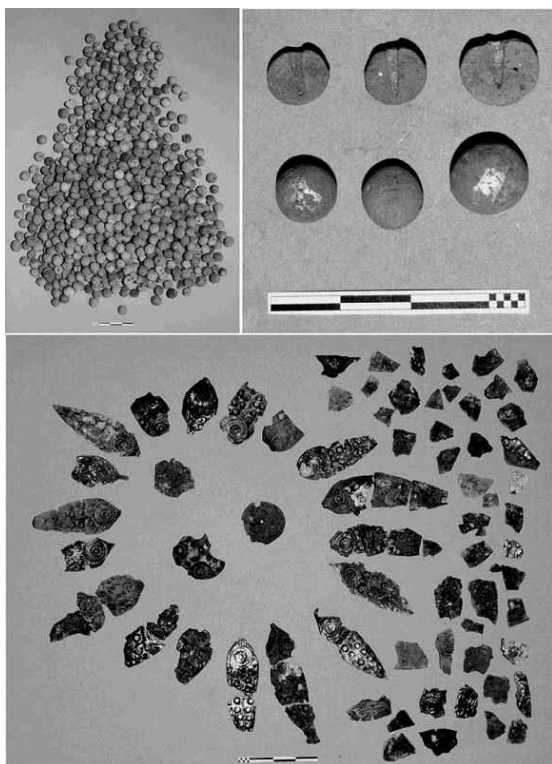
Tipo I: Cabecita femenina con diadema y peinado en forma cónica. La inclinación de la cabeza gira ligeramente hacia la izquierda.

Tipo II: Cabecita femenina de factura tosca, posiblemente imitación de los originales de tipo helenístico.

- 47 Varias figuras enteras se han recuperado en la necrópolis. Por un lado la figura de una mujer en la tumba 17 (ALMAGRO-BASCH 1953: 288, fig. 238.3). La cabeza de esta figura entra dentro del grupo I que hemos considerado anteriormente y representa al mismo tiempo la única pieza entera conocida. Por otro lado entre los materiales fuera de contexto de la necrópolis se conoce un fragmento de cuerpo femenino del llamado *Standing draped Women* (BELL 1981: 51-64). Una figura de un personaje masculino alado en la tumba 140 (ALMAGRO-BASCH 1953: 371 fig. 366). Esta figura representa la totalidad del ajuar de la tumba 140, de la que no se tiene otra información. La ausencia de cualquier otro elemento y lo atípico de su presencia en contextos funerarios dificulta su identificación como ajuar funerario. Finalmente seis figuritas de animales también se han recuperado en la necrópolis. Una pequeña paloma en las tumbas 26 y 74, una terracota en forma de perro de la tumba 29, dos équidos de la tumba 77 y un bóvido fuera de contexto. La terracota en forma de perro tumbado apareció en la supuesta incineración 29, la misma que el citado *kernos* anular. La figurita representa un perro tumbado con indicación del pelo mediante incisiones sobre su superficie (ALMAGRO-BASCH 1953: 298). Este tipo de piezas se identifican como tintinabula cerámicos y pueden englobarse dentro de una serie numerosa de tintinabula con figuras de perros con acabados similares (BELL 1981: 225, 59-417 n.857 y 1957 n.cat n.858). Esta serie presenta distintas posiciones de los cánidos: sentados, tumbados (Empúries) o levantados sobre sus cuatro patas (Morgantina). La cronología que se propone es s.III aC (BELL 1981: 225).
- 48 Otro elemento importante es la presencia, difícil de explicar cómo óbolos de Caronte, de varios óbolos emporitanos de finales de s.IV aC en las tumbas 9, 27, 53 y 154. Por un lado la proximidad de estas tumbas en la necrópolis, la distancia cronológica entre las monedas y la mayoría de los contextos funerarios y finalmente los problemas de asociación del conjunto 53 y el hallazgo aislado del óbolo 154 dificultan la identificación de tales elementos como ofrendas funerarias. En cambio, sin ninguna certeza pero muy verosímilmente pueden entenderse como un único conjunto dispersado cuando la necrópolis o durante las excavaciones en el Turó de les Corts.

- 49 La presencia en todas las monedas de plata emporitanas recuperadas en la necrópolis son del tipo del pegaso con cabeza de caballo. En opinión de L.Villaronga (VILLARONGA 1987: 2; 2002: 23) la transformación de la cabeza del caballo por la de un joven que se recoge cogiéndose los pies con las manos tuvo su origen en Emporion a partir del 218. Por otro lado se diferencian de las monedas de s.V-IV aC tanto por los tipos evolucionados del anverso con efigie de Perséfone como por el reverso con pegaso. Por lo tanto todas las monedas de plata que aquí consideramos deben fecharse entre finales de s.IV aC y el último cuarto del s.III aC.
- 50 El óbolo de la tumba 9 presenta una cabeza masculina a la derecha y en el reverso un pegaso con cabeza de caballo (ALMAGRO-BASCH 1953: 281-282, fig. 229.1). Corresponde al tipo Vives III.4, Amorós 7 (ALMAGRO-BASCH 1953: 257). Según Almagro-Basch tendría una cronología de 250-218 aC (ALMAGRO-BASCH 1953: 257).
- 51 El dracma de la tumba 27 presenta una cabeza femenina a derecha con letras EM y un pegaso con cabeza de caballo anepígrafo en el reverso (ALMAGRO-BASCH 1953: 295, fig. 248.1). Corresponde al tipo Vives III.3, Amorós I (ALMAGRO-BASCH 1953: 258). Según Almagro-Basch tendría una cronología de 300 aC (ALMAGRO-BASCH 1953: 258).
- 52 El óbolo de la tumba 53 presenta una cabeza femenina a derecha con un pegaso anepígrafo en el reverso. Corresponde al tipo Vives III.405 (ALMAGRO-BASCH 1953: 315, fig. 276.1). Corresponde al tipo III.4-5, Amorós 7 (ALMAGRO-BASCH 1953: 258). Según Almagro-Basch tendría una cronología de 250-218 aC (ALMAGRO-BASCH 1953: 258).
- 53 El óbolo de la tumba 154 corresponde al tipo 9.1.1 de Villaronga (VILLARONGA 2003: 110-112) con la cabeza femenina a la derecha y en el reverso un pegaso con la cabeza sin modificación (ALMAGRO-BASCH 1953: 378, fig. 380.1). Según Almagro-Basch tendría una cronología de 300 aC (ALMAGRO-BASCH 1953: 258).

16. En la parte superior bolas de arcilla



VISTA GENERAL Y VISTA EN DETALLE. EN LA PARTE INFERIOR HOJAS DE BRONCE.

Foto: Autor.

- 54 Finalmente es importante señalar que ya Almagro-Basch consideraba el conjunto de chapas y clavitos de la tumba 57 como una unidad (ALMAGRO-BASCH 1953: 319), pero la distribución de estos elementos obligaría a encontrar otras agrupaciones similares o a entenderlos, como aquí propongo, como una unidad disgregada en anterioridad a la necrópolis o durante el uso de esta (fig. 15).
- 55 Las chapas circulares, decoradas suman 14 ejemplares procedentes de las diferentes tumbas y 1 ejemplar fuera de contexto (N.Inv. MAC-Empúries 10045).
- 56 Se identifican dos tipos distintos:
 Tipo I: Circular pequeño con decoración de círculos realizados por puntos repujados.
 Tipo II: Circular grande con bolas repujadas. 2 en la tumba 57
- 57 Las hojas de chapa simulan hojas vegetales tanto por la forma como por las dimensiones. La presencia de decoración en relieve de un buen número de ellas permite relacionar este grupo con las citadas chapas circulares. La estructura general es una forma foliácea con un pedúnculo y frecuentemente se observan cuatro incisiones laterales realizadas en posterioridad a la decoración de las piezas. Estos elementos, junto a las bolitas de arcilla, formaron parte de coronas. Aunque bien podría tratarse de coronas funerarias la concentración y la desproporción entre unos y otros elementos obligan a suponer un uso distinto. El número total de hojas es de 35 que se dividen en dos tipos:
 Tipo I: 32 hojas decoradas procedentes de la tumba 57. La parte vista, dorsal, presenta un acabado dorado.

Tipo II: 3 hojas lisas de las que dos se encontraron fuera de contexto y otra en la tumba 3.

- 58 Asociados a estos elementos creo importante considerar una serie de clavos de bronce con la cabeza dorada. La presencia de una pareja de clavos soldados en una hoja decorada permite pensar en una asociación de ambos elementos.
- 59 La forma de los clavos varía ligeramente entre dos tipos que estructuralmente se presentan con un vástago de sección rectangular y una cabeza bicónica. Los clavos aquí considerados corresponden a 69 ejemplares procedentes de diferentes conjuntos funerarios y 32 ejemplares más fuera de contexto (N.Inv. MAC-Empúries 10045). Las diferencias de forma van unidas a la longitud de los mismos:
- Tipo I: Clavo recto con longitudes entre 4,2 y 2,9 cm. con tres tipos de cabezas que se diferencian con diámetros de: A.- 0,6 (30 %); B.- 0,5 (50 %); C.- 0,45 (20 %).
- Tipo II: Clavo con la cabeza doblada en ángulo recto sobre el eje. Las longitudes varían entre 3 y 2,4 cm con cabezas que se diferencian en tres tipos con diámetros de: A.- 0,6 (20 %); B.- 0,5 (40 %); C.- 0,45 (40 %).
- 60 Un elemento importante es el funcionamiento conjunto de ambos tipos de clavos como lo indican dos ejemplares hallados fuera de contexto. Estos asocian un Clavo tipo IA con uno IIC y un Clavo tipo IB con uno IIB.
- 61 Las bolas de terracota corresponden a esferas de barro cocido de diámetros variables entre 0,8 y 1 cm con un único agujero que no perfora las bolas y un acabado dorado. La presencia de un agujero que llega hasta el centro de las piezas impide su identificación como cuentas de collar y en cambio permiten una interpretación como remates de agujas u otros elementos como lo demuestra un ejemplar con un vástago de bronce similar al de los clavos anteriormente citados, a pesar de las importantes diferencias entre ellos. Pero la cantidad de bolas continúa dificultando la identificación. La suma total de las bolas publicadas por M.Almagro-Basch es de 2549, procedentes todas ellas de diferentes conjuntos. Fuera de contexto el número se acerca a 4000.

¿Elementos para identificar un santuario?

- 62 La descripción con que inicia M.Almagro-Basch el estudio general de la necrópolis de les Corts retoma otra descripción de E.Gandía en la que dice que “...hay piedras areniscas labradas y otras calcáreas, un fragmento de fuste de columna, sillares rotos pertenecientes a alguna edificación, infinidad de trozos de ánforas, muchos fragmentos de cerámica...” (ALMAGRO-BASCH 1953: 251). Si imaginamos el sentido de un fragmento de columna y de restos de una edificación, podemos pensar que esta sería anterior a la misma necrópolis ya que de la construcción en cuestión no se documentó traza alguna en las excavaciones de la necrópolis. Esto puede explicarse en base a dos elementos distintos: por un lado la total destrucción del edificio por la necrópolis. La segunda opción podría explicarse si aceptamos que la necrópolis no se situó encima de tal edificio. Si proponemos que esa construcción fuere un templo, de entrada, parece difícil de aceptar la primera opción, su destrucción, ante piedad religiosa de la cultura romana. La segunda opción explicaría mejor tanto la no destrucción como la situación topográfica de la necrópolis, en la ladera del cerro, dejando libre la parte superior.
- 63 A pesar de los numerosos datos que hoy tenemos de Empúries y de su entorno ninguno viene a identificar el Artemision efesio del que habla Estrabón. Quizás sea este cerro de

les Corts el que mejor pueda identificarse con tal sitio pero hoy no es más que una hipótesis muy falta de argumentos. Por ello retomemos el pasaje de Estrabón (III, 4, 8-9).

- 64 Como hemos visto la mayoría de terracotas y pebeteros tienen una clara connotación con un santuario dedicado a una divinidad femenina, rápidamente relacionada con el culto de Démeter o Coré. Además, los datos de los distintos hallazgos y el estado de rubefacción de la mayoría de materiales propuestos como propios del santuario permiten proponer que procedan de *eschare* o depósitos votivos después de pasar algunos de los objetos por piras. Este conjunto es coherente con un culto a Démeter y Coré que combina una relación con la agricultura y la fecundidad con un ámbito ctónico. Esta advocación sería mayor si la terracota de oferente con un cerdito y una pátera con huevos en el MAC-Empúries procediera también del cerro de les Corts, pero de esa lamentablemente desconocemos su procedencia. En cualquier caso el grupo de terracotas parece homogéneo y únicamente la sirena, a priori, parece desligada de este conjunto.
- 65 Si leemos las fuentes clásicas, la mayoría de textos alusivos a las sirenas describen sus actos o dan noticias exclusivas a las mismas. Uno de los pocos pasajes que consideran un caso distinto es el de Eurípides (*Hel.* 167-178) en el que dice: “...Jóvenes aladas, doncellas hijas de la Tierra, sirenas, ojalá pudierais venir a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira, respondiendo con lágrimas mis deplorables desgracias, con sufrimiento a mis sufrimientos, con cantos mis cantos. Que Perséfone se una a mis sollozos enviándome vuestra fúnebre música y recibirá de mí a cambio, allá en sus moradas nocturnas, el peán regado con lágrimas que dedico a muertos y difuntos...” (Tra. C.GarcíaGual y L.A.de Cuenca, Ed.Gredos). Como vemos las sirenas se relacionan directamente con una divinidad ctónica que las dirige. ¿Puede ser este el motivo de la presencia de una sirena en un santuario de advocación femenina? ¿Puede ser Perséfone la titular del santuario? O quizás, como en el entorno napolitano, ¿deberíamos ver un culto a las sirenas? Creo que los datos de que se dispone no permiten mayores precisiones para identificar la divinidad de tal santuario. A este punto surge una pregunta fundamental ¿Qué pasa con el Artemision efesio de Estrabón?
- 66 En conclusión, el estudio y contextualización de este bronce permiten identificar un santuario periurbano con una cronología comprendida entre s.v y III aC, escondido hasta hoy por la necrópolis republicana de les Corts. La sirena de bronce de Empúries abre así una nueva problemática para el conocimiento de la colonia focea más occidental.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDER 1928: Ch.Alexander, *Jewelry, the art of the goldsmith in classical times*, Brattleboro, The Metropolitan Museum of Art, 1928.

- ALMAGRO-BASCH 1953: M.Almagro-Basch, *Las necrópolis de Ampurias*, vol. I, *Monografías Ampuritanas III*, Barcelona, 1953.
- ALONSO-NÚÑEZ 1992: J.M.Alonso-Nuñez, “El nordeste de la Península Ibérica en Estrabón”, *Faventia*, 14.1, 1992, p. 91-95.
- BABELON, BLANCHET 1895: E.Babelon, J.-A.Blanchet, *Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895.
- BOARDMAN 1968: J.Boardman, *Archaic Greek gems. Schools and artists in the sixth and early fifth centuries BC*, London, Thames and Hudson, 1968.
- BOARDMAN 1991: J.Boardman, *Greek sculpture. The archaic period*, New York, Thames and Hudson, 1991.
- BOEHLAU 1898: J.Boehlau, *Aus ionischen und italischen nekropolen*, Leipzig, 1898,.
- CASSON 1922: S.Casson, “Bronze Work of the Geometric Period and its Relation to Later Art”, *JHS*, 42.2, 1922, p. 207-219.
- CASTOR 2008: A.Q.Castor, “Archaic Greek Earrings: an interim survey”, *AA*, vol. 1, 2008, p. 1-34.
- CROISSANT 1977: F.Croissant, « Sur quelques visages ioniens de la fin de l'archaïsme », *BCH*, 4.1, 1977, p. 337-363.
- CROISSANT 1983: F.Croissant, *Les Protomés féminines archaïques: recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 a 480 av. J.-C.*, Paris, (« Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome », XIV-XV), 1983.
- CROISSANT 2005: F.Croissant, « Observations sur quelques Korés Samiennes de l'époque de Chéramyès », *RA*, 40.2, 2005, p. 283-305.
- DUCAT 1966: J.Ducat, *Les Vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*, Paris, Bibliothèque de Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 209, 1966.
- FRANCÈS *et al.* 2007: J.Francès, M.Guàrdia, J.Hernández, O.Sala, “Las terracotas en forma de cabeza femenina procedentes de los yacimientos ibéricos layetanos de Cerdanyola del Vallès (Barcelona)”, in M.C.Marín-Ceballos y F.Horn (Eds.): *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: los pebeteros en forma de cabeza femenina*, Sevilla, Spal Monografías IX, 2007, p. 391-403.
- HOGARTH 1908: D.G.Hogarth, *Excavations at Ephesus. The Archaic Artemisia*, London, British Museum, 1908.
- JIMÉNEZ-ÁVILA 2002: J.Jiménez-Ávila, *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*, Bibliotheca Archaeologica Hispana, 16. Studia Hispano-Phoenicia 2. Real Academia de la Historia, Madrid, 2002.
- LAMB 1929: W.Lamb, *Greek and Roman bronzes*, London, Methuen & Co. Ltd., 1929.
- MADOZ 1877: P.Madoz, *Diccionario geográfico, físico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1877.
- MARÍN-CEBALLOS 2000: M.C.Marín-Ceballos, *Observaciones en torno a los pebeteros en forma de cabeza femenina*, II Congreso Internacional del Mundo Púnico, Cartagena, 2000, p. 319-335.
- PENA 1987: M.J.Pena, “Los 'thymiateria' en forma de cabeza femenina hallados en el N.E. de la Península Ibérica”, *Grecs et Ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie. REA*, 89, 1987.

PENA 2007: M.J.Pena, "Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un racconto del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa", *Faventia*, 29.1, 2007, p. 119-141.

RICHTER 1968: G.M.A.Richter, *Engraved gems of the Greeks and the Etruscans*, London, 1968.

RIDDER 1896: A.de Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'acropole d'Athènes*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, Found.Piot, 1896.

RIDGWAY 1990: B.S.Ridgway, "Birds, Meniskoi and Head Attributes in Archaic Greece", *AJA*, 94.4, 1990, p. 583-612.

ROLLEY 1969: Cl.Rolley, *Les Statuettes de bronze, Fouilles de Delphes*, tome V, Paris, Ed.Boccard, 1969.

RUIZ DE ARBULO 1994: J.Ruiz de Arbulo, "Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a su denominación, función y origen", *Saguntum* 27, 1994, p. 155-186.

STIBBE 1997: C.Stibbe, "Archaic greek bronze palmette", *BaBesch*, 72, 1997, p. 37-64.

STIBBE 2001: C.Stibbe, "La sfinge, la gorgone e la sirena. Tre bronzetti da Capo Colonna e i centri di produzione in età arcaica tra Sparta, Corinto e Magna Grecia", *Bd'A*, 116, 2001, p. 1-38.

VILLARONGA 1997: L.Villaronga, *Monedes de plata emporitanes dels segles V-IV aC*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, 1997.

VILLARONGA 2002: L.Villaronga, *Les Dracmes emporitanes de principi del segle II aC*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, 2002.

VILLARONGA 2003: L.Villaronga, *La plata emporitana de la segona guerra púnica, final del segle III aC*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, 2003.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221602376/show/>

NOTES

*. Debo agradecer al Xavier Aquilué, Martas Santos, Pere Castanyer y Quim Tremoleda las facilidades para el estudio de la pieza en la sede del MAC-Empúries; Al Joaquín Ruiz de Arbulo el rico debate y las numerosas sugerencias, que han enriquecido el artículo; También la analítica realizada por el Ignacio Montero; A Jesús Bermejo por aspectos de logística bibliográfica; A todo ello mi reconocimiento a los comentarios y revisiones hechas por Hélène LeMeaux sobre aspectos estilísticos; A Alexis Castor y a Marioanna Louka sobre la tipología y cronología de los pendientes.

1. DUCAT 1966, p. 54-55, con una tumba de Samos (BOEHLAU 1898), Catania-Piazza San Francesco (*Bol.d'Arte* 45, 1960, 256, fig. 16), etc.

2. Un tercer aspecto corresponde a las indicaciones geográficas de sus lugares de defunción y culto: Strabo, *Geography* 5. 4. 7; Strabo, *Geography* 5. 4. 8; Strabo, *Geography* 6. 1. 1; Virgil, *Georgics* 4. 563; Pliny the Elder, *Natural History* 3. 61; Pliny the Elder, *Natural History* 3. 85.

3. Especialmente importante resultan los casos de Rodas y Thasos (propuesto para Rodas por DUCAT 1966) discutidos por F.Croissant (CROISSANT 1977: 349, n.32).

4. En las páginas 6 y 7 del diario de 1926 de E.Gandia nos relata que se le prohibió cualquier trabajo en el cerro durante el mes de Marzo.

5. Sin querer abundar en la problemática terminológica ni funcional de dichos elementos (para un debate v. PENA 1987, RUIZ DE ARBULO 1994 y MARÍN-CEBALLOS 2000) seguiremos la propuesta de J.Ruiz de Arbulo (1994) y los llamaremos *cernoi*.

AUTEUR

RAIMON GRAELLS I FABREGAT

Universitat de Lleida

Antichi bronzi vulcenti*

Alessandro Naso

Il deposito votivo della Banditella a Vulci

- ¹ A dimostrazione del carattere di primitiva continuità delle deposizioni votive in acqua milita una frequentazione lunghissima, estesa talora per secoli, di molte sorgenti, che erano così spesso oggetto di culto da giustificare pienamente l'affermazione di Servio, che nel commento dell'Eneide sostiene come *Nullus fons non sacer*¹. Una documentazione archeologica in progressivo incremento conferma questa affermazione, che è stata ulteriormente suffragata da un recente ritrovamento². Non a caso a una sorgente è infatti connessa la scoperta del più antico deposito votivo noto per il momento in Etruria, esplorato nel giugno 1992 in località Banditella a circa 5 km in linea d'aria dal sito di Vulci, una distanza equivalente a un'ora di cammino³. L'identificazione è stata del tutto casuale, poiché i reperti archeologici sono stati intercettati nel corso di lavori per la realizzazione di opere idrauliche. Il successivo scavo ha potuto appurare che in prossimità di una fonte, che ha restituito tracce di una frequentazione risalente già all'età del bronzo medio, all'inizio dell'età del ferro venne costruito un muro a secco per formare uno specchio d'acqua artificiale, nel quale furono accumulati oggetti votivi. La destinazione a luogo di culto è documentata con certezza dall'età del ferro, mentre è stata solo presunta per le fasi dell'età del bronzo, che hanno restituito materiali diagnostici degli abitati, quali frammenti di fornelli e macine, nonché resti di faune. Un settore dello scavo, rinvenuto in ottime condizioni, ha rivelato anelli in argento e in bronzo, vaghi di collana in pasta vitrea, rondelle in osso, una fibula a sanguisuga in bronzo, 101 vasi miniaturizzati (sei dei quali con decorazione applicata a lamelle metalliche), che replicano le forme delle olle e dei biconici di maggiori dimensioni usati per le deposizioni funerarie. Tra le forme minaturistiche, che in totale assommano a diverse centinaia, si segnalano in specie le ollette tornite, che sembrano risalire alla prima metà del VII secolo a.C. e figurare in tal modo tra le offerte votive più recenti. Il deposito votivo della Banditella conferma che anche in Etruria, come era già noto nel Lazio⁴, le prime testimonianze relative alla religiosità sono intimamente connesse a fenomeni naturali e in specie alle acque correnti; lo scarso numero di tali

contesti sinora identificati non dovrebbe corrispondere a una originaria rarità di culti, quanto alle caratteristiche dei riti stessi, che, effettuati all'aperto o in grotta, lasciano tracce labili e di rinvenimento non facile.

- 2 Tra gli *anathemata* vulcenti, oltre alle ceramiche miniaturizzate, spicca un bronzetto a fusione piena (h 9 cm) riprodotto un cavallo bardato, per il quale gli editori non hanno escluso la pertinenza a un gruppo più articolato, che potrebbe essere stato disperso in seguito alle circostanze di identificazione del complesso votivo. È opportuno soffermarsi su questo manufatto, che non è stato ancora studiato in modo dettagliato, specie in relazione all'interesse che suscita la sua alta datazione⁵. Al momento il contesto di rinvenimento non sembra infatti databile oltre l'inizio dell'orientalizzante, quando cessò la frequentazione dell'area. Una datazione più accurata del deposito è ovviamente imprescindibile da un'edizione sistematica e completa dei ritrovamenti, che per il momento non è annunciata.

1. Cavallino bronzeo da Vulci, loc. Banditella



© Foto SBAEM.

2. Cavallino bronzeo da Vulci, loc. Banditella



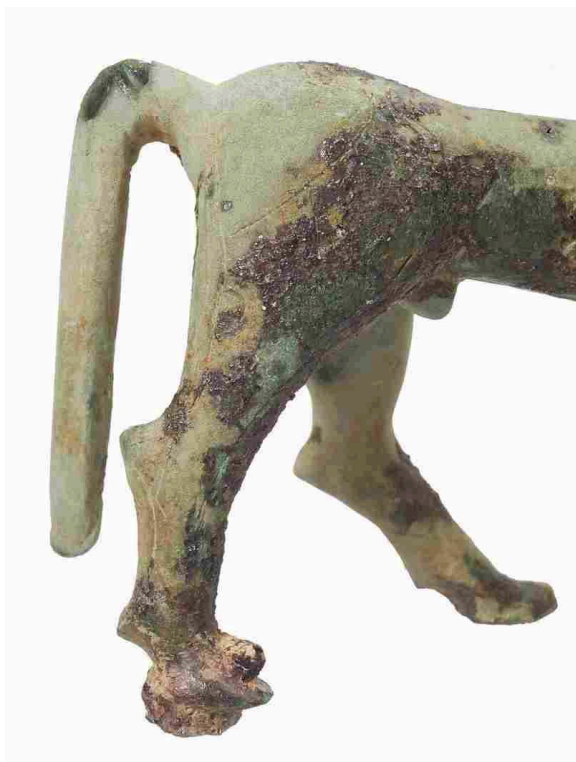
© Foto SBAEM.

3. Dettaglio del muso del cavallino bronzeo da Vulci



© Foto SBAEM.

4. Dettaglio dei quarti posteriori del cavallino bronzeo da Vulci



© Foto SBAEM.

- 3 Il quadrupede è raffigurato in movimento, con le zampe anteriore destra e posteriore sinistra avanzate, mentre le altre sono stanti; le zampe anteriori sono basse e tozze, mentre quelle posteriori sono più sviluppate; sotto le zampe stanti si notano i resti dei ribattini di fissaggio al supporto originario, resti del quale rimangono sotto la zampa posteriore destra. La criniera del cavallino è resa con fittissime incisioni orizzontali, le orecchie aguzze sono rilevate plasticamente, gli occhi sono incisi con solchi profondi, le ganasce sono rilevate e incise, il solco della bocca è ottenuto con la lima. La coda, piuttosto rigida, si stacca dal corpo legnoso, sul quale sono graffiti i dettagli dell'anatomia e della bardatura. Sulla parte superiore delle zampe anteriori e posteriori figurano incisioni nette ad andamento ondulato e rettilineo: se quelle ondulate sembrano riprodurre in parte le fasce muscolari dell'animale per sottolinearne il movimento, quelle rettilinee dovrebbero piuttosto riferirsi a finimenti in cuoio ed eventualmente in metallo, destinati a proteggere gli organi vitali del cavallo, in evidente relazione a un impiego in battaglia o a un'esibizione da parata. Alla base anteriore del collo, piuttosto sviluppato in altezza, è infatti raffigurata una piastra rettangolare campita da un graticcio a maglie strette, che sembra riprodurre una placca sagomata appesa al collo dell'animale, forse in cuoio traforato e rinforzato di metallo o interamente in lamina metallica lavorata a giorno (fig. 1-4).
- 4 La contrazione delle zampe e il particolare rapporto proporzionale tra le parti anatomiche dell'animale, sbilanciato in favore del muso e del treno anteriore, sono stati attribuiti a una originale posizione inclinata dell'animale, ma possono indicare anche una datazione ancora alta, verosimilmente alla fine dell'VIII-VII secolo a.C.

Immagini di cavalli

- 5 La scelta dell'animale offerto in dono non è casuale, poiché il possesso del cavallo, che indicava grande prestigio sociale, rimanda agli ideali aristocratici che sin dal IX secolo a.C. vennero affermati in Grecia dalle analoghe dediche bronzee o fittili deposte nei santuari, come dimostrano *ad abundantiam* gli *anathemata* rinvenuti nei santuari di Olimpia e Delfi. La deposizione dei cavallini votivi in bronzo nei santuari greci è un fenomeno molto antico, che secondo Wolf-Dieter Heilmeyer ad Olimpia risale almeno all'inizio del IX secolo a.C.⁶. Come ha ben messo in rilievo Jean-Louis Zimmermann, la dedica dei cavallini esprimeva ideali rigidamente aristocratici, gli stessi che traspiono pure nella frequente adozione dello stesso animale nella ceramografia sin dal periodo geometrico⁷.
- 6 In un'epoca che gli studiosi tendono a collocare poco prima della metà dell'VIII secolo a.C., in Grecia cominciano a formarsi stili artistici regionali, per la cui definizione proprio i cavallini bronzee votivi acquistano valore documentario, come Claude Rolley ha dimostrato con la consueta chiarezza in uno dei suoi ultimi contributi. Nella lucida rassegna, lo studioso ha proposto di identificare in quattro città e nei relativi territori (Sparta, Corinto, Atene, Argo) i principali centri di produzione dei cavallini bronzee, tralasciando volutamente i manufatti di altre produzioni, sui quali la critica ha espresso opinioni discordi⁸. Nella vastissima produzione di epoca geometrica, che comprende centinaia di esemplari (il solo santuario di Olimpia ha restituito circa un migliaio di bronzetti di cavalli) non si trovano elementi simili all'esemplare vulcente, che evidentemente denuncia caratteristiche seriori, come indicano con assoluta concordia la resa della criniera e la forma arrotondata del muso⁹.

5. Cavallino bronzeo da Olimpia

Da FURTWÄNGLER 1890.

6. Insegna bronzea coronata da toro

Da *Italy of the Etruscans* 1991.

- 7 Tenui punti di confronto in proposito si possono stabilire infatti soltanto con un epigono dei numerosissimi reperti di Olimpia, uno sgraziato bronzetto attribuito da Heilmeyer allo stile protoarcaico e datato alla fine dell'VIII-inizio del VII secolo a.C.¹⁰. Al VII secolo a.C. sembra databile anche un secondo bronzetto di cavallo rinvenuto a Olimpia, che ha perduto qualsiasi carattere geometrico, come indicano il rendimento del muso e la caratterizzazione della criniera; presenta un foro pervio verticale sul corpo alla base del collo, che ne dichiara l'originaria collocazione entro un supporto (fig. 5). A. Furtwängler, senza indicarne le dimensioni, che definì comunque maggiori degli altri animali, lo ritenne il coronamento di un utensile, escludendo così la possibilità che fosse destinato alla sospensione¹¹. In seguito è stata edita almeno una statuetta bronzea di cavallo, molto simile al bronzetto di Olimpia anche nei dettagli, foro passante compreso: filtrata attraverso le maglie del commercio antiquario in una collezione privata, gli è stata attribuita una inverificabile provenienza dalla Sicilia sudoccidentale¹². Se l'alta cronologia del pezzo vulcente sembra ostacolare in questo momento degli studi la possibilità di confronti calzanti, se non in senso lato con gli ideali e le pratiche votive seguiti dalle *élites* greche specie nell'VIII secolo a.C., i risultati conseguiti dalla ricerca nell'ultimo ventennio dimostrano che le nascenti aristocrazie tirreniche erano comunque in contatto con le *élites* del Mediterraneo orientale, in particolare dell'Egeo, come acclara la diffusione sulle coste medio-tirreniche della cultura del vino e degli attributi che le erano propri¹³. Alcuni dettagli del cavallino vulcente, che trovano precisi confronti formali nel Vicino Oriente, rientrano bene in questo quadro generale.
- 8 Gli elementi di bardatura graffiti sul cavallino vulcente, con particolare riferimento alla placca appesa al collo, rimandano infatti immediatamente al mondo vicino-orientale: piastre simili sono riprodotte su cavalli raffigurati in crude scene di combattimento o di caccia, nonché in solenni processioni di parata nei rilievi neo-assiri, che risalgono almeno all'epoca di Ashurnasirpal II (884-859 a.C.) e sono frequenti durante i regni di Tiglatpileser III (745-727 a.C.) e Sargon II (721-705 a.C.). Bardature equine compaiono pure nei dipinti murali di Til Barsip¹⁴.
- 9 Ritrovamenti specifici indicano che l'uso vicino-orientale di bardare i cavalli con specifici elementi in cuoio e bronzo si diffuse in area medio-tirrenica almeno negli anni finali dell'VIII secolo a.C. Il reperto più antico di questo nucleo è identificabile con le maschere equine da parata (*prometopidia*) in lamina bronzea ornata a sbalzo, rinvenute nella tomba 4461 di Pontecagnano (Salerno)¹⁵. La cifra stilistica della decorazione ha indotto a ipotizzarne una produzione in area nord-etrusca, forse vetuloniese, ma con chiari influssi nord-siriani. Figure dei leoni di foggia caratteristica, per la quale sono stati rilevati stringenti confronti con reperti di Vetulonia, tra i quali figurano anche i dischi-corazza a decorazione figurata, ornano anche altri *prometopidia* in bronzo, come quello di provenienza ignota conservato nella collezione Ludwig, che è stato pure attribuito a Vetulonia¹⁶. La diffusione delle maschere equine non fu però limitata ai grandi centri costieri, poiché un distretto interno come la Sabina ha restituito ulteriori ritrovamenti di maschere equine lisce a Cretone, in una sepoltura databile entro la metà del VII secolo a.C.¹⁷. Di conformazione diversa e lievemente posteriore, ma pure compresa entro il VII secolo a.C., è invece una testiera in fasce di lamina bronzea decorata a sbalzo restituita dalla tomba XI di Colle del Forno, pure in Sabina¹⁸.

- 10 La pratica del dono di immagini equine nei santuari è un fenomeno che in Etruria non si esaurì nel VII secolo a.C., ma proseguì anche in seguito con modalità che in questa sede non è possibile affrontare¹⁹.

Artigiano artistico vulcente tra VIII e VII secolo a.C.

- 11 Sembra quindi che il *milieu* di riferimento per il cavallino vulcente sia da identificare nelle culture del Mediterraneo orientale, che dalla fine dell'VIII secolo a.C. costituirono la maggiore fonte di ispirazione per le maestranze al servizio delle *élites* etrusche²⁰.
- 12 Significativa in tal senso sembra la provenienza del cavallino, poiché Vulci si identifica con il centro che forse più di ogni altro in Etruria è stato tradizionalmente legato alla produzione di bronzi. Negli studi dedicati alla toreutica vulcente, K.A. Neugebauer osservò che pure se l'epoca tardo arcaica offriva la documentazione più cospicua, certamente le origini delle officine bronzistiche dovevano essere più antiche²¹. Una posizione sostanzialmente analoga è stata espressa oltre 50 anni dopo da P.J. Riis, che ha opportunamente ricordato le principali acquisizioni compiute dalla ricerca dopo gli interventi dello studioso tedesco. Esse sono simboleggiate da alcuni reperti particolarmente significativi, come per l'VIII secolo a.C. le due figure umane applicate sul fodero di spada dalla necropoli dell'Osteria e per la prima metà del VII secolo a.C. i coperchi in lamina dei cinerari, considerati raffigurazioni aniconiche del corpo del defunto²². Pur in assenza di ricerche specifiche, è agevole integrare le osservazioni dello studioso danese con la menzione di altri manufatti, rinvenuti a Vulci e di verosimile produzione locale. Una nota urna a capanna, l'unica della classe di appartenenza realizzata del tutto in lamina bronzea²³, alcuni elmi crestati, una classe di urne biconiche e forse alcuni scudi²⁴ riportano almeno all'VIII secolo a.C. l'attività di metallurghi locali, che sperimentarono anche tecniche particolari in seguito abbandonate, come sembra testimoniare l'elmo a calotta con pileo superiore ora al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz, che mostra cospicue tracce di una decorazione dipinta²⁵.

7. Cratere geometrico della collezione Ludwig



Da REUSSER 1988.

- 13 D'altronde produzioni locali sono state isolate anche tra i reperti bronzei restituiti da altri centri etruschi, come Vetulonia, sui quali vale la pena soffermarsi, poiché in un caso sono di diretto interesse per il nostro studio. A una bottega di Vetulonia della seconda metà dell'VIII secolo a.C. è stata infatti attribuita la paternità di una classe di tripodi bronzei con cavallini, eventualmente montati da un cavaliere, da tempo individuati da H. Hencken, il cui numero è stato di recente incrementato da M. Egg. Quelle riproduzioni risentono pienamente del gusto geometrico e, come ha notato lo studioso austriaco, trovano confronti stilistici con i morsi a cavallino delle varianti Bologna, Vetulonia e Volterra distinte da Fr.-W. von Hase²⁶. A bronzisti attivi verosimilmente a Vetulonia nella prima metà del VII secolo a.C. sono stati inoltre assegnati i caratteristici incensieri²⁷, nonché i bacili su piede tronco-conico in bronzo laminato muniti di pesante anse fuse decorate da motivi plastici applicati, sui quali ha attirato l'attenzione G. Camporeale (fig. 7)²⁸. In proposito, piuttosto che le connessioni individuate dallo studioso con l'area hallstattiana, sembra opportuno sottolineare il forte apporto fornito all'elaborazione delle caratteristiche anse fuse del modello etrusco da parte del vasellame bronzeo cipriota di periodo geometrico, nel quale massicce anse fuse con una caratteristica piastra di attacco a forma di otto orizzontale sono coronate da un bocciolo o da un fiore di loto e sono applicate a coppe a calotta emisferica e a bacili²⁹. Questa valutazione permetterebbe di inserire i fiori di loto dei bacili vetuloniesi al termine della genesi prospettata da A. Maggiani per le anse fuse a forma di otto, che elaborate a Cipro, vennero esportate in Sardegna, dove vennero in parte modificate prima di passare in Etruria a Populonia e Vetulonia³⁰.
- 14 Se a Vulci è documentata una fiorente produzione di bronzi già nell'VIII secolo a.C., occorre notare che in quel periodo è stato supposto l'afflusso di artigiani greci, ai quali

sono state attribuite le ceramiche geometriche con decorazione figurata rinvenute nelle necropoli vulcenti. Questo vasellame occupa un posto particolare nella storia della ricerca, poiché è stato oggetto di studi più precoci rispetto a quelli effettuati sugli analoghi reperti di Tarquina, Veio e Caere³¹.

8. Cratere geometrico della collezione Ludwig



Da REUSSER 1988.

9. Bacile su piede da Olimpia



© FOTO A. NASO.

- 15 Nel repertorio delle botteghe dedite alla produzione di ceramiche geometriche figurate attive a Vulci non mancano certo le raffigurazioni di cavalli, che sono affrontati ai lati di una greppia, come si verifica per un lebete su alto piede del Pittore Argivo³² e su una faccia di un vaso ancora privo di un'adeguata indagine specifica come il cratere Ludwig, verosimilmente databile ancora entro l'VIII secolo a.C. (fig. 8-9)³³. Nella decorazione di questo contenitore il cavallo riveste un ruolo di rilievo, poiché sulla faccia opposta compare una seconda raffigurazione con una coppia di cavalli, che in quel caso sono posti ai lati di una figura umana nello schema del *despotes hippon*. La fortuna dello schema del *despotes hippon* tra la fine dell'VIII e la prima metà del VII secolo a.C. è assicurata dalla presenza anche su altri manufatti significativi, come i fregi dipinti sull'olla figurata geometrica dalla tomba Banditaccia 2006 di Caere, che non sembra scendere oltre l'iniziale VII secolo a.C.³⁴, e sull'*holmos* in tecnica *white-on-red* deposto nella tomba 7F di Narce, una deposizione di guerriero risalente al secondo quarto del VII secolo a.C. Sicura opera di esecuzione locale³⁵, l'*holmos* comporta una straordinaria funzione di attributo del banchetto, che non sarà mai sottolineata a sufficienza³⁶. I documenti appena menzionati costituiscono riferimenti preziosi per il nostro cavallino, per il quale è pure presumibile l'originaria pertinenza a un gruppo.

Un secondo cavallino

- 16 In occasione di una perizia effettuata per conto della Procura della Repubblica presso il Tribunale di Roma in strettissima collaborazione con il Reparto Operativo-Sezione Archeologia del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale dell'Arma dei Carabinieri mi sono

imbattuto in due immagini comprese in un ampio lotto di fotografie sottoposte a sequestro nell'ambito di un procedimento giudiziario ancora in corso, che riproducono oggetti vari, la cui collocazione attuale è sconosciuta, filtrati attraverso le maglie del commercio clandestino di antichità³⁷.

10. Cavallino bronzeo di collocazione sconosciuta



© FOTO TPC-CC, ROMA.

11. Cavallino bronzeo di collocazione sconosciuta



© FOTO TPC-CC, ROMA.

- 17 Tra gli oggetti riprodotti figura anche un cavallino del tutto analogo a quello rinvenuto nel corso degli scavi regolari presso la Banditella (fig. 10-11). Applicato a un moderno

supporto ligneo che ne facilita l'esposizione, il secondo cavallino è molto simile al primo in ogni dettaglio, ma mantiene una ponderazione invertita. Anche il secondo quadrupede è raffigurato in movimento, con le zampe anteriore sinistra e posteriore destra avanzate, mentre le altre sono stanti; le zampe anteriori sono basse e tozze, mentre quelle posteriori sono più sviluppate; sotto le zampe poste in avanti si notano i resti dei ribattini di fissaggio al supporto originario. Per ironia della sorte, la patina è meglio conservata nel secondo esemplare: il quarto posteriore destro mostra una chiazza di colore chiaro, derivata evidentemente dalla pulizia delle incrostazioni, che sono state invece lasciate sul primo esemplare. Per quanto si può giudicare dalle immagini, le incrostazioni sembrano simili. L'eventuale similitudine delle incrostazioni, che ragguaglierebbe sulle analoghe situazioni di giacitura dei cavallini, costituirebbe un ulteriore carattere comune dei due reperti.

- 18 Questi dettagli indicano che con molta probabilità si è verificato ciò che gli scavatori fanno trapelare nei rapporti di scavo, ossia che il deposito votivo potrebbe essere stato in parte saccheggiato da scavatori clandestini prima dell'intervento delle autorità e che si può supporre anche per il secondo cavallino la provenienza dalla Banditella. Non si dispone al momento di elementi per ipotizzare il luogo di conservazione del secondo cavallino, la cui esistenza è documentata unicamente dalle fotografie.

12. I due cavallini



ELABORAZIONE T. BACHNETZER, INNSBRUCK.

- 19 La nuova identificazione pone interrogativi sulla originaria composizione dei due cavalli, che è suggestivo accostare a un gruppo votivo piuttosto che considerare due dediche identiche isolate. Il carattere di simmetria rovesciata individuato nelle pose dei due cavalli induce a ipotizzare che in origine fossero disposti l'uno contro l'altro, affrontati, piuttosto che uno accanto all'altro, affiancati, con una disposizione comunque documentata nella ceramografia sin dalla fase geometrica. Si può proporre una ricostruzione del gruppo in posizione affrontata (fig. 12), puramente indicativa dell'aspetto originale, poiché del secondo cavallino non si conoscono le dimensioni. Questa ipotesi pone a propria volta interrogativi sull'eventuale elemento al centro della composizione, per il quale nella documentazione nota dalla ceramica compare sia una figura umana sia una greppia. L'ipotesi della composizione con un *despotes hippon* al centro sembra preferibile. L'originale supporto della composizione non è definito: l'unica indicazione in merito è fornita dai ribattini sporgenti dalle zampe, che sembrano rimandare a un supporto bronzeo, la cui natura per il momento non si può

indicare con precisione. Se realmente i cavallini erano lievemente inclinati verso l'alto, come sembra indicare la diversa altezza delle zampe anteriori e posteriori, si potrebbe allora pensare a un coperchio, sui cui lati erano gli animali e sul cui apice poteva essere collocata la figura del *despotes hippon*.

- 20 Tra i pochi confronti reperiti figura un cavallino bronzeo dalla tomba Le Pegge 23 a Verucchio (RN), che G.V. Gentili ha, non a caso, attribuito al coperchio di un'anfora, rappresentata da un esiguo gruppo di frammenti³⁸.

Conclusioni

- 21 La connessione dei bronzetti di cavallo dalla Banditella con gli ideali aristocratici è quindi fortissima: la dedica si può attribuire a un *aristos* vulcente, al corrente delle pratiche votive adottate dalle *élites* greche. Il rinvenimento a Vulci può essere connesso all'attività di bronzisti attivi in loco, capaci di utilizzare fermenti di varie provenienze, poiché la città sarà sede per secoli di rinomate officine metallurgiche, la cui tradizione risale almeno all'età del ferro.
- 22 La data della dedica può essere fissata in via preliminare entro la metà del VII secolo a.C., un'epoca alla quale sembrano risalire anche le ollette miniaturistiche tornite restituite in gran quantità dal deposito votivo. L'ambientazione del culto a cielo aperto presso la sorgente regolarizzata non doveva prevedere strutture particolari; le acque giocavano senz'altro il ruolo preponderante. La lunga frequentazione del deposito della Banditella non solo riflette una delicata fase di consolidamento della città di Vulci, che nel IX-VIII secolo a.C. dovette conoscere profondi cambiamenti nell'organizzazione urbana e nel tessuto sociale³⁹, ma corrisponde anche alla definizione degli spazi sacri riservati alla religione e alla divinità, nella quale le offerte votive giocarono un ruolo determinante⁴⁰. Se un dono di prestigio come l'oggetto ornato con il gruppo dei cavallini risultasse realmente tra gli *anathemata* più recenti del deposito votivo, ipotesi che soltanto la completa rassegna dei reperti può verificare, se ne potrebbe persino ipotizzare la deliberata dedica a chiusura del culto prestato per secoli all'acqua sorgiva.

BIBLIOGRAPHIE

ADEMBRI 2005: B. Adembri (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze, CentroDi, 2005.

ARANCIO *et al.* 2008: M.L. Arancio, A.M. Moretti, E. Pellegrini, «Simboli di appartenenza nell'età del ferro: le testimonianze funerarie di Vulci», in *Preistoria e protostoria in Etruria*, atti dell'ottavo incontro di studi («Paesaggi reali e paesaggi mentali. Ricerche e scavi», Valentano, Pitigliano 15-17 settembre 2006), Milano, Centro studi di Preistoria e Archeologia, 2008, pp. 321-334.

BARTOLONI 2006: G. Bartoloni, «Vino fenicio in coppe greche?», in E. Herring *et al.* (ed.), *Across Frontiers. Etruscan, Greeks, Phoenician & Cypriots. Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, London, Accordia, 2006, pp. 375-382.

- BECKEL *et al.* 1983: G. Beckel, H. Froning, E. Simon, *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1983.
- BENEDETTINI 1997: G. Benedettini, «Note sulla produzione dei sostegni fittili dell'agro Falisco», *St. Et.* 63, 1997, pp. 3-73.
- BENSON 1970: J.-L. Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1970.
- BERMOND MONTANARI 2007: G. Bermond Montanari, «Tripode», in *Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VII secolo a.C.*, P. von Eles (a cura di), catalogo della mostra, Verucchio, Pazzini, 2007, p. 205, p. 205 n. A 23.
- BIANCO PERONI 1970: V. Bianco Peroni, *Die Schwerter in Italien/Le spade nell'Italia continentale*, PBF IV. 1, München, Beck, 1970.
- BOITANI 2007: F. Boitani, «Véies, La tombe des Lions Rugissants», *Les Dossiers d'archéologie* 322, p. 30-33.
- BONGHI JOVINO 2004: M. Bonghi Jovino, «A proposito di un'olla "euboica" rinvenuta nell'abitato di Tarquinia», in *I Greci in Etruria*, atti del convegno (AnnMuseoFaina XI), Roma, Quasar, 2004, pp. 31-46.
- BRIZE 1991: Ph. Brize, „Archaische Bronzevotive aus dem Heraion von Samos“, *Scienze dell'Antichità* 3-4, 1989-1990 [1991], pp. 317-326.
- BRUNI 2000: S. Bruni, «Busto», in *Gli Etruschi 2000*, p. 586, n. 136.
- BRUNI 2004: S. Bruni, «Nuovi materiali per Pisa etrusca», in S. Bruni, T. Caruso, M. Massa (a cura di), *Archaeologica Piasana. Scritti per Orlanda Pancrazzi*, Pisa-Roma, IEPI, 2004, pp. 39-49.
- CAMPOREALE 1988: G. Camporeale, «Presenze hallstattiane nell'Orientalizzante vetuloniese», *St. Et.* 54, 1986 (1988), pp. 3-14.
- CAMPOREALE 1991: G. Camporeale, «Eroi e signori nelle prime scene narrative etrusche», *MÉFRA* 103, 1991.1, pp. 57-69.
- CANCIANI 1974: F. Canciani, *CVA Tarquinia 3*, Roma, Unione Internazionale, 1974.
- CANCIANI 1975: F. Canciani, «Un biconico dipinto da Vulci», *Dial. Arch.* 8, 1974-1975, pp. 79-85.
- CANCIANI 1987: F. Canciani, «La ceramica geometrica», in M. Martelli (a cura di), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara, De Agostini, 1987, pp. 9-15, 242-254, nn. 1-25.
- CATALDI 2006: M. Cataldi, «Tarquinia: una coppa "euboica" dalla necropoli di Poggio della Sorgente», in M. Bonghi Jovino (a cura di), *Tarquinia e le civiltà del Mediterraneo*, convegno internazionale, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 83-101.
- Catalogo del deposito di Brolio in Val di Chiana* 1981: *Catalogo del deposito di Brolio in Val di Chiana*, A. Romualdi (a cura di), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1981.
- Catalogue of the Etruscan Gallery* 2005: *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, J. Macintosh Turfa (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.
- CERCHIAI 1987: L. Cerchiai, «Una tomba principesca del periodo orientalizzante antico a Pontecagnano», *St. Et.* 53, 1987, pp. 27-42.

- CERCHIAI 1988: L. Cerchiai, « La situle de type Kurd découverte dans la tombe 4461 de Pontecagnano », in *Les Princes celtes et la Méditerranée*, rencontres de l'École du Louvre, Paris, La documentation française, 1988, p. 102-108.
- CHIANCIANO 2003: *L'acqua degli dei. Immagini di fontane, vasellame, culti salutari e in grotta*, Montepulciano, Le Balze, 2003.
- Civiltà degli Etruschi* 1985: *Civiltà degli Etruschi*, M. Cristofani (a cura di), catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.
- COLONNA 1990: G. Colonna, «I Latini e gli altri popoli del Lazio», in *Pugliese Carratelli* 1990, pp. 411-527.
- COLONNA 1991: G. Colonna, «Le iscrizioni votive etrusche», *Scienze dell'Antichità* 3-4, 1989-1990 [1991], pp. 875-903.
- COLONNA 1997: G. Colonna, «L'Italia antica: l'Italia centrale», in *Carri da guerra e principi etruschi*, A. Emiliozzi (a cura di), catalogo della mostra, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, pp. 15-24.
- CRESCENZI 1978: L. Crescenzi, «Campoverde», in *Archeologia Laziale I*, Roma, CNR, 1978, pp. 51-55.
- D'AGOSTINO 2001: B. d'Agostino, «Gli Etruschi in Campania», in G. Camporeale (ed.), *Gli Etruschi fuori d'Etruria*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2001, pp. 236-251.
- D'AGOSTINO 2006a: B. d'Agostino, «I primi Greci in Etruria», in M. Bonghi Jovino (a cura di), *Tarquinia e le civiltà del Mediterraneo*, convegno internazionale, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 335-345.
- D'AGOSTINO 2006b: B. d'Agostino, «The first Greeks in Italy», in G. Tsetschladze (ed.), *Greek Colonisation. An Account of Greek Colonies and Other Settlement Overseas*, I, Leiden, Boston, Brill, 2006, pp. 201-237.
- D'ERCOLE, TRUCCO 1995a: V. d'Ercole, F. Trucco, «Canino (Viterbo). Località Banditella. Un luogo di culto all'aperto presso Vulci», *Bollettino di archeologia* 13-15, 1992 [1995], pp. 77-84.
- D'ERCOLE, TRUCCO 1995b: V. D'Ercole, F. Trucco, «Nuove acquisizioni sulla protostoria dell'Etruria meridionale», in N. Christie (ed.), *Settlement and Economy in Italy 1500 BC - AD 1500*, Papers of the Fifth Conference of Italian Archaeology, Oxford, Oxbow, 1995, pp. 341-352.
- DE MIN 1998: M. De Min (a cura di), *Documenti inediti dell'Italia antica*, Treviso, Canova, 1998.
- DOLFINI 2005: A. Dolfini, «La fase di transizione Bronzo-Ferro nel territorio di Vulci: elementi di continuità e discontinuità nella cultura materiale», in *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi e Italici, (Roma e altrove, 1-6 ottobre 2001), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, pp. 509-522.
- EGG 1995: M. Egg, „Ein neuer Kesselwagen aus Etrurien“, *Jb. Zentr. Mus. Mainz* 38.1, 1991 [1995], pp. 191-220.
- FLOREN 1987: J. Floren, *Die geometrische und archaische Plastik* (Handbuch der Archäologie, 7.I), München, Beck, 1987.
- FURTWÄGLER 1890: A. Furtwängler, *Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia*, Olympia 4, Berlin, Asher, 1890.
- GENTILI 2003: G.V. Gentili, *Verucchio villanoviana. Il sepolcreto in località Pegge e la necropoli al piede della Rocca Malatestiana*, MonLinc s. Monografica 6, Roma, Accademia dei Lincei, 2003.

- GIONTELLA 2006: C. Giontella, *I luoghi dell'acqua «divina». Complessi santuariali e forme devozionali in Etruria e Umbria fra epoca arcaica ed età romana*, Roma, Aracne, 2006.
- GIULIANO 2005: A. Giuliano, «Protoattici in Occidente», in B. Adembri (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze, CentroDi, 2005, pp. 64-72.
- Gli Etruschi* 2000: *Gli Etruschi*, M. Torelli (a cura di), catalogo della mostra, Milano, 2000.
- HALL DOHAN 1942: E. Hall Dohan, *Italic Tomb-Groups in the University Museum*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1942.
- HEILMEYER 1979: W.-D. Heilmeyer, *Frühe olympische Bronzefiguren. Die Tiervotive*, OF 12, Berlin, De Gruyter, 1979.
- IAIA 2005: C. Iaia, *Produzioni toreutiche della prima età del Ferro nell'Italia centro-settentrionale. Stili decorativi, circolazione, significato*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.
- ISLER 1983: H.-P. Isler, «Ceramisti greci in Etruria», *Quad. Tic.* 12, 1983, pp. 9-48.
- Italy of the Etruscans* 1991: *Italy of the Etruscans*, U. Avida, I. Jucker (ed.), catalogue of an exhibition, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1991.
- JOHANNOWSKY 1983: W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica dalla Campania*, Napoli, 1983.
- KRANZ 1998: P. Kranz, „Zu den Anfängen der Vasenmalerei in Caere“, *Quad. Tic.* 27, 1998, pp. 13-45.
- KYRIELEIS 1986: H. Kyrieleis, „Etruskische Bronzen aus dem Heraion von Samos“, *AM* 101, 1986, pp. 127-136.
- LA ROCCA 1978: E. La Rocca, «Crateri in argilla figulina del Geometrico recente a Vulci. Aspetti della produzione ceramica d'imitazione euboica nel Villanoviano avanzato», *MÉFRA* 90, 1978, pp. 465-514.
- L'Art des peuples italiques* 1993: *L'Art des peuples italiques de 3000 à 300 avant J.-C.*, J. Chamay (a cura di), catalogo della mostra, Naples, Electa, 1993.
- LITTAUER, CROUWEL 1979: M.A. Littauer, J.H. Crouwel, *Wheeled vehicles and ridden animals in the ancient Near East*, Leiden, Köln, Brill, 1979.
- MAGGIANI 1999: A. Maggiani, «Culti delle acque e culti in grotta in Etruria», *Ocnus* 7, 1999, pp. 187-203.
- MAGGIANI 2000: A. Maggiani, «Etruschi nel Veneto in età orientalizzante e arcaica», in *Hesperia* 12, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, pp. 89-97.
- MAGGIANI 2002: A. Maggiani, «Una brocchetta bronzea da Vetulonia», in *Etruria e Sardegna settentrionale tra l'età del Bronzo e l'arcaismo*, atti del XXI convegno di studi etruschi e italici, (Sassari e altrove, 13-17 ottobre 1998), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 411-418.
- MARI 1996: Z. Mari, «Insediamenti arcaici nella Sabina meridionale», in *Identità e civiltà dei Sabini*, atti del XVIII convegno di studi etruschi e italici, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996, pp. 297-323.
- MARTELLI 1990: M. Martelli, «Scrigni etruschi tardo-arcaici dall'Acropoli di Atene e dall'Illiria», *Prospettiva* 53-56, 1988-1989 [1990], pp. 17-24.
- MARTELLI 2001: M. Martelli, «Nuove proposte per i Pittori dell'Eptacordo e delle Gru», *Prospettiva* 101, 2001, pp. 2-18.

MARTELLI 2005a: M. Martelli, «Rivisitazione delle lamine di rivestimento di carri nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen», *Prospettiva* 117-118, 2005, pp. 122-130.

MARTELLI 2005b: M. Martelli, «Presentazione» del volume di Gino Vinicio Gentili, *Verucchio villanoviana. Il sepolcreto in località le Pegge e la necropoli al piede della Rocca malatestiana*, *Rend. Lincei* s. IX, vol. XVI, Roma, 2005, pp. 309-353.

MARTELLI 2008: M. Martelli, «Il fasto delle metropoli dell'Etruria meridionale. Importazioni, imitazioni, arte sontuaria», in TORELLI, MORETTI SGUBINI 2008, pp. 120-139.

MATTHÄUS 1985: H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern*, München, Beck, 1985.

MATTHIAE 1999: P. Matthiae, *Geschichte der Kunst im Alten Orient. Die Großreiche der Assyrer, Neubabylonier und Achämeniden; 1000 - 330 v. Chr.*, Stuttgart, Theiss, 1999.

MENICHETTI 2002: M. Menichetti, «Il vino dei principes nel mondo etrusco-laziale. Note iconografiche», *Ostraka* 11, 2002, pp. 75-99.

MICHETTI 2009: L.M. Michetti, «Note su un'anfora orientalizzante dal tumulo di Monte Aguzzo a Veio», in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 607-615.

MICOZZI 1994: M. Micozzi, «White-on-red». *Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1994.

MORETTI SGUBINI 2003: A.M. Moretti Sgubini, «Ultime scoperte a Vulci», in *Tra Orvieto e Vulci*, *AnnMusFaina* X, (Orvieto, 14-16.12.2002), Roma, Quasar, 2003, pp. 9-53.

MORETTI SGUBINI 2004: A.M. Moretti Sgubini, «Coperchio a palla in bronzo», in *Scavo nello scavo. Gli Etruschi non visti. Ricerche e "riscoperte" nei depositi dei musei archeologici dell'Etruria meridionale*, A.M. Moretti Sgubini (a cura di), catalogo della mostra, Viterbo, Union Printing, 2004, pp. 225-226.

MORETTI SGUBINI 2006: A.M. Moretti Sgubini, «Alle origini di Vulci», in *Archeologia in Etruria meridionale, atti delle giornate di studio in ricordo di Mario Moretti*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, pp. 317-370.

MORETTI SGUBINI, RICCIARDI 2001: A.M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, «I luoghi di culto», in *Veio, Cerveteri, Vulci*, 2001, pp. 179-180.

MORETTI SGUBINI, RICCIARDI 2005: A.M. Moretti Sgubini, L. Ricciardi, «Usi funerari a Vulci», in *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, atti del XXIII convegno di studi etruschi e italici, (Roma e altrove, 1-6.10.2001), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, pp. 523-531.

NASO 2000: A. Naso, «Le aristocrazie etrusche in periodo orientalizzante: cultura, economia, relazioni», in *Gli Etruschi 2000*, pp. 111-129.

NASO 2003: A. Naso, *I bronzi etruschi e italici del Römisch-Germanisches Zentralmuseum*, Bonn, Habelt, 2003.

NASO 2006: A. Naso, «Anthemata etruschi nel Mediterraneo orientale», in *Gli Etruschi e il Mediterraneo. Commerci e politica*, *AnnMusFaina* XIII (Orvieto, 16-18.12.2005), Roma, Quasar, 2006, pp. 351-416.

NEUGEBAUER 1924: K. A. Neugebauer, „Vulcenter Bronzeindustrie“, *AA* 1923-1924, pp. 301-326.

NEUGEBAUER 1943: K. A. Neugebauer, „Archaische vulcenter Bronzen“, *Jdl* 58, 1943, pp. 206-278.

- Ocnus 1999: «Atti del convegno» "Acque, grotte e dei", *Ocnus* 7, 1999, pp. 157-276.
- PACCIARELLI 1997: «Acque, grotte e dei. 3000 anni di culti preromani», in M. Pacciarelli (a cura di), *Romagna, Marche e Abruzzo*, Imola, Musei Civici, 1997.
- PACCIARELLI 2000: M. Pacciarelli, *Dal villaggio alla città. La svolta protourbana del 1000 a. C. nell'Italia tirrenica, Grandi contesti e problemi della protostoria italiana* 4, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2000.
- PAOLETTI 2009: O. Paoletti, «Ceramica figurata etrusco-geometrica: qualche osservazione», in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 653-660.
- PUGLIESE CARRATELLI 1986: G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- PUGLIESE CARRATELLI 1990: G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Italia omnium terrarum alumna. La civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*, Milano, Scheiwiller, 1990.
- QUILICI, QUILICI GIGLI 1984: L. Quilici, S. Quilici Gigli, «Longula e Polusca», in *Archeologia Laziale* VI, Roma, CNR, 1984, pp. 107-132.
- RAULWING 2002: P. Raulwing, M. A. Littauer, J.H. Crouwel (ed.), *Selected writings on chariots and other early vehicles, riding and harness*, Leiden, Brill, 2002.
- RENDELI 2001: M. Rendeli, II. A. 1.8. «Olla stamnoide etrusco-geometrica», in *Veio, Cerveteri, Vulci* 2001, pp. 124-125.
- REUSSER 1988: C. Reusser, *Etruskische Kunst. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Basel, Gissler Druck, 1988.
- RICCIARDI 2000: L. Ricciardi, «Urna», in *Gli Etruschi* 2000, p. 539, n. 11.
- RIIS 1998: P. J. Riis, *Vulcentia vetustiora. A Study of Archaic Vulcian Bronzes*, Copenhagen, Munksgaard, 1998.
- RIZZO 1989: M. A. Rizzo, «Ceramica etrusco-geometrica da Caere», in *Miscellanea ceretana I*, Roma, CNR, 1989, pp. 9-39.
- ROLLEY 2007: C. Rolley, «Techniques, travail : la naissance des styles à l'époque géométrique», in *Les Identités ethniques dans le monde grec, actes du colloque international* (Toulouse, 9-11 mars 2006), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 63-70.
- RONCALLI 1965: F. Roncalli, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze, Sansoni, 1965.
- RONCALLI 1986: F. Roncalli, «L'arte», in PUGLIESE CARRATELLI 1986, pp. 533-676.
- SANTORO 2005: P. Santoro, «Tomba XI di Colle del Forno: simbologie funerarie nella decorazione di una lamina di bronzo», in *ADEMBRI* 2005, pp. 267-273.
- SZILÁGYI 2005: J.-G. Szilágyi, «Dall'Attica a Narce, via Pithecusa», *Mediterranea* 2, 2005, pp. 27-55.
- TOMEDI 2000: G. Tomedi, *Italische Panzerplatten und Panzerscheiben*, PBF III.3, Stuttgart, Steiner, 2000.
- TOMEDI 2002: G. Tomedi, *Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Frög. Die Altgrabungen von 1883 bis 1892*, Budapest, Archaeolingua, 2002.
- TORELLI 1997: M. Torelli, «Secespita, praefericulum. Archeologia di due strumenti sacrificali romani», in *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, pp. 575-598.

TORELLI, MORETTI SGBUBINI 2008: M. Torelli, A.M. Moretti Sgubini (ed.), *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio*, Verona, Electa-Mondadori, 2008.

TRUCCO 2006: F. Trucco, «La stipe votiva di Banditella», in J. De Grossi Mazzorin, L. Santella, M.G. Sorti (a cura di), *Il cavallo e l'uomo*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2006, p. 50.

Veio, Cerveteri, Vulci 2001: *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, A.M. Moretti Sgubini (a cura di), catalogo della mostra, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.

VON HASE 1997: F.-W von Hase, « Présences étrusques et italiques dans les sanctuaires grecs (VIII-VII siècle av. J.-C.) », in *Les Plus Religieux des Hommes. État de la recherche sur la religion étrusque, actes du colloque* (Paris 1992), Paris, La documentation française, 1997, pp. 293-323.

WISSOWA 1912: G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V.4*, München, Beck, 1912.

ZIMMERMANN 1989: J.-L. Zimmermann, *Les Chevaux de bronze dans l'art géométrique grec*, Mayence, Philipp von Zabern, 1989.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221648992/show/>

NOTES

*. È gradito offrire queste pagine al ricordo di Cl. Rolley, con il quale ebbi modo di discutere alcuni dettagli legati a questa ricerca. Ringrazio l'amico Stephane Verger per il gradito invito al convegno di Parigi.

1. Serv. *ad Aen.* 7, 84. Sempre attuali in merito le pagine di WISSOWA 1912, pp. 219-225.

2. Dati, interpretazioni e bibliografia sulle offerte votive nelle acque interne dell'area centro-italica sono esposti nel catalogo di una recente mostra (PACCIARELLI 1997) e nel corrispondente incontro di studi (*Ocnus* 1999). Alcuni depositi votivi dell'Etruria sono stati presentati anche in un'esposizione (CHIANCIANO 2003) e in una sintesi monografica (GIONTELLA 2006). L'importanza dell'acqua in vari culti, evidenziata da appositi attributi come il *praefericulum* (TORELLI 1997), è stata sottolineata da numerosi studi, per i quali si rimanda alla rassegna di MAGGIANI 1999.

3. D'ERCOLE, TRUCCO 1995a; D'ERCOLE, TRUCCO 1995b, pp. 348-351; *Ocnus* 1999, 265, 271-272 (cenni); TRUCCO 2006.

4. Il confronto più immediato per il deposito della Banditella è fornito dall'analogo contesto esplorato nel laghetto di Monsignore presso Campoverde (LT), i cui reperti furono presentati inizialmente da CRESCENZI 1978, commentati da QUILICI, QUILICI GIGLI 1984, p. 130 con bibliografia, e quindi in *Ocnus* 1999, p. 173 e *passim*.

5. Un primo commento in NASO 2000, p. 121.

6. HEILMEYER 1979.

7. ZIMMERMANN 1989, pp. 319-331; per la ceramografia greca valga ancora il richiamo a BENSON 1970.

8. ROLLEY 2007, pp. 63-67.

9. Su un'anfora con spirali in impasto bruno dalla tomba 64 della necropoli di Pizzo Piede a Narce è graffito un cavallo con un muso simile (HALL DOHAN 1942, p. 74 n. 8, Pl. XXXIX; *Catalogue of the*

Etruscan Gallery 2005, 180 n. 175). Forme più spigolose hanno invece i musi dei cavalli graffiti su due anfore con spirali in impasto bruno, rispettivamente a Würzburg (BECKEL *et al.* 1983, pp. 60-61 n. 23) e in collezione privata svizzera (*L'Art des peuples italiques* 1993, pp. 176-177, n. 79, con bibliografia precedente), e di quello dipinto su un'anfora del Pittore delle Gru (MARTELLI 2001, fig. 38). Questi reperti risalgono a vari momenti della prima metà del VII sec. a.C.

10. HEILMEYER 1979, p. 175, n. 878 (B 753); ZIMMERMANN 1989, p. 67 n. 58 (Elide).

11. FURTWÄNGLER 1890, n. 478, p. 66, tav. 25 (n. inv. 8884: ovest del portico di Echo). La proposta di A. Furtwängler di considerare il cavallo da Olimpia una sorta di terminale di insegna o scettro, sulla scorta del confronto offerto dalla riproduzione su una lastra dipinta da Caere (Londra, British Museum n. inv. 89/4-10/1: RONCALLI 1965, pp. 30-31, tav. XIII), sembra inficiata per quanto riguarda l'Etruria da un'insegna bronzea attribuita a Vetulonia, che è costituita da una verga bronzea lunga 64 cm ed è coronata da una statuetta di toro, dotata di una propria base (*Italy of the Etruscans* 1991, pp. 83-85, n. 100: Fig. 6), molto simile alla riproduzione sulla lastra ceretana.

12. *L'Art des peuples italiques* 1993, p. 277, n. 173.

13. Le implicazioni culturali delle più antiche ceramiche greche rinvenute sulla penisola italiana, legate al consumo del vino, sono state sottolineate da B. d'Agostino in numerosi contributi, tra i quali si ricordano D'AGOSTINO 2006a e 2006b. La diffusione del vino e della cultura del vino in Etruria è stata valutata da MENICHETTI 2002 e BARTOLONI 2006, che ne hanno sottolineato le componenti di origine vicino orientale.

14. Si rinuncia a fornirne una lista, poiché cavalli bardati compaiono con estrema frequenza nei nuclei di rilievi neo-assiri conservati in diversi musei (Chicago, Oriental Institute; Londra, British Museum; New York, Metropolitan Museum; Parigi, musée du Louvre), per i quali è sufficiente sfogliare un repertorio (MATTHIAE 1999, pp. 11-104). Per i dipinti murali di Til Barsip: MATTHIAE 1999, p. 85 in basso a destra. La letteratura specialistica su cavalli e carri nel Vicino Oriente si avvale degli importanti contributi di M.A. Littauer e J.H. Crouwel, che oltre alla nota opera monografica (LITTAUER, CROUWEL 1979) comprendono anche interventi minori, ora raccolti in RAULWING 2002.

15. CERCHIAI 1987; CERCHIAI 1988, pp. 103-104; D'AGOSTINO 2001, p. 244.

16. L'esemplare nella collezione Ludwig è edito da REUSSER 1988, pp. 32-33, n. E 38 A/B. Sui dischi corazza del Gruppo Vetulonia: TOMEDI 2000, pp. 42-43, nn. 47-49, tavv. 22-23. È opportuno ricordare che a Vetulonia furono in uso anche bardature equine di origine hallstattiana, filtrate nella città tirrenica verosimilmente con il tramite di Verucchio (MARTELLI 2005b, pp. 320-325, figg. 4-5).

17. Le bardature equine da Cretone, edite da MARI 1996, tav. V, sono state riconosciute come tali da COLONNA 1997, pp. 19-20.

18. Una bella riproduzione della testiera dalla tomba XI di Colle del Forno è in COLONNA 1990, fig. 508; la bardatura fa parte di un corredo funerario suddiviso tra la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen e la Soprintendenza ai Beni Archeologici del Lazio, sul quale sono intervenute da ultime MARTELLI 2005a e SANTORO 2005.

19. A puro titolo esemplificativo si ricorda che nel deposito votivo di Brolio è stato rinvenuto anche un bronzo di cavallo di stile e resa piuttosto particolari, con una placchetta di base, che sembra dichiararne l'originaria collocazione su un supporto non individuato (insegna?), databile alla fine del VII-inizio VI secolo a.C. (*Catalogo del deposito di Brolio in Val di Chiana* 1981, p. 15, n. 27, p. 32, fig. 27a-b).

20. Si rimanda in proposito all'ampia rassegna di MARTELLI 2008. Sembra quindi opportuno rovesciare l'opinione espressa dagli editori, che hanno invocato i più tardi doni votivi deposti nei santuari del Veneto (D'ERCOLE, TRUCCO 1995a; D'ERCOLE, TRUCCO 1995b). Questi *anathemata* sono infatti inseriti nella stessa tradizione, mediata verosimilmente con il tramite dell'Etruria, le cui élites contavano rapporti anche personali con il mondo veneto (MAGGIANI 2000).

21. Il pionieristico studio (NEUGEBAUER 1924), seguito da altri contributi sulla bronzistica etrusca, venne sviluppato in un intervento più maturo (NEUGEBAUER 1943).
22. RIIS 1998, pp. 13-16 con bibliografia precedente, da integrare per la spada almeno con Bianco Peroni 1970, p. 94, n. 259, Taf. 39 (spada a lingua di presa tipo Vulci!) e RONCALLI 1986, p. 553, fig. 456 e da aggiornare per i coperchi almeno con gli esemplari ripresentati da BRUNI 2000 e MORETTI SGUBINI 2004.
23. Da ultima RICCIARDI 2000.
24. Per i bronzi vulcenti datati a questo periodo si può fare riferimento alla recente raccolta, basata su un'ampia visione diretta dei reperti, effettuata da IAIA 2005, pp. 82 (elmi), 155-160 (urne biconiche) e 264-266 (scudi).
25. NASO 2003, pp. 151-152, fig. 75, tav. 3.1
26. EGG 1995, 202-205 Abb. 13, con bibliografia precedente; bel dettaglio di un cavaliere in *Gli Etruschi* 2000, p. 56. Sul tripode da Verucchio si vedano le anticipazioni fornite da BERMOND MONTANARI 2007, con fotocolor a p. 190. Le forti dissonanze morfologiche e stilistiche riscontrabili nel gruppo inducono ad attribuirne la paternità non a una sola bottega.
27. Da ultimo sul gruppo NASO 2003, pp. 94-95, n. 145, tav. 50 con bibliografia.
28. CAMPOREALE 1988, al cui gruppo di sette esemplari il progresso degli studi permette di aggiungere almeno il frammento di ansa dal santuario di Hera a Samo (Vathy, Museo, n. inv. B 1130), riconosciuto da KYRIELEIS 1986, pp. 127-129, tavv. 26.1-2, 27.1, con bibliografia precedente, seguita almeno da FLOREN 1987, p. 373 nota 194 (attribuito a un tripode); MARTELLI 1990, p. 22, m); BRIZE 1991, p. 319; VON HASE 1997, fig. 22.1-2; NASO 2006, pp. 360-362; e un'ansa da Pisa: BRUNI 2004, pp. 43-44, figg. 3,5.
29. MATTHÄUS 1985, pp. 124-127, nn. 345-356, tavv. 20-21 (coppe a calotta emisferica) e pp. 195-199, nn. 472-478, tavv. 50-53 (bacili.)
30. MAGGIANI 2002, pp. 411-413.
31. I contributi di maggior rilievo sulle botteghe ceramiche vulcenti di epoca geometrica sono CANCIANI 1975; LA ROCCA 1978; ISLER 1983, sintetizzati in CANCIANI 1987; rassegne di ulteriori scoperte in MORETTI SGUBINI 2003 e MORETTI SGUBINI, RICCIARDI 2005. I documenti di Tarquinia, già commentati da CANCIANI 1974, sono stati integrati da recenti e significative scoperte: BONGHI JOVINO 2004; CATALDI 2006. Al precoce riconoscimento del ruolo delle botteghe vulcenti e tarquiniesi ha fatto seguito nella ricerca la verifica dell'importanza della produzione figurata geometrica ceretana, che è stata acquisita solo di recente: RIZZO 1989; KRANZ 1998; MARTELLI 2001; GIULIANO 2005. In un recente contributo J.G. Szilágyi offre preziose riflessioni sul vasellame da lui attribuito a una bottega di Narce, ma che dopo la scoperta della tomba dipinta dei Leoni Ruggenti (notizie preliminari in BOITANI 2007) si può localizzare a Veio (SZILÁGYI 2005); altre ceramiche veienti sono illustrate da MICHETTI 2009. Vasellame geometrico poco noto è stato di recente valorizzato da PAOLETTI 2009.
32. CANCIANI 1987, pp. 248-249, n. 13.
33. REUSSER 1988, pp. 21-22, n. E 14, con bibl. precedente, da aggiornare almeno con RIZZO 1989, p. 19. Negli scavi della Vigna Calabresi a Caere è stato rinvenuto anche un gruppo di frammenti di ceramica etrusco-geometrica, attribuito a un'olla stannoide, uno dei quali conserva le estremità dei musi di due cavalli e di una mangiatoia, molto simili al cratere Ludwig (RENDELI 2001).
34. RIZZO 1989, pp. 12-21, figg. 1-7, 10-12.
35. La fortuna dello schema del *despotes hippon* nell'agro falisco è testimoniata anche dalle coppe su alto piede con applicazioni plastiche sull'orlo, che riproducono un uomo tra due cavalli, diffuse a Narce e in Campania, a Capua e specie a Pontecagnano, con redazioni comunque diverse. Una rassegna tipologica di queste coppe, le cui forti somiglianze reciproche non devono far sottovalutare le profonde differenze, manca ancora e costituisce un *desideratum* della ricerca, specie se corredata da adeguate riproduzioni. La coppa da Capua, tomba Fornaci 697 della locale

fase II C (745-725 a.C.) è edita da JOHANNOWSKY 1983, pp. 144-145, n. 6, tav. 45.2 (disegno), tav. 12b (foto), datata alla fase II C a p. 53. Un cenno sulle coppe a cavallini a Pontecagnano è in *Civiltà degli Etruschi* 1985, pp. 88-89, n. 3.11.14; in seguito si veda la messa a punto di CAMPOREALE 1991. Tra i materiali pertinenti a questo gruppo editi in seguito si possono segnalare almeno l'esemplare di assai dubbia autenticità in collezione privata svizzera, che mostra due sagome di cavallo applicate sull'orlo (*L'Art des peuples italiqes* 1993, pp. 206-207, n. 107) e quello di provenienza ignota con applicazioni plastiche di un uomo tra due cavalli, conservato in collezione privata, che sembra simile al vasellame di area medio-adriatica (DE MIN 1998, pp. 82-83, n. 20).

36. HALL DOHAN 1942, pp. 68-69, n. 3, Pl. XXXV-XXXVI, figg. 41-42, *Catalogue of the Etruscan Gallery* 2005, 98-99, n. 27 con ulteriore bibliografia; MICOZZI 1994, p. 165 per la datazione del corredo di Narce, p. 286 n. 30 per l'*holmos*, sul cui fregio è in seguito intervenuta anche BENEDETTINI 1997, p. 31.

37. Tale procedimento è affidato alla responsabilità del dott. Paolo Giorgio Ferri, Sostituto Procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Roma, che in data 7.3.2007 ha autorizzato la pubblicazione delle fotografie. Tra le antichità etrusche documentate si riconosce un'immagine dell'iscrizione della clava bronzea, conservata in una collezione privata a Londra (COLONNA 1991, pp. 894-899), ma per la quale è stata presunta una provenienza dall'area del tempio dedicato a Hercle esplorato a Caere presso la Vigna Calabresi.

38. Il cavallino (GENTILI 2003, pp. 92-93, Tav. 45, Tav. LXXIII (inv. 10361), di stile geometrico, è molto simile a quelli dei tripodi del gruppo Vetulonia. La probabile pertinenza a un'anfora è stata confermata da P. von Eles, già direttore dello scavo di Verucchio, che ringrazio per la consueta disponibilità. Cavallini bronzei sono applicati sull'orlo della situla tipo Kurd rinvenuta nel tumulo 48 della necropoli di Frög in Carinzia, databile attorno al 700 a.C. (TOMEDI 2002, pp. 211-214, Taf. 14).

39. Sulle testimonianze di epoca protostorica da Vulci sono intervenuti di recente PACCIARELLI 2000; DOLFINI 2005; MORETTI SGUBINI 2006; ARANCIO *et al.* 2008.

40. Una recente carta dei luoghi di culto relativi alla città di Vulci è stata edita da MORETTI SGUBINI, RICCIARDI 2001, p. 179, fig. 1.

RÉSUMÉS

Nuove acquisizioni inducono a considerare l'originaria pertinenza a un gruppo di una statuette bronzea di cavallo, risalente alla prima età orientalizzante, rinvenuta nel deposito votivo esplorato in località Banditella presso Vulci (Canino, Viterbo). *L'anathema* si inserisce nel fitto quadro dei rapporti che legavano le maestranze attive a Vulci alle cerchie artigianali del Vicino Oriente e dell'Egeo, evidenziando così ancora una volta la funzione di polo attrattivo esercitata dell'Etruria nel Mediterraneo, nonché la capacità di ricezione delle élites tirreniche.

New informations regarding a horse bronze statuette found in a votive deposit explored at Banditella near Vulci (Canino, Viterbo) allow us to consider it as part of a bronze group and to date it to the early Orientalizing period. The votive offering reflects the relationships among craftsmen of various origins working in Vulci and the skilled workers of Near East and of the Aegean. It justifies once again the importance of Etruria in the Mediterranean sea and the high capacity of the Tyrrhenian elites to experiment new oversea ideas.

AUTEUR

ALESSANDRO NASO

Leopold-Franzens-Universität, Institut für Archäologien

Le Picénum dans les relations transalpines (VI^e-V^e siècle av. J.-C.)

Anne-Marie Adam

- 1 Parmi les premiers, Claude Rolley a souligné à plusieurs reprises, dans les années 1990, le rôle actif joué par les populations de l'Italie centro-adriatique (Picénum) dans les circulations de produits entre la Méditerranée et l'Europe continentale¹. Ce thème d'une nécessaire réévaluation du rôle des populations picéniennes, aux côtés des acteurs plus traditionnellement pris en compte dans l'étude de ces échanges, comme les Étrusques, a été parallèlement développé par différents auteurs, qui s'appuient sur un inventaire des marqueurs d'échanges ou en analysent certains aspects particuliers².
- 2 Sans reprendre le détail de ces analyses, mais en nous appuyant sur elles, nous souhaitons proposer ici quelques remarques d'ordre méthodologique et en quelque sorte typologique, en tentant de distinguer les différentes modalités de la participation picénienne à ce vaste domaine des « relations nord-sud » au premier âge du fer. On pourra ainsi mettre en évidence une certaine originalité de l'Italie centrale adriatique.

Le Picénum et la circulation des produits de luxe méditerranéens

- 3 Les auteurs mentionnés plus haut se sont souvent attachés à présenter la forme la plus spectaculaire de l'intervention picénienne, c'est à dire le rôle de relais que paraît avoir joué cette région dans la diffusion vers le nord de produits luxueux originaires du monde grec ou, plus largement, de Méditerranée orientale. A. Naso a notamment mis en évidence, dans son article publié en 2001³, le cas de plusieurs *klinai* plaquées d'ivoire et d'ambre, dont le modèle est originaire de la côte ionienne (dernier tiers du VI^e siècle av. J.-C.) et dont trois exemplaires au moins sont parvenus jusqu'aux sépultures de notables hallstattiens, dans les tumulus du Grafenbühl et du Römerhügel, près de Ludwigsburg dans le Wurtemberg, et dans l'un des tertres de l'ensemble de Gießübel-Talhau, au pied de la butte de la Heuneburg. Le parcours de ce type de meuble, depuis la mer Égée jusqu'à l'Europe moyenne, est jalonné par plusieurs découvertes équivalentes,

à Athènes (en particulier dans la tombe 3 de la nécropole du Céramique, troisième quart du VI^e siècle av. J.-C.) et dans la riche tombe féminine de Numana, datée des années 520-510 av. J.-C.⁴.

- 4 Une autre catégorie d'objets, récemment recensés par S. Plouin⁵, semble associer, une fois encore, des contextes funéraires hallstattiens à des sépultures d'Italie centro-orientale. En effet, des coquillages marins appartenant à différentes espèces font partie de certaines parures féminines dans les deux régions, par exemple des cyprées de grande taille (*cypraea pantherina*) en provenance de l'Océan indien et découvertes tant dans la vallée du Rhin (tombe 4 de la nécropole de Nordhouse, dans le Bas-Rhin, France) que dans le Picénum, notamment dans la nécropole de Campovalano (Campli)⁶. Cette parenté suggère que de telles parures exotiques ont pu transiter de préférence par l'Adriatique, dans leur acheminement vers l'Europe moyenne.
- 5 Le cas des hydries en bronze d'origine (ou d'inspiration) péloponnésienne, illustré au nord des Alpes par l'hydrie de Grächwil, est peut-être plus complexe, mais B. Shefton, sans exclure totalement la possibilité que ce dernier vase soit parvenu jusqu'en Suisse en empruntant un itinéraire par la vallée du Rhône, penche plutôt pour une circulation adriatique, en faveur de laquelle plaident plusieurs indices convergents⁷. Découverte au XVIII^e siècle, l'hydrie de Treia, conservée au musée de Pesaro, a été depuis longtemps rapprochée de celle de Grächwil. Mais Brian Shefton recense également plusieurs anses isolées d'un modèle plus simple, provenant de Belmonte Piceno et Tolentino⁸, qu'il compare à des anses d'hydries laconiennes trouvées à Olympie.
- 6 L'existence de ce courant d'importations laconiennes⁹ sur la côte adriatique de l'Italie fournit un bon support à l'hypothèse d'un rôle de redistribution, assuré par cette région, d'autant plus que, localement, est connue également toute une série d'anses d'hydries en bronze, fabriquées à l'imitation des produits grecs¹⁰, qui confirme l'empreinte régionale laissée par ceux-ci. Il est probable que l'Adriatique ait servi également de relais dans la transmission d'une autre hydrie grecque découverte en Europe continentale, à Artand (Hongrie ; musée national de Budapest)¹¹. Le cas de ces différents récipients met en évidence une autre spécificité de ces relations à longue distance, dont le Picénum semble avoir été le pivot : ces courants se sont orientés traditionnellement dans deux directions, vers le nord-ouest, mais aussi vers le nord-est, jusqu'en Europe centrale. Pour ces dernières régions, l'ancienneté et la variété de leurs relations avec les deux rives de l'Adriatique ont été démontrées par plusieurs études. Dès le Hallstatt ancien, la région nord-est alpine accueille largement du mobilier picénien, et celui-ci exerce une influence notable sur les productions locales, notamment dans le domaine de l'armement et du costume masculin¹². Plus loin vers le nord-est, en Transdanubie, on connaît dès le VII^e siècle av. J.-C. une production de fibules dérivées de modèles italiques¹³.
- 7 Reste à envisager la question du fonctionnement concret de ce rôle de « relais », ainsi que de ses éventuelles implications économiques. Suzanne Plouin, dans son étude sur les parures à cyprées, en remarquant la grande similitude entre les costumes funéraires de la jeune femme de Nordhouse et de l'adolescente de la tombe 127 de Campovalano, émet l'hypothèse de contacts directs entre les aristocrates hallstattiens et ceux du Picénum, contacts susceptibles d'expliquer de telles parentés culturelles, et qui pourraient avoir été à l'origine d'échanges de biens de prestige entre les élites de régions assez éloignées les unes des autres. Mais faut-il restreindre à ces deux termes (Europe moyenne et Picénum) le réseau des relations aristocratiques qui semblerait

ainsi se dessiner, ou doit-on supposer des contacts diplomatiques (et familiaux) plus distants et encore plus complexes, les réseaux s'étendant, toujours au niveau des classes aisées, en Italie méridionale, comme le propose S. Verger¹⁴, mais également, peut-être, plus loin, vers l'est de la Méditerranée ? Ou bien le Picénum et, éventuellement, d'autres populations encore en Italie du Nord ont-ils agi en simples « commerçants », et envoyé vers le nord, par l'entremise de différents intermédiaires, des objets acquis du monde grec ?

- 8 Les termes de cette alternative réapparaissent de façon récurrente dans toute la littérature consacrée aux circulations de produits à travers l'Europe, entre la Méditerranée et le territoire au nord des Alpes, et il est probable qu'on ne pourra jamais, faute de sources explicites, sortir du cercle vicieux de ces interrogations théoriques. Toutefois, dans le cas des objets exceptionnels que nous venons de présenter et compte tenu de la concentration des indices de contact entre le Picénum et l'Europe moyenne, on est tenté de se rallier à la première hypothèse, même dans le cas où les aristocrates picéniens « redistribuent » dans leurs contacts avec leurs homologues plus septentrionaux des objets qu'ils ont eux-mêmes reçus (en cadeau ?) au bénéfice de leurs relations avec d'autres régions.

Les ateliers picéniens et la diffusion de leurs productions

- 9 Par ailleurs, cette diffusion d'objets de prix, à partir de l'Italie adriatique, concerne également des productions locales, très probablement élaborées dans des ateliers picéniens, souvent sur le modèle de produits grecs ou étrusques. Une autre particularité de cette région est, en effet, la présence, aux VI^e-V^e siècle av. J.-C., d'ateliers de haut niveau où œuvrent des artisans peut-être originaires en partie du monde grec, ou formés en milieu grec. Ces caractéristiques de l'artisanat picénien ont été plusieurs fois soulignées à propos de l'étude des ivoires, mais aussi de différents objets en bronze : en dehors des anses d'hydries déjà évoquées, G. Rocco¹⁵ a récemment invoqué l'exemple d'appliques de bouclier trouvées à Fabriano (Ancône, Musée archéologique national), qu'elle considère comme une production locale et qui renvoient, pour le type d'objet comme pour l'iconographie, à une ambiance péloponnésienne.
- 10 En dehors de la *klinè* grecque déjà évoquée, le tumulus de Grafenbühl a livré deux figures d'applique en forme de sphinx, l'une en os et l'autre en ivoire, qui sont certainement, elles aussi, des importations. La mieux conservée de ces deux appliques montre que le visage humain du monstre est façonné à part, dans un matériau différent du reste de l'applique, l'ambre. L'attribution de cette technique particulière à un atelier picénien a été proposée naguère par Cl. Rolley¹⁶, sur la base d'une comparaison avec deux figures d'appliques de Belmonte Piceno (figures féminines ailées), dont la partie antérieure du visage manque et devait être rapportée, et sans doute façonnée dans un autre matériau que le corps.
- 11 L'artisanat spécialisé picénien a produit également plusieurs séries de vases en bronze, en dehors même des imitations d'hydries. Conçues à partir de modèles grecs, des *ænochoés* ont été réunies par B. Shefton sous le nom de « groupe Recanati¹⁷ ». Il s'agit d'un ensemble d'anses courtes, qui devaient être fixées sur des *ænochoés* à panse ovoïde

et sont identifiables grâce à quelques constantes dans le décor : à l'attache inférieure, un masque féminin inscrit dans une plaquette de forme trapézoïdale, ou surmontant une palmette, et encadré de deux *protomés* de serpents ; à l'attache supérieure, une tête de lion (parfois un masque humain) au centre et deux masques animaux à l'extrémité des bras latéraux. Ces anses présentent un style nettement laconisant et B. Shefton, sur la base de certains rapprochements avec le groupe des anses d'hydries, propose de situer leur fabrication, au moins dans une première étape, dans le Picénum¹⁸.

- 12 Plusieurs de ces anses ont été trouvées au nord des Alpes. Une provenance slovaque semble assurée pour une anse qui viendrait de Bucany (district de Trnava)¹⁹ et qu'on a parfois faussement attribuée à « Carnuntum ». Considérée par certains comme une imitation celtique d'un produit étrusque²⁰, cette anse trouve parfaitement sa place dans le « Groupe Recanati » et par conséquent son origine très probable dans un atelier picénien. Une autre anse (fragmentaire) du même groupe proviendrait, bien que des doutes aient été émis à ce sujet, de Tronoën, commune de Saint-Jean-Trolimon, dans le Finistère²¹. Une troisième découverte, en apparence plus hypothétique encore, appartient peut-être au même courant que les deux autres : conservée à Cologne, elle proviendrait du « Rhin supérieur », et B. Shefton la considère comme une variante du « Groupe Recanati²² ».
- 13 La répartition des exemplaires nord-alpins de ce groupe illustre de nouveau la double diffusion vers l'est et vers l'ouest, qui semble caractériser les activités d'échanges issues du Picénum. Sans être spécifiquement picénien, un autre récipient de bronze importé en Slovaquie doit correspondre au même courant qui relie l'Italie médio-orientale et l'Europe centrale, et a permis l'importation dans cette dernière zone de quelques objets de prix : un bassin de type « podaniptère » trouve ses principales comparaisons dans des tombes de Romagne et d'Ombrie et doit avoir été fabriqué en Étrurie intérieure ou sur le versant oriental de la péninsule²³. C'est à la faveur des mêmes courants que d'autres produits étrusques sont parvenus, eux aussi, jusqu'au cœur de l'Europe, comme une *olpe* globulaire, également trouvée en Slovaquie, à Abraham²⁴.
- 14 Inspirées plutôt de modèles étrusques, d'autres productions picéniennes ont été reconnues, notamment par O.-H. Frey, et pourraient avoir été diffusées, elles aussi, au nord des Alpes. Deux *Schnabelkannen* de Ascoli Piceno et de Campovalano sont munies d'anses anthropomorphes stylistiquement très proches l'une de l'autre, et distinctes de plusieurs anses à *kouros* de même forme, que l'on peut attribuer au contraire à des ateliers bronziers étrusques. Compte tenu de leurs lieux de découverte, l'hypothèse d'une fabrication à proximité de l'Adriatique est pertinente²⁵. Or, on connaît deux autres *ænochoés* fragmentaires présentant des anses de style équivalent : l'une provient de Bad Dürkheim, dans le Palatinat, l'autre probablement de Hosty en Bohême²⁶, et toutes les deux semblent illustrer à la fois le dynamisme d'un artisanat de haut niveau, œuvrant dans le Picénum, et la double orientation géographique de la diffusion des produits.
- 15 C'est à un autre modèle, encore, qu'appartient une anse conservée à Speyer (Historisches Museum der Pfalz) et trouvée apparemment dans le Palatinat (Morsbacherhof, Gem. Cölln, Kr. Rockenhausen)²⁷. Cette anse constitue un *unicum*, par sa forme et son style, au sein des importations étrusco-italiques : la plaque d'attache inférieure porte, de part et d'autre d'une palmette au cœur évidé, deux chevaux cabrés dont seule la partie antérieure du corps est bien modelée ; les bras supérieurs, très arqués de part et d'autre de l'anse légèrement surhaussée et munie en son sommet d'un

poucier, dessinent deux figures stylisées de béliers couchés. O.-H. Frey, en publiant la pièce, l'avait attribuée aux ateliers étrusques de Vulci, mais le style anguleux des silhouettes d'animaux pourrait contredire cette attribution. O.-H. Frey lui-même rapproche l'anse de Speyer d'une autre du musée d'Ancône, qui provient de Numana et présente un décor très voisin (avec deux béliers couchés en haut et deux chevaux ailés opposés en bas)²⁸.

- 16 Ces deux anses, à leur tour, rappellent, pour la forme générale et le style des animaux, un groupe de quelques pièces où les béliers sont remplacés par des lions, eux aussi clairement non étrusques avec leur face étroite et leurs oreilles allongées. Comme deux anses, au moins, de ce groupe aux lions proviennent du Picénum, on est tenté de proposer pour l'ensemble de ces séries, y compris l'anse de Speyer, une origine picénienne²⁹.
- 17 Pour compléter cet inventaire des récipients de bronze picéniens au nord des Alpes, il faut encore mentionner la ciste à cordons dont les fragments ont été trouvés dans la tombe à char de Wijchen, aux Pays-Bas³⁰. Ce récipient, datant de la seconde moitié du VII^e siècle, appartient probablement, compte tenu du décor visible sur certains fragments (panneaux tapissés de lignes de bossettes), au « Groupe Ancona », défini naguère par B. Stjernquist, et dont l'aire de répartition est clairement picénienne³¹.
- 18 Outre ces productions de vaisselle à « forte valeur ajoutée », l'artisanat bronzier du Picénum paraît avoir diffusé largement toute une gamme de produits plus modestes que l'on rencontre en différents secteurs de l'Italie du Nord³², mais également au nord des Alpes. Pas toujours identifiés pour ce qu'ils sont dans les collections d'Europe moyenne, parfois d'origine douteuse, c'est-à-dire, pour certains, acquis en Italie par des collectionneurs et « maquillés » en fausses importations italiennes, ces petits objets, notamment des pendentifs zoomorphes, n'ont jamais bénéficié d'un inventaire précis. Très caractéristiques de la production picénienne³³, deux pendentifs à double *protomé* de taureau ont peut-être été découverts à Besançon³⁴, et une petite figurine de cheval en bronze, trouvée à Pforzheim, dans le Bade-Wurtemberg, est identifiable comme picénienne, grâce à l'anneau passant sur son dos et aux deux excroissances qu'elle porte sur la tête et la croupe³⁵.
- 19 En dehors de ces fabrications spécifiquement picéniennes, c'est peut-être par les mêmes courants qu'ont été diffusés d'autres produits de l'Italie orientale, comme les figurines de bronze schématiques du « groupe Esquilino », originaires plutôt du sud de l'Ombrie que du Picénum. Ces petits bronzes sont parvenus jusqu'en Hongrie³⁶, mais aussi jusqu'à la vallée du Rhin³⁷.

Influences picéniennes sur des productions nord-alpines

- 20 Une conséquence de cette familiarité des populations nord-alpines avec certains des produits de l'Italie centro-orientale a peut-être été l'influence exercée par ces produits étrangers sur les productions locales. Si ce phénomène était démontré, il constituerait une troisième forme du rôle assumé par le Picénum dans le vaste domaine des échanges transalpins. Le rapprochement entre des productions celtiques et des objets picéniens a été plusieurs fois proposé, pour différentes régions, mais la réalité de ces filiations reste souvent difficile à établir.

- 21 Parmi les cas les plus anciens, la tombe à char de Wijchen (Pays-Bas) qui contenait, comme nous l'avons vu, une ciste probablement picénienne, se distingue également par le décor anthropomorphe des clavettes, en forme de trident, du véhicule. Trois petites têtes humaines s'alignent, en effet, sur ces clavettes, avec un nez globuleux, deux oreilles proéminentes et une longue et épaisse tresse rigide à l'arrière³⁸. S. Verger³⁹ a récemment attribué ce décor, exceptionnel sur ce genre de clavette, à une influence picénienne, mais cette question des influences n'est sans doute pas si simple. En étudiant le char au sein de son type 4, Chr. Pare renvoie, lui, à la suite de F.-W. von Hase⁴⁰, à des modèles étrusques, puisque, dans plusieurs tombes orientalisantes de Vetulonia et de Marsiliana d'Albegna, on trouve des figures féminines analogues, munies d'une épaisse natte qui leur tombe dans le dos. Mais un petit bronze féminin avec la même coiffure (et les mêmes oreilles saillantes) a été trouvé également à Novilara dans les Marches. Il faut certainement admettre dans ce domaine une relation entre le Picénum et l'Étrurie, mais sans pouvoir éclaircir dans quel sens une transmission du motif a pu s'effectuer.
- 22 Pour ce qui est de la tombe de Wijchen, on ne peut pas tirer non plus argument de l'origine de la ciste à cordons pour appuyer l'hypothèse d'une influence picénienne sur le décor du char, puisque ce véhicule n'est pas une fabrication locale, mais trouve des parallèles dans le Rhin supérieur, où le modèle a dû être élaboré. Si les affinités italiennes sont donc ici indéniables, l'impulsion a pu provenir directement de la côté tyrrhénienne, le rôle particulier de Vetulonia dans les relations transalpines n'étant d'ailleurs plus à démontrer.
- 23 Pourtant, c'est de nouveau à des modèles picéniens que songe M. Szabo, lorsqu'il présente deux statuettes de bronze, l'une masculine, l'autre féminine, trouvées en Hongrie (à Nyergesujfalu : Musée national hongrois de Budapest)⁴¹. Constatant la parenté entre la tête de la figure masculine et celles qui constituent les décors anthropomorphes de plusieurs torques hongrois, eux-mêmes directement dérivés, selon lui, de modèles picéniens (*infra*), et comparant la statuette féminine au petit bronze déjà évoqué de Novilara⁴², en particulier à cause de sa coiffure à grosse natte, il aboutit à la conclusion que les statuettes de Nyergesujfalu « ont été exécutées dans un atelier de la civilisation hallstattienne dite orientale sous l'influence très marquante de la petite plastique picénienne⁴³ ».
- 24 Le cas de plusieurs torques en bronze, déjà mentionnés, vient compléter ce dossier⁴⁴. Trouvés apparemment en Europe centrale également, ils sont comparables aux torques picéniens à extrémités recourbées. L'un se termine par deux gros boutons plus ou moins biconiques, qui rappellent directement les terminaisons en forme de pomme de pin, fréquentes, par exemple, sur des torques de Belmonte Piceno. Dans un autre cas, les deux sphères terminales sont remplacées par des têtes humaines et ce décor apparaît également à l'identique à Belmonte⁴⁵. Enfin, un petit buste en bronze, de style proche, pourrait être aussi un décor de torque, sur le modèle des bustes féminins qui ornent un torque du Picénum. L'abondance et la pertinence indéniable de ces rapprochements confirment la profondeur des influences picéniennes sur ces régions d'Europe centrale, alors même que, comme l'a démontré à plusieurs reprises J. G. Szilagyí, ces secteurs ne semblent que peu concernés par la diffusion des produits étrusques⁴⁶.
- 25 D'autres régions ont fabriqué aussi des torques à extrémités recourbées « en col de cygne », terminées par un bouton plus ou moins volumineux : on trouve ces parures

dans plusieurs zones du nord de la Gaule (en Normandie et en Champagne), mais aussi en Bohême, et une relation aux torques picéniens de même morphologie a été invoquée depuis longtemps. M. Szabo propose ce rapprochement avec une certaine prudence⁴⁷, mais le parallèle a été parfois établi de façon plus affirmative, par exemple à propos de deux découvertes de la basse vallée de la Seine, rapprochées de plusieurs parures issues de nécropoles champenoises (Bussy-le-Château et Etrechy, dans le département de la Marne) et mises en relation avec des modèles italiques⁴⁸.

- 26 On ne peut pas exclure, évidemment, que certains objets picéniens circulant au nord des Alpes aient influencé les productions locales. Il faut toutefois rester prudent dans l'identification de ces éventuelles importations, par exemple en Champagne, où les cinq torques picéniens de la Collection Nicaise, qui passent pour avoir été trouvés à Thuisy (Marne), restent en fait d'origine incertaine (rien n'attestant qu'ils n'ont pas été acquis directement en Italie). D'autre part, on ne peut rejeter totalement la possibilité d'une simple parenté formelle entre plusieurs séries de parures, sans qu'il y faille rechercher la moindre filiation entre objets picéniens et objets celtiques⁴⁹.

Conclusion

- 27 À travers l'analyse des différentes modalités de leur implication dans les circulations d'objets à longue distance, à travers l'Europe, au premier âge du fer, on perçoit donc le rôle complexe et diversifié joué par les populations de l'Italie centrale adriatique dans ces réseaux d'échanges et de contacts. Comme pour la zone de Golasecca, dans le nord-ouest de l'Italie, au débouché des voies alpines, c'est la position géographique du Picénum qui explique pour une bonne part le dynamisme de la région dans ces phénomènes de contacts ; et ceux-ci ont favorisé le développement régional d'un artisanat de haut niveau dont les produits ont à leur tour alimenté les échanges.
- 28 Mais ce processus économique ne se conçoit que dans le contexte social et politique des liens tissés, au niveau le plus élevé, entre les élites des diverses régions de l'Europe protohistorique, et qui aboutissent, sinon à la constitution d'une culture commune, du moins à l'adoption de modes de vie et de codes de valeur, à travers lesquels ces élites « se reconnaissent ».

BIBLIOGRAPHIE

ADAM 1984 : A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques*, Paris, Bibliothèque nationale, 1984.

Carri da guerra 1997 : Carri da guerra e principi etruschi, A. Emiliozzi (éd.), cat. expo. (Viterbo, Palazzo dei Papi, 1997-1998), Rome, "L'Erma" di Bretschneider, 1997.

CHIARAMONTE TRERÉ 2003 : C. Chiaramonte Tréré, « Symboli nella necropoli orientalizzante e arcaica di Campovalano. Ornamenti rituali e propiziatori nei corredi femminili », dans *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, (Atti del XXII convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000), Pise/Rome, 2003, p. 471-490.

DÖRRER 2003 : O. Dörrer, „Zur Rezeption picenischen Formengutes in den älterhallstattzeitlichen Kulturgruppen des Nordalpenraumes“, *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 33, 2003, p. 205-219.

FEKETE 1986 : M. Fekete, „Früheisenzeitliche Fibelherstellung in Transdanubien. Beiträge zur Geschichte der Toreutik und des Handels“, dans D.-W. R. Buck, B. Gramsch (éd.), *Siedlung, Wirtschaft und Gesellschaft während der jüngeren Bronze- und Hallstattzeit in Mitteleuropa*, (Internationales Symposium Potsdam 25. bis 29. April 1983), Berlin, 1986, p. 249-266.

FREY 1960 : O.-H. Frey, „Ein etruskischer Bronzehenkel in Speyer“, *Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz*, 58, 1960, p. 18-23.

FREY 2004 : O.-H. Frey, „Der westliche Hallstattkreis und das adriatische Gebiet“, dans M.A. Guggisberg (éd.), *Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, (Akten Internationales Kolloquium, 12.-13. Oktober 2001), Berne, Schriften des Bernischen Historischen Museums, 5, 2004, p. 55-63.

FREY, MARZOLI 2003 : O.-H. Frey, D. Marzoli, « Rapporti fra il Piceno e l'Europa centrale », dans *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, (Atti del XXII convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000), Pise/Rome, 2003, p. 357-360.

GAMBARI 1999 : F.M. Gambari, *L'Italia settentrionale e il Piceno*, dans *Piceni, Popolo d'Europa*, cat. exp., Rome, De Luca, 1999, p. 161-163.

KRUTA-POPPI 1995 : L. Kruta-Poppi, « Il torques in Cisalpina : tradizioni indigene e apporto celtico », dans *L'Europe celtique du v^e au III^e siècles av. J.-C. : contacts, échanges et mouvements de populations*, (Actes du deuxième symposium international d'Hautvillers, 8-10 octobre 1992), Sceaux, Kronos BY (« Chronothèque », 1 / « Mémoire de la Société archéologique champenoise », 9), 1995, p. 293-308.

LEMAN-DELERIVE, CLIQUET 1995 : G. Leman-Delerville, D. Cliquet, « Le peuplement celtique de la Haute-Normandie. À propos de la collection de la Poterie, à Alizay (Eure) : objets laténiens du confluent de la Seine, de l'Eure et de l'Andelle », *Revue du Nord-Archéologie*, 77, 1995, p. 81-91.

MICOZZI 2003 : M. Micozzi, « Rapporti tra l'area picena e Bologna : il caso delle ciste del Gruppo Ancona », dans *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, (Atti del XXII convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000), Pise/Rome, 2003, p. 379-390.

MORETTI SGUBINI 2003 : A. M. Moretti Sgubini, « Un vaso di bronzo "piceno" dall'area della Cuccumella di Vulci », dans *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, (Atti del XXII convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000), Pise/Rome, 2003, p. 269-284.

NASO 2000 : A. Naso, *I Piceni. Storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*, Milan, Longanesi, 2000.

NASO 2001 : A. Naso, Egeo, « Piceno ed Europa centrale in periodo arcaico », *Anemos*, 2, 2001, p. 87-110.

NOVOTNA 1991 : M. Novotna, *Die Bronzegefäße in der Slowakei*, Stuttgart, Steiner (PBF, II, 11), 1991.

PARE 1992 : C.F.E. Pare, *Wagons and Wagon-Graves of the Early Iron Age in Central Europe*, Oxford, (Oxford University Committee for Archaeology, Monograph 35), 1992.

PLOUIN 2005 : S. Plouin, « Relation précoce avec le Picénum : une cyprée (*Cypraea pantherina*) de l'Océan indien dans une tombe aristocratique hallstattienne d'Alsace (Nordhouse, Bas-Rhin, France) », dans M. A. Borello (éd.), *Conchiglie e archeologia, Preistoria Alpina*, 40 (Suppl. 1), 2005, p. 101-106.

- PLOUIN, KOENIG 1991 : S. Plouin, M.-P. Koenig, « Quelques éléments sur le problème des importations italiennes en Alsace au VI^e-V^e siècle avant J.-C. », *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Histoire et d'Art*, 34, 1991, p. 37-44.
- ROCCO 2004 : G. Rocco, « Alcune osservazioni sulla presenza di hydriai di tradizione laconica nelle tombe del Piceno », dans M.A. Guggisberg (éd.), *Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, (Akten Internationales Kolloquium, 12.-13. Oktober 2001), Berne, Schriften des Bernischen Historischen Museums, 5, 2004, p. 47-54.
- ROLLEY 1990 : Cl. Rolley, « Contacts, rencontres et influences : la Grande-Grèce et le monde celtique », dans *Atti del XXIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia Taranto 1989*, Naples, 1990, p. 357-377.
- ROLLEY 1995 : Cl. Rolley, « Production et circulation des vases de bronze, de la Grande Grèce à l'Europe hallstattienne », *OCNUS*, III, 1995, p. 163-178.
- SHEFTON 1992 : B. B. Shefton, "The Recanati Group. A Study of some Archaic Bronze Vessels in Central Italy and their Greek Antecedents", *RM*, 99, 1992, p. 139-162.
- SHEFTON 2001 : B. B. Shefton, "Adriatic Links between Aegean Greece and Iron Age Europe during the Archaic and early classical Periods. Facts and Hypotheses (including Observations concerning the Import of Bronze Hydriai from the Peloponnese)", *Anemos*, 2, 2001, p. 7-44.
- SHEFTON 2004 : B. B. Shefton, "The Grächwil Hydria : the Object and its Milieu beyond Grächwil", dans M.A. Guggisberg (éd.), *Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, (Akten Internationales Kolloquium, 12.-13. Oktober 2001), Berne, Schriften des Bernischen Historischen Museums, 5, 2004, p. 29-45.
- SZABO 1982 : M. Szabo, « Rapports entre le Picenum et l'Europe extra-méditerranéenne à l'âge du fer », *Savaria*, 16, 1982, p. 223-241.
- SZABO 1987 : M. Szabo, « Rapports entre l'Italie et la cuvette karpathique à la fin du premier âge du fer et à l'époque de La Tène », dans D. Vitali (éd.), *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a. C. alla romanizzazione*, (Atti del colloquio internazionale, Bologna 12-14 aprile 1985), Bologne, 1987, p. 35-48.
- SZABO 1988 : M. Szabo, « La vaisselle métallique dans la cuvette des Karpates à l'époque des princes celtes », dans *Les Princes celtes et la Méditerranée*, Paris, la Documentation française, 1988, p. 384-396.
- SZILAGYI 1989 : J. G. Szilagyi, « Antichità dall'Umbria a Budapest », dans *Gens antiquissima Italiae. Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia*, Milano, 1989, p. 174-185.
- SZILAGYI 1992 : J. G. Szilagyi, „Transdanubien und Italien im 6.-5. Jh.“, dans L. Aigner-Foresti (éd.), *Etrusker nördlich von Etrurien ; etruskische Präsenz in Norditalien und nördlich der Alpen sowie ihre Einflüsse auf die einheimischen Kulturen*, (Akten des Symposiums von Wien-Schloß Neuwaldegg 2.-5. Oktober 1989), Vienne, 1992, p. 219-234.
- VERGER 2003 : S. Verger, « Qui était la Dame de Vix ? Propositions pour une interprétation historique », dans M. Cébeillac-Gervasoni, L. Lamoine (éd.), *Les Élités et leurs facettes. Les élites locales dans le monde hellénistique et romain*, Rome/Clermont-Ferrand, École française de Rome/Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 583-625.
- VON HASE 1992 : F.W. von Hase, „Etrurien und Mitteleuropa. Zur Bedeutung der ersten italisch-etruskischen Funde der späten Urnenfelder- und frühen Hallstattzeit in Zentraleuropa“, dans L. Aigner-Foresti (éd.), *Etrusker nördlich von Etrurien ; etruskische Präsenz in Norditalien und nördlich*

der Alpen sowie ihre Einflüsse auf die einheimischen Kulturen, (Akten des Symposiums von Wien-Schloß Neuwaldegg 2.-5. Oktober 1989), Vienne, 1992, p. 235-266.

NOTES

1. ROLLEY 1990 ; ROLLEY 1995.
2. NASO 2001 ; SHEFTON 2001 ; SHEFTON 2004 ; DÖRRER 2003 ; FREY 2004 ; FREY, MARZOLI 2003.
3. NASO 2001, p. 92-93. Sur les *klinai* nord-alpines voir également : J. Fischer, *Zu einer griechischen Kline und weiteren Südimporten aus dem Fürstengrabhügel Grafenbühl*, Asperg, Kr. Ludwigsburg, *Germania* 68, 1990, p. 115-127.
4. *Carri da guerra* 1997, p. 234.
5. PLOUIN 2005.
6. Tombes 115, 127, 214 et 300 : PLOUIN 2005, p. 104 ; pour la tombe 115, voir également : CHIARAMONTE TRERÉ 2003.
7. En dernier lieu : SHEFTON 2004, qui reprend de façon synthétique le dossier de ces vases de bronze.
8. SHEFTON 2004, p. 34-35, fig. 3 et 4.
9. Nous n'entrerons pas ici dans le débat concernant l'origine péloponnésienne ou tarentine de tout ou partie de cette série de vases ; la question est évoquée notamment par SHEFTON 2004, p. 32-36.
10. Sur cette production locale, en dernier lieu : ROCCO 2004, p. 47 (avec bibliographie). A. M. Moretti Sgubini, en publiant récemment une hydrie trouvée dans le secteur de la Cuccumella à Vulci et stylistiquement proche des vases picéniens, a proposé d'attribuer tout le groupe à un atelier de Vulci qui aurait diffusé ses productions dans le Picénum (MORETTI SGUBINI 2003). Mais cette attribution à Vulci n'est guère convaincante, compte tenu du style des anses de l'hydrie de la Cuccumella, fort éloigné de tout ce que l'on connaît par ailleurs à Vulci. Les liens entre ce centre étrusque et le Picénum sont largement attestés par ailleurs et ont pu fonctionner dans les deux sens.
11. SHEFTON 2001, p. 21-24 et fig. 9, p. 40-42.
12. DÖRRER 2003.
13. FEKETE 1986.
14. VERGER 2003, p. 598-600.
15. ROCCO 2004, p. 50-51 ; pour les ivoires : G. Rocco, *Avori ed ossi dal Piceno*, Rome, 1999.
16. ROLLEY 1995, p. 174. On peut rapprocher également le visage des sphinx de trois petites têtes en ambre trouvées sur le même site picénien : VERGER 2003, p. 594, avec bibliographie.
17. SHEFTON 1992.
18. Il suggère ensuite un déplacement de l'atelier vers l'Étrurie, en partant de la constatation que plusieurs de ces anses sont réputées provenir de Vulci ; mais cette hypothèse d'un déplacement est-elle nécessaire, dès lors qu'on ne perçoit aucune évolution de style à l'intérieur de la série ? La provenance vulcienne de certains exemplaires n'interdit pas d'attribuer ce groupe en totalité à un atelier picénien : cf. *supra*, note 10, à propos de l'hydrie de la Cuccumella.
19. Première publication : T. Kolnik, dans *Archeologicke Rozhledy* 34, 1982, p. 207-210.
20. SZABO 1988, p. 391-392, fig. 13.
21. SHEFTON 1992, p. 157. L'objet est conservé au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye (inv. n° 75-743). Même si l'authenticité du lieu de provenance reste incertaine, on peut noter qu'une provenance bretonne ne présenterait pas en elle-même de difficultés, d'autres objets d'importation italique étant connus dans l'Ouest de la France.

22. Cologne, Römisch-Germanisches Museum, n° 3745 (ancienne collection Niessen) : SHEFTON 1992, p. 158, pl. 41, 1-2.
23. Trouvé à Novaki (district de Prievidza) : NOVOTNA 1991, n° 65, p. 71-72, pl. 13.
24. NOVOTNA 1991, n° 63, p. 68-69, pl. 12 ; SZABO 1988, p. 389, fig. 8-9.
25. FREY 2004, p. 60-61, fig. 4-5 pour le vase d'Ascoli, et fig. 6-9 pour celui de Campovalano.
26. FREY 2004, fig. 10-12 (Bad Dürkheim) et fig. 13 (Hosty).
27. FREY 1960.
28. FREY 1960, fig. 3.
29. ADAM 1984, p. 10.
30. PARE 1992, p. 219-220, pl. 6A ; MICOZZI 2003, fig. 3, p. 382.
31. MICOZZI 2003, p. 386, et fig. 1, p. 380, pour la carte de distribution des exemplaires du Groupe Ancona. Cette attribution paraît plus convaincante qu'une insertion dans le « groupe Novilara », comme on l'a dit parfois (VERGER 2003, p. 600). Toutefois, ces deux groupes de cistes sont bien issus d'une même ambiance adriatique (leurs caractéristiques respectives ont été rappelées par A. Naso : NASO 2000, p. 151 et 161, fig. 36 et 42).
32. En particulier dans la zone de la Culture de Golasecca : GAMBARI 1999.
33. ADAM 1984, p. 136-138, n° 176-180.
34. *De Vesontio à Besançon*, catalogue d'exposition, Besançon, 2006, p. 38.
35. *Die Kelten in Baden-Württemberg*, Stuttgart, 1981, p. 105, fig. 42.
36. SZILAGYI 1989, p. 183-185 ; SZILAGYI 1992, p. 223-224.
37. PLOUIN, KOENIG 1991, p. 41-42, et fig. 3 : figurine trouvée en contexte funéraire à Schelmenhofstadt, dans la forêt de Haguenau, en Alsace.
38. PARE 1992, pl. 1-3.
39. VERGER 2003, p. 600.
40. VON HASE 1992, p. 262-263, n° 106 ; PARE 1992, p. 170-171. Chr. Pare illustre, en particulier, fig. 115, p. 171, les pendentifs anthropomorphes en ambre trouvés dans le *Circolo dei Monili* à Vetulonia.
41. SZABO 1982, p. 229, fig. 12-23.
42. SZABO 1982, p. 235, fig. 27.
43. La question de la petite plastique hallstattienne en bronze et des influences qui lui ont donné naissance est complexe, mais on a souvent invoqué le rôle de modèles adriatiques : ainsi, par exemple, à propos du style des huit statuettes supports de la banquette de bronze trouvée dans la tombe princière hallstattienne de Hochdorf, en Allemagne (FREY 2004, p. 58-59).
44. SZABO 1982, p. 224-228, fig. 1-7.
45. SZABO 1982, fig. 10, p. 228.
46. SZILAGYI 1992, p. 230 ; SZABO 1987, p. 35-36.
47. SZABO 1982, p. 236.
48. LEMAN-DELERIVE, CLIQUET 1995, avec bibliographie antérieure pour les torques champenois.
49. C'est là l'opinion défendue par KRUTA-POPPI 1995, p. 295-297.

RÉSUMÉS

Si le rôle joué par les populations de l'aire médio-adriatique dans les courants d'échanges entre la Méditerranée et les régions d'Europe continentale a été récemment réévalué, le mérite en revient en particulier à Cl. Rolley, qui, s'appuyant sur certaines découvertes comme celles de Numana, a souligné leurs liens avec des objets provenant de tombes hallstattiennes d'Europe moyenne. Dans la continuité de ces études, on s'efforce de cerner les différents aspects et les différentes directions de ces échanges, pour mettre en évidence le rôle dynamique du Picénum, à la fois comme relais des produits grecs en direction du nord des Alpes, et comme diffuseur de ses propres produits. À travers l'analyse de ces circulations, on voit se dessiner la complexité des réseaux dans lesquels s'insèrent les notables picéniens, tout comme leurs homologues nord-alpins ou ceux d'autres régions d'Italie.

INDEX

Index chronologique : âge du fer, Antiquité, VIe-Ve siècle av. J.-C.

Mots-clés : circulation d'objets, échanges culturels, Étrusques, tombe, tombe hallstattienne

Index géographique : Laconie, Picénum

AUTEUR

ANNE-MARIE ADAM

Université de Strasbourg, UMR 7044

Le fonds scientifique de Claude Rolley : bibliothèque et archives

Le fonds Claude Rolley à la bibliothèque d'archéologie de l'École normale supérieure

Anne Cavé

- 1 En 2007, la bibliothèque d'archéologie de l'UMR 8546 (AOROC), hébergée dans les locaux de l'École normale supérieure (Paris), a eu le privilège d'accueillir dans ses murs, à l'initiative de Stéphane Verger, la bibliothèque parisienne de Claude Rolley.

Présentation de la bibliothèque

- 2 Il s'agit d'une bibliothèque de recherche spécialisée dans les civilisations antiques européennes et méditerranéennes, classiques et en marge de celles-ci. Pour l'archéologie d'Orient, elle couvre l'Asie centrale, entre civilisations grecque et orientale. Pour l'archéologie d'Occident, elle concerne aussi bien les mondes celtique, étrusque et italique que l'Afrique du Nord antique aux confins des cultures phénico-puniques et romaines. On y trouve également l'un des fonds les plus riches sur le décor antique consacré à l'étude de la mosaïque et de la peinture murale.
- 3 Issue du travail des différentes équipes du laboratoire d'archéologie, la bibliothèque est un de ses pôles centraux, alimentée en permanence par de nouvelles acquisitions, dons et échanges.
- 4 C'est pourquoi l'idée d'accueillir le fonds parisien de Claude Rolley s'est imposée et a été pour notre laboratoire l'occasion d'enrichir des sujets déjà existants comme celui des bronzes celtiques, mais aussi de s'ouvrir à des thématiques jusque là peu représentées, comme le monde hellénistique.

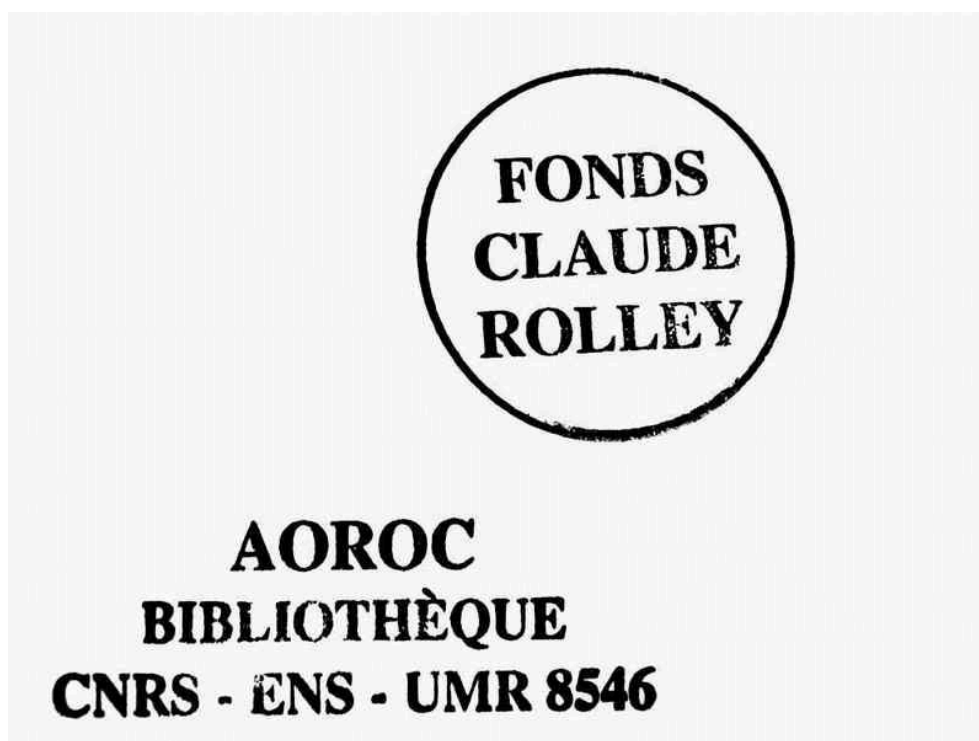
Le fonds Rolley à la bibliothèque

- 5 L'arrivée du fonds Rolley s'est faite en plusieurs étapes. Tout d'abord, il a été question de réfléchir aux modalités de réception et de mise à la disposition du public de ces

ouvrages nombreux, dont certains, plus précieux ou en mauvais état de conservation, devaient faire l'objet d'une attention spéciale.

- 6 L'idée principale autour de laquelle s'est organisé ce travail a été l'intégration des livres dans les collections de la bibliothèque, afin de garder ce fonds vivant.
- 7 La rencontre avec la famille de Claude Rolley et notamment avec ses sœurs, en la présence de Dominique Briquel, notre directeur, a été nécessaire pour finaliser un accord et aborder les questions administratives et juridiques de ce don.
- 8 Durant l'été 2007, profitant d'une baisse de fréquentation de la bibliothèque, le déménagement des livres a été réalisé, suivi d'un premier inventaire qui nous a permis de prendre conscience du contenu réel de ce fonds.
- 9 Nous avons ensuite procédé à un travail de tri. La plupart des ouvrages ont rejoint les rayonnages de la bibliothèque, mais les doubles ont été isolés, car destinés à des échanges avec des bibliothèques, dont Claude Rolley était également lecteur. À ce propos, un comité doit se mettre en place afin de leur trouver la meilleure destination possible. Les ouvrages rares ou précieux ont été également mis de côté, afin d'être préservés. Certains ont d'ailleurs fait l'objet d'une restauration, confiée à une société de reliure.

1. Reproduction du tampon « Fonds Claude Rolley »



- 10 Puis, nous nous sommes intéressés au traitement matériel et bibliographique des ouvrages intégrés au fonds. Ainsi, en ce qui concerne la différenciation visuelle du fonds, il a été décidé d'équiper les ouvrages d'une mention spécifique « Fonds Claude Rolley » (fig. 1). Une étiquette blanche, sur laquelle est inscrite leur cote, a été collée sur leur tranche afin de les distinguer clairement du reste des collections. Ensuite, nous avons procédé à leur catalogage, description bibliographique et indexation par matière, afin de les insérer dans les catalogues informatisés de la bibliothèque. Il en résulte

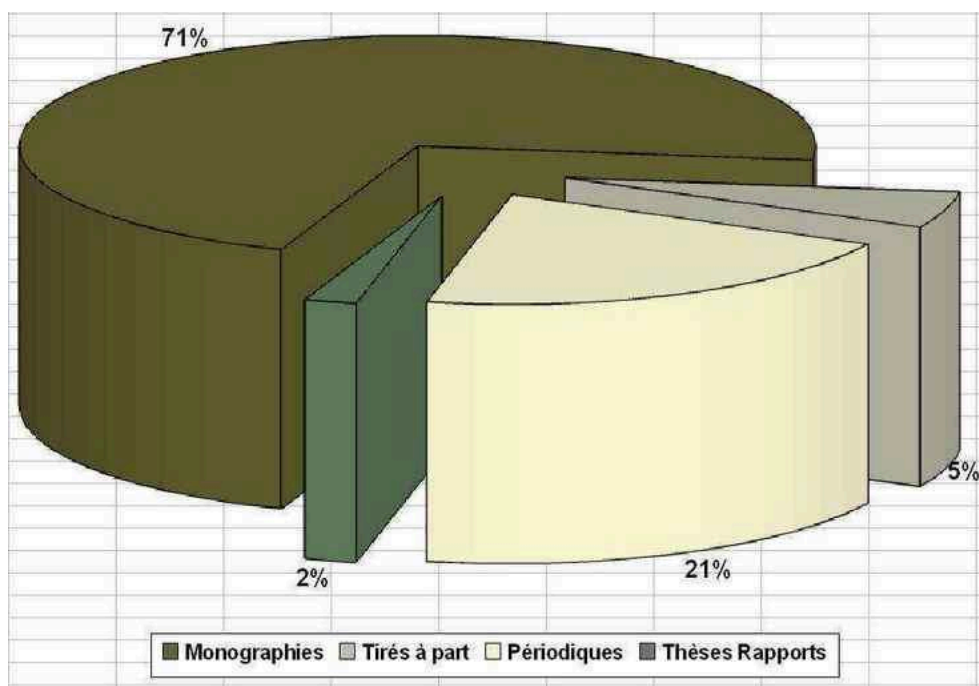
qu'ils peuvent être consultés à l'aide du catalogue du Système universitaire de documentation ou SUDOC, ou bien directement en accédant au catalogue collectif des bibliothèques de l'École normale supérieure. Là aussi, une mention d'appartenance « Fonds Claude Rolley » a été inscrite sur les notices bibliographiques comme sur les notices d'exemplaires, ce qui rend possible une recherche par l'ancien propriétaire.

- 11 Enfin, pour le catalogage des quatre-vingt-dix-neuf ouvrages en grec moderne, une aide précieuse nous a été apportée par Sylvain Perrot, chargé des archives.
- 12 Aujourd'hui, tous les ouvrages ont été catalogués et sont à la disposition du public. Dans un futur proche, les tirés-à-part qui se trouvaient dans les archives, seront rapatriés à la bibliothèque, où ils seront conservés et décrits dans le catalogue.

Composition du fonds

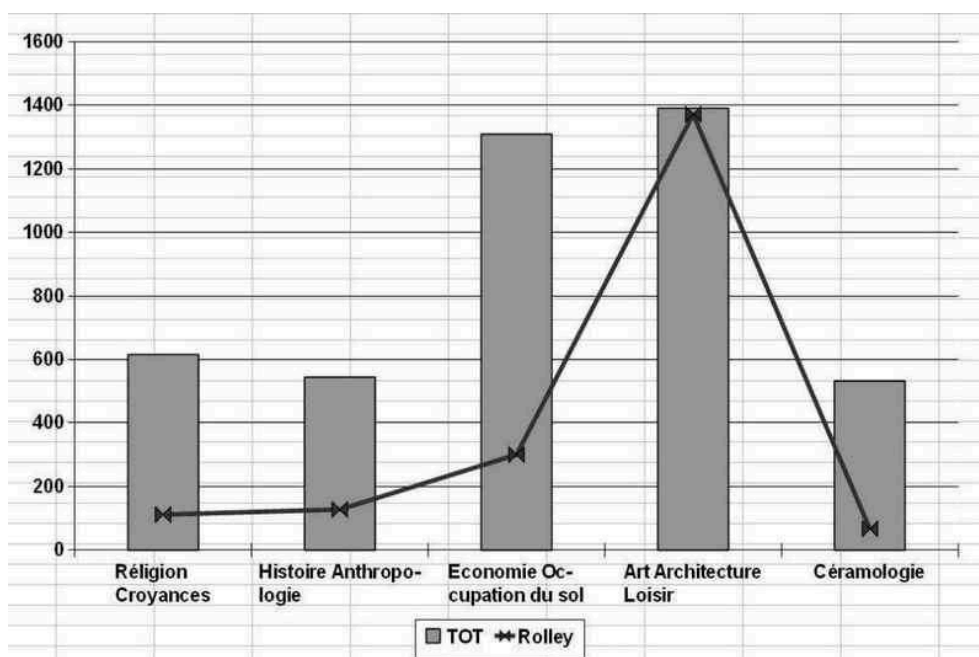
- 13 L'inventaire réalisé à l'arrivée du fonds, puis le catalogage des documents nous ont permis de comptabiliser (fig. 2) :

2. Composition du Fonds Rolley



- 1200 monographies
 - 370 volumes de périodiques
 - 38 volumes de thèses dactylographiées
 - 53 tirés-à-part
- 14 Le domaine ou plutôt les domaines de recherche de Claude Rolley, à savoir l'archéologie du monde grec (aussi bien pour l'étude technique que pour l'étude iconographique), la sculpture (en particulier la statuaire en bronze), l'architecture et l'urbanisme, correspondent bien aux axes de recherche de notre laboratoire.

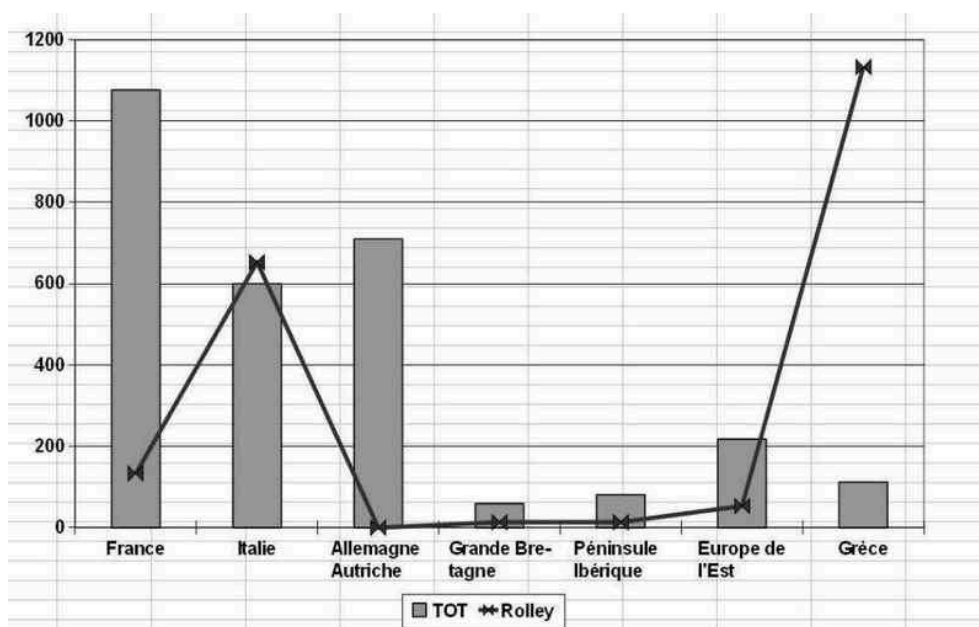
3. Présentation des axes thématiques du Fonds Rolley



Ces livres ont naturellement pris place dans nos collections d'archéologie d'Occident (fig. 3). Au cours du traitement, nous est également apparu l'intérêt de Claude Rolley pour des sujets plus particuliers, notamment celui de la sphère privée (miroirs, bijoux...) mais aussi de l'armement, qui trouvent leur place au sein de notre bibliothèque parmi les thématiques transversales.

- 15 Beaucoup de ses ouvrages nous ont également permis de combler des lacunes dans certaines de nos grandes collections de fouilles (Bibracte, Delphes, Olympie...) ou dans nos collections de périodiques. À ce titre, le plus emblématique est le *Bulletin de correspondance hellénique (BCH)*, dont la bibliothèque ne recevait par échange que le fascicule deux de chaque livraison.

4. Présentation des axes géographiques du Fonds Rolley

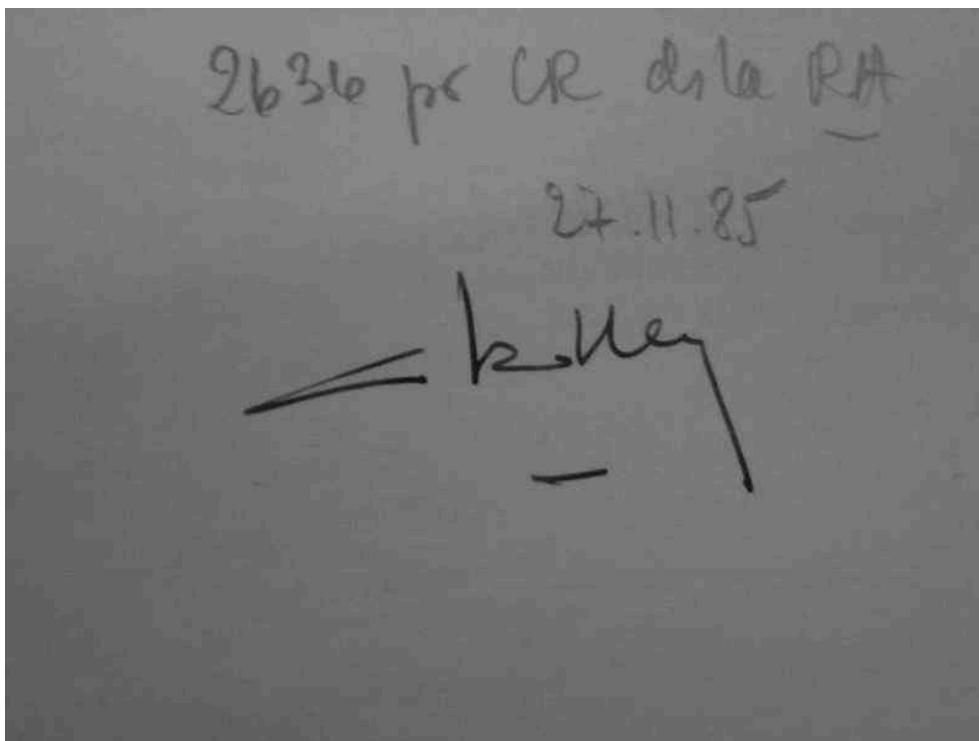


- 16 D'autre part, la bibliothèque parisienne de Claude Rolley est venue enrichir nos rayons, beaucoup de ces livres traitant, en effet, de sujets d'étude jusqu'alors absents. C'est le cas de ce qui a trait à l'histoire, à l'art ou à la culture du monde grec et à son influence et sa diffusion dans le monde antique. Des sujets tels que la statuaire grecque ou des régions géographiques comme la Sicile ou plus largement la Grande-Grèce ont fait une apparition remarquable dans notre bibliothèque (fig. 4). Enfin, cette arrivée a été l'occasion de commencer un fonds en grec moderne, jusqu'ici inexistant.
- 17 Pour terminer cette brève analyse de la collection de Claude Rolley, qui pourrait faire l'objet d'une étude plus approfondie, nous aimerions souligner l'importance des catalogues d'exposition (98 titres), des catalogues de musées (une trentaine), des catalogues de vente (une vingtaine) et des actes de colloques (plus de 70).

Un archéologue bibliophile

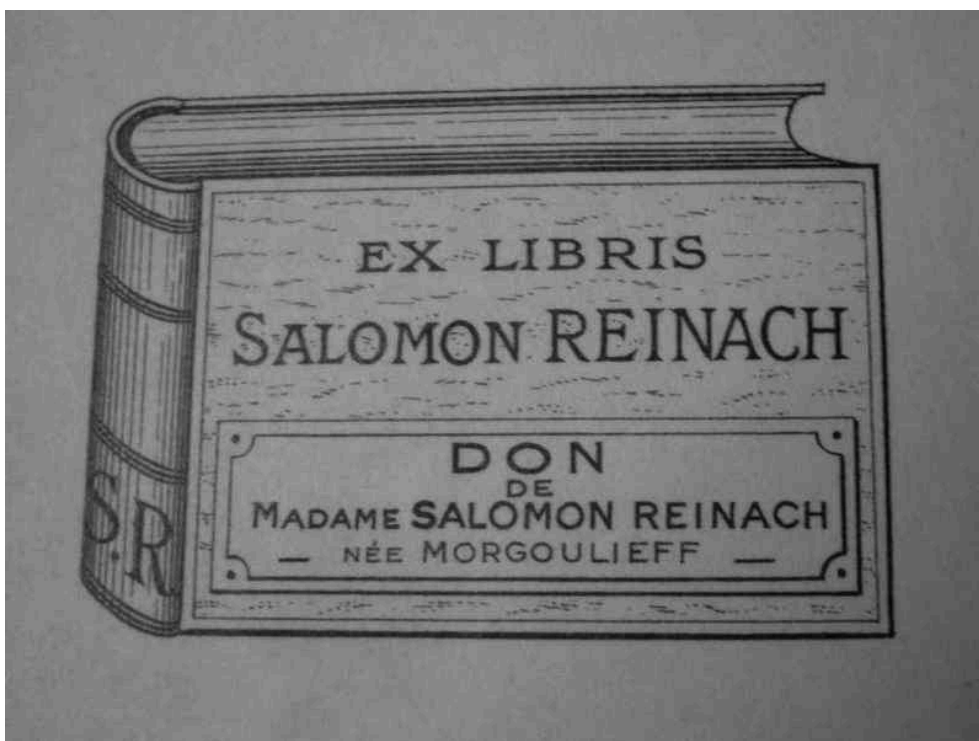
- 18 Ce travail était d'autant plus intéressant qu'il nous a permis d'approcher un homme méthodique et soigneux, un archéologue passionné.

5. Signature de Claude Rolley



Compte-rendu pour la RAE tiré de « Recherches gallo-romaines I », Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

6. Ex-libris Salomon Reinach



Tiré de S. Reinach, « Répertoire de la statuaire grecque et romaine », Paris, Leroux, 1897.

- 19 Il nous a été ainsi donné de partager l'enthousiasme qui animait Claude Rolley, enthousiasme perceptible à travers le choix de ses livres, mais aussi par le style de ses annotations. En effet, au-delà de l'intérêt qu'il accordait à l'agrandissement d'une bibliothèque personnelle à la fois exhaustive et pluridisciplinaire, il notait méticuleusement la provenance de chaque livre. Trois lignes tracées au crayon, parfois à l'encre, dans l'angle en haut à droite de la page de garde en témoignent (fig. 5). C'est ainsi que nous pouvons distinguer les ouvrages reçus en vue de compte-rendu (le plus souvent pour la RAE, Revue archéologique de l'Est), les ouvrages offerts par des collègues et dédicacés, les ouvrages achetés au cours de ses nombreux voyages (Athènes...), et les ouvrages acquis lors de succession (comme c'est le cas pour ceux qui portent l'ex-libris « Salomon Reinach ») (fig. 6).
- 20 Pour finir, il est particulièrement émouvant de retrouver parfois la signature de Roland Martin, dont Claude Rolley avait été le successeur à l'université de Dijon.
- 21 S'il va de l'intérêt d'une bibliothèque d'accroître ses collections d'une manière cohérente et conséquente, il est tout aussi fondamental d'insister sur la transmission des savoirs. C'est pourquoi, encouragé par la présence d'un public nouveau et intéressé par ce fonds exceptionnel, le personnel de la bibliothèque souhaite le valoriser et le rendre vivant par une politique d'acquisition concertée. Nous remercions une fois de plus la famille de Claude Rolley d'avoir initié ce projet, ouvrant sa collection personnelle aux nouvelles générations de chercheurs et de passionnés d'Antiquité classique.
-

RÉSUMÉS

L'arrivée de la bibliothèque parisienne de Claude Rolley a été une magnifique opportunité pour la bibliothèque d'archéologie de l'École normale supérieure de Paris, permettant à la fois d'accroître ses collections mais aussi de s'ouvrir à de nouvelles thématiques de recherches. Ainsi, le monde hellénistique figure désormais parmi ses pôles d'excellence, notamment la protohistoire celtique et méditerranéenne et la mosaïque antique. Un travail d'envergure, effectué tant sur le plan matériel que bibliographique, a abouti au catalogage de ce fonds, aujourd'hui accessible à la bibliothèque et consultable sur internet à l'aide de catalogues informatisés.

The arrival of the Parisian collection of Claude Rolley presents a magnificent opportunity for the Library of archaeology of the École Normale Supérieure de Paris. This will simultaneously enable the library to increase its stock of books and present increased opportunity in new and old topics. Therefore the books of Claude Rolley on the Hellenic period now represent the most important aspect of its collection. In particular, books covering celtic and mediterranean protohistory and ancient mosaics. The library has undertaken the considerable task of cataloguing this body of work to render it accessible to the researcher, where it is available for use online or in the library.

AUTEUR

ANNE CAVÉ

Ingénieur d'études, directrice de la bibliothèque
AOROC, UMR 8546, CNRS - ENS

Claude Rolley et ses archives : l'universitaire et le photographe

Sylvain Perrot

- 1 Le fonds d'archives de Claude Rolley est, à plusieurs titres, exceptionnel, et reflète toute une vie universitaire consacrée à la sculpture ainsi qu'au bronze antique, sous toutes ses formes, mais aussi à bien d'autres horizons. Le contenu de sa bibliothèque parisienne est revenu à la bibliothèque d'archéologie de l'ENS. La contribution d'A. Cavé a relaté l'intégration des ouvrages, à laquelle j'ai pu contribuer pour l'identification des livres en grec moderne. Mais plus spécifiquement, je suis chargé depuis septembre 2008 de l'inventaire et du dépouillement des archives. Le présent article se propose de donner un aperçu de l'ensemble de cette documentation, dans l'état actuel de mon travail. Il a essentiellement porté sur le tri des tirés à part, dont le nombre avoisine deux mille titres et qui avaient été rassemblés par Claude Rolley dans ses différents dossiers. Le fonds est également constitué d'un matériel iconographique, dont les supports varient entre négatifs, tirages et diapositives. Enfin, la grande majorité des documents regroupe toutes les notes manuscrites prises par Claude Rolley, mais aussi sa correspondance avec le milieu universitaire international ainsi que quelques documents dont l'intérêt est évident pour qui veut travailler sur l'histoire de l'archéologie française dans les années 1960-2000.

Tirés à part

- 2 L'inventaire des tirés à part avait un double objectif : le premier, au même titre que les livres, était de permettre d'avoir une vision globale des archives de Claude Rolley et de tous ses travaux scientifiques ; le second était de préparer en amont leur catalogage, car ils seront progressivement intégrés au fonds de la bibliothèque d'archéologie de l'ENS. C'est dans cette perspective que j'ai élaboré une base de données recensant chaque tiré à part. À l'heure actuelle, où l'inventaire touche à sa toute fin, leur nombre s'élève à deux mille environ, sans compter les exemplaires en double.

- 3 Exception faite de quelques titres en vrac, la plupart des tirés à part se trouvait dans des dossiers, qui reflètent les sujets sur lesquels travaillait Claude Rolley. Très soigné et méticuleux, il les avait lui-même rassemblés avec ses notes manuscrites dans des chemises. Il faut y ajouter ceux qu'il avait placés dans les ouvrages de sa bibliothèque, en particulier ceux dont il a fait le compte-rendu, pour les compléments bibliographiques. Il avait par ailleurs le soin de reporter au besoin le titre du tiré à part sur la page de couverture.
- 4 Les données chiffrées sont reproduites dans le tableau suivant :

Bronzes	586
Terres cuites et céramiques	161
Sculptures	570
Monde grec oriental	320
Monde grec occidental, Italie (Rome et Etrurie)	159
Divers	76

- 5 Si la grande majorité relève de l'archéologie des mondes anciens, il y en a quelques-uns plus originaux, dont le contenu avait dû susciter l'intérêt du mélomane averti qu'était Claude Rolley. Citons par exemple une étude d'Ang. Amandry sur le philhellénisme en France au moment de la guerre d'indépendance, parue dans la revue *Ο εραμιστής* en 1981. Elle aborde le sujet sous l'angle des partitions de musique écrites en France dans les années 1830 en soutien aux Grecs révoltés contre l'Empire ottoman. Elle y reproduit notamment quelques lithographies qui ornaient les couvertures de partition, lesquelles louaient la victoire de Navarin ou exaltaient le réveil des Grecs.
- 6 Ces tirés à part constituent évidemment une bibliothèque de référence pour les sujets d'étude de Claude Rolley, dont la consultation complètera avec bonheur celle des ouvrages. Le dépouillement de ces casiers a également fait sortir une quarantaine de périodiques et le même nombre de petits livres.
- 7 Ces titres constituent aussi une source d'information majeure sur les échanges que Claude Rolley avait avec ses collègues universitaires. Il convient de citer en premier lieu celui qui fut le maître de Claude Rolley, Roland Martin, qui avait fait don de plusieurs de ses publications à son disciple, comme par exemple des actes de colloque, des extraits des *MÉFRA*... Outre de semblables tirés à part, Claude Rolley avait dans ses archives le discours tenu par Roland Martin lorsque ce dernier reçut la médaille d'or du CNRS. Il en sera question plus loin.
- 8 Ses relations dans le milieu de l'archéologie française étaient multiples : ses intérêts nombreux et variés, reflétant la grande ouverture d'esprit qui était celle de Claude Rolley, l'ont conduit à échanger avec des collègues tant sur le monde grec, italien que micrasiatique. Son rayonnement intellectuel dépassait les frontières, évidemment auprès des universitaires grecs, mais aussi de la recherche allemande et anglo-saxonne. D'une part, je citerai ici le cas de la signature d'Ernst Langlotz, apposée par l'auteur sur

une publication extraite du *Jdl* 76 (1971), „Zur Deutung der Penelope“. On peut y lire la dédicace suivante, très révélatrice : „Monsieur Claude Rolley / in dankbarem Gedenken / der Begegnung in Delphi“, soit « Monsieur Claude Rolley / en souvenir reconnaissant / de notre rencontre à Delphes ». D'autre part, un chercheur anglais lui fit don « avec ses compliments¹ » de son étude sur des objets en bronze. Il faut ajouter plusieurs dizaines de cartes de visite qui accompagnaient l'envoi de livres, tirés à part ou simples courriers.

- 9 Disons enfin un mot des tirés à part que Claude Rolley envoyait en retour : j'ai retrouvé assez peu d'exemplaires de ses propres travaux, et il ne fait aucun doute qu'il en offrait la très grande majorité. Il avait mis de côté, pour lui, un exemplaire de son tiré à part sur les bronzes géométriques et orientaux de Délos, paru dans le premier supplément au *BCH*. Dans la deuxième de couverture de ce qu'il avait qualifié lui-même d'« exemplaire personnel » était collée une liste des noms à qui les autres étaient destinés. Parmi ses éminents lecteurs, ses collègues de l'École française d'Athènes sont naturellement bien représentés.

Photographies et diapositives

- 10 À côté de toutes ces publications, les archives de Claude Rolley comprennent un très grand nombre de documents iconographiques. Il possédait ainsi plusieurs tiroirs pleins de diapositives, que ce soit des vues de sites archéologiques ou des photographies d'objets, pour certaines reprises dans des ouvrages publiés. Je n'ai pas encore eu le temps d'en faire l'exact inventaire, aussi me concentrerai-je ici sur les tirages papiers que j'ai pu parcourir. Je choisis de ne parler que de photographies prises par Claude Rolley sur des sites en Grèce : il y en a un bon nombre aussi d'Italie ou de Bourgogne.
- 11 Claude Rolley aimait beaucoup la photographie, et j'en veux pour preuve le fait qu'il a souvent mentionné sur les pochettes de photographies et les tirages eux-mêmes la focale utilisée. Cette passion n'est pas étrangère au soin du détail qui l'animait dans ses études. Voici quelques lignes qu'il a écrites en préparant le compte-rendu du livre de H. J. Kellner, *Der römische Tempelschatz von Weissenburg* : « Dire un mot des photos : celles des 3 images de casques sont meilleures dans le vol. de la banque : p. 222-223. Pour 41 surtout, l'utilisation d'un objectif de trop courte focale fait disparaître la ressemblance évidente avec Alexandre² ». C'est là bien résumer la précision qu'il exigeait, dans l'idée que le moindre détail a son importance et peut changer toute une interprétation.

1. Olympie, tas de bois, 1969



© CL. ROLLEY.

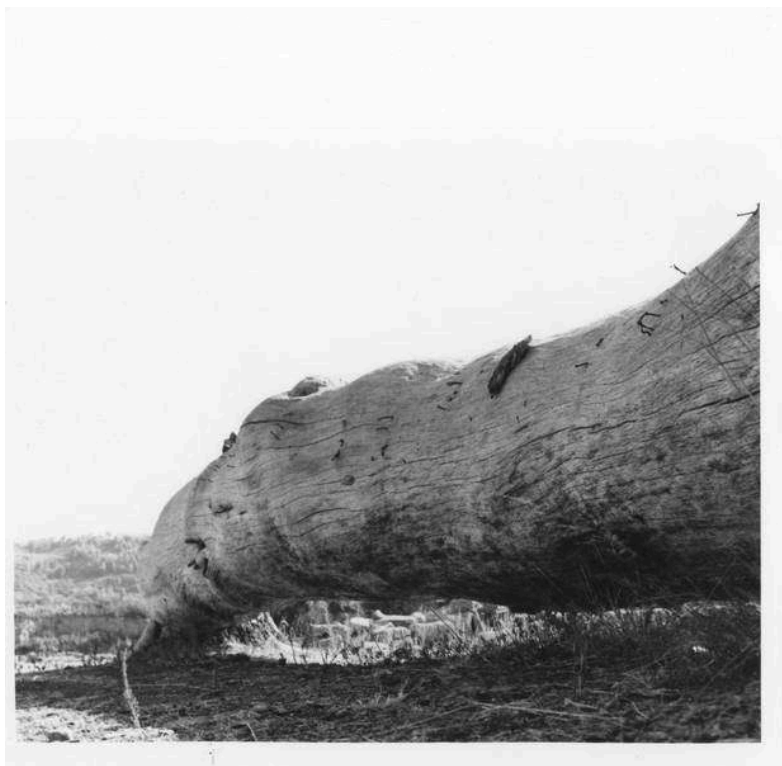
2. Olympie, tronc d'arbre abattu avec la palestre en fond, 1969



© CL. ROLLEY.

- 12 Claude Rolley fait preuve d'un grand sens de l'esthétique dans ses photographies. C'est donc lui rendre hommage ici que d'en reproduire quelques-unes. Son réel talent me paraît particulièrement visible dans la série de clichés qu'il a pris en 1969 sur le site d'Olympie où il a beaucoup travaillé avec les archéologues allemands sur le matériel en bronze. S'il en a fait de très nombreuses photographies, son goût le portait aussi vers le site lui-même. Dans ce petit dossier consacré au sanctuaire de Zeus, on trouve de très belles photographies dont les objets sont parfois des plus originaux. Il aimait beaucoup les paysages : le dossier contenait deux clichés de la plaine avec vue sur le mont Khronion, où il me semble que Claude Rolley était particulièrement sensible aux lignes, verticales, horizontales et obliques, tout comme aux jeux d'ombre et de lumière, que rend parfaitement l'usage du noir et blanc. Cela apparaît plus nettement encore dans des clichés qu'il a faits de troncs d'arbres découpés : si une photographie montre le tas de bois comme une sorte de curiosité artificielle dans le paysage (fig. 1), une autre fait jouer la perspective : le gros plan sur le tronc d'arbre et sur ses détails s'inscrit en parfaite harmonie avec l'arrière-plan que j'identifie comme étant les colonnes de la palestre d'Olympie (fig. 2). Les lignes verticales des colonnes de pierre font contraste avec les lignes horizontales et obliques du végétal, tandis que les jeux d'échelle produisent un effet surprenant.

3. Olympie, tronc d'arbre abattu, 1969



© CL. ROLLEY.

4. Olympie, péribole nord du temple de Zeus, 1969



© CL. ROLLEY.

- 13 Ce souci de la perspective, de l'oblique, je le retrouve dans une photographie du même tronç sous un autre angle (fig. 3) : les formes irrégulières de l'arbre permettent de jouer entre les lignes de fuite, droites pour les unes, brisées pour les autres. On peut la comparer à un cliché pris cette fois sur le temple de Zeus depuis le péribole nord (fig. 4). La verticalité du fût forme la base d'un triangle dont le sommet s'efface dans la perspective des murs de la *cella*, tandis qu'au premier plan s'impose la forme cylindrique du tambour de colonne, que découpent toutefois les arêtes des cannelures, tout en étant répétée à l'extrémité de la ligne de fuite par l'autre tambour de colonne, lui aussi placé sur la tranche.

5. Olympie, colonne de la palestra, 1969



© CL. ROLLEY.

- 14 Je qualifierais ainsi volontiers de mise en scène la technique photographique de Claude Rolley : l'objet est mis en perspective, la nature se mêle aux ruines ou les ruines à la nature, comme on le voit sur les deux dernières photographies du dossier. La première, en contre-plongée, montre le haut d'un fût de colonne et son chapiteau dorique avec un arbre en arrière-plan (fig. 5) : les annelets ciselés à la base de l'échine prouvent qu'il s'agit de l'une des nombreuses colonnes conservées et remontées de la palestra d'Olympie, vraisemblablement dans l'angle sud-est du monument. Sur la seconde photographie, on reconnaît les fûts de colonne dorique du temple classique de Zeus, laissés à terre, avec les arbres en arrière-plan, ce qui fait ressortir les contrastes.
- 15 De manière générale, les effets de lumière sont particulièrement remarquables sur les photographies que Claude Rolley faisait de l'architecture en pierre, que ce soit le théâtre d'Épidaure ou le trésor d'Atrée à Mycènes : les différences d'éclairage, en extérieur comme en intérieur, permettent de savants jeux de contraste.

6. Athènes, vue de l'Erechtheion, 1954



© CL. ROLLEY.

7. Délos, lion de la terrasse des Lions, 1954



© CL. ROLLEY.

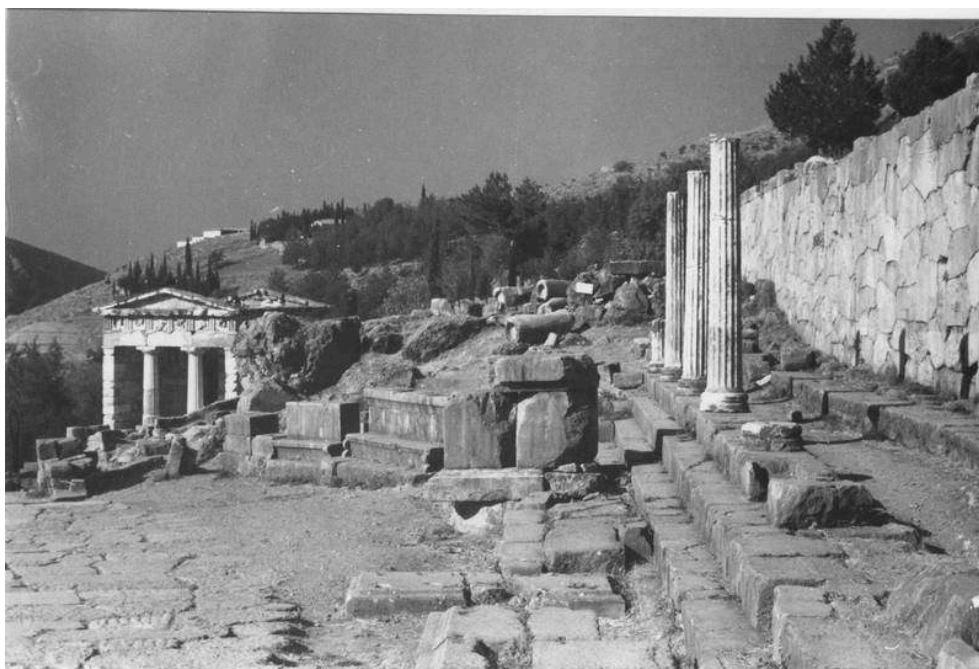
8. Athènes, chien du cimetière du Céramique, 1954



© CL. ROLLEY.

- 16 Claude Rolley voyageait beaucoup : il avait un petit dossier de photos intitulé « Grèce 1954 », qui montre tous les sites qu'il a pu visiter dans cette seule année : sites continentaux et insulaires de l'helladique (Mycènes, Phaistos, Santorin) et sites classiques (Athènes, Delphes). L'on voit dans cette petite collection le choix propre à l'auteur de confronter des photographies de différents sites, selon la technique photographique – à la photographie en contre-plongée de l'Erechtheion (fig. 6) répond celle de la tholos de Delphes – ou selon la thématique – ainsi les animaux gardiens, qu'ils soient lion à Délos (fig. 7) ou chien au Céramique à Athènes (fig. 8) : les photographies se suivaient dans l'enveloppe. Les intérêts de Claude Rolley se portaient aussi sur l'architecture plus récente, notamment byzantine comme le montrent les photographies des monastères de Daphni et de Mystra, mais aussi de la belle ville médiévale de Nauplies. C'est donc l'itinéraire d'un archéologue qui se donne à voir dans tous ces clichés de 1954 : il était alors jeune normalien, quelques années avant son entrée comme membre à l'École française d'Athènes.

9. Delphes, la Voie Sacrée entre le Trésor des Athéniens et le Portique des Athéniens, 1972



© CL. ROLLEY.

- 17 Ces photographies nous en apprennent beaucoup en effet sur l'histoire d'un archéologue, et plus généralement sur celle de l'archéologie dans les quarante dernières années. Des clichés pris dans les années 1960-1970 constituent de formidables documents d'archives pour l'histoire même des sites archéologiques et de leur mise en valeur. Les clichés pris par Claude Rolley à Delphes en 1972 montrent combien la physionomie générale du site de Delphes s'est quelque peu modifiée en quarante ans, notamment dans les zones accessibles au public. Prenons l'exemple de la Voie sacrée, entre le trésor des Athéniens et le portique des Athéniens (fig. 9) : si l'on compare avec la situation aujourd'hui, il y a eu quelques changements, ainsi les cordes pour empêcher l'accès au public ou le redressement d'un fragment de colonne qui était couché. On constate aussi que le site et surtout ses environs sont plus boisés qu'auparavant, ce qui participe d'une mise en valeur qui dépasse largement le cadre du seul site archéologique. Et quelques blocs, notamment inscrits, connaissent leurs odyssées.
- 18 À Némée en revanche, la différence est bien plus perceptible : entre 1961 et aujourd'hui, les services archéologiques grecs, avec l'aide des archéologues américains, ont pu restituer davantage de colonnes appartenant au temple de Zeus (en 1980-1984 et 1999-2002). L'effet obtenu par cette nouvelle anastylose est bien sûr très différent, les éléments verticaux étant de moins en moins solitaires.
- 19 Une autre problématique est celle de l'utilisation des vestiges archéologiques à des fins modernes, et notamment pour y donner des spectacles. Le cas de Delphes est bien connu, où le musée Sikelianos est consacré aux festivals modernes. Les photographies de Claude Rolley ajoutent l'exemple du théâtre de Thasos, qui, le 9 août 1967, a donné lieu à la mise en scène d'une pièce de théâtre, une tragédie grecque antique, les *Troyennes* d'Euripide³. Il s'agit donc d'un document précieux pour la réception et la mise

en scène du théâtre antique dans la Grèce contemporaine : décor du bâtiment de scène, costumes...

Notes manuscrites

- 20 La plus grande partie du fonds est naturellement constituée de toutes les notes manuscrites de Claude Rolley ou de ses papiers, qui couvrent un champ très varié.
- 21 Plusieurs dossiers contenaient ses notes de cours. Il s'agit notamment des notes prises lors du séminaire de R. Martin. Il y a aussi ses préparations de cours, cette fois en tant que professeur, aussi bien à l'Université de Dijon qu'à l'École normale supérieure. Là encore les enseignements sont pluriels : céramique grecque, urbanisme grec mais aussi gallo-romain, mosaïque grecque et romaine, le sanctuaire de Delphes par les textes, le site de Délos, pour ne prendre que quelques exemples.
- 22 Les papiers administratifs occupent aussi une part non négligeable, et notamment ses contrats d'édition et documents relatifs aux droits d'auteur, mais aussi son abonnement par exemple à la programmation de l'orchestre national de Lille. Sa grande activité de recenseur lui valait aussi beaucoup de demandes de compte-rendu, notamment par la *Revue Archéologique*, à laquelle il répondait généralement positivement. Dans la perspective de leur mise en ligne, à laquelle François Queyrel et Lorenz Baumer travaillent sur le site d'Histara, j'ai commencé à établir une liste de tous les comptes-rendus faits par Claude Rolley. J'en ai recensé à ce jour environ trois cents, dont deux-cent-cinquante pour la seule RA. Les autres ont été publiés dans la *RAE*, *Gnomon*, les *Bonner Jahrbücher* ou la *REG*, plus rarement dans la *REA* ou *Syria* ; il faudrait ajouter les revues bourguignonnes. Par ailleurs, il faisait chaque année le compte-rendu du congrès sur la Grande Grèce de Tarente dans *Archéologia*.
- 23 Les livres reçus à cette fin contiennent les notes qu'il prenait à leur lecture et reflètent donc tout le travail de lecture préalable de l'auteur effectué pour ses comptes rendus comme pour ses propres monographies et articles. En attestent aussi ses lettres où il demande des clichés et les droits de les reproduire.
- 24 J'ai déjà eu l'occasion de souligner le souci du détail et de la précision qui animait Claude Rolley, comme beaucoup de collègues ont pu en témoigner dans leurs communications : il tâchait d'être au courant des avancées de son domaine et n'hésitait pas à réévaluer certains de ces résultats au regard des nouvelles découvertes, des changements de lieu d'exposition, d'éventuels compléments bibliographiques... Ainsi conservait-il des exemplaires de ses propres tirés à part qu'il annotait. Certaines pages présentent même un « palimpseste » de différentes couleurs, qui manifeste un retour régulier à ses publications antérieures.
- 25 Sa correspondance avec le milieu universitaire était bien sûr abondante. J'ai pu trouver un échange de lettres entre Claude Rolley et Paul Bernard, à propos d'une tête casquée trouvée au Turkménistan soviétique (nous sommes en 1990). Il répondait volontiers à ceux qui lui demandaient des orientations bibliographiques, prêt à reconnaître qu'il ne savait rien pour la question posée. Je propose ici un exemple qui me paraît emblématique, celui d'une feuille qui a servi à deux fins.
- 26 Sur son verso, on identifie des notes que Cl. Rolley avait prises pour compte rendu sur le livre de G. Le Cloirec, *Les Bronzes antiques de Corseul*. Mais le recto portait un brouillon de lettre tentant de répondre à une question qui lui était posée sur un texte de

Pausanias : « Cher Monsieur, la phrase de Pausanias signifie que l'offrande a été faite à Thèbes et, bien entendu, nous ne l'avons pas conservée. Le problème, me semble-t-il, est l'imparfait de Pausanias, εἶχεν ; où en a-t-il vu le texte ? / En d'autres termes, je ne sais rien. [...] Désolé de ne pas vous aider davantage⁴. »

- 27 Dans plusieurs lettres, il fait preuve de son humilité et de l'estime dans laquelle il tient les chercheurs qu'il a pu côtoyer et dont il connaît la valeur. Son acribie dans les comptes-rendus lui a valu le respect de ses pairs, avec plusieurs lettres de remerciements pour sa finesse dans l'analyse mais aussi les remontrances de ceux qui lui reprochent de ne pas avoir bien compris les livres qu'ils avaient publiés.
- 28 Je voudrais pour finir attirer l'attention sur un document tout à fait précieux pour l'histoire de notre discipline. Il s'agit d'une lettre dactylographiée, que j'ai retrouvée dans le livre de G. Korre, *Τα μετά κεφαλών κριών κρίνη*, avec quelques prises de notes pour un compte rendu, publié dans la REG. La lettre, écrite en français, est datée du 5 mars 1971 et émane de l'Association des universitaires Grecs en Europe Occidentale. C'est en fait un appel à boycotter purement et simplement les manifestations organisées par le régime des colonels à l'occasion du cent-cinquantième de la guerre d'indépendance (25 mars 1821, retenu comme jour de la fête nationale). Je reproduis ici un extrait de ce courrier :
- « Les militaires qui ont pris le pouvoir pour y instaurer une dictature (...) s'adressent aux hommes de culture afin d'obtenir leur collaboration et rompre ainsi le "cordon sanitaire" que les hommes libres ont imposé après le 21 avril 1967. De telles invitations sont adressées surtout aux hellénistes, archéologues et historiens, mais aussi à d'autres intellectuels.
- Nous déplorons tout particulièrement le fait que les dictateurs qui gouvernent notre pays essaient d'exploiter ceux qui se rendent en Grèce, dans le but de démontrer au peuple grec que leur régime est accepté de ceux qui participent à de telles manifestations pour raffermir le joug qu'ils ont imposé à notre peuple. (...)
- Avant de mourir pour la liberté de la Grèce, Lord Byron disait : "La Grèce sera libre un jour." Lorsque ce jour reviendra, vous serez les bienvenus dans notre pays ; d'ici là nous vous prions de manifester votre opposition à ce régime en refusant ses invitations. »
- 29 Dans son intervention lors de l'hommage rendu à Pierre Vidal-Naquet, M. Papatomopoulos rappelait l'engagement d'intellectuels français contre le putsch militaire dès 1967⁵. Sans doute la lettre vient-elle appuyer ce mouvement et avait-elle été mise dans le livre publié en 1970 à Athènes.
- 30 En somme, c'est à travers ses archives que j'ai appris à connaître Claude Rolley, lui que je n'avais pas eu la chance de rencontrer de son vivant. Le dépouillement de cette documentation m'a montré un homme très ouvert, dont l'œil exercé voyait juste, à l'affût de ce petit détail qui peut changer toute une interprétation. L'ampleur de sa bibliothèque, sa renommée scientifique incontestable et sa grande simplicité me semblent répondre au portrait du chercheur que Roland Martin brossait en conclusion de son discours pour la remise de sa médaille d'or du CNRS : « N'oublions pas la leçon. Rejetons l'idée du chercheur enfermé dans sa tour d'ivoire. Qu'il sorte de son laboratoire, qu'il se fasse lui-même le diffuseur des résultats de sa science, qu'il la communique autour de lui par son enseignement. Que jamais un statut de chercheur n'aboutisse à la constitution de citadelles, entourées de béton. Je ne le conçois que sous la forme de vastes espaces, percés de longues allées, avec des ponts et des passerelles où circulent librement les idées et les réponses, où puissent souffler les vents du large, même si parfois, ils soulèvent des tempêtes. »

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221736336/show/>

NOTES

1. En français dans le texte.
2. Je reproduis ici le texte dans sa forme originale.
3. Je remercie ici les sœurs de Claude Rolley pour avoir retrouvé le nom de la pièce.
4. Je reproduis ici le texte dans sa forme originale.
5. M. Papatomopoulos, « La dictature des colonels : ma formation de citoyen », lors de la journée *Pierre Vidal-Naquet, un historien dans la cité* (10 novembre 2006). En ligne, consulté le 03 juillet 2012 : <http://www.pierre-vidal-naquet.net/spip.php?article91>.

RÉSUMÉS

À sa mort, Claude Rolley a légué un fonds d'archives particulièrement exceptionnel, qui reflète une vie universitaire consacrée à la sculpture ainsi qu'au bronze antique sous toutes ses formes. La présente communication se propose de donner un aperçu de l'ensemble de cette documentation, constituée de près de deux milliers de tirés à part, mais aussi d'un très grand nombre de photographies, représentant notamment les sites grecs qu'il a explorés : ce sont autant de témoignages sur les différentes stratégies de fouilles adoptées par ses contemporains comme sur leur travail pour mettre en valeur le patrimoine archéologique. Enfin, la correspondance qu'il entretenait avec les services archéologiques grecs, les conservateurs de musées, ou divers universitaires dans le monde, fait apparaître les conditions dans lesquelles il a pu travailler. On présentera ainsi des éléments précieux pour l'histoire de la discipline archéologique dans les années 1960-2000, où Cl. Rolley a pu maintes fois être au premier plan.

Claude Rolley and his Archives : the University Professor and the Photographer

Claude Rolley's archives are valuable, due to the great number of documents he had collected about antique sculpture and bronze. I would like to give an overview of the almost two thousand offprints he had got and of the pictures he had taken on Greek archaeological sites : these are testimonies of choices an archaeologist has to make when he is excavating or when he wishes to protect ancient remains. Finally the way Cl. Rolley worked is obvious in the letters he sent to archaeological ephories, to museum curators or university professors, and the ones he received from them. All of these documents are useful for history of archaeology in the years 1960-2000, in which Claude Rolley played an important part.

AUTEUR

SYLVAIN PERROT

Université de Paris IV