Atti del
X Congresso Internazionale
Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)

a cura di Irene Bragantini

Volume I



Napoli 2010

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Napoli 2010

indice.indb 3 28/07/2010 22:41:24

Stampato con il contributo del

CISA - Centro Interdipartimentale di Servizi di Archeologia - Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dell'AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Quaderno N. 18/1

Abbreviazione: *AION ArchStAnt Quad.18*

ISBN 978-88-95044-81-1
ISSN 1127-7130

indice.indb 4 28/07/2010 22:41:24

Atti del
X CONGRESSO INTERNAZIONALE DELL'AIPMA
(ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LA PEINTURE MURALE ANTIQUE)

NAPOLI 17-21 SETTEMBRE 2007

a cura di Irene Bragantini

Vol. I

indice.indb 5 28/07/2010 22:41:24

SOMMARIO

VOLUME I

PRESENTAZIONE XIII

PREMESSA XV

COMUNICAZIONI

I. BALDASSARRE, Napoli ellenistica e la produzione pittorica campana (TAVV. I, II). 3

Pittura su materiali lapidei, legno, vetro. Rivestimenti parietali in materiali diversi e loro rapporto con la decorazione dipinta

C. RESCIGNO, Metope dipinte con Centauromachia da un tempio cumano di epoca sannitica. Osservazioni preliminari (TAVV. II, III). 15

A.M. GUIMIER-SORBETS, Peindre les sols: quelques emplois attestés dans le monde grec (TAVV. III, IV). 29

E. DUBOIS-PELERIN, L'*opus interrasile* aux I^er^ et II^e^ siècles après J.C.: quelques exemples en Italie et en Gaule et leur correspondance avec la peinture murale (TAV. IV). 41

N. BLANC, Les frises de stuc du décor intérieur en Italie romaine (TAV. V). 53

E.W. LEACH, *Litora picta...nativis lapillis*: mosaic fountains and their contexts (TAVV. VI, VII). 65

P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, The interplay of wall painting and marble revetment in Nero's *Domus Aurea*. Some remarks on taste and ideology (TAVV. VII, VIII). 77

R. FUSCO, Luminescenza, lucentezza e trasparenza. Note sullo stile dei rivestimenti parietali in marmo di età neroniana (TAVV. VIII, IX). 83

C. GASPARRI, Dall'*opus sectile* all'arte del commesso. Fortuna di una tecnica antica in età moderna (TAV. X). 93

Problemi iconografici e cronologici

L. CERCHIAI, Riflessi della grande pittura nell'iconografia etrusca di VI e V secolo (TAVV. XI, XII). 105

S. TORTORELLA, Le raffigurazioni pittoriche "trionfali". Affreschi, quadri, iscrizioni dipinte (TAV. XIII). 113

E. TALAMO, La tomba Arieti. Considerazioni sulle pitture alla luce del recente intervento di restauro (TAVV. XIII, XIV). 127

V. SAMPAOLO, *Stallia salve*. Una nuova tomba a camera dipinta da Capua (TAVV. XIV, XV). 137

F. SEILER, Testimonianze singolari di pittura ellenistica a Pompei (TAVV. XVI, XVII). 147

H. ERISTOV, Relief fictif ou genre pictural: les frises et bandeaux figurés dans la peinture romano-campanienne. 159

indice.indb 7 28/07/2010 22:41:24

F. Gury, Le paysage idyllique sacré au bétyle de la «Maison de Livie» sur le Palatin. Une évocation de la Source du Nil (Tavv. XVII, XVIII). 173

A. de Weck, La frise du *triclinium* de la villa de la Farnesine: une nouvelle piste d'interpretation? (Tavv. XVIII, XIX). 187

E.M. Moormann, Castel di Guido ed il III stile a Roma (Tavv. XIX, XX). 197

J.R. Clarke, Model-book, outline-book, figure-book: new observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting (Tavv. XX, XXI). 203

D. Esposito, Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana (Tav. XXI). 215

V. Provenzale, Dipendenze semantiche e formali tra coppie di amanti a Pompei. 227

A. Dardenay, Formation et interpretation d'un schema iconographique: le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia (Tav. XXII). 241

G. Stefani, Luoghi e personificazioni di luoghi nelle pitture dell'area vesuviana (Tav. XXII). 255

F. Ghedini, Ovidio e la cultura figurativa coeva. Polifemo e Galatea (Tav. XXIII). 267

I. Colpo, M. Salvadori, Ovidio e la pittura della prima eta' imperiale (Tav. XXIV). 277

R. Berg, Lo specchio di Venere. Riflessioni sul *mundus muliebris* nella pittura pompeiana (Tavv. XXIV, XXV). 289

R. Robert, La représentation de *pietas* et la signification politique des images dans l'espace domestique (Tav. XXV). 301

M.T. Olszewski, Images allusives: Dionysos et Ariane dans l'espace resérvé aux femmes (gynécée)? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrenaïque (Tavv. XXVI, XXVII). 315

M.E. Fuchs, Niche peinte de l'Isola Sacra à Ostie: Mars face à Vénus? (Tav. XXVII). 323

M.E. Micheli, 'Donne controcorrente': il caso di Tor Marancia (Tav. XXVIII). 333

S. Mols, La cosiddetta Dea Barberini smascherata (Tav. XXIX). 347

A. Santucci, La 'pinacoteca' del veterano Ammonio e le pitture funerarie della Cirenaica tra *inventio* e tradizione (Tav. XXX). 353

S. Rozenberg, On the Lasting Presence of the Hellenistic Masonry Style in the Land of Israel and Neighboring Countries (Tavv. XXXI, XXXII). 365

Contesti di nuovo rinvenimento

I. Varriale, I cicli decorativi di età tardo-ellenistica dal Tempio di Venere a Pompei (Tavv. XXXIII, XXXIV). 375

P. Miniero, C. Capaldi, Affreschi in II e III stile dalla villa romana di Baia, localita' Tritoli (Tavv. XXXV, XXXVI). 387

F. Cavari, F. Donati, S. Roy, Sistemi decorativi nella villa di Settefinestre. Nuove acquisizioni dall'ambiente 29 (Tavv. XXXVII, XXXVIII). 395

E. Mariani, L. Passi Pitcher, La *domus* del Ninfeo di piazza Marconi a Cremona: i rinvenimenti pittorici dal vano 12 (Tavv. XXXVIII, XXXIX). 405

A. Ceresa Mori, C. Pagani, Gli intonaci dipinti dallo scavo di piazza Fontana a Milano (Tav. XL). 417

B. Bianchi, La pittura parietale della villa delle 'Grotte di Catullo' a Sirmione. Una nuova ricomposizione (Tavv. XLI, XLII). 429

C. Sáenz Preciado, M. Martín-Bueno, J. Lope Martínez, Novedades sobre la pintura mural romana en Bilbilis (Calatayud, Zaragoza-España) (Tavv. XLII, XLIII). 441

A. Varone, Un nuovo contesto pittorico dall'*insula* pompeiana dei Casti Amanti (Reg. IX ins. 12) (Tav. XLIV). 453

Indici 463

Volume II

V. Kockel, Fragmente von Wandmalerei aus dem sogenannten *Macellum* in Ostia (IV 5, 2) (Tavv. XLV, XLVI). 481

M. Bedello Tata, Restare di stucco: la decorazione del soffitto del *Tepidarium* delle Terme dei Cisiarii ad Ostia (Tavv. XLVI, XLVII, XLVIII). 489

J.-P. Brun, P. Munzi, La decorazione pittorica di un mausoleo di età severiana nella necropoli settentrionale di Cuma (Tavv. XLVIII, XLIX). 499

C. Guiral Pelegrín, El "cubículo de las estaciones" de la villa romana de "Els Munts" (Altafulla, Tarragona) (Tavv. XLIX, L). 511

T. Michaeli, The Iconography of a Roman Tomb at Caesarea Maritima, Israel (Tav. LI). 521

L. Laken, J. de Mol, R. de Kind, Roman wall-paintings found *in situ* in Nijmegen! Reconsidering plaster finds from the Netherlands (Tav. LII). 531

F. Sirano, Pitture di eta' imperiale da Cos. Attraverso gli scavi italiani (Tavv. LII, LIII). 547

J. Żelazowski, Le pitture parietali della Casa di Leukaktios del III sec. d.C. a Ptolemais (Cirenaica) (Tavv. LIII, LIV). 565

V. Blanc-Bijon, Océans dans la cuve aux poissons. Nouvelles peintures de *Neapolis* (Nabeul, Tunisie). Étude préliminaire (Tavv. LIV, LV). 575

A. De Simone, M. Aoyagi, Il *thiasos* marino dalla villa di Somma Vesuviana (Tavv. LVI, LVII). 583

Sistemi decorativi integrati

M. Cipriani, A. Pontrandolfo, Sistemi decorativi e officine a Paestum (Tavv. LVII, LVIII). 595

I. Bragantini, G. Cavalieri Manasse, S. Febbraro, D. Giampaola, B. Roncella, Lo scavo di piazza Nicola Amore a Napoli: le fasi edilizie e decorative del complesso monumentale (Tavv. LVIII, LIX). 607

G. Poccardi, *Balnea, vina, Venus*: la déesse et le vin dans la décoration des pièces froides des *balnea* d'Ostie (Tavv. LIX, LX). 623

S. Falzone, B. Tober, Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia (Tavv. LX, LXI). 633

Y. Dubois, La *villa* gallo-romaine d'Orbe-Boscéaz (Suisse): répartition spatiale des schémas picturaux (Tav. LXII). 645

A. M. Dolciotti, Una residenza marittima in Tripolitania (Libia). Il programma decorativo della villa di Silin (Tavv. LXIII). 659

N. Zimmermann, Nuove immagini da Roma. Una rappresentazione di S. Tecla nella catacomba di Domitilla (Tavv. LXIV, LXV). 671

Poster

Pittura in contesti funerari

S. Rozenberg, New Fragments from Mareshah and Omrit in the Land of Israel (Tav. LXV). 683

F. Taccalite, Il colombario "barocco" nella *basilica Apostolorum* (San Sebastiano fuori le mura di Roma) (Tav. LXVI). 687

Pittura su materiali diversi. Rivestimenti parietali in materiali diversi

F. Ciliberto, Il mosaico parietale di Aquileia nel contesto cisalpino: una rilettura (Tav. LXVI). 693

C. Gasparri, C. Capaldi, F. Coraggio, F. Guardascione, Rivestimenti parietali e pavimentali in materiale lapideo dai nuovi scavi del Foro di Cuma (Tav. LXVI). 701

A. Fernández Díaz, La decoración pictórica del teatro romano de Carthago Nova: pintura versus mármol (Tav. LXVII). 707

A. Coutelas, D. Hourcade, S. Bujard, T. Morin, De la peinture murale au placage calcaire: données techniques sur les deux phases de décoration du *frigidarium* sud des Thermes de Longeas (Chassenon, France) (Tav. LXVII). 717

A. Kirchhof, A. Rehorovics, A Face from the Past…. Painted portrait on wood from a mummy grave in Aquincum (Tav. LXVIII). 723

A. Kirchhof, A wall-paper pattern painted on stone from Aquincum (Tav. LXVIII). 731

C. Fernández Ochoa, F. Gil Sendino, C. Guiral Pelegrín, Un *later* pintado de la villa de Veranes (Gijón, España) (Tav. LXIX). 735

Problemi iconografici e nuovi rinvenimenti

M. Grimaldi, Nuove decorazioni pittoriche dalle pendici di Pompei: *Insula Occidentalis* e Villa Imperiale (Tav. LXIX). 743

B. Giacobbe, A. Lucignano, Decorazioni dallo scavo del piano superiore della Villa Imperiale a Pompei (Tav. LXX). 749

M. Vallifuoco, Esempi di ricostruzione e analisi di apparati decorativi. Pompei: Casa di Marco Fabio Rufo e Villa Imperiale (Tav. LXX). 755

S. Venditto, Percorsi visivi nella pittura domestica della prima età giulio-claudia: la *domus* V 2, 10 e la casa di T. Dentatius Panthera a Pompei (Tav. LXX). 763

M.T. Giannotta, A. Cocchiaro, Nuovi dati sulla pittura parietale di *Brundisium* (Tav. LXXI). 769

S. Fortunati, Nuove testimonianze pittoriche dall'area sud-ovest del Palatino (Tav. LXXI). 777

S. Succi, Gli intonaci dipinti della Villa Imperiale di Anzio (Tav. LXXII). 785

E. Laurenzi, La villa di Domiziano a Sabaudia. Frammenti di decorazione pittorica *in situ* (Tav. LXXIII). 791

V. Iorio, Le pitture del complesso archeologico di Marina di San Nicola a Ladispoli (Roma): osservazioni preliminari (Tav. LXXIII). 799

F. Giacobello, Testimonianze pittoriche delle *domus* di lusso nel quartiere degli artigiani: nuovi ritrovamenti a Calvatone-Bedriacum (Tav. LXXIV). 805

M. Mulliez-Tramond, La représentation de marbres colorés dans la peinture pariétale de la fin de la République romaine: l'exemple de l'onyx (Tav. LXXIV). 809

L. Anniboletti, Un contesto di nuovo rinvenimento nella Asturia Augustana: gli intonaci dipinti della villa di Las Pedreiras de Lago presso le miniere aurifere di Las Medulas (Tav. LXXV). 815

C. Sáenz Preciado, M. Martín Bueno, El Larario de la Casa del Ninfeo de Bilbilis (Calatayud – Zaragoza –España) (Tav. LXXV). 823

A. Cánovas, La casa del Parque Infantil de Tráfico de Córdoba. Primeros resultados (Tav. LXXVI). 827

M. Zarzalejos Prieto, C. Fernández Ochoa, P. Hevia Gómez, Espectáculos públicos en Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real, España): un grafito con escena de gladiatura en la *domus* de las columnas rojas (Tav. LXXVI). 833

F. Labaune-Jean, Le décor pictural antique en Bretagne, à partir des découvertes de Rennes, Carhaix et Le Quiou (France) (Tav. LXXVII). 841

Ophélie Vauxion, Les enduits peints du site des Terriers à Villevieille (Gard, France) (Tav. LXXVII). 845

Y. Dubois, Bustes et frises à fresque de la *villa* gallo-romaine d'Yvonand-Mordagne (Suisse) (Tav. LXXVIII). 849

B. Tober, The decorative programme of an apsidal room in the Roman *villa* at Saalfelden/Wiesersberg (Austria) (Tav. LXXVIII). 857

L. Laken, Wall-paintings in Atuatuca Tungrorum: preliminary report on the plaster fragments from the Vrijthof in Tongeren (Belgium) (Tav. LXXVIII). 865

Storia della documentazione

F. Miele, Il Progetto ARTPAST. Evoluzione delle tecniche di rilievo e documentazione dei monumenti, pitture, mosaici, oggetti e antichità ercolanesi e pompeiani: dalle stampe e dai disegni alle tecnologie digitali (Tav. LXXIX). 871

R. Ciardiello, La Villa di Cicerone a Pompei: uno scavo del Settecento riesaminato alla luce dei sistemi decorativi 'integrati' (Tav. LXXIX). 879

D. Burlot, Peintures pseudo-antiques au milieu du XVIII[e] siecle: les historiens de l'antiquité dupés par les faussaires (Tav. LXXIX). 885

R. Helg, Tra vedutismo e documentazione: gli acquerelli pompeiani di Luigi Bazzani (Tav. LXXX). 889

M.Griesi, C. Pascucci, V. Tomei, Tre temi figurati ad Ercolano: fonti d'archivio e rilievo fotogrammetrico (Tav. LXXX). 893

C. Alvisi, P. Diarte-Blasco, A. Guidazzoli, M. Ventura, Sistemi integrati di visualizzazione e fruizione dei dati: verso il *corpus* degli apparati decorativi di Ercolano (Tav. LXXXI). 899

M. Mungari, M. Zanfini, Ercolano, Casa dello Scheletro: rilievo fotogrammetrico e analisi degli apparati decorativi (Tav. LXXXII). 903

P. Baraldi, E. Campani, A. Casoli, G.A. Mazzocchin, S. Minghelli, F. Paccagnella, P. Zannini, Archeometria della pittura parietale: Ercolano (IV, 11) (Tav. LXXXIII). 907

P. Burgunder, R. Sinenko, Un patrimoine peint redecouvert: les couleurs de Panticapée (Kertch, Ukraine) (Tav. LXXXIII). 913

Archeometria e tecnica della pittura

C.Vibert-Guigue, Une peinture dans la roche du Wadi Siyagh à Pétra (Tav. LXXXIV). 917

S. Falzone, B. Tober, J. Weber, N. Zimmermann, La parte invisibile della pittura. Qualità, cronologia e provenienza nell'analisi petrografica: l'esempio di Efeso ed Ostia (Tav. LXXXV). 925

Indici 931

FORMATION ET INTERPRETATION D'UN SCHEMA ICONOGRAPHIQUE: LE CAS DES IMAGES FIGURANT MARS ET RHÉA SILVIA

Alexandra Dardenay*

Questo studio non intende presentare in maniera esaustiva tutte le immagini romane che raffigurano Marte e Rea Silvia: si propone qui una analisi iconografica tesa ad analizzare - a partire da questo esempio - come la rappresentazione di un mito possa cristallizzarsi su uno o più schemi iconografici. Saranno quindi presentati alcuni elementi di interpretazione, derivati dalla natura stessa dell'immagine e dalla sua formazione.

Les premiers témoignages et la cristallisation du schéma iconographique

Les premières attestations

La plus ancienne représentation présumée du mythe de Mars et Rhéa Silvia apparaît sur une intaille conservée à Vienne[1]. Datable de la première moitié du I^er^ siècle av. J.-C., elle présente Rhéa Silvia assise, face à Mars qui la contemple, en position statique. Dans cette première version du mythe, la jeune fille est ainsi pleinement éveillée lors de sa rencontre avec Mars.

Il en va de même sur la frise peinte des origines de Rome – datable du début de l'époque augustéenne – mise au jour dans un *columbarium* de l'Esquilin, de la nécropole de la via Labicana[2] (Fig. 1). La rencontre de Mars et Rhéa Silvia se situe au centre de la paroi est: la scène prend place près d'une source, au bord de laquelle Rhéa, surprise par Mars, laisse choir sur le sol sa cruche d'eau sacrée; il s'agit de l'unique attestation de ce schéma iconographique pour le mythe de Mars et Rhéa Silvia.

Ainsi, les deux premières attestations iconographiques du mythe sont également les deux seules présentant un schéma atypique, mais offrant néanmoins un caractère narratif commun: Rhéa Silvia est consciente au moment de sa rencontre avec Mars.

Dès lors, la suite des événements, leur union physique, est nécessairement empreinte d'une violence implicite, puisque la jeune vestale, ayant fait vœu de virginité, ne peut être consentante. On reconnaît ici l'illustration de la version originelle du mythe, telle qu'elle est rapportée par Denys d'Halicarnasse, dans laquelle l'union entre Mars et Rhéa Silvia est clairement désignée comme le fruit d'un viol[3].

* Maître de Conférences en art antique, Université de Toulouse II.

[1] Pour autant qu'il s'agisse bien ici de Rhéa Silvia, ce qui ne peut être totalement assuré. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. IX B 551 (cornaline) *AGOe* II, p. 80, n. 178, pl. 30; Hauer-Prost 1994, n. 22; Simon, Bauchhenss 1984, n. 405 (datable de la première moitié du Ier siècle av. J.-C.).

[2] Sur ce décor: Dardenay 2007.

[3] Denys d'Halicarnasse, I, 77. «Alors que Silvia se rendait dans le bois sacré d'Arès pour y chercher l'eau pure dont elle avait l'intention de se servir pour les sacrifices, elle fut violée par quelqu'un à l'intérieur de l'enceinte sacrée. Certains disent que le violeur était l'un des prétendants de la jeune fille, enflammé d'amour pour elle, d'autres qu'il s'agissait d'*Amulius* lui-même qui, agissant moins par désir que par ruse, s'était revêtu de ses armes parce qu'il voulait apparaître absolument terrifiant et avait dissimulé le plus possible son apparence. Mais la plupart des auteurs donnent une version fabuleuse, avec apparition de la divinité à laquelle cet endroit était consacré, et beaucoup d'autres signes divins dont en particulier une éclipse soudaine du soleil…Ils ajoutent que le violeur, pour consoler la jeune fille, lui dit de ne pas s'affliger de ce qu'elle avait subi, que celui avec qui elle venait de s'unir était le dieu qui fréquentait cet endroit, et qu'il lui naîtrait de ce viol deux enfants de beaucoup supérieurs aux autres hommes».

indice.indb 241 28/07/2010 22:43:39



Fig. 1. Rome, *columbarium* de l'Esquilin, frise peinte: Mars et Rhéa (dessin de Massuero, in Brizio 1876).

Dans ces deux témoignages – celui de l'intaille de Vienne et du tombeau de l'Esquilin – le schéma iconographique choisi pour représenter Mars et Rhéa Silvia s'inscrit dans la lignée de celui employé pour illustrer le mythe d'Apollon et Daphné. Daphné est tantôt représentée passive face au dieu[4], tantôt surprise par ce dernier et dans son émoi, laissant tomber sa cruche sur le sol[5].

La version augustéenne

Une nouvelle version du mythe fait son apparition à l'époque augustéenne, dans la littérature et dans l'iconographie, et s'imposera définitivement; les auteurs présentent alors la rencontre entre la vestale et Mars sous un nouveau jour. Toute connotation violente est rejetée pour faire place à une union physique exercée à l'insu de la jeune fille, désormais endormie.

Le viol en état de conscience est remplacé par un acte sexuel en état d'inconscience. Ovide est un des promoteurs de cette nouvelle version:

«La vestale Silvia allait un matin chercher de l'eau pour laver les objets sacrés. Parvenue à la berge elle pose à terre l'urne d'argile qu'elle portait sur la tête; fatiguée elle s'assied sur le sol, elle offre à la brise sa gorge découverte et répare le désordre de sa chevelure […] le doux sommeil s'est glissé furtivement sous ses paupières vaincues et la main qui soutenait son menton, languissante, retombe. Mars la voit et la désire; il la désire et la prend mais grâce à son pouvoir divin il dissimule son larcin amoureux. Le sommeil la quitte; elle reste étendue, alourdie; c'est que déjà elle portait dans son sein le fondateur de Rome»[6].

Aucune violence ne préside plus à la conception des jumeaux fondateurs de Rome: la jeune fille ne se sent pas bafouée, elle conserve son innocence et le destin s'accomplit.

On note à l'époque d'Auguste un processus global de pacification des épisodes constituant la légende des origines de Rome[7]. Justifications et nouvelles versions sont proposées pour des épisodes violents, tels que le viol de Rhéa Silvia, le combat fratricide entre Romulus et Rémus, l'assassinat de Tarpéia et l'enlèvement des Sabines. Ces deux derniers épisodes, secondaires, disparaissent même, bientôt, de la tradition iconographique.

Dès lors, un nouveau schéma iconographique est employé pour la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, plus conforme à la nouvelle version de la légende. On choisit, pour la vestale, le schéma iconographique employé en contexte grec, dès la fin de l'époque archaïque - et attesté sans discontinuer à l'époque hellénistique et romaine[8] - pour représenter la découverte d'Ariane à Naxos[9] (Fig. 2).

Tel Dionysos découvrant Ariane, Mars s'approche de la jeune fille endormie. Et, à l'instar d'Ariane, Rhéa Silvia est maintenant représentée

[4] Peinture murale provenant de Pompéi, VI 9, 2, péristyle (16), MANN, inv. n. 9534: Palagia 1986, p. 30, n. 30.

[5] Palagia 1986, pp. 345-346, n. 8-29.

[6] Ovide, *Fastes*, III 9- 70.

[7] Zanker 1988, p. 167-210. Johner 2003, p. 101; *infra*, pp. 345-347.

[8] Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, pp. 1061-1065, nn. 110-154.

[9] Selon le schéma iconographique qui nous intéresse, l'être aimé étant endormi. Dionysos et Ariane: pélikè de Londres, BM inv. 1901.7-10.5: Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1061, n. 112; Kaempf-Dimitriadou 1979, n. 303: *skyphos*, Tar-

indice.indb 242 28/07/2010 22:43:39

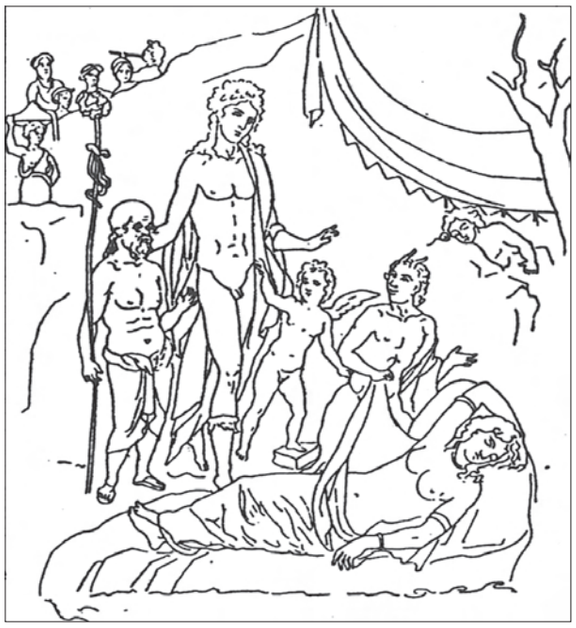


Fig. 2. Herculanum, Ariane et Dionysos (Helbig 1868, n. 1235, Naples, MANN, inv. 9271; après Reinach 1922).

à demi alanguie ou complètement allongée sur le sol, un bras replié derrière la tête, dans une posture totalement offerte (Fig. 3). Ce geste du bras n'était pas l'apanage d'Ariane. Il apparaît dès l'époque archaïque sur des images de banquet, présentant les convives dans une position détendue[10], ainsi que dans les représentations du thiase dionysiaque; c'est également le geste de l'Apollon *Lykeios*, dont Lucien interprète la position comme un état de repos:

«Cet endroit que nous appelons gymnase, est consacré à Apollon Lycien. Tu vois sa statue, appuyée sur une colonne, tenant son arc de la main gauche; la droite repliée en arrière au-dessus de sa tête montre le dieu comme se reposant d'un long effort»[11].

Ariane, elle-même, était représentée à l'origine comme une jeune fille pleine de dignité, c'est du moins ainsi qu'elle apparaît sur les vases grecs des VI[e] et V[e] siècle av. J.-C. W.A. Daszewski explique la transformation ultérieure de son image par la création, à la fin du premier quart du Ve siècle, d'un motif qui deviendra très populaire: celui de l'abandon de la jeune fille par Thésée et de sa découverte par Dionysos. Selon



Fig. 3. Vatican, Cortile Ottagono, relief (photo A. Dardenay).

l'auteur, la figure d'Ariane a alors subi l'influence des représentations dionysiaques, et de celle des ménades en particulier[12]; de telle sorte qu'à l'époque hellénistique, puis à l'époque romaine, Ariane à Naxos est invariablement représentée comme une jeune fille dénudée. C'est également par l'intermédiaire de figures de ménades, qu'est transmis à Ariane le geste du bras replié derrière la tête, qui caractérisait dans la sphère dionysiaque l'abandon qui suit l'ivresse[13].

Avec Ariane, objet de l'amour de Dionysos, mais également Ganymède, Endymion et enfin Rhéa Silvia, le geste devient le signe d'un abandon propice à la passion amoureuse: on remarque ainsi un glissement de sens entre la notion d'ivresse,

quinia, vers 490-480 av. J.-C. (Thésée abandonne Ariane) et pp. 30-32.

[10] Dentzer 1982, pp. 314-315 et par exemple relief n. R447.

[11] Lucien, *Anacharsis*, 7, traduction de C. Rolley 1999, p.262. Schröder 2004, n. 183, pp. 379-382.

[12] Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, p.1067. Ce schéma iconographique est également un de ceux de la ménade dansante dans l'art grec: voir Touchette 1995, pp. 5-31 pour l'original grec et notamment la ménade type 25.

[13] Moraw 1998, n. 261, pl.13, fig.33a: *skyphos*, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8072, vers 490 av. J.-C..

indice.indb 243 28/07/2010 22:43:40



Fig. 4. Pompéi, Maison du poète tragique, Thésée abandonne Ariane à Naxos (après Reinach 1922).



Fig. 5. Pompéi, Maison de Ganymède, Endymion et Séléné (Helbig 1868, 952, après Reinach 1922).

de repos, jusqu'à celle de séduction passive. Mais l'innocence de la jeune fille n'est pourtant pas, par ce geste, remise en question: là réside, en effet, toute l'ambiguïté de la séduction féminine, car ce geste du bras souligne également l'impuissance de la femme abandonnée, dont la séduction est, par là même, de nature entièrement passive.

Ce geste offrait une grande richesse sémantique et un champ assez large d'interprétation. A l'époque romaine, il était le plus souvent utilisé dans le cadre des scènes de rencontre amoureuse et généralement interprété comme un geste de disponibilité, de consentement de la part de l'être aimé. Il symbolise non seulement le repos mais également la passivité et la soumission sexuelle: la «disponibilité à l'autre» selon l'expression de F. Gury[14].

C'est ainsi que Rhéa Silvia passe de l'incarnation de la victime d'un viol, à celle d'une jeune fille offerte dans un état d'abandon et soumise à un être supérieur, le dieu Mars. Le caractère divin de l'assaillant est, par ailleurs, symbolisé par sa position dans l'espace, dominant la jeune fille de toute sa taille.

Le schéma iconographique choisi dans un premier temps pour le dieu Mars n'est pas celui de Dionysos, dans l'épisode où ce dernier découvre Ariane à Naxos. En effet, si Dionysos est représenté cheminant au milieu de son thiase, Mars surplombe, dans les airs, la vestale[15] (Fig. 3). Ce schéma iconographique de Mars est probablement emprunté à la représentation de la figure d'Athéna dans la scène de l'abandon d'Ariane par Thésée à Naxos, scène précédant immédiatement sa découverte par Dionysos (Fig. 4): l'association des deux sujet était si totale que plusieurs témoignages nous sont parvenus de la juxtaposition des deux thèmes dans une seule et même image, et ce dès l'époque archaïque grecque[16]. Dans les scènes de l'abandon d'Ariane par Thésée, la déesse Athéna est parfois représentée flottant dans les airs au-dessus de la jeune fille endormie, mais comme figure secondaire, et à l'arrière plan[17]. La mise en scène de l'arrivée du dieu Mars pourrait également avoir été imitée de celle de Séléné naviguant dans les airs au-dessus d'Endymion, image dans laquelle la figure du jeune berger reprend elle aussi la position endormie d'Ariane à Naxos[18](Fig. 5).

C'est donc à l'une de ces deux figures, Athéna ou Séléné, que l'on a probablement emprunté la mise en scène de l'arrivée de Mars dans le bosquet

[14] Gury 2006.

[15] On ne connaît aucune représentation de Dionysos approchant d'Ariane par la voie aérienne.

[16] Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1060, nn. 93-98.

[17] Exemples: Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, pp. 1057-1059, nn. 54, 56, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 82.

[18] Exemples: Gabelmann 1986, pp. 729-731, nn. 14, 24, 29, 34, 38, 39, 40 et *passim*.

indice.indb 244 28/07/2010 22:43:40

sacré où Rhéa vient puiser de l'eau. Ce trait est d'autant plus caractéristique que Mars n'est en aucune autre occasion représenté volant dans les airs. Il s'agit donc d'un emprunt très ponctuel, qui n'aura pas d'influence sur l'iconographie du dieu de la guerre, dans un contexte autre que celui de sa rencontre avec la vestale.

Exemple de confusion des thèmes: la peinture de la Domus Aurea

Il semble que le mythe de Mars et Rhéa Silvia ait été choisi pour orner un plafond de la *Domus Aurea* de Néron, si l'on en croit, du moins, le dessin de restitution de Nicolas Ponce, pour la voûte de la salle 19[19] (Tav. XXII, 1). Cette gravure représente Mars nu, à l'exception de son manteau et de ses armes, arrivant dans les airs vers Rhéa Silvia située dans la partie inférieure gauche de la scène; cette dernière, le bras replié derrière la tête, est alanguie contre les genoux d'un personnage barbu portant des ailettes sur les tempes, et appuyé contre des rochers. La vestale est complètement dévêtue à l'exception du manteau qui lui couvre les jambes. Dans la partie droite de la scène, un jeune homme esquissant un geste de surprise s'éloigne de la jeune fille.

La fidélité de la gravure vis-à-vis de l'original a été plusieurs fois remise en question en raison du caractère énigmatique du personnage barbu coiffé d'ailettes, en qui l'on a parfois voulu reconnaître le Tibre à cause du roseau appuyé au creux de son bras[20].

Y. Perrin refusant de reconnaître dans ce tableau une représentation de Mars et Rhéa Silvia – thème dont il dit ne connaître que quatre représentations – a proposé une réinterprétation du tableau de la *Domus Aurea* comme une illustration de l'abandon d'Ariane par Thésée et de sa découverte par Dionysos. Selon lui, la jeune fille endormie est Ariane, au-dessus d'elle se penche un satyre (le personnage barbu aux ailettes), dans le ciel, Athéna descend vers elle, tandis que Thésée s'éloigne. Nous trouvons ici l'occasion de réfuter cette hypothèse qui se trouve en contradiction avec la tradition iconographique du thème.

En premier lieu, une représentation d'Athéna nue nous paraît exclue, puisque qu'il n'existe aucune attestation d'une telle représentation de la déesse[21]; d'autre part, comment expliquer que la déesse occupe la place centrale, dans une scène où elle n'apparaît habituellement que comme élément secondaire, à moitié dissimulée par des éléments de paysage (Fig. 4)?

En réalité, cette scène est parfaitement conforme au traitement traditionnel du thème de Rhéa Silvia. De sorte que l'interprétation d' Y. Perrin qui, comme il le signale lui-même est: «une solution qui suppose une grosse modification de l'original par le copiste»[22] doit être considérée comme une démarche superflue.

Il n'y a, en effet, aucune raison de rejeter la fidélité de la gravure de Nicolas Ponce envers l'original. On peut notamment identifier avec une quasi certitude le personnage barbu, trônant derrière Rhéa: il s'agit, sans aucun doute, de *Somnus*, personnification du Sommeil, qui a été associé ici à la scène de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia. A l'instar de la plupart des éléments constituant le schéma iconographique de Mars et Rhéa Silvia, ce motif a été emprunté à l'imagerie de la découverte d'Ariane à Naxos, dans laquelle le dieu du sommeil est fréquemment représenté[23]. M. L. Bernhard, à qui l'on doit une étude de l'iconographie d'Ariane, décrit *Somnus* comme une figure adoptant les traits d'un vieillard, barbu et chevelu, et souvent pourvu de petites ailes aux tempes; par ailleurs, il arrive qu'il emprunte certains traits iconographiques propres aux divinités aquatiques, ce qui pourrait expliquer la présence du roseau au creux de son bras gauche[24].

La présence de *Somnus* trônant à gauche du couple et du berger s'enfuyant à droite, inscrit le tableau dans la même tradition de paysage pictural que la scène de la frise du *columbarium* de l'Esquilin, bien que la mise en scène du couple diffère ici: on a appliqué à cette image le nouveau canon iconographique, conforme à la version augustéenne du mythe où la vestale est endormie, et non plus surprise en pleine activité comme sur la peinture du *columbarium* de l'Esquilin.

[19] Ponce 1786; Perrin 1982, pp. 856-857.

[20] Cappelli 2000, p. 164; Moormann 1998, p. 700; Perrin 1982, p. 865.

[21] Aucune Athéna nue n'est recensée par Demargne 1984.

[22] Perrin 1982, p. 865. Sur l'interprétation de Y. Perrin: Moormann 1998, p. 700 et note 34.

[23] Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, pp. 1057-1063, nn. 52, 54, 111, 124, 126, 127, 129, 130 et *passim.*

[24] Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1069.

indice.indb 245 28/07/2010 22:43:40

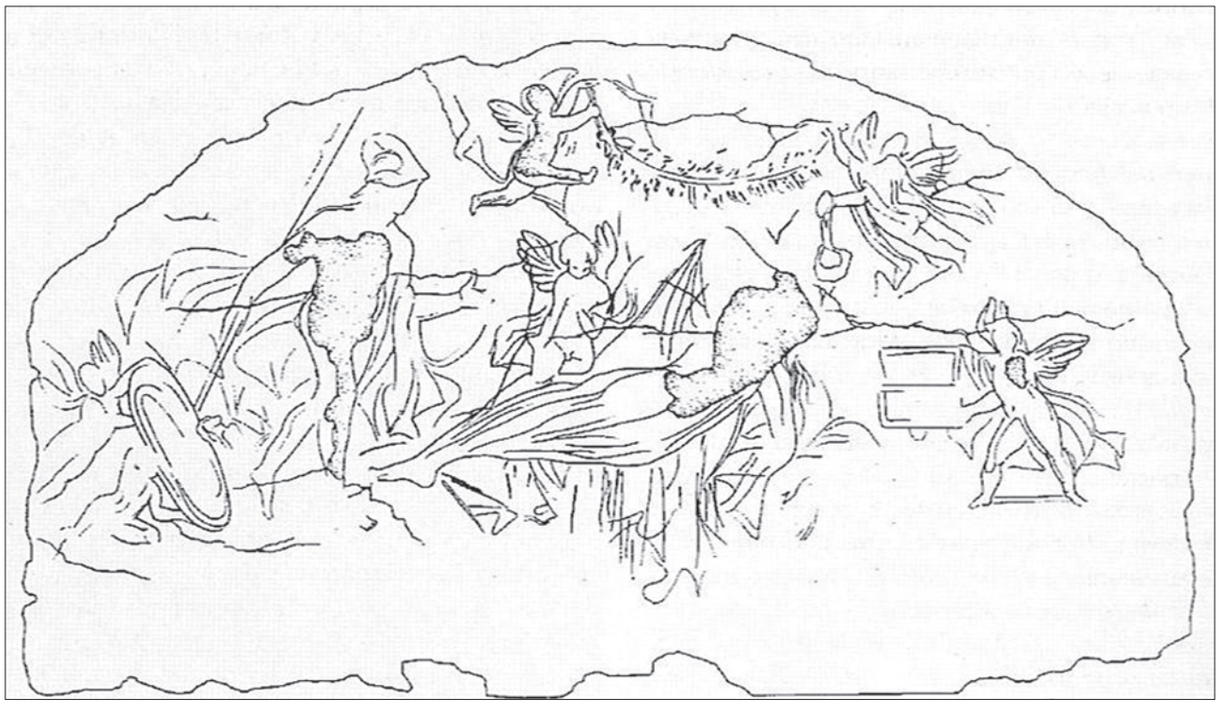


Fig. 6. Rome, Museo Nazionale, hypogée d'Aguzzano, stuc avec Mars et Rhéa (après Cappelli 1994).

II - Association du thème avec le mythe d'Ariane et Dionysos en contexte funéraire

L'utilisation du schéma iconographique mettant en scène Mars, descendant du ciel vers Rhéa Silvia, perdure jusqu'à la fin de l'époque antonine, période au cours de laquelle il est progressivement remplacé par un autre[25].

Dans cette nouvelle image du mythe, Mars n'est plus représenté approchant la vestale par la voie aérienne, mais en marchant, et toujours en provenance du côté gauche de la scène. Il est probable que, à cette occasion encore, l'image de Mars et Rhéa Silvia a subi l'influence de celle de la découverte d'Ariane par Dionysos. Cette fois, c'est la mise en scène de la rencontre qui porte l'empreinte de cette contamination. En effet, Dionysos est généralement représenté soit cheminant vers Ariane, soit la contemplant immobile, positions qui l'une et l'autre seront dès lors adoptées pour la représentation de Mars[26].

L'hypogée d'Aguzzano

Le tombeau d'Aguzzano – datable de la seconde moitié du II[e] siècle – présente la structure d'un hypogée aux parois ponctuées de niches et lunettes dont le décor stuqué figure, notamment, une scène de Lupercal, Mars et Rhéa Silvia, la naissance des Dioscures et des scènes dionysiaques[27] (Fig. 6). Ce programme iconographique révèle un symbolisme extrêmement riche et diversifié, dont on ne peut embrasser ici toutes les implications[28]. Il semble qu'une des clés de lecture touche au thème des jumeaux divins avec la présence des couples Romulus/Rémus et Castor/Pollux. Les amours de Mars et Rhéa Silvia, géniteurs de Romulus et Rémus, apparaissent ici comme un «passerelle» entre ce thème de la naissance des jumeaux et les scènes dionysiaques, en raison de la parenté du schéma iconographique mettant en scène leur couple avec celui de Dionysos et Ariane.

Les tombeaux du Vatican

C'est un programme iconographique assez proche de celui d'Aguzzano qui est peint sur les parois du tombeau des *Marcii*, dans la nécropole du Vatican[29]. Ici, les scènes ornent le fond des *arcosolia* et consacrent l'association, en contexte

[25] Dans l'état actuel de la documentation. Le format éditorial ne nous permet pas ici de publier le catalogue des œuvres. Voir Hauer-Prost 1994, et pour un catalogue plus complet Dardenay 2005.

[26] A l'exception de la scène figurant sur un relief du Belvédère (Vatican) dont la datation est toutefois sujette à caution (Vatican, Cortile Ottagono, inv. 917); Simon in Simon, Bauchhenss 1984, p. 550, n. 395; Hauer-Prost 1994, p. 617, n. 9. Pietrangeli 1988, p. 157. Andreae 1998, pl. 220.

[27] Mielsch 1975, pp. 151-154, pl. 65- 68. Dulière 1979, II, p. 21, n. 40, fig. 93 et 94. Cappelli 1994, pp. 129-150.

[28] On trouvera une étude plus détaillée chez Cappelli 1994.

[29] Mielsch in Mielsch, von Hesberg 1995, pp. 248-288, pl. 37, 38, 41. Barbet 2002, p. 78 et *passim*.

indice.indb 246 28/07/2010 22:43:40



Fig. 7. Rome, Nécropole du Vatican, tombeau des Marcii, Mars et Rhéa (après Mielsch 1995).

funéraire, de thèmes dionysiaques - et en premier lieu des amours de Dionysos et Ariane - avec Mars et Rhéa Silvia (Fig. 7); les Dioscures sont eux aussi présents, quoique sous une forme symbolique, à travers la représentation de Léda et du cygne.

A ces scènes il faut ajouter Hercule, Alceste et Admète, ainsi que Mercure et les Grâces, le thiase marin et des scènes nilotiques.

Quant au Mausolée χ de cette même nécropole vaticane, il présente un programme iconographique plus restreint, associant diverses scènes dionysiaques, parmi lesquelles Dionysos et Ariane, à la rencontre de Mars et Rhéa Silvia[30].

Malgré leur variété, on voit un fil conducteur se dégager de ces programmes iconographiques qui paraissent voués à mettre en scène des hiérogamies. Ainsi, le choix de ces couples d'amants s'inscrit dans la vogue plus générale de ces thèmes sur les décors funéraires, et en particulier sur les sarcophages, aux II^e^ et III^e^ siècles.

Parmi les multiples interprétations que peuvent susciter ces thèmes, mentionnons en premier lieu une analogie que suggère l'organisation générale de la tombe. Ces scènes ornent des *arcosolia*, niches oblongues dans lesquelles étaient allongés les corps des défunts. Il semble que la prédilection des scènes de Mars et Rhéa Silvia, ainsi que de Dionysos et Ariane dans ce type de décor, tienne à ce que de telles images évoquent directement une *prothesis*. Les jeunes êtres endormis vers lesquels s'approche une divinité évoquent justement le défunt plongé dans une mortelle léthargie; la divinité qui s'approche de la personne endormie doit alors revêtir un caractère psychopompe.

Interprétation: Rhéa et Ariane ou le sommeil éternel

Plusieurs sources antiques révèlent ainsi le lien étroit existant dans les mentalités romaines entre le sommeil et la mort: des textes littéraires et des épitaphes témoignent du souhait des vivants de retrouver un être cher, la nuit, en songe[31]. Un des exemples les plus célèbres est sans doute cette épitaphe où une jeune femme implore les Mânes de lui accorder la possibilité de voir son époux dans ses rêves[32].

En contexte funéraire, aux II^e^ et III^e^ siècles, les mythes d'Endymion et Séléné et d'Ariane et Dionysos connaissent une grande faveur; en comparaison, les scènes figurant Mars et Rhéa Silvia sont beaucoup plus rares et apparaissent presque, dans certains cas, comme un avatar (Fig. 8).

D'autres épitaphes souhaitent au défunt un «sommeil éternel»[33]; de tels documents permettent, quant à eux, d'apporter une

[30] Mielsch in Mielsch, von Hesberg 1985, pp. 259-274. Barbet 2002, p. 67.

[31] Zanker, Ewald 2004, p. 104 ss.

[32] *CIL* VI, 18817; voir également l'épitaphe d'un bébé: Peek 1960, p. 260, 348, n. 447

[33] *CIL* VI, 11082. Voir également une élégie de Properce, IV, 7, 87-89.

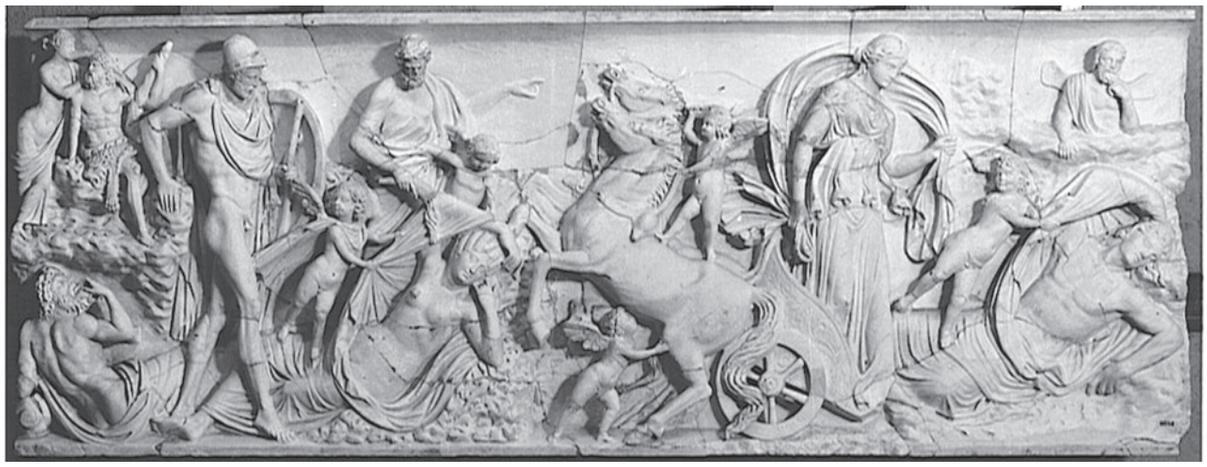


Fig. 8. Musei Vaticani, sarcophage avec Mars et Rhéa Silvia (inv. 9558).

interprétation appropriée aux sarcophages où la figure de Rhéa, d'Ariane ou d'Endymion emprunte les traits du défunt[34]. Endymion avait ainsi été plongé par Zeus dans un sommeil éternel qui lui permettait de conserver sa beauté et sa jeunesse: nul doute que ce mythe trouvait un écho dans l'image du souvenir intact que conservent les vivants de leurs morts.

Par ailleurs, de telles scènes figurées exaltent l'amour conjugal[35]. Il arrive ainsi que non seulement le personnage endormi, mais également le dieu visiteur, figure des portraits. Dans ce cas, les rôles des personnages du relief sont ambivalents: selon les interprétations, la scène peut évoquer soit la visite du vivant à l'être aimé défunt, soit la visite de l'esprit du mort au survivant, dans ses songes. En effet, en vertu du célèbre palindrome *ROMA/AMOR*[36], l'union de Mars et Rhéa Silvia – qui se produit selon Plutarque sous la conjonction du soleil et de la lune-[37] incarne l'éternité promise à la cité dont le fruit de leurs amours sera l'archégète.

Il est, par ailleurs, impossible d'étudier les décors peints illustrant les mythes de Mars et Rhéa, ou Ariane et Dionysos, sans mentionner les sarcophages contemporains figurant ces mêmes thèmes. Ces documents sont en effet d'autant plus intéressant qu'ils apparaissent comme témoignages très clairs de l'adaptation du portrait du défunt à la figure d'une divinité.

Ainsi, sur une série de sarcophages produits à Rome, Rhéa Silvia emprunte de toute évidence les traits de la défunte: le processus d'assimilation est donc ici à son paroxysme[38]. Plusieurs pistes d'interprétation pour ces «portraits funéraires» sont alors envisageables (Fig. 9).

En empruntant les traits d'un dieu ou d'un héros, le défunt accède à une forme d'apothéose[39]; mais plutôt qu'une déification à proprement parler – laquelle était sans aucun doute réservée aux souverains – le choix des schémas iconographiques révèle que l'on recherchait essentiellement à évoquer l'entrée du défunt dans l'Hadès.

Cette forme d'héroïsation- la fameuse *consecratio in formam deorum*[40] - qui accordait au défunt une part d'éternité visait également à éviter que celui-

[34] Zanker 2002, pp.176-180.

[35] Lavagne 1987, p. 164. Zanker 2002, pp. 178-179.

[36] Turcan 1999, p. 97: «l'amour prélude au destin d'une Rome éternelle».

[37] Associés, les deux astres symbolisent le cycle perpétuel du temps. Plutarque, *Fort. Rom*, 8, 320 c. Toujours selon Plutarque, cette même conjonction présidait à la fondation de l'*Vrbs*: *Rom.*, 12, 2.

[38] Par exemple sarcophage Mattei Robert 1890, III 2, 228-232, n. 188. Sichtermann, Koch 1975, p. 66, n. 71. Wrede 1981, p. 272, n. 202, pl. 27, 3; 28, 3.4. Hauer-Prost 1994, p. 617, n. 15; Simon in Simon, Bauchhenss 1984, p. 550, n. 401. Turcan 1999, pp. 97-98. Zanker, Ewald 2004, p. 214, fig. 193. Sarcophage du Vatican, inv. 9558: Robert 1890, III/1, n. 88. Andreae, in Helbig[4] I, n. 1005. Wrede 1981, p. 271, n. 200, pl. 28, 1. 2. 5. Vermeule 1957, p. 293, fig. 7. *EAA,* IV, p. 890, fig. 1057. Hauer-Prost 1994, p. 617, n. 14; Simon in Simon, Bauchhenss 1984, p. 550, n. 400. Turcan 1999, pp. 97-98. Zanker, Ewald 2004, p. 215, fig. 194.

[39] L'assimilation du défunt à une divinité par laquelle celui-ci se voit accorder une part d'éternité était qualifiée par H. Lavagne de «mémoire divine», qu'il différencie de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, quoique tous «participent du même effort». Lavagne 1987, p.163. Sur la question de l'interprétation du «sommeil» du défunt comme une forme d'immortalité, voir l'article fondateur de P. Boyancé (Boyancé 1928).

[40] La *consecratio in formam deorum* est l'objet d'une thèse de H. Wrede où l'auteur montre que si les membres de la famille impériale étaient souvent représentés sous les traits de dieux et déesses, le procédé existait également chez de simples particuliers, en particulier chez les membres de la bourgeoisie italique, adoptant notamment l'apparence des divinités protectrices de leur activité professionnelle: Wrede 1981.

indice.indb 248 28/07/2010 22:43:41



Fig. 9. Rome, Palazzo Mattei, sarcophage avec Mars et Rhéa Silvia (après Zanker, Ewald 2004).

ci ne sombre dans l'oubli: ce souci de perpétuer par une sépulture monumentale, par un portrait ou par une simple épitaphe, le souvenir du mort était, on le sait, une des grandes préoccupations de la société romaine.

La représentation du portrait du défunt était, par ailleurs, l'écho d'une volonté de transmettre et de perpétuer la *dignitas* et la grandeur de l'individu, valeurs essentielles chez les notables[41].

Synthèse: la formation progressive d'une image

Un des aspects les plus frappants de l'image de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia est la succession chronologique de l'emploi des deux schémas iconographiques attestés. Ceci est un fait exceptionnel dans le traitement iconographique de thèmes mythologiques, dont la tendance est plutôt de tirer parti des différents schémas à disposition. La rupture est datable du dernier tiers du II^e^ siècle. Avant cette date, et depuis l'époque augustéenne, Mars était invariablement représenté approchant Rhéa Silvia dans les airs. Mais à la fin de l'époque antonine, ce schéma disparaît pour laisser place à une composition dans laquelle Mars marche vers la vestale endormie.

Une explication à ce phénomène relève de l'évolution intrinsèque du schéma iconographique et s'inscrit dans une continuité. L'étude montre ce que le schéma iconographique de Mars et Rhéa Silvia doit à celui de Dionysos et Ariane. Mais le fait est que, plutôt que d'assimiler cette influence d'un bloc et de se présenter d'emblée comme un «clone» de ce dernier, l'image de Mars et Rhéa Silvia ne se voit distiller que très progressivement les caractéristiques de l'image de la découverte d'Ariane à Naxos.

En réalité, le processus est plus complexe qu'il n'y paraît et peut évoquer le procédé des «vases communicants». Car, si l'image de Mars et Rhéa Silvia se nourrit de celle de Dionysos et Ariane, cette dernière absorbe parallèlement l'influence des images du thiase dionysiaque. De telle sorte que, finalement, c'est de la sphère dionysiaque que relève à l'origine le schéma iconographique de Mars et Rhéa Silvia.

Nous nous proposons de résumer ci-après les apports constatés.

C'est à l'occasion de l'introduction de la figure d'Ariane dans la sphère dionysiaque que la figure de la jeune princesse, qui avait aidé Thésée à sortir du labyrinthe, emprunte progressivement l'apparence d'une ménade. Dès lors, elle ne sera plus représentée sous les chastes traits d'une jeune fille éveillée et assise à l'arrivée de Dionysos[42], mais allongée, nue et alanguie, le bras relevé derrière la tête en signe d'abandon,

[41] Vipard 2004, p. 387. Pour Zanker, il s'agit d'une forme de «*laudatio funebris*» iconographique: une valorisation des vertus du défunt (Zanker, Ewald 2004, p.178 ss.)

[42] Par exemple: Cratère en Calice de Syracuse, Mus. Reg. 17427, *ARV*² 1184, *CVA*, I, pl.10 (824) Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1060, n. 94.

indice.indb 249 28/07/2010 22:43:41

comme une ménade épuisée par la danse et le vin[43]. Lors des premières attestations du schéma iconographique de la découverte d'Ariane à Naxos, sur la céramique attique, *Hypnos* ou Eros sont présents aux côtés de la jeune fille, en simples spectateurs[44]. Le thème du dévoilement de la figure d'Ariane – de la part d'un satyre, d'Eros ou de *Somnus*[45] – trouvait lui aussi son origine dans la sphère dionysiaque, puisqu'il est né d'une composition inspirée de l'image de la ménade surprise par un satyre[46].

Les éléments de composition constituant le schéma iconographique d'Ariane à Naxos, seront transmis, l'un après l'autre, au thème de Mars et Rhéa Silvia. La genèse de l'image du sujet montre les mêmes caractéristiques que celles d'Ariane: au début, Rhéa Silvia, tout comme la princesse minoenne était assise et éveillée à l'approche du dieu. Cette même évolution d'un statut d'éveil à un statut de sommeil des jeunes filles renforce le parallélisme du traitement iconographique de l'épisode de ces hiérogamies.

Ainsi, dans un premier temps, seule la figure de Rhéa Silvia bénéficie de l'influence de l'image de la découverte d'Ariane à Naxos. Mars, quant à lui, conserve son iconographie traditionnelle, de *gravidus*, les jambes écartées en position dynamique, armé de pied en cap[47]. Son image reste, au début, affranchie de l'influence de la mise en scène de la rencontre à Naxos: au lieu de marcher vers Rhéa Silvia, comme Dionysos marche vers Ariane, il s'approche de la jeune fille par la voie des airs. Cette représentation, inhabituelle pour Mars, porte certainement la marque d'une autre influence. On pense à celle de la figure de Séléné, dans la scène où elle découvre Endymion endormi, ou encore à la figure d'Athéna, qui apparaît comme personnage secondaire dans certaines représentations de l'abandon d'Ariane par Thésée.

Dans un second temps, c'est une nouvelle étape dans la distillation du schéma iconographique d'Ariane et Dionysos à celui de Mars et Rhéa qui va présider à la création d'un nouveau schéma iconographique pour ce dernier thème, à la fin de l'époque antonine. Dans cette nouvelle image, Mars s'approche en marchant de Rhéa Silvia. L'influence de l'image de Dionysos et Ariane est d'autant plus claire, que Mars, à l'instar de Dionysos, chemine toujours vers l'objet aimé à partir du côté gauche du champ de l'image, vers la jeune fille allongée à droite.

M. L. Bernhard avait remarqué, à l'issu de son étude iconographique de la figure d'Ariane, que le thème avait connu une éclipse d'une centaine d'années, entre les représentations dans la peinture pompéienne et sa réapparition vers 180-190[48]. On notera avec intérêt que la date de la réapparition de l'image d'Ariane est précisément celle où naît un nouveau schéma iconographique pour représenter Mars et Rhéa. Il est fort probable que la réintroduction de l'image d'Ariane, dans le corpus iconographique employé par les artisans, a été l'occasion de renouveler la mise en scène de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia. D'autant plus que l'on observe parallèlement le même processus iconographique pour l'image de Séléné et Endymion: jusqu'à cette date, la déesse était représentée dans les airs au-dessus du jeune homme; or, à partir de la fin du II^{e} siècle ap. J.-C. les images montrent Séléné s'approchant d'Endymion en cheminant sur la terre ferme, et souvent même, à l'instar de Dionysos, descendant d'un bige[49].

Il est possible également que cette modification s'inscrive dans un processus de réduction du nombre des schémas iconographiques utilisés dans les ateliers, favorisant un travail répétitif de la part des artisans. Sur les sarcophages, notamment, l'emploi relativement courant des images de Dionysos et Ariane, Mars et Rhéa, Endymion et Séléné, a peut-être entraîné, à force de répétition, une normalisation du schéma iconographique des trois thèmes.

[43] La première attestation de ce schéma iconographique pour Ariane pourrait être la peinture de la coupe de Tarquinia , musée national, inv. n. 5291, datable vers 480-470 av. J.-C. (Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1057, n. 53).

[44] Par exemple: Daszewski in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1060, n. 95; Hermary, Cassimatis, Vollkommer 1986, pp. 860-865, n. 53, 95, 111; Lochin 1990, p. 598, nn. 52, 54.

[45] Les premières attestations connues apparaissent sur des tableaux pompéiens, qui sont toutefois peut-être des copies d'un original grec: Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, pp. 1062-1063, nn. 124, 125, 127, 128 et *passim*.

[46] Metzger 1951, pp.112-113 et p.142.

[47] Sur Mars *gravidus*: Simon in Simon, Bauchhenss 1984, type T (*in tänzerischer Haltung*), p. 521.

[48] Bernhard in Bernhard, Daszewski 1986, p. 1069.

[49] Voir Gabelmann 1986.

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Andreae 1998

B. Andreae, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. II. Museo Pio Clementino. Cortile Ottagono*, Berlin 1998.

Barbet 2002

A. Barbet, 'La peinture funéraire romaine en Occident, premier inventaire', in D. Vaquerizo Gil (*ed.*), *Espacios y Usos Funerarios en el Occidente Romano.* Actas des Congreso Internacional, Cordoba 5-9 juin 2001, Cordoba 2002, pp. 57-79.

Bernhard, Daszewski 1986

M.L. Bernhard, W.A. Daszewski, *s.v.* 'Ariadne', in *LIMC* III, 1986, pp. 1050-1070.

Boyancé 1928

P. Boyancé, 'Le sommeil et l'immortalité' in *MÉFRA* 45, 1928, pp. 97-105.

Brizio 1876

E. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino dalla Compagnia Fondiaria Italiana nell'anno 1875*, Roma 1876.

Cappelli 1994

R. Cappelli, 'Gemelli divini a confronto: l'ipogeo di Aguzzano', in L. Nista (*ed.*), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994, pp. 129-150.

Cappelli 2000

R. Cappelli, 'Questioni di iconografia', in A. Carandini, R. Cappelli, *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città. Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, 28 giugno-29 ottobre 2000*, Milano 2000, pp. 151-183.

Dardenay 2005

A. Dardenay, *La diffusion iconographique des mythes fondateurs de Rome dans l'Occident romain*, Thèse de doctorat sous la direction de J.-Ch. Balty, Paris Sorbonne 2005 (en cours de publication).

Dardenay 2007

A. Dardenay, 'La diffusion des mythes fondateurs de Rome dans la peinture murale et la mosaïque antique' in C. Guiral Pelegrín (*ed.*), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), Zaragoza, 21-25 septiembre 2004, Zaragoza 2007, pp. 41-48.

Demargne 1984

P. Demargne, *s.v.* 'Athena', in *LIMC* II, 1984, pp. 955-1044.

Dentzer 1982

J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle av.J.-C.* (*BÉFAR* 246) Paris-Rome 1982.

Dulière 1979

C. Dulière, Lupa Romana*: recherches d'iconographie et essai d'interprétation* (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire ancienne, 18) Bruxelles 1979.

Gabelmann 1986

H. Gabelmann, *s.v.* 'Endymion', in *LIMC* III, 1986, pp. 726-742.

Gersht, Mucznik 1988

R Gersht, S. Mucznik, 'Mars and Rhea Silvia' in *Gerion*, 6, 1988, pp. 115-133.

Gury 2006

F. Gury, 'La disponibilité à l'autre. Le geste de la séduction passive dans l'art romain' in L. Bodiou, D. Frere, V. Mehl (*edd.*), *L'expression des corps, gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes 2006, pp. 267-283.

Hauer-Prost 1994

M. Hauer-Prost, *s.v.* 'Rea Silvia', in *LIMC* VII, 1994, pp. 615-620.

Helbig 1868

W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.

Hermary, Cassimatis, Vollkommer 1986

A. Hermary, H. Cassimatis, R. Vollkommer, *s.v.* 'Eros' in *LIMC* III, 1986, pp. 850-942.

Johner 2003

A. Johner, 'Violence et conflit dans la légende des origines romaines' in S. Franchet d'Espèrey (*ed.*), *Fondements et crises du pouvoir,* Ausonius Publications- Etude 9, 2003, pp. 99-108.

Kaempf-Dimitriadou 1979

S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrunderts v. Chr.* (*AntK-BH* 11), 1979.

Lavagne 1987

H. Lavagne, 'Le tombeau, mémoire du mort' in F. Hinard (*ed.*), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain* 'Actes du colloque Caen 20-22 Novembre 1985', Caen 1987, pp. 159-165.

Lochin 1990

C. Lochin, *s.v.* 'Somnus' in *LIMC* V, 1990, pp. 591-609.

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique grecque du IVe siècle*, Paris 1951.

Mielsch 1975

H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs* (*RM-EH* 21), 1975.

Mielsch, von Hesberg 1995

H. Mielsch, H. von Hesberg, *Die Heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen E-I und Z-PSI* (*MemPontAcc*, s.III, XVI, 2), 1995.

Moormann 1998

E. M. Moormann, 'Das Goldene Haus Nero in Rom: Eine orientalische Erfindung?', in R. Rolle, K. Schmidt (*edd.*), *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt (Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg* 87, Göttingen 1998, pp. 689-701.

Moraw 1998

S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.,* Mainz 1998.

Palagia 1986

O. Palagia, *s.v.* 'Daphne', in *LIMC* III, 1986, pp. 344-348.

Peek 1960

W. Peek, *Griechische Grabgedichte* (Schriften und Quellen der alten Welt, 7), Berlin 1960.

Perrin 1982

Y. Perrin, 'Nicolas Ponce et la *domus aurea* de Néron. Une documentation inédite' in *MÉFRA*, 94, 1982, pp. 843-891.

Pietrangeli 1988

C. Pietrangeli, 'La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani', in *BMonMusPont*, VIII, 1988, pp. 139-172.

Ponce 1786

N. Ponce, *Description des bains de Titus*, Paris 1786.

Reinach 1922

S. Reinach, *Répertoire des peintures grècques et romaines*, Paris, 1922.

Robert 1890

C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1890-1919.

Schröder 2004

S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2. Idealplastik*, Mainz 2004.

Sichtermann, Koch 1975

H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (Bilderhefte des DAI Rom, 5/6), Tübingen 1975.

Simon, Bauchhenss 1984

E. Simon, G. Bauchhenss, *s.v.* 'Ares/Mars' in *LIMC* II, 1984, pp. 505-580.

Touchette 1995

L.A. Touchette, *The dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies* (*BICS-Suppl.* 62), London 1995.

indice.indb 252 28/07/2010 22:43:41

Turcan 1999

R. Turcan, *Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.

Vermeule 1957

C.C. Vermeule, 'Herakles crowning himself' in *JHS* 77, 1957, pp. 283-300.

Vipard 2004

P. Vipard, 'Quelques manifestations d'autocélébration des membres des élites urbaines dans le cadre domestique' in M. Cébeillac-Gervasoni, L. Lamoine, F. Trément (*edd.*), *Autocélébration des élites locales dans le monde romain. Contexte, textes, images (IIe s.av.J.-C.-IIIe s.ap.J.-C.),* Actes du Colloque, Clermont-Ferrand 21-23 novembre 2003, Clermont-Ferrand 2004, pp. 379-402.

Wrede 1981

H. Wrede, Consecratio in formam deorum. *Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1981.

Zanker 1988

P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus,* Ann Arbor 1988 (trad. ingl.).

Zanker 2002

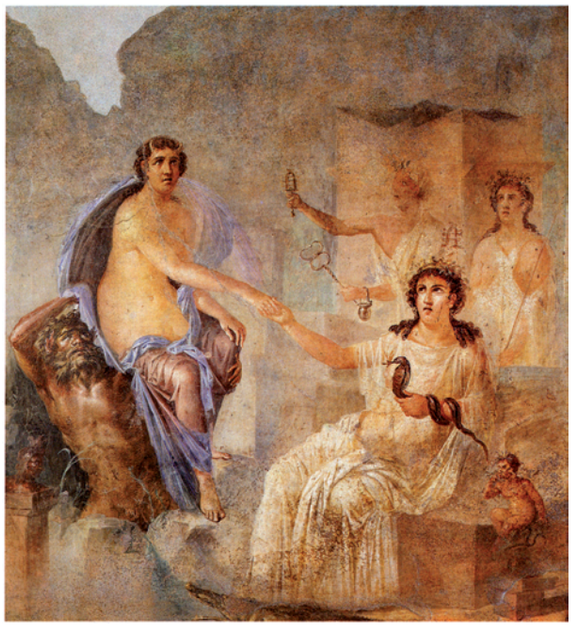
P. Zanker, *Un'arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

Zanker, Ewald 2004

P. Zanker, B.C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.



1. Tableau de la *Domus Aurea* (après Cappelli 2000).



2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9558: affresco con l'arrivo di Io a Canopo da Pompei, Tempio di Iside.



3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 112286: affresco con Bacco e il Vesuvio da Pompei, Casa del Centenario.



4. Acquerello dell'affresco con personificazioni dal *Macellum* di Pompei (ADS 730).