



HAL
open science

Spina : un avant-poste de la céramique italiate en Etrurie padane ?

Martine Denoyelle

► **To cite this version:**

Martine Denoyelle. Spina : un avant-poste de la céramique italiate en Etrurie padane ?. Les marchés de la céramique dans le monde grec (VIIIe - Ier s. av. J.-C.), Jun 2008, Bruxelles, Belgique. pp.203-212. halshs-00491832

HAL Id: halshs-00491832

<https://shs.hal.science/halshs-00491832>

Submitted on 14 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version auteur de la communication : « Spina : un avant-poste de la céramique italiote en Étrurie padane ? », Colloque international *Les marchés de la céramique dans le monde grec (VIIIe - Ier s. av. J.-C.)*, Université Libre de Bruxelles, 19-21 juin 2008.

Spina : un avant-poste de la céramique italiote en Etrurie padane ?

Spina, cité étrusque implantée dans le delta du Pô au confluent de voies terrestres, maritimes et fluviales, et dont les nécropoles révèlent le goût pour les vases grecs de prestige et l'accumulation de mobiliers d'origines mixtes, est un des sites où se lit de manière spectaculaire l'ampleur des échanges entre producteurs et consommateurs antiques de céramique figurée. L'exposition et les colloques qui se sont tenus à Ferrare dans les années 90, entre autres, ont contribué à éclairer la nature et la place des importations attiques, celle des productions locales et leur rôle dans le rituel funéraire¹.

Mon point de vue aujourd'hui concernera en partie le site de Spina, mais lui sera aussi en partie extérieur, puisque la question qui m'occupe depuis de nombreuses années est celle de la naissance des productions italiotes à figures rouges, un phénomène qui, à première vue, paraît bien distinct de ceux qui caractérisent Spina, si l'on exclut le fait qu'il se manifeste peu après le milieu du Ve siècle av. J.-C., au plus fort du courant d'exportation attique vers la cité padane.

Dans une contribution au colloque *Salento Porta d'Italia*, J. de la Genière relevait déjà justement la différence entre les exportations attiques en Pouille, sporadiques et dispersées, et le trafic organisé qui amenait à Spina les vases attiques par centaines, à partir du début du deuxième quart du Ve siècle². Rien de comparable, en effet, entre les deux situations au long du Ve siècle, même s'il faut

¹ *Cat. Spina* 1994 ; *Colloque Spina* 1993 ; *Colloque Spina* 1998.

² De la Genière 1989.

noter que les conditions de notre connaissance ne sont pas équivalentes : face au mobilier des milliers de sépultures fouillées à Valle Trebba et Valle Pega entre 1922 et 1965³, les trouvailles de la Pouille proviennent soit de sites explorés au XIXe siècle (Ruvo), soit de fouilles plus récentes mais partielles ou seulement partiellement publiées (Rutigliano). Quant à de possibles échanges dans ce domaine entre les deux régions au cours du Ve siècle, nous n'en avons aucune attestation sérieuse. S'il y a de la céramique italiote à Spina, c'est en quantité infinitésimale⁴, et même l'apparition des ateliers magno-grecs à figures rouges, dont certains, comme ceux de Tarente, atteignent rapidement des volumes de production conséquents, n'effleure en rien un monopole attique qui se prolonge jusqu'au milieu du IVe siècle av. J.-C : c'est ce que constatait déjà Beazley dans *Spina e la ceramica greca*, en 1959⁵.

Pourquoi alors, et sur quels indices tenter de relier entre eux ces deux marchés de la céramique grecque ? Et surtout, puisque les termes de la connaissance sont si hétérogènes, en suivant quelle méthode ? C'est, tout d'abord, au travers de l'étude stylistique des premiers vases à figures rouges produits dans les colonies de Tarente et de Métaponte que l'on peut se livrer à un certain nombre d'observations, mais je sais que même si je précise que cette étude stylistique se place, comme il est indispensable, dans le contexte culturel et archéologique de cette région, la démarche peut apparaître insuffisante. L'approche stylistique est souvent considérée au mieux, comme subjective, au pire, comme sulfureuse, et la jonction est encore loin d'être évidente avec les études sur la distribution et la réception des vases grecs. Mais je voudrais tenter néanmoins de montrer aujourd'hui ce que peuvent nous apprendre les choix décoratifs et iconographiques d'artisans grecs qui ont eu pour projet de lancer, dans leur région, une production de vases à figures rouges quasiment *ex-nihilo*.

A la différence de leurs confrères athéniens, en effet, les peintres de vases italiotes n'ont pas le bénéfice d'une tradition continue de céramique figurée dans

³ Alfieri 1979, p. 27-50.

⁴ Sassatelli 1994, p. 195-197.

⁵ Beazley 1959, p. 48-49.

laquelle puiser leurs formes et leurs sujets. De ce fait, d'ailleurs, on a souvent pensé qu'il pouvait s'agir d'artisans athéniens immigrés venant s'installer dans une région dont ils connaissaient le potentiel marchand ; j'ai moi-même dans une contribution au colloque *Athenian Potters and Painters*, en 1994⁶, tenté de cerner ce problème de l'origine des premiers peintres italiotes. A Tarente, le Peintre de la Danseuse de Berlin, dont certaines inscriptions sont tracées en dialecte dorique, semble bien être d'origine locale et il me paraissait que l'autre pionnier italiote, le Peintre de Pisticci actif à Métaponte, affichait à côté d'un atticisme étroit des particularités qui pouvaient mener à lui attribuer la même sorte d'origine. Néanmoins, la question de la formation à la technique des figures rouges et au répertoire figuré de ces artisans reste incontournable ; pour apprendre non seulement à décorer techniquement un vase à figures rouges, mais aussi à maîtriser l'espace, la composition, la gestuelle, il faut avoir reçu une formation au sein d'un atelier à figures rouges et à cette époque, au milieu du Ve siècle, ce ne pouvait encore être qu'à Athènes, d'où l'idée répandue sous des formes diverses d'un transfert de compétences lié à un déplacement d'individus de la Grèce vers l'Italie méridionale, même si l'idée d'une migration attique n'est plus la seule envisagée. Des propositions récentes, comme celle de F. Giudice, évoquent ainsi la possibilité d'artisans d'origine magno-grecque ayant travaillé à Athènes, et contraints soit par les incidences économiques de la Guerre du Péloponnèse, soit par celles de la politique de grands travaux engagée par Périclès, de retourner dans leur patrie pour continuer à y exercer leur activité⁷.

Ce qui rend le postulat du passage de ces artisans par Athènes totalement hypothétique est le fait qu'aucune trace des peintres proto-italiotes n'ait été décelée par J. D. Beazley (qui pourtant a travaillé sur l'identification de ces peintres bien plus qu'on ne s'en souvient généralement) dans la production attique à figures rouges ; ou, à l'inverse, que A. D. Trendall n'ait repéré parmi les peintres attiques, dont il avait pourtant une bonne connaissance, aucune main qui lui semblât familière. Pourtant, il existe bien une série d'indices qui relient entre eux les vases attiques et

⁶ Denoyelle 1997.

⁷ Giudice 2004.

les vases proto-italiotes, et la raison d'être de cet exposé est que, de manière systématique, ces indices pointent pratiquement tous, selon moi, non seulement vers les ateliers ou vers les peintres attiques à figures rouges qui sont le plus représentés à Spina, mais même, vers un certain nombre de caractéristiques formelles qui semblent avoir été sinon créées, du moins développées par ces derniers de manière privilégiée à Spina, ou plutôt, pour la clientèle de Spina.

L'idée que certains aspects de la production attique aient pu être orientés, dans leur développement, par les goûts de ses clients, est examinée depuis un certain temps, mais alors que l'iconographie a fait l'objet de nombreuses propositions qui vont dans ce sens, certaines conclusions récentes reviennent à une perspective plus neutre; de l'idée de la commande, c'est-à-dire de sujets composés à destination d'une clientèle précise, on revient souvent à celle d'un répertoire de thèmes purement attiques, dans lesquels les clients opèrent des choix significatifs⁸. Dans le cas de Spina, il est intéressant de noter que F. Lissarrague, dans une communication présentée au colloque de 1994, concluait à la suite de Beazley à une absence de tendances précises de l'iconographie attique qui y est présente, si l'on exclut la forte présence du répertoire dionysiaque : « les mobiliers funéraires sont avant tout formés d'objets, et non de représentations ...ce sont les vases qui voyagent, non les images »⁹. Ceci se vérifie en effet, en particulier si l'on s'en tient aux catégories structurantes de l'iconographie, type de scène, type de sujet, type de personnage. Mais la confrontation avec la production italote du Ve siècle met pourtant en lumière certaines tendances spécifiques communes aux grands vases importés à Spina dans des registres variés, à première vue marginaux, que l'on pourrait désigner comme formant le contexte de l'image : typologie des formes, organisation décorative des vases, nature des choix iconographiques.

Les sites apuliens où se manifestent les premières tendances des productions tarentines et métapontines sont situés en Peucétie, la partie médiane de la Pouille antique, qui constitue d'emblée, dès les années 440-430, un débouché privilégié pour

⁸ Osborne 2001.

⁹ Lissarrague 1994, p.72.

les grands vases à figures rouges proto-italiotes - un phénomène qui connaîtra son essor maximal au moment l'Apulien récent, avec une extension spectaculaire à la Daunie, située au nord et représentée notamment par site bien connu de Canosa. Des vases attiques, en particulier des cratères à volutes des années 460-450 av .J.C, étaient déjà parvenus ponctuellement sur certains sites comme Altamura (d'où tire son nom le doyen du Groupe des Niobides, le Peintre d'Altamura) ou Gravina. Mais la nécropole de Contrada Purgatorio à Rutigliano, fouillée entre 1976 et 1980, a livré un ensemble de tombes pour la majeure partie de la fin du Ve et du Ive siècle révélant des mobiliers complexes, constitués parfois de véritables services issus du même atelier, qui jettent une lumière nouvelle sur la prospérité et les conceptions funéraires élaborées des élites peucétiennes de l'époque¹⁰. La tombe 26, par exemple, datée de 430-420¹¹, a livré sept vases (deux amphores, une pélikè, une hydrie, un skyphos, une oenochoé) attribuables au Peintre de la Danseuse de Berlin¹², dont le plus frappant est un grand cratère à volutes décoré de la mort de Memnon et du triomphe d'Achille et portant les inscriptions *Achilleus, Memnon, et Thanatos* (**fig. 1**). Si l'on se réfère au répertoire attique, l'iconographie de la scène est ici d'un type nouveau ; elle juxtapose, entre autres le motif du relèvement du guerrier mort (avec Thanatos, petit être ailé plongeant vers visage de Memnon), celui du couronnement du vainqueur par Nikè, et une Athèna assise qui assiste à la scène en s'adressant au héros sur le mode d'une rencontre intime. Le Peintre de la Danseuse de Berlin, considéré par Trendall comme le pionnier de la production tarentine, offre en effet des compositions très différentes de la norme attique ou atticisante, bien que ses scènes de combat et ses amazonomachies (comme sur le col du cratère) puissent être rapprochées des compositions d'Aison, par exemple.

Néanmoins, ce que l'on remarque déjà à cette époque et qui s'affirmera pleinement par la suite, c'est l'importance pour les aristocrates peucétiens de la forme cratère à volutes comme vase de prestige porteur d'iconographies héroïques

¹⁰ Publication partielle de la nécropole: *Catalogo del Museo archeologico di Taranto, II.2, Rutigliano I : la necropoli di Contrada Purgatorio : scavo 1978*, éd. par E.M. De Juliis, Tarente, 2007.

¹¹ Lo Porto 1976, p.741 ; De Juliis 2000, p. 106-107

¹² *RVAp I* 1979, p. 433-435.

ou religieuses. Outre Rutigliano le phénomène est particulièrement net pour le site de Ruvo, dont proviennent, à toute époque du développement de la production iatliote, des exemplaires exceptionnels, comme par exemple l'unique cratère à volutes connu à ce jour du Peintre de Dolon (**fig.2**)¹³.

Comme leurs confrères attiques du Groupe Borée-Florence, du Groupe des Niobides et du Groupe de Polygnotos, les peintres italiotes créent et décorent cette forme à destination de quelques sites choisis, concentrés dans une aire régionale précise ; si l'on étudie, à travers les listes de Beazley, la distribution des cratères à volutes à figures rouges provenant des ateliers attiques que j'ai cités, Spina arrive systématiquement en première position, suivi de près par Bologne où la distribution des formes est de même type, mais moins abondante, puis par Marzabotto, Numana, et quelques autres sites, dont Ruvo¹⁴.

Une étude parallèle serait à mener sur le cratère à colonnettes, forme « sœur » du cratère à volutes selon Beazley, dans lequel se spécialisent certains peintres de ces mêmes ateliers attiques, comme le Peintre de Florence par exemple ; en Peucétie, de même, il occupe une place alternative et peut être le vase dominant de la tombe. C'est ainsi le cas dans la Tombe 77 de Contrada Purgatorio (21 aprile 1977, proprietà Didonna)¹⁵ : il s'agit d'une sépulture double constituée de deux dépositions successives, qui contenait aussi des armes - casque apulo-corinthien, ceinturons, cnémides. Le cratère à colonnettes avec un retour d'Héphaïstos, tout comme le grand skyphos, est attique, tandis que l'amphore, qui semble attique, est en fait une imitation métagontine par le Peintre de Pisticci. Il y aurait de nombreuses remarques à faire sur le type de vases contenus dans la tombe, ceux qui sont spécifiques à l'univers peucétien, comme les petits canthares, les lébètes ou le calathos à décor mat, et ceux qui sont aussi présents dans les tombes de Spina, mais qui sont ici des productions coloniales : comme l'amphore à anses torsées (d'un type qui apparaît dans l'atelier du Peintre des Niobides), les plats à pied à décor végétal, le

¹³ *Ceramiche attiche e magnogreche collezione Banca Intesa*, éd. par G. Sena Chiesa et F. Slavazzi, Milan, 2006, p. 164, n° 164; Denoyelle 2008, p. 94.

¹⁴ Sassatelli 1994, p. 190-197.

¹⁵ *Cat. Miti Greci* 1994, p. 129, n° 104.

rython à tête de mulet (un exemplaire à été retrouvé à Spina)¹⁶, les petits vases à vernis noir ; les coupes et les askoi à figures rouges sont peut-être attiques, mais il conviendrait de le vérifier de près, et donc, l'interprétation de l'ensemble reste à venir. Mais cette mixité entre les produits attiques et italiotes montre que bien que Rutigliano est un des lieux où s'opère le déploiement d'un processus de conquête du marché par les ateliers coloniaux à peine nés.

Mais revenons aux vases eux-mêmes. Après les formes dominantes, les systèmes décoratifs. Parmi ceux qui se mettent en place durant les premières décennies de la production italiote, il faut relever la présence significative de la formule du double registre séparée par une frise d'oves ou un méandre, qui sera appliquée à Tarente au cratère à volutes et en calice, et à Métaponte, à l'hydrie et à la *nestoris*. Cette formule, qui est exceptionnelle en Attique, a été mise au point par le Peintre des Niobides : ainsi sur un cratère en calice de Spina décoré d'une gigantomachie en partie haute et d'un cortège dionysiaque, en partie basse (**fig. 3**). Pour les cratères à volutes, elle est encore plus rare et apparaît essentiellement sur un exemplaire bien connu de Spina décoré par le Peintre de Cléophon et daté des années 430¹⁷, qui porte en partie haute une procession sacrificielle et en partie basse, d'un cortège dionysiaque (**fig. 4**). A la suite de N. Alfieri, qui y voyait le chef d'œuvre du « plus phidiasque des céramographes »,¹⁸ S. Matheson a relevé la « quintessence parthénonienne » du vase, caractéristique qui en effet, se lit clairement dans la composition de la procession et dans la solennité du rituel. La disposition en registres ici est certainement lié à la prise de modèle sur la frise des Panathénées, dont le format et les proportions commandent l'organisation générale de la partie haute du vase.

Une conception du décor extrêmement proche apparaît sur l'un des premiers cratères à volutes tarentins, celui du Peintre de Sisyphe aujourd'hui conservé à Munich, et qui provient de Ruvo¹⁹ (**fig. 5**). On le date généralement de 430-420. Le

¹⁶ Aurigemma 1965, pl. 223.

¹⁷ Ferrare 44894 ; *ARV*², p. 1143, n° 1, p. 1684 ; Matheson 1995, p. 139-140, pl. 123, KL.1.

¹⁸ Alfieri 1979, p. 78

¹⁹ *RVAp* I, 1978, p. 16, 1/51.

sujet n'est pas religieux mais mythologique, ou peut-être inspiré de la tragédie et reste encore aujourd'hui assez mystérieux bien que l'un des personnages tende à un autre un tessère d'hospitalité marqué du nom de Sisyphe, le héros corinthien. Quoiqu'il en soit, la ressemblance entre les deux vases ne me paraît pas pouvoir être due au hasard, d'autant que la typologie du cratère italiote se réfère étroitement à celle qui est illustrée par le cratère attique. Mais il y a plus : si le sujet traité par le peintre de Sisyphe n'est pas religieux, la source de la scène, comme l'avait déjà vu N. Moon²⁰, est aussi la frise des Panathénées, en particulier la séquence des Ergastines dont sont repris la figure d'un ordonnateur tourné de trois-quarts et la jeune fiancée au strict drapé vertical, dont les plis reprennent ceux de la frise sculptée. C'est cette référence en arrière-plan qui teinte de solennité l'ensemble du registre. Il semble donc probable que le Peintre de Sisyphe était au courant de telles compositions, et de leur source, sur des vases attiques, ce qui n'implique pas dans ce cas forcément un passage par les ateliers athéniens, mais crée un nouveau lien avec le type de vases envoyés à Spina.

D'autres choix décoratifs des ateliers italiotes, au reste moins ponctuels, vont dans le même sens, en reprenant manifestement des formules que l'on trouve illustrées dans des proportions spécifiques à Spina. Ainsi, le décor du col des cratères à colonnettes, qui dans les ateliers attiques, est majoritairement formé d'une frise de boutons de lotus très allongés, la guirlande de lierre restant rare. Mais à Spina, la proportion des cols de cratères à colonnettes décorés de cette façon est bien supérieure à la norme, dans tous les ateliers (**fig. 6**).

C'est précisément ce type de décor qui sera choisi par les ateliers métapontins et tarentins pour leurs cratères à colonnettes (**fig. 7**). Il est intéressant de noter que cette forme de vase semble destinée en Italie du sud, comme le montrent ses lieux de trouvaille et son iconographie, de manière exclusive à la clientèle indigène. Le choix de la guirlande de lierre va certainement au-delà d'une préférence décorative et marque une partie du vase et par métonymie, le vase entier, (comme c'est aussi le cas par exemple, de l'embouchure de la *nestoris*, forme rituelle exclusivement

²⁰ Moon 1929.

destinée à la clientèle indigène)²¹ du sceau de Dionysos. Là aussi, il est intéressant de se demander quelle est la nature exacte de la référence italiote à l'usage attique sur ce point, et pourquoi dans les ateliers de cratères à colonnettes attiques, on a choisi de remplacer à l'occasion et de manière plus fréquente pour certaines clientèles la traditionnelle frise en arceaux de bouton de lotus par ce motif à la symbolique sans équivoque. Je pense que dans ce cas comme dans le précédent, les emprunts faits par les peintres italiotes ne sont pas de nature « stylistiques », il ne s'agit pas de se fournir en types de décor adapté à telle ou telle zone du vase, mais d'utiliser une formule porteuse de sens, qui est caractéristique d'un type de vase mais aussi, d'un certain contexte de distribution.

Cette question de la transmission des motifs entre Spina et les premiers ateliers italiotes est à nouveau posée de manière complexe par une des tombes de Rutigliano trouvées en 1976 et publiée sommairement dans la catalogue *Arte e artigianato in Magna Grecia* de 1996²². Elle contenait une série d'armes et d'instruments en bronze ainsi qu'un riche service de vases à figures rouges, à vernis noir, à peinture superposée, et à peinture mate de fabrication indigène. Les vases à figures rouges, y compris le lécythe cylindrique de type attique, sont proto-italiotes, à l'exception de la coupe qui est probablement attique, (une configuration qui se retrouve sur d'autres sites de la Pouille centrale comme Gravina²³ ; de manière générale, la coupe à figures rouges n'est que très rarement produite par les ateliers de Métaponte et de Tarente).

Le vase le plus remarquable de l'ensemble est bien entendu le cratère à volutes, qui a été considéré dans les mentions de la tombe comme une pièce attique, et attribué au Peintre de Pélée²⁴ (**fig. 8-9**). Il reste encore, dans le détail, inédit. La typologie et la qualité technique générale, en particulier le vernis noir brillant et la couleur orangée de l'argile, donnent en effet au premier coup d'œil l'impression qu'il est attique, et la

²¹ Sisto 2006

²² *Cat. Arte e artigianato* 1996, p.408-411.

²³ Ciancio 1997, p. 182-186, tombe 1/1974.

²⁴ Lo Porto 1977; *Cat. Arte e artigianato* 1996, p. 409, 348.26.

référence au Peintre de Pélée est elle aussi motivée, comme nous le verrons, par des détails stylistiques précis.

Sur la face principale est représenté un épisode de *Ilioupersis*, le viol par Ajax de Cassandre, cette dernière agrippée avec une compagne à la statue d'Athèna, tandis qu'une femme emmène à gauche, une jeune fille et qu'à droite, Apollon et Athèna, plutôt que d'assister à la scène, semblent engagés dans une *sacra convesatio*. Au revers, une scène de retour du guerrier victorieux auquel une femme ailée (qui tient un caducée, ce serait donc plutôt Iris que Nikè) verse une libation entre deux hommes barbus tenant des sceptres. Sur le col, à l'avant comme au revers se trouvent plusieurs groupes de personnages engagés pour la plupart dans une libation : libation à un cavalier ou à un guerrier par une divinité ailée, libation offerte par des femmes à des hommes dont certains tiennent un sceptre mais un autre, un simple bâton, ainsi qu'une scène de poursuite d'une femme par un guerrier barbu. Comme on le distingue assez bien ici, il y a de nombreuses inscriptions : sur le col près des groupes de personnages et souvent redoublé, on trouve *kalè*, *kalos* et également *kalas*. Sur la panse du côté de la scène principale, *Apollon* et *Athènaia* à côté des deux divinités, *Aias* à côté d'Ajax et *Théanô* à côté de la femme en fuite à l'extrême gauche (sœur d'Hécube et prêtresse d'Athèna) ; plus étonnant, de part et d'autre de l'aigle qui orne l'épissime du bouclier d'Ajax, *Aietos*, l'aigle, une façon de nommer une figure inerte et censément emblématique qui n'est pas sans rappeler les désignations d'objets sur le vase François. Un autre aspect inhabituel est le fait que l'aigle, tenant dans ses serres une couronne et donc, porteur de victoire, orne dans cette image le bouclier du héros commettant un sacrilège.

Malgré les ressemblances d'ensemble et de détail avec le peintre de Pélée, dont plusieurs des « tics » stylistiques sont reproduits (comme le traitement schématique de l'*apoptygma* du péplos, marqué sur le vase de Rutigliano par une série de demi-cercles doubles), le vase n'est pas de sa main, et il n'est pas non plus attique. Au terme d'une enquête stylistique qu'il serait trop long de développer ici, il semble certain que nous avons là un produit métapontin, issu de la collaboration d'au moins deux mains, celles du Peintre de Pisticci (responsable de la face A) et celle du Peintre du Cyclope (auteur d'au moins une partie des figures du col). Au-delà de

l'application mise par les peintres à « faire attique », certains groupes, comme celui de la poursuite, trouvent leurs meilleurs équivalents sur des vases bien identifiés comme métagontins²⁵. Par ailleurs, l'éclectisme du répertoire figuré et des schémas, qui renvoient non seulement au Peintre de Pélée, mais également au Peintre des Niobides, à Polygnotos ou au Peintre de Cléophon est caractéristique des deux peintres métagontins identifiables ici, qui sont si on peut dire spécialisés dans l'imitation des maîtres attiques. Une des particularités des représentations, qui me semble précisément contraire aux pratiques des peintres attiques est la démultiplication de certains éléments : les inscriptions, inhabituellement abondantes, mais aussi, les scènes de libation, qui entre le revers et le col, se répètent six fois sans véritable logique thématique, semblant seulement être en association avec le monde épique et réel de la guerre.

Tout aussi frappant est l'emprunt appliqué d'un vocabulaire gestuel et d'accessoires aux vases attiques des peintres cités, dans lequel figurent aussi bien le type de vases utilisé pour la libation, le type de bouclier porté par Ajax que certains éléments décoratifs des vêtements, comme les petits losanges sur la tunique longue de la statue d'Athèna (Polygnotos et son groupe)²⁶.

On relèvera également l'aspect particulier de cet aigle triomphant sur le bouclier d'Ajax, fort proche du motif ornant deux oenochoés trouvées à Spina, et qui proviennent de la tombe 422 de Valle Trebba²⁷, celle dont le beau vase est l'amphore du Peintre de Pélée montrant une libation au guerrier faite par Nikè qui fait partie des sources principales des scènes de libation montrées sur le cratère.

Il s'agit donc surtout d'un faisceau d'observations, dont certaines ne sont encore que superficielles et qu'il faudra approfondir, avec l'espoir en particulier que de nouvelles fouilles de nécropoles peucétiennes seront bientôt publiées. Dans la réflexion sur ce phénomène, qui met en jeu l'existence sur le plan culturel d'une « connexion adriatique », la personnalité des premiers peintres italiotes, et

²⁵ Cf. LCS, pl. 4,1 ; 17, 3 ; 29, 2.

²⁶ Cf. par exemple Aurigemma 1965, pl. 36, pl. 9 ; Matheson 1995, pl. 31, 50, 57, 121.

²⁷ Aurigemma 1960, pl. 172-177.

particulièrement du Peintre de Pisticci, reste une clef fondamentale. Il me semble aujourd'hui plus que probable que cet artisan au moins a formé sa technique et sa connaissance du marché des vases à figures rouges en travaillant, autour de 450 av.J. C., pour l'exportation vers le site de Spina, site dont les modes de consommation de la vaisselle de prestige, parallèlement, ont pu servir d'une façon ou d'une autre de modèle aux élites peucétiennes en pleine croissance.

Martine Denoyelle

BIBLIOGRAPHIE

- Alfieri 1979: N. Alfieri, *Il Museo Nazionale archeologico di Ferrara*, Bologne, 1979.
- Arias, Shefton 1962: P.E. Arias, B.B. Shefton, *A History of Greek Vase-painting*, Londres, 1962.
- Aurigemma 1965: S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba*, 1, 2, Rome, 1965.
- Beazley 1959: J.D. Beazley, *Spina e la ceramica greca*, *Studi Etruschi*, 25, 1959, suppl. p. 47-57.
- *Cat. Arte e artigianato 1996: I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, catalogue d'exposition, Tarente 1996, éd. par E. Lippolis, Naples, 1996.
- *Cat. Spina 1994 : Spina Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, catalogue d'exposition, éd. par F. Berti et P.G. Guzzo, Ferrare, 1994.
- Ciancio 1997: A. Ciancio, *Silbion Una città tra Greci e indigeni. La documentazione archeologica dal territorio di Gravina in Puglia dall'ottavo al quinto secolo a.C.*, Bari, 1997.
- *Colloque Spina 1993: Studi sulla necropoli di Spina in Valle Trebba, convegno del 15 ottobre 1992*, Ferrare, 1993.
- *Colloque Spina 1998: Atti del convegno internazionale di studi "Spina. Due civiltà a confronto"*, Ferrare 21 janvier 1994, Rome, 1998.
- De la Genière 1989: J. De la Genière, *Nota sui vasi attici in Puglia*, dans *Salento. Porta d'Italia. Atti del Convegno internazionale*, Lecce 27 - 30 novembre 1986, Galatina 1989, p. 157-162.
- Denoyelle 1997: M. Denoyelle, *Attic or non-Attic ? The case of the Pisticci Painter*, dans *Athenian Potters and Painters The Conference Proceedings*, éd. par J.H Oakley, O.Palagia et al., Oxford, 1997.
- Denoyelle 2008: M. Denoyelle, *Le cratère à volutes : fortune antique et fortune moderne*, dans *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Actes du colloque, Madrid, Casa de Velazquez, 14-15 février 2005, Madrid, 2008, p. 89-104.

- Giudice 2004: F. Giudice, Pericle, le "grandi opere" e il trasferimento dei ceramografi dalla Grecia alla Magna Grecia, dans *Cat. Miti Greci 2004*, p. 137-140.
- LCS: A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.
- Lissarrague 1993: F. Lissarrague, Spina, aspects iconographiques, dans *Colloque Spina 1993*, p. 67-75.
- Lo Porto 1977: F. G. Lo Porto, Recenti scoperte archeologiche in Puglia, dans *Locri Epizefirii. Atti del 17. Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 3-8 ottobre 1976*, Naples, 1977, p. 725-745.
- Matheson 1995: S.B. Matheson, *Polygnotos and vase painting in classical Athens*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- Moon 1929: N. Moon, Some early South Italian vase-painters, *BSA*, 11, 1929, p. 30-49.
- Osborne 2001: R. Osborne, Why did Athenian pots appeal to Etruscans?, *World Archaeology*, vol. 33, 2, p. 277-295.
- Reusser 2002 : C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus.*, Kilchberg, 2002.
- RVAp: A. Cambitoglou, A. D. Trendall, *The Red-figured vases of Apulia*, I, Oxford, 1978; II, Oxford, 1982.
- Sassatelli 1994: G. Sassatelli, La funzione economica e produttiva: merci, scambi, artigianato, dans *Cat. Spina 1994*, p. 179-217.
- Sisto 2006: M.A. Sisto, Vasi su vasi. Nestorides e crateri a colonnette in Magna Grecia, dans *Iconografia 2005 Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 26-28 janvier 2005, éd. par I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Rome, 2006, p. 411-417.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1: d'après Aellen 1994, pl. 134.

Fig. 2: d'après *Ceramiche attiche e magnogreche collezione Banca Intesa*, éd. par G. Sena Chiesa et F. Slavazzi, Milan, 2006, p. 165.

Fig. 3: d'après *Cat. Spina* 1994, fig. 63.

Fig. 4: d'après *Cat. Spina* 1994, fig. 86

Fig. 5: d'après Arias, Shefton 1962, fig. 236.

Fig. 6: d'après Aurigemma 1965, pl. 63.

Fig. 7 : d'après CVA, Tarente, III, IV D, pl. 7, 1.

Fig. 8: Cliché Soprintendenza archeologica della Puglia

Fig. 9: Cliché Soprintendenza archeologica della Puglia