



HAL
open science

Sur la personnalité du Peintre d'Arno: un point de jonction entre Grande-Grèce et Etrurie

Martine Denoyelle

► **To cite this version:**

Martine Denoyelle. Sur la personnalité du Peintre d'Arno: un point de jonction entre Grande-Grèce et Etrurie. *Revue archéologique*, 1993, 1, pp.53-70. halshs-00557965

HAL Id: halshs-00557965

<https://shs.hal.science/halshs-00557965>

Submitted on 20 Jan 2011

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.

SUR LA PERSONNALITÉ DU PEINTRE D'ARNÒ

UN POINT DE JONCTION ENTRE GRANDE-GRÈCE ET ÉTRURIE

par Martine Denoyelle

Des recherches effectuées récemment dans les réserves du Musée du Louvre en vue de l'élaboration d'un fascicule du *Corpus Vasorum Antiquorum* consacré aux vases proto-italiotes¹ nous ont amenée à examiner un groupe de cinq vases fragmentaires que leur style rattache à celui des premiers ateliers « lucaniens ». Trois d'entre eux, le cratère à colonnettes Louvre Fr Cp 284 +, le fragment de cratère en calice CA 5913 et les fragments de skyphos CA 5914 (fig. 1-3), avaient été attribués par A. D. Trendall au Peintre d'Amykos². Les deux autres, les fragments de cratère en calice CA 7416 et la coupe de type B Cp 12632³ (fig. 4), étaient inédits. Etant donné les multiples confrontations stylistiques qui existent entre ces cinq pièces, et puisque trois d'entre elles étaient rattachées au corpus du Peintre d'Amykos, notre première tentation fut d'attribuer aussi les deux dernières à sa main. Mais ce choix n'était pas pleinement satisfaisant, surtout dans le cas de la coupe Cp 12632, la mieux conservée et la plus intéressante du groupe, pour laquelle les affinités les plus étroites se trouvent sans contredit non pas chez le Peintre d'Amykos lui-même, mais chez un artiste placé par A. D. Trendall parmi ses élèves et successeurs immédiats, le Peintre d'Arnò⁴ : elles sont particulièrement nettes si l'on compare le tondo de la coupe avec l'amphore conservée au Musée Everson de Syracuse, dans l'Etat de New York⁵ (fig. 5), où figure un jeune guerrier

1. Ce fascicule prendra en compte les vases classés par A. D. Trendall comme Early Lucanian dans *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967 (= LCS), chapitres I à IV et comme Early and Middle Apulian dans *The Red-figured Vases of Apulia*, I, Oxford, 1979 (= *RVAp*, I), chap. I à VI. Bien que les divisions établies dans ces deux ouvrages constituent un fondement indispensable à toute étude des peintres italiotes, les fouilles ont montré qu'il faudrait à présent raisonner en termes de cités (Tarente, Métaponte, Héracléa) plutôt qu'en termes de régions, lesquelles ne correspondent pas, de toute façon, aux réalités antiques. De plus, les contacts manifestes entre ateliers d'une ou de plusieurs cités assurent à la céramique italiote du v^e siècle une unicité de thèmes et de recherches qui

rend nécessaire une appellation globale. Sur ce sujet, voir N. Moon, *JHS*, 95, 1975, p. 297.

2. Fr. Cp 284+ : LCS, p. 41, n^o 183 ; CA 5913 : LCS, *Suppl.* II, *BICS*, *Suppl.* 31, 1973, p. 156, n^o 211a ; CA 5914 : LCS, p. 42, n^o 190.

3. Cp 12632 : c'est Mme Angelika Waiblinger qui a attiré mon attention sur cette coupe, précédemment classée parmi les fragments de coupes étrusques à figures rouges.

4. Voir LCS, *Suppl.* III, *BICS*, *Suppl.* 41, 1983, p. 20-21 pour une liste révisée de ses vases.

5. LCS, *Suppl.* III, p. 20, 297d ; reproduite dans LCS, *Suppl.* I, *BICS*, *Suppl.* 26, 1970, pl. II, 3-4 (marché de Bâle).



1. Cratère à colonnettes
fragmentaire
Louvre Fr Cp 284+ :
a - face A, détail ; *b* - face B.
Cl. Dager, P. Lebaube.

b



2. Fragment de cratère en calice Louvre CA 5913.
Cl. Dager, P. Lebaube.

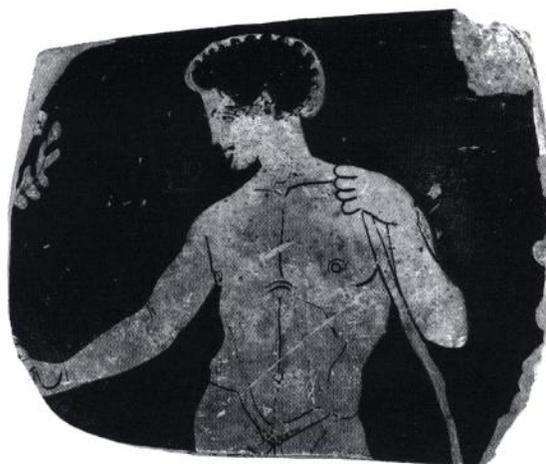
en appui sur un *louterion*. Non seulement le canon général et la pose sont les mêmes, mais encore l'anatomie, quoique plus soigneusement traitée sur l'amphore, offre des détails rigoureusement similaires, comme la masse de la chevelure bordée de points, le bourrelet inguinal fortement marqué, la ligne de points qui descend du nombril et sert à indiquer la toison pubienne, ou la musculature des jambes. On notera aussi la façon dont la draperie, bordée d'une bande noire, est enroulée autour des bras. La confrontation de ces deux figures avec des modèles plus ou moins contemporains du Peintre d'Amykos⁶ (fig. 6) et du Peintre de Palerme⁷ (fig. 7) montre que le style du Peintre d'Arnò dérive des créations de cet atelier, tout en offrant un certain nombre d'éléments individuels qui permettent à présent de le différencier clairement du style du Peintre d'Amykos, avec lequel il avait été en partie assimilé. Si l'on considère en effet sous cette lumière les trois fragments précédemment attribués au Peintre d'Amykos, Fr Cp 284 +, CA 5913 et CA 5914 (fig. 1-3), on y retrouve les caractéristiques stylistiques déjà énoncées à propos de la coupe Cp 12632 et de l'amphore Everson, ainsi qu'un certain nombre d'autres : profil « aplati » des visages, bouches en accent circonflexe, mentons charnus et saillants, *peploi* féminins décorés d'une double bande noire épaisse, etc. En ce qui concerne les ornements secondaires, il faut noter la guirlande de laurier pointé qui entoure le tondo de Cp 12632 et orne l'embouchure de l'amphore Everson, et le large méandre à croisillons qui figure sur cette dernière, et constitue l'élément clé pour l'attribution au Peintre d'Arnò des fragments de cratère en calice CA 7416 : on les retrouve en effet tous deux sur une coupe apparue sur le marché de l'art en 1985⁸ (fig. 8), qui offre un excellent parallèle à la coupe du Louvre Cp 12632, et présente des ressemblances précises avec plusieurs des pièces citées.

6. Hydrie Paris, Cabinet des Médailles 442 ; *LCS*, p. 36, n° 136, pl. 12, 1-2.

7. Cratère à volutes Getty 85.AE.101 ; *CVA*, J. Paul Getty Museum, 4, IVF, pl. 209-211. Le jeune homme, guerrier ou chasseur, appuyé sur un *louterion*, appartient par ailleurs à l'iconographie funéraire tarentine ; le thème en sera

surtout développé avec les figures de *naïskos* du Peintre de l'Ilioupersis et du Peintre de Lycurgue comme *RVAp*, I, p. 193, n° 7, pl. 61, 1 et p. 417, n° 14, pl. 150, 1. Voir H. Lohmann, *Grabmaler auf unteritalischen Vasen*, 1979, p. 54-55, pl. 16 et 17, 1.

8. Sotheby, Londres, 17-18 juillet 1985, n° 563.



3. Fragment de skyphos
Louvre CA 5914 (A).
Cl. Dager, P. Lebaube.

L'ensemble de ces constatations permet donc d'une part de réviser, d'autre part d'élargir sensiblement le corpus des vases du Peintre d'Arnò, tel qu'il avait été défini par A. D. Trendall. Dans la liste donnée ci-dessous, les vases réattribués ou ajoutés ont été marqués d'un astérisque :

1. Cratère en cloche Tarente 127915 ; *LCS, Suppl. III*, p. 20, n° 297a. Peintre d'Arnò (Trendall) (ici, fig. 9).
A : jeune homme tenant une branche de laurier et jeune femme sur un bélier traversant la mer (Théophanè ou Hellè ?). / B : deux jeunes gens drapés.
Provenance : région de Manduria ? (collection Arnò).
2. Cratère en cloche Pulsano, collection Guarini 16. *LCS, Suppl. III*, p. 20, n° 297b. Peintre d'Arnò (Trendall).
A : jeune homme tenant un strigile et femme tendant une couronne. / B : deux jeunes gens drapés.
Provenance : territoire de Gravina.
3. Cratère en cloche University of Mississippi. *LCS, Suppl. III*, p. 20, n° 297. Peintre d'Arnò (Trendall). *CVA, Baltimore, Robinson Collection*, 3, IVDr, pl. XVIII, 2 (ici, fig. 10).
A : femme tendant une bandelette à Héraclès. / B : deux jeunes gens drapés.
Sans provenance.
4. Cratère en cloche ex-New York, collection Leon Levy et Shelby White. *LCS, Suppl. III*, p. 21, n° 297c. Peintre d'Arnò (Trendall). Sotheby, Parke, Bernet, *Sale Cat.*, 20 mai 1982, n° 174.
A : Héraclès, face à une femme tendant une couronne. / B : deux jeunes gens drapés.
Sans provenance.
5. Cratère en cloche Florence PD 374. P. Bocci Pacini, *Studi Etruschi*, L, 1982, p. 23-39, pl. VII-IX, X, a-b. Groupe Arnò (Trendall), mais non cité dans la liste de *LCS, Suppl. III*, p. 20-21 (ici, fig. 11).
A : femme tendant une couronne à Héraclès. / B : deux jeunes gens drapés.
Provenance : Populonia ? (collection G. A. Spranger).



a

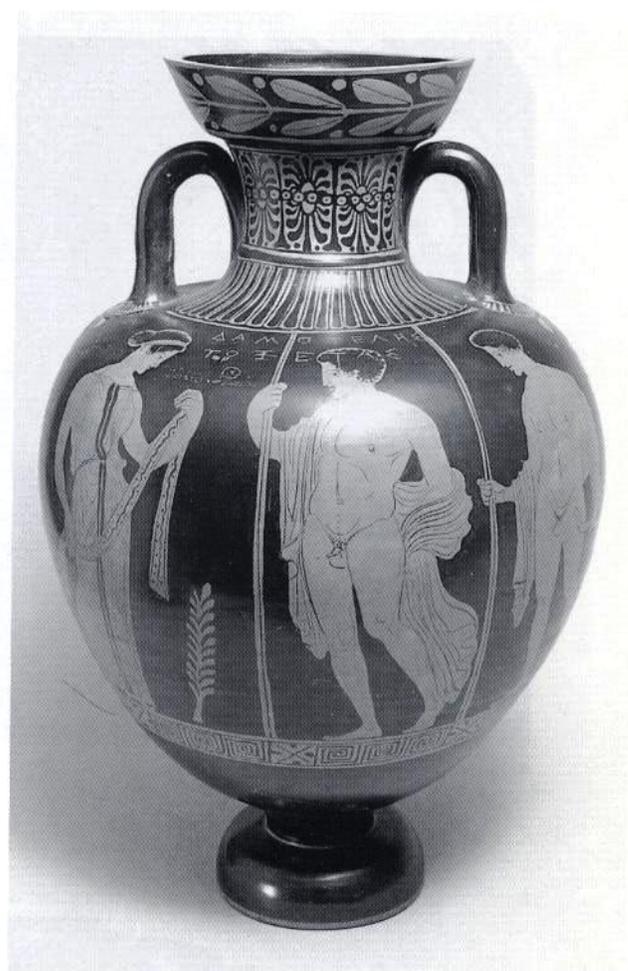
4. Coupe fragmentaire Louvre Cp 12632.
 a - intérieur ; b - extérieur (A).
 Cl. Dager, P. Lebaube.

b





a



b

5. Amphore Syracuse (NY), Everson Museum 42 :
a. face A ; b - face B.

Cl. Everson Museum, Courtney Frisse.

6. *Cratère à colonnettes Louvre Fr Cp 284+. *LCS*, p. 41, n° 183. Peintre d'Amykos (Trendall) (ici, fig. 1).
A : deux jeunes gens et une femme tenant une couronne. / B : trois jeunes gens drapés.
Sans provenance (collection Campana).
7. *Fragment d'un petit cratère en calice, Louvre CA 5913. *LCS, Suppl. II*, p. 156, n° 211a. Peintre d'Amykos (Trendall) (ici, fig. 2).
A : femme et jeune homme tenant un bâton et un strigile.
Sans provenance (ancien fonds, probablement collection Campana).
8. *Fragment de cratère en calice Louvre CA 7416. Inédit.
A (?) : jeune homme poursuivant une femme (il ne reste que les pieds des personnages).
Sans provenance (ancien fonds, probablement collection Campana).
Un ajout récent fait par A. Waiblinger permet de réunir ce fragment avec le précédent (cat. 7) ; l'ensemble sera publié dans le fascicule à venir du *CVA*.



6. Hydrie, Cabinet des Médailles 442, détail de l'épau. Cl. Bibliothèque nationale.

9. *Fragment de cratère en calice J. Paul Getty Museum, 85.AE.455 (ex. Bareiss 131). *LCS, Suppl. III*, p. 16, n° 208c. Peintre d'Amykos (Trendall).
Partie supérieure d'une femme assise.
Sans provenance⁹.
10. Amphore pointue Syracuse (NY), Everson Museum 42. *LCS, Suppl. III*, p. 21, n° 297d. Peintre d'Arnò (Trendall) (ici, fig. 5).
A : deux jeunes gens avec des lances, dont l'un est appuyé contre un *louterion*, et deux femmes dont l'une tient un coffret et l'autre une bandelette. / B : femme tenant une bandelette, deux jeunes gens tenant des lances dont l'un a aussi un strigile. Inscription incisée en dialecte dorien, sur deux lignes : *Damoteles toxetas*¹⁰.
Sans provenance.
11. *Hydrie (?), localisation inconnue. A. Greifenhagen, *AA*, 1981, p. 281, fig. 44 (dessin) ; « vgl. Werke des Kreusa-Malers » (Trendall) (ici, fig. 12).
Jeune homme tenant un strigile, entre une femme tenant une corbeille de fruits et une femme tenant un éventail. Sous les anses, sphinges.

9. Ce fragment sera publié par M. Jentoft-Nilsen dans le prochain fascicule du *CVA* consacré aux fragments italiotes du J. Paul Getty Museum.

10. L'inscription semble inachevée : en dessous du *o* de *Toxetas* se lit une sorte de *thêta* malhabile qui était peut-être destiné à faire partie du verbe *anêthêken*. La mention de la fonction guerrière du personnage (un archer) est étonnante

sur un vase. La dédicace incisée fait penser aux fragments de céramique à vernis noir et à figures rouges trouvés dans le sanctuaire de Déméter à Héracléa (voir en particulier le fragment ajouté au skyphos *LCS, Suppl. II*, p. 157, n° 290a, avec un reste de dédicace), ainsi qu'à une amphore du Peintre de Hearst portant incisés sur l'anse et sur le pied les noms de deux personnages (*Le peintre de Darius et son milieu*, catalogue d'exposition, Genève, 1986, p. 37-42).



7. Cratère à volutes Malibu,
J. Paul Getty Museum 85.AE.101. Cl. J. Paul Getty Museum.

Malgré la légère déformation due au dessin, les attitudes des personnages, l'anatomie masculine, les branches de laurier dans le champ et la double ligne épaisse sur les *peploi* permettent de regrouper le vase avec ceux du Peintre d'Arnò.

Sans provenance (collection Castellani).

12. *Skyphos Orvieto, Musée Faina 2634. Inédit.
A et B : femme tenant une branche de laurier entre deux jeunes gens tenant un strigile.
Provenance : région d'Orvieto ?
13. *Fragments de skyphos Louvre CA 5914. *LCS*, p. 42, n° 190. Peintre d'Amykos (Trendall) (ici, fig. 3).
A : jeune homme tenant un strigile (?), reste d'une couronne de laurier. / B : partie droite de la scène, dos et tête d'un jeune homme nu.
Sans provenance (ancien fonds, probablement collection Campana).
14. *Coupe de type B, localisation inconnue, Sotheby, Londres, catalogue de vente, 17-18 juillet 1985, n° 563 (ici, fig. 8).
Int. : jeune homme tenant un bâton et femme tenant un strigile et une couronne végétale. / Ext. A et B : jeune homme avec strigile, femme avec couronne végétale.
Sans provenance.



8. Coupe dans le commerce. D'après le catalogue de vente
Sotheby's London, 17th-18 th July 1985, n° 563.

15. *Coupe fragmentaire de type B, Louvre Cp 12632. Inédite.
Int. : jeune homme appuyé sur un pilier, jeune homme drapé tenant une branche de laurier (ici, fig. 4). / Ext. A et B : jeune homme nu tenant un strigile (un seul conservé) poursuivant une femme.
Sans provenance (collection Campana).
16. *Fragment (de cratère ?) Erlangen I 840. Inédit. Revers du vase : partie supérieure d'un jeune homme drapé debout vers la gauche.

La liste ainsi établie appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, sur l'échantillon des formes représentées : le cratère en cloche domine, ce qui est caractéristique des ateliers italiotes du ^ve siècle av. J.-C. La forme, avec sa vasque large et son pied évidé et mouluré, est toujours la même, et correspond au modèle dominant dans la phase tardive de l'œuvre du Peintre d'Amykos et chez le Peintre de Créuse¹¹. Les exemplaires de cratère en calice et de

11. Voir par ex. *LCS*, pl. 14, 2-6. Le cratère en cloche Naples H 2179 (*LCS*, p. 39, n° 171, pl. 14, 2) est également proche, par le mode de décor et par le style, de ceux du Peintre d'Arnò (noter le dessin de la main qui tient la branche

de laurier) ; mais les éléments n'y sont pas suffisamment nombreux pour qu'on puisse s'aventurer à en changer l'attribution. Pour les cratères en cloche du Peintre de Créuse, voir *LCS*, pl. 40, 4, et 44, 4-6.



9. Cratère en cloche Tarente, Museo archeologico nazionale 127915, face A. Cl. Soprint. archeol. della Puglia.



10. Cratère en cloche University of Mississippi (sans n°), face A. D'après CVA, Baltimore, Robinson Collection, 3, IV Dr, pl. XVIII, 2.

cratère à colonnettes sont malheureusement fragmentaires, mais on notera que ce dernier est décoré selon un mode différent de celui que l'on trouve chez le Peintre d'Amykos et ses successeurs, qui suivent encore la tradition attique des Maniéristes¹² : pas de tableau ici, mais un décor végétal sur les côtés, à la manière des cratères en cloche. De même, la présence de sphinges sous les anses de l'hydrie Castellani (cat. 10) constitue un élément original, qui trouve un écho dans les motifs de panthères et d'oies de trois des hydries du Peintre de Policoro¹³. La sphinx comme figure isolée ne se trouve pas ailleurs dans l'iconographie « luca-nienne » ; elle existe en revanche dans la première céramique étrusque à figures rouges¹⁴. Les deux grandes coupes à pied de type B, dont la forme est de tradition purement attique, sont sans équivalent aucun dans les ateliers proto-italiotes¹⁵, et leur système décoratif, en particu-

12 Voir *LCS*, pl. 4, n° 1, pl. 15, n° 1-2 et 3-4, pl. 55.

13 L'hydrie de Sarpédon, l'hydrie de Médée et l'hydrie à deux registres : *LCS*, p. 57, n° 285, pl. 26, 2 et 27, 2, p. 58, n° 286, pl. 26, 3 et 27, 3, p. 58, n° 290, pl. 25, 2. Le dessous des anses est reproduit dans *Herakleiasstudien, Archäologische Forschungen in Lukanien*, II, Heidelberg, 1967, pl. 53 (Degrassi). Voir aussi, dans le Groupe intermédiaire, la petite hydrie Tarente 50944, *LCS*, p. 66, n° 323, qui porte une chouette sous chaque anse.

14 Chez le Peintre de Sommariva Sabina, sur les cratères en calice Parme C 100 et C 101, *CVA, Parma*, II, IVB, pl. 1 et 4.

15. On trouve essentiellement des coupes à pied bas, en particulier dans le Groupe Intermédiaire et chez le Peintre de Dolon : voir *LCS, Suppl. III*, p. 27, n° 366a et b, pl. IV, 1-4 ; *LCS*, p. 71, n° 359 (classée dans le Groupe de Minniti, mais très certainement par le Peintre de Dolon lui-même). Une coupe passée sur le marché de l'art en 1989 (Sotheby, New York, 29 novembre 1989, n° 119 ; seul l'intérieur est reproduit), qui peut être attribuée à la période de maturité du Peintre de Dolon, est peut-être un intermédiaire entre une coupe de type B et une coupe de type C (*offset lip*).



11. Cratère en cloche Florence, Museo archeol. naz. PD 374 :

a - face A ; b - face B.

D'après *BdA*, L, 1982, pl. X.

lier la guirlande de laurier qui borde le médaillon, rappelle les habitudes de l'atelier attique du Peintre de Penthésilée¹⁶. Quant à l'iconographie, elle est en général résolument répétitive, favorisant surtout les couronnements d'athlètes, de guerriers, ou d'un Héraclès imberbe seulement reconnaissable à sa massue (cat. 3-5). La scène plus fouillée du cratère éponyme de Tarente (cat. 1), dont le traitement doit beaucoup aux créations du Peintre de Sisyphé et du Peintre de Policoro¹⁷, demeure plutôt énigmatique : Théophanè sur Poséidon transformé en bélier, ou Hellè sans Phrixos¹⁸ ? Mais, bien que le jeune homme à la branche de laurier, vêtu ou nu, semble être une figure standard dans le répertoire du peintre (voir cat. 15), il n'est pas sans ressemblance, ici, avec l'Apollon Lykeios que l'on trouve sur les statères de Métaponte entre 470 et 450 av. J.-C., et dont le type pourrait avoir eu quelque influence sur ses créations¹⁹. Il semble, de toute façon, que l'on soit en présence d'une personnalité dont le langage décoratif et iconographique se situe un peu à part des traditions qui sont communément

16. Peintre de Penthésilée, Peintre d'Aberdeen et, surtout, Peintre de Londres E 777 : *ARV*², 1963, p. 877-971 ; les exemples sont trop nombreux pour être cités.

17. Le traitement du visage de trois quarts de la jeune femme est de tradition « sisyphéenne » : comparer par ex. avec les figures des Leucippides sur le cratère Ruvo 1096, *RVAp*, I, p. 16, n° 52, pl. 5, 1 ; quant à la composition générale de la scène, elle est semblable à celle de l'amphore du Peintre de Policoro, British Museum F 184 (Europe sur le taureau, *LCS*, p. 58, n° 289, pl. 28, 1-2).

18. Discussion du sujet dans *LCS*, p. 689, n° 297a. La présence d'un nimbe radié pour un personnage autre qu'Hélios est aussi une étrangeté ; on en trouve un deuxième exemple dans la céramique proto-italiote sur le cratère en calice proche du Peintre de Policoro qui fut un temps dans la collection Hunt : *Wealth of the Ancient World*, cat. d'exposition, Fort Worth, 1983, p. 76-79, n° 14.

19. Voir *Megale Hellas, Storia e civiltà della Magna Grecia*, ouvrage collectif sous la direction de G. Pugliese Caratelli, Milan, 1983, fig. 451, et *LIMC*, II, 1984, Apollon 278, p. 217, pl. 206. D'autres exemples d'un Apollon nu légèrement déhanché et tenant une branche de laurier apparaissent sur un cratère en cloche du Peintre de Pisticci à Bâle (*LCS*, *Suppl.* II, p. 154, n° 33a) et sur une *chous* du Peintre d'Amykos à Palerme (*LCS*, p. 42, n° 192). Plus explicite encore, la statue d'Apollon dans son temple de l'amphore du Peintre de Hambourg à Tarente (*LCS*, p. 72, n° 369) ; le sanctuaire est évoqué, et il y pousse quelques branches de laurier isolées qui rappellent celles que l'on trouve dans le champ, sur certains vases du Peintre d'Arnò (voir fig. 5, 10-12). En Grande-Grèce, ce type iconographique, vraisemblablement dérivé d'une statue de culte du temple d'Apollon Lykeios à Métaponte, semble être une création métapontine.

exploitées dans la production proto-italote, bien qu'ayant apparemment bénéficié, comme le Peintre de Créuse ou le Peintre des Carnéia, du double enseignement des Peintres d'Amykos et de Sisyphe²⁰.

Les provenances éventuelles des divers vases nous sont malheureusement de peu d'utilité pour tenter de préciser leur lieu de fabrication, plusieurs d'entre eux ayant perdu leur origine en passant par le marché de l'art. On notera tout de même, pour deux des cratères en cloche (cat. 1-2), une relation avec l'Apulie ; mais Tarente comme Métaponte ont exporté vers des sites apuliens²¹, et il faudra donc se contenter de preuves relativement ténues, comme les rapports évoqués ci-dessus avec un type monétaire d'Apollon ou la forte connexion stylistique avec le Peintre d'Amykos, pour avancer que la formation initiale du Peintre d'Arnò s'est déroulée à Métaponte, avec peut-être des déplacements occasionnels vers le grand centre de création qu'était Tarente. Plus hypothétique encore, et pour le moins étrange, est la nébuleuse des provenances liées à l'Etrurie : Populonia (?) pour le cratère de Florence, Orvieto (?) pour le skyphos Faina, et collection Campana, c'est-à-dire Etrurie (Cerveteri ?), pour les objets du Louvre²². On sait que les ateliers céramiques de Grande-Grèce ont peu exporté en dehors de leur arrière-pays immédiat ou de régions auxquelles les cités étaient reliées par des voies naturelles de pénétration²³, et il serait donc essentiel de pouvoir vérifier ces données.

La question est d'autant plus importante qu'un vase du Peintre d'Arnò (cat. 5 ; fig. 11) a été récemment mis en relation par P. Bocci Pacini avec un des premiers ateliers étrusques à figures rouges, celui des Peintres de Pérouse et de Somnavilla Sabina²⁴. Revenant sur le problème des origines de cet atelier à travers une étude stylistique des vases qui lui sont attribués, Mme Bocci Pacini relève, à juste titre, une frappante ressemblance entre les figures représentées sur un stamnos du Peintre de Somnavilla Sabina et celles du cratère en cloche PD 374, tous deux conservés au Musée archéologique de Florence ; elle analyse le second comme une production lucanienne de l'atelier du Peintre d'Amykos (A. D. Trendall le place même précisément dans le « groupe Arnò ») et relève, chez le peintre de Somnavilla

20. D'où, encore une fois, la difficulté de cerner un lieu de production pour ces peintres formés, on peut le supposer, à Tarente et à Métaponte. Si, par exemple, la présence du Peintre de Créuse est attestée à Métaponte depuis les fouilles du *kerameikos* (voir F. D'Andria dans *Metaponto, I, NSc.*, Suppl. au vol. XXIX, 1975, Rome, 1980, en particulier p. 446), il faut noter qu'elle correspond à une phase précise de sa production, apparemment influencée par le voisinage du Peintre de Dolon. Certains vases du même peintre, plus anciens et dont le style dérive de celui du Peintre de Sisyphe (comme *LCS, Suppl.* III, p. 46, C 29, p. 47, C 38, pl. VIII, 1-2), peuvent aussi bien avoir été faits à Tarente. Pour le Peintre de Policoro (*LCS*, p. 56-59), son style me semble descendre très directement de celui du Peintre de Sisyphe, dans la même lignée que le Peintre d'Ariane ou que le Peintre de la Naissance de Dionysos ; même s'il est fort possible qu'il se soit déplacé à Héracléa à partir de 433 av. J.-C. (voir en dernier lieu N. R. Jircik, *The Pisticci and Amykos Painters : The Beginnings of Red-figure Vase-painting in Ancient Lucania*,

Dissert., The University of Texas at Austin, 1990, p. 168-170), son inspiration reste de tradition tarentine.

21. Voir *LCS*, p. 7 ; N. R. Jircik, *op. cit.*, p. 254-262, 361-362.

22. On sait que le marquis Campana a également acheté sur le marché des objets pour enrichir sa collection, mais il s'agissait, et c'est compréhensible, d'objets bien conservés. On peut, sans commettre d'imprudence, avancer pour les fragments une provenance étrusque : voir G. Nadalini, *Le musée Campana, origine et formation des collections, dans L'Anticomanie, la collection d'antiquités aux XVIII^e et XI^e siècles*, Paris, 1992, p. 111-121.

23. Voir C. Albizzati, *Una fabbrica vulcente di vasi a figure rosse, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XXXVII, 1918-1919, p. 167, et *LCS*, p. 6-7.

24. P. Bocci Pacini, *Il Pittore di Somnavilla Sabina ed il problema della nascita delle figure rosse in Etruria, Studi Etruschi*, I, 1982, p. 23-39.



12. Hydrie, anciennement dans la collection Castellani.
D'après AA, 1981, p. 281, fig. 44.

en général, un ensemble d'indices qui confirmeraient une dette non seulement stylistique, mais aussi thématique envers les premiers ateliers italiotes²⁵. Les liens incontestables, décelés par Beazley, qui unissent le Peintre de Somnavilla au Peintre de Pérouse²⁶ seraient dus au fait que « [...] questo filone di ceramica etrusca non nasce come una pura imitazione dei prototipi attici, ma come una più doviziosa sintesi di esperienze e di scuole diverse, intrecciandosi, alle influenze attiche contemporanee e più antiche, influssi di fabbriche italiote ed in particolare lucane »²⁷. Le problème nouveau qu'entraîne cette intéressante proposition est de cerner le mode de transmission et l'importance réelle de ces apports magno-grecs : on l'a vu, les quelques provenances étrusques supposées des vases du Peintre d'Arnò constituent un phénomène exceptionnel ; en outre, la présence d'un faible nombre de vases importés ne suffirait pas à justifier une tendance stylistique aussi nette au sein d'un même atelier, dont la caractéristique principale reste malgré tout, comme l'avait souligné Beazley, son caractère atticisant²⁸. Si, néanmoins, on examine les points précis sur lesquels P. Bocci Pacini fonde ses rapprochements et les conclusions qu'elle en tire, on se rend compte qu'ils se rapportent tous au dessin même des personnages, bien plus qu'à l'organisation générale du décor ou à leur thématique. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la comparaison entre le cratère « Arnò » de Flo-

25. *Ead.*, p. 29-30.

26. J. D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, 1947, p. 37 (= *EVP*).

27. P. Bocci Pacini, *loc. cit.*, p. 33.

28. *EVP*, p. 3 et 36-37. Voir aussi F. Gilotta, Notes on Some Early Etruscan Red-figure Workshops, dans *Proceedings of the Third Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhague, 1988, p. 195-196, en particulier sur le problème de la localisation de cet atelier.



13 a-d. Amphore étrusque à figures rouges, Pérouse, Museo archeologico nazionale :

a - face A ; b - face B ; c - côté (A-B) ; d - côté (B-A).

Cl. Soprint. Archeol. dell'Umbria.

rence et l'un des vases les plus soignés du Peintre de Pérouse : « [...] infatti la vesta della donna che incorona Eracle sul lato A trova una corrispondenza molto stretta nella figura di Menade sul lato B del cratere a calice di Chicago »²⁹. En effet, la ménade au revers du cratère en calice de Chicago attribué au Peintre de Pérouse (bien que la partie supérieure de la figure soit, comme le signale Beazley, « largely modern »³⁰) porte un drapé tout à fait identique à celui de la figure féminine, sur le cratère du Peintre d'Arnò.

29. P. Bocci Pacini, *loc. cit.*, p. 32.

30. J. D. Beazley dans *Festschrift A. Rumpf*, 1942, p. 10-11, pl. 3.



L'élargissement du corpus des vases attribués à ce dernier permet à présent un certain nombre d'autres confrontations tout aussi significatives avec les productions de l'atelier étrusque Pérouse-Sommavilla, mais nous sommes même autorisée à aller plus loin en proposant une solution concrète à l'ensemble des phénomènes étudiés par Mme Bocci Pacini : il faut identifier le Peintre d'Arnò avec le Peintre de Pérouse, les indices caractéristiques que nous avons relevés chez l'un étant encore, malgré la différence des argiles et du type de décor, nettement perceptibles chez l'autre. La fameuse amphore éponyme de Pérouse (fig. 13)³¹ est

31. *EVP*, p. 36, n° 1 ; F. Gilotta, *Appunti sulla più antica ceramica etrusca a figure rosse*, *Prospettiva*, 45, 1986, p. 2, fig. 1-4 ; en dernier lieu : *Antichità dall'Umbria a Leningrado*, cat. expo., Pérouse, 1990, p. 227, n° 4. 4. Il est difficile d'utiliser dans cette étude le cratère « Vagnonville » du Musée

archéologique de Florence (*EVP*, p. 36-37, n° 2) en raison de l'état très ruiné de sa surface : si les rapports avec l'amphore de Pérouse y sont manifestes, la lecture des détails stylistiques, sur photographie du moins, est impossible.

la meilleure illustration que l'on puisse trouver de cette continuité fondamentale du style ; les éléments les plus révélateurs se trouvent en majorité, comme c'est souvent le cas, sur la face B, moins atticisme et plus spontanée, où l'on retrouve deux jeunes guerriers tenant des lances dans la même attitude que ceux de l'amphore Everson : traitement de la masse des cheveux bordée de petits points, physionomies aplaties au menton charnu, bouches en accent circonflexe, ligne blanche dédoublée au-dessus du nombril, pointillés sur le ventre et sur le pubis³², double crochet pour marquer les genoux, etc. La physionomie du personnage central est particulièrement proche de celle des femmes sur le fragment du Getty Museum et sur le cratère de l'Université du Mississippi (cat. 3 et 9), tandis que la position et le dessin de la main pendante du jeune guerrier de gauche (fig. 13b et c) apparaissent sur les vases cat. 1, 2, 4, 5, 13 et 14 du Peintre d'Arnò. Sur la face A, en dépit de l'état difficilement lisible de la surface, le dessin du visage de trois quarts d'Ariane et le traitement de son chiton brodé rappellent fortement ceux de la jeune femme au bélier du cratère de Tarente (cat. 1)³³. L'attitude du satyre, celle de la ménade croisant ses deux bras sur son genou relevé, le dessin du rocher, une masse noire bordée d'une bande réservée, renvoient par ailleurs à certaines créations amykéennes³⁴ et sisyphéennes³⁵, et donnent une confirmation plus générale de ce que doit cette production étrusque aux traditions des premiers peintres de vases de Grande-Grèce.

Bien que la multiplicité et la variété des indices (dont on pourrait encore allonger la liste en étudiant, par exemple, le traitement des palmettes) soient ici les meilleurs gages de sécurité, l'identification du Peintre de Pérouse avec le Peintre d'Arnò, parce qu'elle nous place devant un problème auquel nous n'avons pas été préparés, pourra paraître brutale. A la différence des artisans attiques, pour lesquels on évoque traditionnellement le déplacement de population engendré par la fondation de Thourioi³⁶, aucune mention historique n'est là pour expliquer une éventuelle émigration de peintres ou de potiers magno-grecs vers l'Etrurie, à preuve les questions que l'on se posait encore récemment sur les modes de diffusion des thèmes ou des styles tarentins dans des sites comme Vulci³⁷. Par ailleurs, la vision exclusivement attico-centriste de Beazley conditionne encore l'étude des premiers peintres à figures rouges étrusques : mais elle ne paraît pas incompatible avec l'évidence d'un « relais » italiote. Car, s'il s'agit bien d'un peintre d'abord formé en Grande-Grèce et installé ensuite en Etrurie, comme la différence des styles dominants et des argiles tendrait à le démontrer, l'apport magno-grec est avant tout celui d'une formation technique à la poterie et au dessin, au sein

32. Sur cette notation, voir *EVP*, p. 39.

33. Voir l'excellente vue de détail dans M. Cristofani, *La ceramica degli Etruschi, La pittura vascolare*, Novara, 1987, p. 209, fig. 159.

34. Amphore pointue Naples 2416, *LCS*, p. 48, n° 246, et hydrie de Policoro, *LCS*, p. 45, n° 223. Je ne suis pas certaine, en fait, qu'il ne faille pas attribuer ces deux vases à un élève du Peintre d'Amykos plutôt qu'au peintre lui-même. L'amphore de Naples, qui imite maladroitement les vases à deux registres du Peintre d'Amykos, présente par ailleurs quelques particularités qui, bien que ténues, font songer au Peintre d'Arnò ; la ressemblance, évoquée plus haut, entre

l'attitude de deux des jeunes guerriers et celles de la ménade et du satyre sur l'amphore de Pérouse, est troublante.

35. Cratère à volutes Munich 3268 ; *RVAp.*, I, p. 16, n° 41.

36. Voir M. Denoyelle, Du Peintre de Pisticci au Peintre du Cyclope, *RLouvre*, 4, 1992, p. 23, n. 5 et p. 25, n. 12.

37. Voir, à propos de la tombe François, P. G. Guzzo, Taranto a Vulci ?, *Taras-Rivista di Archeologia*, VII, 1987, 1-2, p. 38. Pour un cas de déplacement d'atelier, voir néanmoins L. Forti, Una officina di vasi tarantini a Vulci, *Rend. Acc. di Arch. Napoli*, 45, 1970, p. 233-265.

de grands ateliers installés sur le sol même de l'Italie, et n'empêche pas, par la suite et dans un contexte géographique différent, le développement d'un style atticisme commandé par le goût prédominant de la clientèle étrusque en matière de vases.

Sur la façon dont a pu s'opérer ce déplacement géographique, nous ne possédons aucun élément réel. Il faut remarquer néanmoins que l'évolution stylistique sensible sur les vases du Peintre d'Arnò permet de discerner trois étapes dans sa production : dans un premier groupe, les vases (cat. 1-3, 10)³⁸ reflètent fortement l'influence des maîtres de Grande-Grèce et partagent un certain nombre de caractéristiques, parmi lesquelles le traitement des figures de revers (amykéen) et la petite fourche formée par la division abdominale de la ligne blanche, juste au-dessus du nombril des personnages masculins. Dans le deuxième groupe (cat. 13-15) apparaît la forme particulière de la masse de la chevelure, échancrée au-dessus de l'oreille ; la ligne blanche n'est pas subdivisée, et le dessin est déjà moins soigné que dans le groupe précédent. Le troisième groupe (cat. 5-7) accuse plus nettement encore cette dégradation du dessin, en particulier dans les figures de revers, dont la chevelure simplifiée ressemble à présent à un casque ; la ligne blanche de l'abdomen est dédoublée de haut en bas, comme elle le sera sur les vases du Peintre de Pérouse (fig. 13b). Comme c'est dans ce dernier groupe que les ressemblances de détail avec le style du Peintre de Pérouse sont les plus frappantes, il y a de fortes chances pour que le développement tracé ici soit chronologique. La dernière étape marque une désaffection du peintre envers les traditions apprises initialement qui pourrait aussi bien signifier son installation à son compte qu'un déplacement vers un autre site de production : on ne peut, à ce point, que constater l'émergence d'une individualité qui se réalisera complètement une fois commencée son activité en Etrurie.

Reste à se demander s'il est bon de reproduire ici le schéma à présent généralement admis dans le cas de la naissance des figures rouges en Grande-Grèce, c'est-à-dire celui de l'immigration de peintres et de potiers qui lancent, dans un site donné, une production quasiment *ex nihilo*. Si l'on admet que les premiers vases du Peintre d'Arnò ont été produits dans une cité de Grande-Grèce (leur qualité technique plaide aussi en faveur de ce postulat)³⁹, les particularités que nous avons observées dans son langage iconographique comme dans le

38. Parmi lesquels on trouve précisément les deux provenances apuliennes. Le cratère en cloche cat. 4 est ici laissé à part à cause du traitement très rudimentaire du revers, qu'on dirait avoir été dessiné par un débutant ; mais la physionomie d'Héraclès sur la face A offre des rapports avec les vases cat. 1-3.

39. L'argile des vases du Peintre d'Arnò présente le même aspect général que celle des vases tarentins et métapontins du v^e siècle av. J.-C. : de couleur beige pâle, elle est recouverte d'un léger lavis rouge qui donne à la surface un ton rose orangé ; le « vernis » est brillant et uniforme, parfois un peu glauque. L'amphore de Pérouse semble faite d'une argile plus

pâle, et le vernis moiré, pelé par endroits, tire vers le brun. Une analyse effectuée au Laboratoire de recherche des Musées de France par G. Querré et A. Bouquillon, portant sur les fragments Arnò du Louvre en comparaison avec des fragments de coupe du Peintre de Sommariva Sabina (Cp 12635), n'a pas fait ressortir d'affinités ni de différences significatives entre les différents échantillons. A l'intérieur du groupe Arnò, on peut juste relever la forte teneur en calcium du cratère Fr Cp 284+ (environ 19 %, contre moins de 10 % pour CA 5913 et CA 7416 et 12 % environ pour Cp 12632 et CA 5914). Il serait néanmoins intéressant de pratiquer une analyse systématique sur tous les vases accessibles du Peintre d'Arnò.

profil général de sa production (présence de coupes de type B et imitation de décors penthé-siléens, entre autres) doivent être prises en compte : elles peuvent dénoter soit une origine étrusque du personnage, soit simplement une approche prospective de marchés étrusques. Mais reconnaissons que l'hypothèse d'un artisan étrusque venu se former en Grande-Grèce, si elle n'a rien d'impossible, serait difficile à prouver...

Ce qu'apporte la réunion en un seul individu de ces deux peintres, l'un italiote et l'autre étrusque, nous semble plutôt, pour l'instant, d'ordre méthodologique : tout d'abord, et quoi qu'on en pense, l'étude stylistique des peintres de vases à des fins archéologiques, c'est-à-dire en relation étroite avec les problématiques générales développées aujourd'hui par les historiens et les archéologues de terrain, est d'une nécessité évidente. Ensuite, en matière d'attribution et en particulier, dans le domaine de la céramique italiote, il est souhaitable de ne pas s'arrêter aux traits dominants du décor. Un peintre de vases se doit d'adapter ses créations aux tendances de son contexte historique et géographique, ce qui peut entraîner, avec le temps, des changements plus ou moins spectaculaires dans leur aspect⁴⁰ ; par-delà cet effet de superficie, les constantes acquises au moment de son apprentissage du dessin varient peu, et toute piste fournie par un indice stylistique mérite, comme l'avait vu P. Bocci Pacini, d'être explorée. L'amphore de Pérouse a été mise en relation avec le courant attique que l'on appelle « style fleuri » ou « style riche », et généralement datée autour de 380 av. J.-C.⁴¹ ; avec le cratère en calice de Chicago, elle représente sans doute la phase initiale de la production étrusque du Peintre d'Arnò, celle où l'on peut encore discerner les traces de la formation de son style, qui semble s'être totalement fondu dans l'atticisme sur un cratère à volutes de Melbourne récemment ajouté à la liste de ses vases⁴². De ce fait, il semble préférable de lui conserver une datation haute : si l'on accepte, en effet, la chronologie établie par A. D. Trendall pour les ateliers proto-italiotes⁴³, et surtout, si l'on accepte l'identification entre les deux peintres proposée ici, elle ne peut guère être placée après 390 av. J.-C. Quelles autres incidences sur « il problema earlier red-figure »⁴⁴ pourrait avoir le dénouement de cette enquête, c'est plutôt, à présent, aux étruscologues d'en juger*.

Martine DENOYELLE,

*Musée du Louvre/
Département des Antiquités grecques,
étrusques et romaines.*

40. Voir le Peintre de Brooklyn-Budapest, dont une partie de la production est « lucanienne » et l'autre « apulienne » : *RVAp.*, I, p. 258-261.

41. Voir M. Cristofani, *op. cit.*, p. 320, n° 159, et *Antichità dall'Umbria a Leningrado*, cat. expo., Pérouse, 1990, p. 227, n° 4.4.

42. F. Gilotta, *loc. cit.*, ci-dessus n. 31, p. 7-8.

43. Tableau récapitulatif dans A. D. Trendall, *The Red-figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989, p. 270-271.

44. F. Gilotta, dans *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica, Atti del Seminario 11 maggio 1984 (Quaderni del Centro di Studi per l'Archeologia etrusco-italica, 10)*, Rome, 1985, p. 25-33.

* Je tiens à exprimer ma reconnaissance à celles et à ceux qui m'ont apporté leur aide pour cet article, et, en premier lieu, à D. von Bothmer et A. D. Trendall, dont le soutien et les conseils m'ont été précieux. Je remercie également Mmes M. Avisseau, M. Jentoft-Nilsen, G. Prisco, B. Taillez, A. Waiblinger, MM. G. Andreassi, M. Bats, M. Cygielmann, A. E. Feruglio, M. K. Flanagan, H. Giroux, M. Iozzo, et R. A. Kuchta, ainsi que M. François Villard, qui a eu l'amabilité de relire ce texte et de me faire part de ses observations.