

Université de Paris Ovest Nanterre La Défense  
Ecole doctorale 395 «Milieux, Cultures et  
Sociétés du Passé et du Présent»

Università degli Studi di Napoli «Federico II»  
Dipartimento di Discipline Storiche E. Lepore,  
Scienze archeologiche e Storico artistiche

Thèse pour obtenir les grades de  
Docteur de l'Université de Paris Ovest Nanterre La Défense (Histoire  
et Archéologie des Mondes Anciens)  
Dottoranda di ricerca in Scienze archeologiche e Storico artistiche

Présentée et soutenue publiquement par

Florence LE BARS-TOSI

Le 25 octobre 2014

*Les Français et l'archéologie au Royaume de Naples pendant le Decennio  
francese (1806-1815) : l'exemple des découvertes de céramique antique.*

*I Francesi e l'archeologia nel Regno di Napoli durante il Decennio  
francese (1806-1815): l'esempio delle scoperte di ceramica antica.*

Vol. I Texte

Sous la direction conjointe de

Agnès ROUVERET

Professeur à l'Université de Paris Ovest Nanterre  
La Défense

Carlo GASPARRI

Professeur à l'Université «Federico II» de Naples

devant un jury composé de

Martine DENOYELLE (Conservateur en chef du patrimoine, conseiller scientifique à l'INHA)

Carlo GASPARRI (Professeur à l'Université «Federico II» de Naples)

Angela PONTRANDOLFO (Professeur à l'Université de Salerne)

Agnès ROUVERET (Professeur à l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense)

## REMERCIEMENTS

Cette thèse doit son existence à la confiance et à l'intérêt que Madame Martine Denoyelle a bien voulu placer en moi, en accompagnant mes premiers travaux de recherche sur Caroline Murat. Elle a suivi chaque étape de mon parcours en m'offrant de nombreuses opportunités d'études et d'apprentissage. Grâce à elle, j'ai pu rencontrer les deux professeurs qui allaient devenir mes directeurs de recherche : Madame Agnès Rouveret et Monsieur Carlo Gasparri. Patients et attentifs aux avancées de mon étude, ils m'ont honorée de leur confiance et m'ont activement soutenue dans toutes mes démarches. Madame Agnès Rouveret m'a également accueillie au sein de l'équipe franco-italienne de Paestum, une seconde famille qui m'a beaucoup apporté, tant sur le plan scientifique qu'humain. Madame Agnès Rouveret a su, par une méthode socratique savamment maniée, éveiller en moi des intérêts et des ressources nouvelles. Telle la déesse aux yeux pers, sa sagesse et son expérience m'ont toujours guidé dans les méandres de la recherche. Monsieur Carlo Gasparri a été à Naples un autre guide essentiel à mon parcours intellectuel. Ses sandales ailées ont mené ses étudiants de Naples à Rome et Florence. Son infatigable soif de transmettre m'a révélé quelques uns des mystères de l'Antique et montré la méthodologie à suivre. C'est ainsi qu'armée de ces divins présents, j'ai pu m'approcher de l'Antiquité sans en être pétrifiée. Qu'ils reçoivent ici le témoignage de ma plus grande gratitude.

Cette thèse a bénéficié de plusieurs soutiens financiers à travers des bourses d'étude et de mobilité dispensées par la Fondation Napoléon (2008), le Ministère de Affaires Etrangères italien (2008-2009), l'Université franco-italienne (programme Vinci en 2009-2011), l'IISS (2010) et l'INHA (2012). Je renouvelle ici mes remerciements à ces institutions.

Ce travail de recherches mené entre Munich, Paris et Naples a été l'occasion de faire de nombreuses rencontres qu'une passion commune pour Naples et l'archéologie a contribué à nourrir de sentiments d'amitié et de reconnaissance. Les institutions abritant mes recherches ont ainsi pris des visages amis que je souhaite ici remercier.

Aux Antikensammlungen de Munich, je remercie en premier lieu Monsieur Florian Knauss pour son intérêt et la célérité bienveillante avec laquelle il a toujours accompagné mes requêtes.

Au Musée Archéologique de Naples, ma gratitude va à Madame Marinella Lista qui a accompagné avec bonté mes premières recherches sur la collection de vases antiques de Caroline Murat. Mes plus vifs remerciements vont aussi à Madame Operette du laboratoire de restauration et au photographe du MANN pour leur support technique, aux « consegnatari » Messieurs Raffaele Danise, Ciro Esposito, Maria Gabriela Martucci, Fortunato Stefanizzi, Sergio Venanzoni pour leur aide logistique.

À la Surintendance pour les Biens Archéologiques, je remercie Mesdames Sampaolo et Cinquantaquattro pour les autorisations qui m'ont permis d'accéder aux œuvres conservées dans les réserves du MANN. Mes recherches n'auraient pu s'effectuer sans cela. De même, la présence et les conseils de Rosaria Esposito à la bibliothèque de la Surintendance, à l'ASSAN d'Andrea Milanese

– à qui je suis grandement redevable – et d’Angela Luppino – dont l’amitié m’est très précieuse – ont été fondamentaux pour la réussite de cette entreprise. Qu’ils soient ici remerciés pour leur aide et les discussions fécondes échangées durant toutes ces années. Ce lieu d’étude si riche d’histoire et de mémoire que constitue la bibliothèque de la Surintendance, m’a permis de connaître Werner Johannoswky dans les dernières années de sa vie. Je lui dois plusieurs conseils bibliographiques et de passionnantes discussions ; qu’un hommage lui soit ici rendu.

À l’Archivio di Stato de Naples (ASN), je remercie Madame Renata De Lorenzo et Monsieur Gaetano Damiano pour leur précieux conseils et les nombreuses anecdotes partagées sur la période napoléonienne. Ils ont été les auxiliaires et les gardiens de mes trouvailles.

L’Istituto Italiano per gli Studi Storici (IISS) Benedetto Croce, m’a offert une bourse d’étude à Naples et a contribué à l’élargissement des horizons culturels de cette recherche à travers la large gamme de conférences suivies en son sein. Outre la personne de sa secrétaire générale, Marta Herling, je tiens à remercier l’ensemble du personnel de cette institution pour leur aide logistique et intellectuelle. Qu’il me soit permis ici de citer l’appui de mes camarades boursiers, en particulier Anna Gargano, Domenico Cecere et Emanuele Catone, dont les indications archivistiques et bibliographiques se sont révélés de première utilité.

Je souhaite également remercier chaleureusement la directrice du Centre Jean Bérard, Madame Claude Pouzadoux, qui m’a témoigné un intérêt et une affection constante et dont les écrits ont grandement nourri mes réflexions. Priscilla Munzi et Laëtita Cavassa m’ont également apporté leur aide et leur amitié ; qu’elles en soient vivement remerciées.

À Paris, mes recherches ont bénéficié du soutien de nombreux chercheurs et institutions. Au Musée du Louvre, je remercie l’équipe du Département des AGER et en particulier pour leurs conseils et leur disponibilité, Mesdames Sophie Descamps, Françoise Gaultier, Pascale Gilet, Violaine Jeammet, Sophie Padel-Imbaud. Mes plus vifs remerciements vont à Sophie Marmois, Néguine Mathieux et Christine Walter pour leur amitié et leur soutien inconditionnel. À l’EHESS, Madame Marie-Christine Villanueva-Puig accompagne depuis plusieurs années mes recherches. Je souhaite la remercier ici pour la disponibilité et la bienveillance qu’elle m’a toujours témoignées.

Au CRRMF, ma plus grande gratitude va à Madame Brigitte Bourgeois pour ses conseils et son regard expert sur les restaurations du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au Musée National de la Céramique à Sèvres, je remercie Monsieur Eric Moinet, directeur de l’établissement et Madame Laurence Tilliard, conservatrice du patrimoine, pour leur grande disponibilité.

Mes remerciements vont également à Monsieur Bernard Chevalier, au Prince Murat, à Monsieur Christian Bourdeille et à l’association des amis du Musée Murat pour l’intérêt qu’ils ont témoigné à ma recherche.

Cette thèse m’a également permis de participer à des colloques et des séminaires, au cours desquels j’ai pu rencontrer des personnalités scientifiques qui m’ont grandement aidé. Gabriella Prisco a ainsi suivi attentivement les premiers développements de cette thèse, en l’orientant par ces conseils. Ludi Chazalon m’a merveilleusement guidée dans les méandres des réserves du musée de Naples. Diego Elia et Sebastiano Barresi m’ont apporté leurs connaissances sur Locres et la céramique du

Groupe Intermédiaire. Je les remercie encore une fois pour leur œil expert et la générosité de leurs conseils. Madame Angela Pontrandolfo, rencontrée à Naples et à Paestum, m'a accompagnée par ses nombreux écrits et sa réflexion menée sur le sujet depuis plusieurs années. Orlando Sculli et le docteur François Chassain m'ont apporté leurs connaissances botaniques. Ils m'ont ainsi permis d'identifier sans erreurs des espèces végétales représentées sur les vases peints et m'ont révélé les vertus médicinales de l'hellébore utilisé par le devin Mélampous pour la guérison des Proétides.

Mes camarades de séminaires Imma Ferrara, Italo Iasiello et Salvatore Napolitano ont nourri ma réflexion de discussions passionnantes et échangé de nombreuses références bibliographiques. Ce travail leur doit beaucoup. À l'INHA de Paris, Marie-Amélie Bernard, Delphine Burlot et Louise Detrez m'ont apporté leur soutien à travers des conversations stimulantes entretenues au cours de ces dernières années. Mes aînés Airton Pollini, Sophie Montel, Dora D'Auria, Alessandro Tuccillo m'ont encouragé et montré le chemin à parcourir. Daniela Ventrelli m'a offert une perspective d'avenir pour poursuivre les recherches sur l'histoire de l'archéologie de l'Italie méridionale.

Pour leur amitié sans faille, leur soutien matériel et moral, je remercie Hakima Benabderrahmane, Pierre-Alexandre Bescos, Pedro Duarte, Florian Hillaireau, Laurent Vallée. Ma reconnaissance va également à mes parents, relecteurs fidèles, mon frère Jeffig Le Bars et sa compagne Mélissa Plantaz pour leur aide graphique à la réalisation des cartes et des planches qui accompagnent ce texte. Enfin, cette thèse n'aurait pu aboutir sans la constance et le dévouement de ma belle-famille et de mon mari Enrico Tosi.



*À Naples, aux Napolitains, aux rivages de l'Antique.*



## SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>17</b>
<b>LA NAISSANCE DE L'INTERET POUR LA CERAMIQUE ANTIQUE</b>	<b>17</b>
<b>VERS UNE HISTOIRE DE L'ARCHEOLOGIE</b>	<b>21</b>
<b>ENJEUX DE LA RECHERCHE, OBJECTIFS DE L'ETUDE</b>	<b>22</b>
<b>1<sup>ERE</sup> PARTIE METHODE DE LA RECHERCHE ET CONTEXTE HISTORIQUE</b>	<b>31</b>
<b>CHAPITRE I HISTOIRE DES RECHERCHES ET METHODOLOGIE</b>	<b>35</b>
<b>I) HISTOIRE DES RECHERCHES ET METHODOLOGIE</b>	<b>37</b>
A) Grecs ou étrusques : l'influence des découvertes de vases antiques dans les débats d'érudits et la naissance de la science archéologique.	37
B) Lieux et contextes de l'étude savante au XIX <sup>e</sup> siècle : la collection, le Musée, le terrain.	44
C) Une œuvre en contexte : de l'approche stylistique à la construction de l'archéologie moderne	55
<b>II) METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE</b>	<b>64</b>
A) État des sources	65
B) Les outils de l'exploration	80
C) Des archives au terrain	81
<b>CHAPITRE II REFORMES ET CONTINUITES AU ROYAUME DES ANTIQUES</b>	<b>85</b>
<b>I) NAPLES À L'AUBE DE LA DÉCENNIE FRANÇAISE</b>	<b>87</b>
A) Une ville en clair-obscur	87
B) Organisation de la cour et appareil politique	89
C) La situation militaire du Royaume	90
<b>II) GALERIE DE PORTRAITS : LES ACTEURS POLITIQUES ET INTELLECTUELS DU ROYAUME DE NAPLES AU DÉBUT DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE</b>	<b>93</b>
A) Élités savantes et tradition antiquaire	93
B) Une nouvelle cour des sciences et des arts	99
C) Le Musée de la Reine : de la délectation esthétique à l'intérêt archéologique	124
<b>III) L'ŒUVRE RÉFORMATRICE DU <i>DECENNIO FRANCESE</i></b>	<b>133</b>
A) Les réformes politiques et économiques	133
B) La politique culturelle	138
C) Protéger, conserver, étudier : la politique archéologique du <i>decennio francese</i> et ses modalités.	140

<b>2<sup>E</sup> PARTIE LES DECOUVERTES DE VASES ANTIQUES PENDANT LE <i>DECENNIO</i> FRANCESE : LOCALISATION, CONTEXTE, IDENTIFICATION</b>	<b>161</b>
<b>CHAPITRE III LES FOUILLES DANS LE ROYAUME DE NAPLES PENDANT LE <i>DECENNIO</i> FRANCESE : LES SITES DE L'EXPLORATION ARCHEOLOGIQUE</b>	<b>165</b>
<b>I) NAPLES ET LES PROVINCES LIMITOPHES : TERRA DI LAVORO ET PRINCIPAT CITÉRIEUR</b>	<b>167</b>
<b>II) LA BASILICATE ET LES PROVINCES DE CALABRE CITÉRIEURE ET ULTÉRIEURE</b>	<b>169</b>
<b>III) TERRE DE BARI</b>	<b>172</b>
<b>CHAPITRE IV ANALYSE DES DECOUVERTES A NAPLES ET DANS LES PROVINCES AUTOUR DE NAPLES (1801-1815)</b>	<b>177</b>
<b>I) NOLA : LES QUESTIONNEMENTS SUR LA PROVENANCE ET LES PRODUCTIONS</b>	<b>180</b>
A) Le « style de Nola » et les « vases siciliens » : les subtilités du langage antique	180
B) Les fouilles sur le site de Nola au début du XIX <sup>e</sup> siècle	182
<b>II) SANT'AGATA DE' GOTI : LES PREMIÈRES DÉCOUVERTES DU SIÈCLE</b>	<b>186</b>
A) Des prospections pour les Bourbons	187
B) Les fouilles de 1801 : des productions campaniennes (cat. 2, 3, 4, 9)	187
C) Les fouilles de 1803 : des productions attiques (cat. 15, 18, 19, 20)	192
<b>III) NAPLES : LES JARDINS DE SANTA TERESA DEGLI SCALZI</b>	<b>196</b>
A) Histoire de la découverte	196
B) Identification du matériel	199
<b>CHAPITRE V PAESTUM EN 1805 LA PREMIERE CAMPAGNE DE FOUILLES</b>	<b>205</b>
<b>I) DE PESTO À POSEIDONIA</b>	<b>208</b>
A) La redécouverte du site	209
B) La grande fouille de 1805 : journal d'une découverte	210
<b>II) IDENTIFICATION MODERNE DU MATÉRIEL</b>	<b>211</b>
A) La panoplie en bronze	213
B) Le matériel céramique	213
<b>III) DÉCOUVERTE DE LA MIXITÉ CULTURELLE</b>	<b>225</b>
<b>CHAPITRE VI ANALYSE DES DECOUVERTES A LOCRES (1811-1813)</b>	<b>229</b>
<b>I) LES DÉCOUVERTES D'UN MINISTRE</b>	<b>233</b>
A) Les lécythes de la Reine dans les carnets de Millin	233
B) Les autres identifications	238
<b>II) LES FOUILLES OUBLIÉES DE 1813 : LE TÉMOIGNAGE DES SOURCES</b>	<b>242</b>
<b>III) DES MOTS À LA MATIÈRE : QUELQUES IDENTIFICATIONS</b>	<b>245</b>
A) L'éternel retour, ou le cercle des interprétations autour d'un couvercle de lékanè (cat. 189)	245
B) Attentes et surprises de l'identification	254

<b>CHAPITRE VII ANALYSE DES DECOUVERTES EN BASILICATE (1806-1815)</b>	<b>263</b>
<b>I) ANZI, LE VAL D'AGRI ET LES FASTES DE LA LUCANIE INTÉRIEURE</b>	<b>266</b>
A) Recherches préliminaires	268
B) Quelques candidats à l'identification	275
C) La remise en contexte archéologique des découvertes : Anzi et les évolutions socio-économiques de la Lucanie au IV <sup>e</sup> siècle av. J.-C.	306
<b>II) ARMENTO : LES DÉCOUVERTES SPECTACULAIRES DE 1814</b>	<b>309</b>
A) Reconstruire et interpréter un journal de fouilles jamais écrit	310
B) Lombardi et le travail de remise en contexte de l'archéologue	312
C) « Des vases en voyages »	324
D) Premières conclusions sur les fouilles du <i>decennio francese</i> en Lucanie intérieure et dans le Val d'Agri	326
<b>CHAPITRE IV LES SITES DE LA COTE ADRIATIQUE. ANALYSE DES DECOUVERTES EN TERRE DE BARI</b>	<b>329</b>
<b>I) RUVO : ENTRE VRAIES DÉCOUVERTES ET FAUSSES PROVENANCES</b>	<b>331</b>
A) « Ruvo », une appellation d'origine non contrôlée.	331
B) Les découvertes de Rinaldo di Zio sur le largo di Porta di Noja à Ruvo	334
C) Les fouilles d'Antonio Tambone	345
<b>II) CEGLIE DEL CAMPO</b>	<b>347</b>
<b>III) EGNAZIA</b>	<b>354</b>
<b>3<sup>E</sup> PARTIE LA FABRIQUE DE L'ARCHEOLOGIE DE 1813 A NOS JOURS : UN CAS D'ETUDE</b>	<b>363</b>
<b>CHAPITRE IX CANOSA ET LA DECOUVERTE DE L'HYPOGEE MONTERISI ROSSIGNOLI</b>	<b>367</b>
<b>I) DE LA DÉCOUVERTE FORTUITE À LA CONSERVATION DU MONUMENT</b>	<b>370</b>
<b>II) AVENTURES ET MÉSAVENTURES DU MOBILIER FUNÉRAIRE</b>	<b>372</b>
<b>III) LA RECONSTITUTION DE L'HYPOGÉE</b>	<b>377</b>
A) L'identification des œuvres	377
B) Les reconstitutions « romantiques » de l'hypogée et sa dispersion	378
<b>CHAPITRE X ANALYSE DU MOBILIER FUNÉRAIRE, DEUX SIÈCLES APRES MILLIN</b>	<b>381</b>
<b>I) L'ÉLOGE DES ARMES : ÉTUDE TYPOLOGIQUE ET STYLISTIQUE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'ARMEMENT</b>	<b>382</b>
A) L'interprétation de l'architecture : un élément de datation.	382
B) Les œuvres métalliques : comparaison avec les autres hypogées de la région	383

<b>II) LE MOBILIER CÉRAMIQUE : UN ENSEMBLE ICONOGRAPHIQUE COHÉRENT AUTOUR DE LA ΤΙΜΩΡΙΑ.</b>	
<b>389</b>	
A) <b>Cat. 144</b> : La vengeance de Médée [ <b>annexe 84</b> ]	389
B) <b>Cat. 149</b> : Justice divine aux Enfers. [ <b>annexe 85</b> ]	396
C) <b>Cat. 146</b> : La folie de Lycurgue ou le châtimement de Dionysos [ <b>annexe 86</b> ]	399
D) Les fonctions du mythe	401
<b>III) UN HOMME SOUS INFLUENCE : L'HYPOGÉE COMME MIROIR D'ASCENDANCES EXTERNES</b>	<b>406</b>
<b>CONCLUSION GENERALE NAPLES, LABORATOIRE DE LA SCIENCE</b>	
<b>ARCHEOLOGIQUE, ENTRE PASSE ET PRESENT</b>	<b>411</b>
D'UN LABORATOIRE L'AUTRE : ALLER-RETOUR INTELLECTUEL ENTRE PARIS ET NAPLES.	414
REDEFINIR LES AIRES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION DES ATELIERS DE CERAMIQUE DE GRANDE GRECE	417
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>421</b>
<b>INDEX ET TABLES</b>	<b>473</b>





## INTRODUCTION

Parmi toutes les découvertes archéologiques faites dans le Royaume de Naples pendant le *decennio francese*, nous avons choisi d'explorer le vaste corpus des céramiques antiques mises au jour entre 1806 et 1815. Pourquoi se concentrer uniquement sur les vases antiques ? Deux raisons s'offrent au chercheur : tout d'abord parce que les vases dits « étrusques » connaissent au cours de ce premier XIX<sup>e</sup> siècle un grand succès auprès de la bonne société de l'Europe entière ; ensuite parce que les formes, les techniques et l'iconographie de ces vases peints servent de support de réflexion à une Europe scientifique qui est en train de jeter les bases d'une archéologie moderne. De 1806 à 1815, au-delà des formidables chantiers de Pompéi et Herculaneum, la réflexion archéologique comme l'histoire du goût passe par Naples et ses découvertes de vases antiques.

### LA NAISSANCE DE L'INTERET POUR LA CERAMIQUE ANTIQUE

La Renaissance avait remis à l'honneur la statuaire antique. Érudits et artistes s'en inspiraient pleinement tout en opérant des choix esthétiques parmi les antiques mis au jour pour déterminer une certaine « Idée du Beau » – selon l'heureuse formule de l'exposition sur la Rome de l'époque de Bellori<sup>1</sup>. Les grandes collections formées à partir du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie d'abord, puis dans toute l'Europe, donnaient une part prépondérante, sinon exclusive, à la sculpture de marbre, aux petits bronzes, aux médailles, camées et intailles. Sauf sans doute à Venise<sup>2</sup> [annexe 1], à Florence<sup>3</sup> et à Naples<sup>4</sup>, elles dédaignaient la céramique antique, qui n'intéressait, lorsqu'elle portait des

---

<sup>1</sup> *Cat. L'Idée del Bello*. Cette exposition ambitieuse, tenue à Rome en 2000, tentait pour la première fois de « ricostruire nei suoi reali contorni, sia pure per *excerpta*, la composita scenografia di forme che la scultura antica offriva al visitatore e all'artista giunti a Roma nei decenni centrali del secolo [XVII]... » (GASPARRI, C., in *Cat. L'Idée del Bello*, p. XXVI). Nous remercions le professeur Carlo Gasparri pour cette précieuse indication bibliographique.

<sup>2</sup> Citons l'exemple d'Andrea Vendramin (1565-1629) qui réunit à Venise une collection de céramiques antiques. Les peintres du Quattrocento et du Cinquecento ont également figuré de petites collections de céramiques antiques (illustrations en annexe). Sur Vendramin et sa collection voir SHELTON 1994, ainsi que MACGREGOR 2007, p. 27 et 188. Irene Favaretto a montré que les collections de céramique antique de Vénétie étaient principalement composées de vases italiotes, probablement découverts à Adria : FAVARETTO 1984. Voir également DE PAOLI 2006 et DENOYELLE 2003b.

<sup>3</sup> Nous pensons en particulier à la figure de Gori qui domine la culture antiquaire de Florence. Voir GAMBARO 2007 et GAMBARO 2008. Laurent de Médicis possédait quelques vases figurés dans ses collections d'antiques : sur ces collections voir GASPARRI 1983 ; en particulier sur les vases antiques de la collection Médicis, voir MARZI 1996, p. 131-132 et GUZZO 1996, p. 105 et sqq. Voir également DE LACHENAL-MARZI 2000, p. 530 et note 9. Le cardinal Léopold de Médicis possédait également une collection riche et variée de petits bronzes, médailles et vases antiques, probablement rassemblée par ses agents à Rome Ottavio Falconieri e Agostini. Voir *Cat. L'Idée del Bello*, p. 530 et sq.

<sup>4</sup> Il est difficile de se faire une idée précise du nombre de collections, mais l'on trouve quelques indications dans CELANO 1792 chap. V, p. 69-70, cité par LYONS 1998 p. 74. CAPASSO 1901. Voir également IASIELLO 2003, en particulier p. 103 et sqq. Italo Iasiello démontre notamment comment la culture antiquaire, utilisée par les vice-rois à des fins de propagandes politiques, fut stimulée par les découvertes réalisées dans les Champs Phlégréens qui alimentèrent un commerce d'antiquités dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

inscriptions, que quelques philologues hellénistes dans le débat sur l'origine grecque ou étrusque des vases<sup>5</sup> et pouvait alimenter les réflexions en cours sur la notion de « Grande Grèce »<sup>6</sup>. La céramique antique apparaissait ponctuellement dans les cabinets de personnes privées, aux côtés de curiosités naturelles<sup>7</sup>. Claire Lyons<sup>8</sup> note que l'on doit à Piranèse le rapprochement entre les vases antiques et les coquillages exotiques puis leur exposition commune dans les cabinets de curiosités dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. La céramique antique fascinait alors par ses formes et sa technique encore inexpiquée. Le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, marqué par les découvertes spectaculaires de Pompéi et d'Herculanum, déplace progressivement le centre de gravité de l'antiquariat de Rome vers Naples. Notons que le début du XVIII<sup>e</sup> siècle est marqué à Naples par la vente de la précieuse collection de Giuseppe Valletta (1636-1714). L'inestimable bibliothèque et quarante-cinq vases antiques furent cédés à l'Oratoire des Gerolamini de Naples ; le reste de la collection d'antiques fut dispersé, mais la majeure partie fut acquise par le Cardinal Filippo Antonio Gualtieri<sup>10</sup> et passa en 1730, après la mort de ce dernier, dans les collections du Vatican<sup>11</sup> qui possédait déjà quelques vases antiques depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

Si la capitale du Mezzogiorno ne parvient certes pas à éclipser la Ville Éternelle, elle dévoile aux érudits de l'Europe entière une nouvelle Antiquité, qui livre sans façon les moindres détails de sa vie quotidienne. L'Italie méridionale de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle se révèle également particulièrement riche en céramiques antiques. Elles sortent de terre comme de précieuses moissons, pour le plus grand bonheur des nouveaux collectionneurs, les cercles fortunés des diplomates européens qui, laissant la grande sculpture aux collections des Rois et des princes, constituent leur cabinet d'antiques avec les vases des tombeaux de Campanie et les peintures arrachées aux murs de Pompéi.

Ce passage de l'intérêt pour les antiquités les plus précieuses ou spectaculaires (sculptures, gemmes, monnaies,...) à des témoins plus modestes de l'Antiquité correspond ainsi à un changement sociologique notable, intimement lié à l'ascension, dans l'Europe des Lumières, d'une élite intellectuelle bourgeoise et non plus aristocrate. Les érudits de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> et

---

5 Sur ce débat voir MASCÌ 2003. Voir également les interrogations philologiques suscitées par l'inscription ΛΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ sur le cratère K 66 du Louvre, rassemblées et présentées par Martine Denoyelle, voir DENOYELLE 2003a et b.

<sup>6</sup> Voir SALMERI 1995 et TATEO 1995.

<sup>7</sup> Claire Lyons cite l'exemple de la collection d'un orfèvre d'Arles, Antoine Agard, en 1609 : LYONS 1992, p. 2. Voir également HIGGINSON 2011, p. 10-17.

<sup>8</sup> LYONS 1998 p. 71.

<sup>9</sup> Salvatore Napolitano fait intervenir cette « mutazione del gusto » à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle lorsque « la presenza di vasi nelle incisioni di preziosi volumi al fianco di antichità tradizionalmente considerate più pregiate, divenne consueta a partire dagli ultimi decenni del XVII secolo. », NAPOLITANO, p. 212 et note correspondante n°39.

<sup>10</sup> Sur la riche collection du Cardinal Gualtieri, composée notamment de deux cents vases issus de la collection Valetta et du don de l'évêque de Chiusi, Mgr Bargagli, voir DE LACHENAL-MARZI 2000, p. 530 et *sqq.*

<sup>11</sup> Sur l'histoire de la formation des collections du Vatican, voir PIETRANGELI 1985, p. 29.

<sup>12</sup> Sur ce point nous renvoyons à DE LACHENAL-MARZI 2000, p. 530 et note 8.

du premier XIX<sup>e</sup> siècle qui se penchent sur l'étude de la céramique antique ne sont pas issus des grandes familles de l'aristocratie mais d'une petite noblesse cultivée (pour le Comte de Caylus<sup>13</sup>) ou d'une bourgeoisie éclairée (pour Millingen). Les ressources pécuniaires dont ceux-ci pouvaient disposer sont sans commune mesure avec celles nécessaires à la constitution des grands cabinets d'antiques des Rois et des familles papales<sup>14</sup> (Farnese, Medicis, Borghese, ...). Cette différence de moyens est certainement l'un des facteurs d'explication de l'intérêt suscité par les productions jusqu'alors jugées mineures. Il est également certain que la découverte des cités ensevelies du Vésuve a sensibilisé les esprits à la culture matérielle de l'Antiquité, qui apparaissait jusque-là seulement à travers ses chefs-d'œuvre architecturaux ou sculptés.

En outre, le destin des vases antiques retrouvés dans le sol de la péninsule italienne est lié de façon précoce à l'affirmation du caractère national<sup>15</sup>, à travers notamment le fameux débat sur leurs origines grecques ou étrusques – débat sur lequel nous reviendrons dans notre premier chapitre. Si les cercles savants italiens connaissent l'existence des Étrusques depuis la Renaissance<sup>16</sup>, il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour voir paraître – de façon simultanée – les premières études scientifiques. Krzysztof Pomian résume brièvement l'historiographie de la naissance de l'étruscologie : « La mode est lancée par le livre de Dempster, *De Etruria regali libri VII* (1723-24) imprimé cent ans après la mort de son auteur<sup>17</sup>. En 1726, est fondée à Cortone l'Académie étrusque qui publie plusieurs volumes de ses actes ; dix ans plus tard, Gori fait paraître un ouvrage de haute érudition [...] : *Museum etruscum exhibens insignia veterum etruscorum monumenta* (1737-1743). »<sup>18</sup> Ces travaux lancent une véritable passion pour l'étrusque et les vases que l'on commence à retrouver dans plusieurs régions de la péninsule deviennent l'ornement indispensable des collections privées. Ainsi, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le vase antique devient sujet de luxueuses publications savantes, aux côtés de sculptures ou d'éléments architecturaux antiques. D'œuvre recherchée par les érudits, la céramique antique se diffuse dans la bonne société de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – stimulant en partie l'accroissement des découvertes – pour devenir un objet à la mode, qu'il est de bon ton de collectionner. Ses formes et ses couleurs envahissent les arts décoratifs à partir des

---

<sup>13</sup> Le Comte de Caylus peut s'appuyer sur un réseau d'agents pour amasser ses précieuses collections. Nous pensons notamment à Paciaudi « fournisseur de petits pots cassés » selon les propres termes de Caylus, cité par SEZNEC 1957, p. 89.

<sup>14</sup> Sur ces collections prestigieuses d'antiques, nous renvoyons aux nombreux travaux de Carlo Gasparri, en particulier GASPARRI 1983 et GASPARRI 2007. Sur les collections des Borghese nous renvoyons à la récente exposition romaine : *Cat. I Borghese e l'Antico*.

<sup>15</sup> Le rôle de l'archéologie dans les constructions identitaires passées ou plus récentes a été largement exploré. Nous renvoyons aux dossiers consacrés par la revue *Les Nouvelles de l'archéologie* : n°67, 1997, p. 5-60 ; n°85, 2001, p. 25-56 ; n°90, 2002, p. 5-30 ; n°93, 2003, p. 5-23 ; n°99, 2005, p. 5-55.

<sup>16</sup> Les Médicis cherchent par exemple à prouver l'ancienneté de leur famille en se créant une origine étrusque d'ascendance royale.

<sup>17</sup> Sur l'influence de cette publication nous renvoyons au chapitre que lui consacre Mauro Critsofani : CRISTOFANI 1983, p. 15-43.

<sup>18</sup> POMIAN 1992, p. 60. Sur la naissance de l'étruscologie et son développement au XIX<sup>e</sup> siècle voir RIDLEY 2004.

années 1790, sous l'impulsion notamment de recueils illustrés tel que celui de Passeri<sup>19</sup>, et surtout de la grande publication des vases de la première collection Hamilton<sup>20</sup> par d'Hancarville<sup>21</sup> et de la seconde par Tischbein. Cette influence sur les arts décoratifs était d'ailleurs l'objectif premier fixé par Hamilton, ainsi qu'il le révèle dans sa correspondance :

I flatter myself that this publication will be of infinite use to the arts and will lay open a noble field for antiquaries to display their erudition, but my object is principally as it always has been, to assist and promote the arts<sup>22</sup>.

Cette volonté est également exprimée dans un mémoire rédigé par le baron d'Hancarville, qui adresse l'ouvrage aux « peintres, sculpteurs, architectes, dessinateurs d'ornements, stuccateurs, dessinateurs d'étoffe, orfèvres, artisans qui fabriquent des vases, en terre, en faïence, en porcelaine, ... »<sup>23</sup>. Les études concernant l'impact de ces publications sur l'histoire du goût sont nombreuses<sup>24</sup>, inutile d'y revenir. Mais il est intéressant de noter que désormais les vases antiques sont recherchés par un public d'amateurs variés<sup>25</sup>. Les céramiques, moins onéreuses<sup>26</sup> que les sculptures, permettent en effet de constituer à bon compte une collection d'antiques qui montre la curiosité et l'érudition de son propriétaire. Le prix modéré des vases augmente cependant en Europe du Nord après la vente en 1772 de la première collection Hamilton, achetée à prix d'or (8400 livres) par le British Museum. Maria Emilia Masci remarque d'ailleurs que « l'incremento dei prezzi dei vasi coincide con il periodo in cui si registra il maggior numero di acquisti, quando ormai la tipologia della raccolta antiquaria di vasi sembra essere codificata e l'attenzione dei collezionisti viene calamitata sui vasi figurati grazie anche alla divulgazione delle pubblicazioni ed al dibattito degli eruditi. »<sup>27</sup> Ce phénomène ne fait que s'amplifier au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la plus large diffusion du « goût étrusque » en Europe, déterminé par la publication de la collection Hamilton et les premiers exemples de décors intérieurs dans les grandes demeures.

<sup>19</sup> G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis* (1767-1775). Voir MASCI 2008.

<sup>20</sup> Pour une bibliographie complète sur Lord Hamilton, nous renvoyons au *Cat. Vases and Volcanoes* et à NAPOLITANO 2010, p. 219 note 20. Notons qu'en habile diplomate, Hamilton respecte scrupuleusement la prérogative royale sur les chantiers de Pompéi et d'Herculanum, pour se concentrer sur les autres sites de Campanie comme Nola, et l'Apulie. Pour une évocation du personnage dans le milieu des amateurs et érudits napolitains, voir SCHNAPP 2003.

<sup>21</sup> Pour un portrait complet, voir HASKELL 1989.

<sup>22</sup> Lettre de William Hamilton à Horace Walpole, datée de Naples le 17 avril 1792, reproduite dans LEWIS 1973, p. 442. Également citée par ROUET 1995, p. 52.

<sup>23</sup> « Mémoire sur l'ouvrage des antiquités étrusques » adressé par le baron Pierre d'Hancarville à William Hamilton, s.l.n.d. [1766], cité par GRIENER 1992, appendice I, doc. 3.

<sup>24</sup> Voir par exemple *Cat. Vases and Volcanoes*. Plus spécifiquement sur les conséquences de cette publication, voir l'article KULKE 2003. Également VOLLKOMMER 2007. Pour l'atmosphère du Grand Tour entre Rome et Naples on peut se reporter à De Vos 1993. Pour la situation particulière de Naples, voir les contributions au *JHC*, 9.2, 1997.

<sup>25</sup> Sur la valorisation néo-classique du vase antique en tant qu'objet voir VICKERS 1994, en particulier p. 6-14.

<sup>26</sup> On peut se faire une idée des prix de céramiques antiques sur le marché de l'art grâce à l'ouvrage de REITLINGER 1963, en particulier p. 369. Nous signalons ici les travaux en cours du programme associé *Répertoire des ventes d'antiques en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, une collaboration entre l'INHA (en la personne de Martine Denoyelle) et le département des AGER du Musée du Louvre (Néguine Mathieux). Nous remercions chaleureusement Néguine Mathieux et Marie-Amélie Bernard pour les discussions stimulantes autour des premiers résultats de ce programme.

<sup>27</sup> MASCI 2008, p. 39.

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle voit également émerger un phénomène nouveau : le collectionnisme féminin. De grandes figures féminines avaient bien entendu marqué l'Histoire de l'Art par leur action de mécène. Mais les critères économiques, la forme et les dimensions même des vases antiques favorisent le développement des collections féminines<sup>28</sup> dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, mené par des personnalités comme Joséphine Bonaparte<sup>29</sup> ou Caroline Murat<sup>30</sup>. Le vase « étrusque » prend place sur les étagères des boudoirs aux côtés des porcelaines de Sèvres et des bibelots de Chine. Les manufactures royales des cours européennes ne s'y trompent pas et accompagnent cette mode de l'étrusque par des productions de porcelaine imitant les formes et les décors antiques. Le mimétisme avec l'antique devient même l'une des spécialités de la manufacture royale de porcelaine de Capodimonte<sup>31</sup> et de celle de Biagio Giustiniani (à partir de 1815)<sup>32</sup>, dont on peut encore aujourd'hui admirer quelques exemples dans la bibliothèque de la Regia de Caserte ou au Musée de San Martino.

#### VERS UNE HISTOIRE DE L'ARCHEOLOGIE

Bien entendu, l'histoire de l'archéologie qui nous occupe ici, est intrinsèquement liée aux évolutions de l'histoire du goût que nous venons de retracer brièvement.

Alors que les découvertes de vases antiques du XVII<sup>e</sup> siècle s'effectuaient plutôt en Apulie, leur recherche au XVIII<sup>e</sup> siècle se concentra davantage sur la Campanie. Ce n'est qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, et particulièrement dans les années du *decennio francese* à la faveur d'une administration centralisée et d'un meilleur maillage du territoire, que la prospection se redéploya vers le Sud du Royaume, tout en s'intensifiant en Campanie.

Selon Maria Emilia Masci<sup>33</sup>, la plus ancienne indication d'une découverte de vases en Campanie, remonte à 1640. Il s'agit d'une lettre adressée au Cardinal Barberini signalant l'envoi d'une caisse de vases découverts à Capoue. Cumes est également citée parmi les lieux de découverte de vases au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sans qu'il soit possible d'établir de date précise pour les premières découvertes. Nola est explorée avec succès au début des années 1740. On sait la fortune du site pendant toute la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1741, William Hammond – consul du Royaume-Uni prédécesseur de William Hamilton – écrit à Gori avoir acheté 80 vases environ « alla

<sup>28</sup> Sur ce phénomène voir GASPARRI 2010, p. 154 *et sqq.*

<sup>29</sup> *Cat. The Eye of Josephine* et *Cat. De Pompéi à Malmaison*.

<sup>30</sup> FERRARA 2007 et FERRARA 2009 ; LE BARS 2007, LE BARS-TOSI (à paraître). GASPARRI 2010.

<sup>31</sup> Sur les productions modernes de vases à l'antique et l'imitation de la céramique grecque par les grandes manufactures européennes, nous renvoyons au mémoire d'Elda MARTINO 2000. Voir également MARTINO 2006 et Mango 2003.

<sup>32</sup> Nous renvoyons aux exemples illustrés dans le catalogue des céramiques du Musée de San Martino : FITTIPALDI 1992, en particulier à partir du n°490.

<sup>33</sup> MASCI 2008, en particulier chap. 4.1 Également MASCI 2003 et MASCI 2007.

cava di Nola ». Le site de Calvi est mentionné à partir de 1747-1748. La même année, Francesco Rovegno affirme que l'un de ses vases a été exhumé sous ses yeux à Avella. Le nom de cette localité n'apparaît plus dans les archives du *decennio francese*, mais cela est sans doute dû à sa grande proximité avec Nola (6 km à vol d'oiseau) et il est fort probable que les prospections qui se font dans « les environs de Nola » pour le compte des collectionneurs napolitains de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> prennent la commune d'Avella dans leur périmètre de recherche. Le site de Sant'Agata de' Goti (antique Saticula) est mentionné par Mazzocchi en 1754 et connaît une activité de fouilles modérée mais constante pendant toute la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, les sites des Pouilles – Bari cité par Mazzocchi, les environs de Tarente, Canosa au Nord et Lecce au Sud – apparaissent de façon marginale au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais sont amplement reconsidérés au XIX<sup>e</sup> siècle après les découvertes spectaculaires à Canosa et Ruvo pendant le *decennio francese*.

Or, la profusion de ces découvertes et le manque de rigueur dans l'application d'une législation pourtant novatrice en matière de protection du patrimoine sont des exemples parmi d'autres des facteurs de dispersion des œuvres antiques et de la perte des informations sur leur contexte de découverte.

#### ENJEUX DE LA RECHERCHE, OBJECTIFS DE L'ETUDE

La thèse que nous souhaitons développer ici présente la Naples du *decennio francese* comme le laboratoire de l'archéologie moderne et scientifique, le lieu privilégié où se croisent érudits, amateurs d'antiques, marchands d'art, artistes et restaurateurs, ou pour mieux dire, le creuset où se forme une nouvelle génération de savants européens au contact direct avec l'antique<sup>34</sup>. Nous avons choisi d'étudier ce phénomène à travers la découverte de céramique antique dans le Royaume de Naples, pour permettre d'éclairer une partie de l'histoire de l'archéologie de Grande Grèce encore mal connue.

Notre recherche part ainsi d'un constat : la majeure partie des études sur la céramique italiote se fonde, pour la localisation des ateliers, sur des données relayées par la tradition mais très souvent erronées ou incomplètes : ainsi la mention « Ruvo », indique la plupart du temps une provenance apulienne, celle de « Basilicate » reste bien souvent indéterminée. Les publications de Trendall et Cambitoglou, sur lesquelles se fonde la majorité de la littérature scientifique récente, n'échappent pas à cet écueil. Nous verrons que, lorsqu'il s'agit de découvertes anciennes, la plupart des sites

---

<sup>34</sup> Stendhal résume ainsi le sentiment de toute une génération de voyageurs : « C'est un plaisir fort vif que de voir face à face cette antiquité sur laquelle on a lu tant de volumes » (STENDHAL 1826, p. 198).

donnés comme provenance relaient des données inexactes, et même parfois totalement fictives<sup>35</sup>. L'un des buts que nous nous proposons ici de poursuivre, vise donc à redonner une provenance archéologique aux vases découverts au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en leur conférant une estampille « Appellation d'origine contrôlée » à partir de laquelle il sera plus aisé et philologiquement plus juste d'établir une carte géographique des ateliers d'Italie méridionale et de leur diffusion stylistique.

La recherche que nous entreprenons ici, répond – bien modestement et pour un cadre géo-temporel restreint – à l'appel lancé par Salvatore Settis en conclusion d'un brillant article sur l'histoire de l'archéologie italienne, où il dit son admiration pour l'École allemande d'archéologie du XIX<sup>e</sup> siècle :

Una mappa degli studi di archeologia in Italia nel secolo XIX è ancora tutta da tracciare: essa dovrà farsi per tagli più ancora geografici che cronologici, e probabilmente mostrerà, nel lungo periodo, la persistenza di tenaci procedure antiquarie (in particolare, di classificazione e di datazione), e fino a che punto esse siano state ereditate dai più professionali archeologi del nostro secolo e modificate dal confronto (mediato dagli studi preistorici) con le scienze naturali.<sup>36</sup>

En réalité, et comme nous le verrons au cours de notre démonstration, les sciences naturelles sont l'une des sources de l'archéologie naissante à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle – source à laquelle elle continue de s'abreuver. Si la préhistoire a rapproché encore davantage les deux disciplines, il ne s'agit en aucun cas de l'irruption brutale d'un savoir nouveau dans les dernières décennies du siècle, tardivement arrivé avec son cortège de techniques et de méthodes au secours d'archéologues-philologues. Mais pour nous en tenir aux propos de Salvatore Settis, qui souligne la permanence des systèmes d'analyse, de classification et de datation « antiquaires », il nous a semblé indispensable de revenir sur l'un des berceaux de leur naissance, à savoir le Royaume de Naples de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Salvatore Settis poursuit ainsi :

Questa mappa non sarà mai completa se non verrà integrata da una storia delle istituzioni (università, accademie, musei locali e nazionali, organizzazione centrale e periferica degli scavi), ma anche delle riviste, del mercato, delle spoliazioni di opere d'arte antica e dei loro mediatori, italiani e non. Una tale storia dovrà essere fortemente intrecciata alla prosopografia e alla storia degli uomini che nelle istituzioni, nelle riviste e nel mercato si mossero (della loro provenienza sociale, geografica e culturale; della loro formazione; delle loro ambizioni, dei fallimenti e dei successi), e insomma proiettata verso una “storia sociale dell'archeologia italiana”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> L'impressionnante somme de Luigi Todisco, tente d'éviter cet écueil mais y retombe parfois, faute d'un travail exhaustif sur les sources archivistiques concernant la découverte des vases étudiés. TODISCO 2012.

<sup>36</sup> SETTIS 1993 p. 333.

<sup>37</sup> SETTIS 1993 p. 333-334.

Il s'agit d'une méthode holistique, un programme ambitieux, que nous tenterons d'appliquer dans ce mémoire, afin de mieux cerner – à travers l'exemple des découvertes de vases antiques – la naissance et la formation d'une archéologie napolitaine qui s'érigea en modèle pour l'Europe des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est là notre seconde série d'objectifs.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'étudier de façon exhaustive l'histoire de l'archéologie au Royaume de Naples – ce serait l'entreprise d'une vie – mais bien de s'attacher à un aspect particulier de cette histoire : la remise en contexte d'œuvres ayant perdu leur provenance archéologique, grâce à l'examen d'archives. Cette approche – qui nous mène à notre troisième but – apporte un nouvel éclairage à l'archéologie contemporaine de la Grande Grèce, en précisant notamment les aires de diffusion des ateliers italiotes. Mais elle permet également de combler une lacune de l'histoire des fouilles du Royaume de Naples. En effet, depuis leur découverte au XVIII<sup>e</sup> siècle, de très nombreux travaux ont été consacrés aux cités vésuviennes enfouies après l'éruption de 79 ap. J.-C., mais très peu de synthèses font état des découvertes effectuées en Grande Grèce pendant le *decennio francese*. Cette différence de traitement se note aujourd'hui encore dans la bibliographie sur l'histoire de l'archéologie.

Ainsi, Mario Pagano<sup>38</sup> a reconstitué les journaux de fouilles de Pompéi pour tenter de proposer de nouvelles identifications ou des remises en contexte. De même, beaucoup de chercheurs se sont intéressés aux méthodes de fouilles, à la naissance d'une politique de conservation et à l'élaboration de techniques de restauration<sup>39</sup> au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et particulièrement pendant le règne de Charles de Bourbon. Mais bien peu se sont penchés sur les découvertes réalisées en Grande Grèce pendant les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le nouveau régime met en place une politique des plus modernes sur le patrimoine. Le *decennio francese* est en effet une période cruciale pour la connaissance de la céramique de Grande Grèce, car il initie les fouilles dans des sites qui deviennent par la suite les provenances les plus fécondes d'Italie méridionale.

Le *decennio francese* représente également un moment de transition où la tradition antiquaire contribue à nourrir les disciplines nouvelles que sont les sciences de la nature et l'archéologie. Ces champs nouveaux de l'étude et de la connaissance s'interrogent en effet sur le même objet. Les premières réponses sont apportées par la méthode antiquaire d'observation, de collecte et de thésaurisation d'un savoir fondé sur le catalogue et la notion de typologie chronologique et géographique, telle que l'a définie le Comte de Caylus.

---

<sup>38</sup> PAGANO 1997.

<sup>39</sup> Sur ce point, citons les nombreux travaux de Gabriella PRISCO et notamment PRISCO 2009.

Cependant, si notre recherche exclut les sites vésuviens, notre démarche méthodologique retourne sur les pas du célèbre architecte-archéologue Francesco La Vega, qui, pour mieux comprendre les vestiges d'Herculanum et poursuivre la fouille, revient sur les témoignages des premières découvertes :

per ricavare, dalle carte e dai superstiti testimoni dei primi ritrovamenti, i dati utili a ricostruire la storia degli scavi e l'esatta provenienza e ubicazione dei reperti. A tal fine [La Vega] riordina lettere e rapporti ; ispeziona gli oggetti portati al museo ; interroga anziani operai ...<sup>40</sup>

Notre projet reprend également les questions explorées plus récemment par E.G.D Robinson dans son article fondamental sur la localisation des ateliers apuliens et leur diffusion<sup>41</sup>. Se fondant uniquement sur un corpus de vases dont la provenance archéologique est certaine, Robinson dresse une carte de l'implantation géographique des ateliers apuliens et de leur diffusion successive. Il inclut dans son corpus, tout en les distinguant des vases dont la provenance est attestée par l'archéologie, les vases des musées régionaux comme Canosa pour la Daunie, Matera et Métaponte pour la Basilicate, la collection Jatta pour Ruvo et la Peucétie. Notre démarche est à la fois plus restreinte et plus précise. Notre étude consiste en effet à délimiter un corpus d'œuvres découvertes entre 1806 et 1815 dont la provenance soit véritablement attestée par les données d'archives ou d'autres témoignages contemporains. Elle vient ainsi préciser et compléter une partie du travail d'E.G.D. Robinson.

L'originalité de notre démarche est en effet de mener en parallèle deux types d'enquêtes : d'une part, l'histoire des collections et du collectionnisme, d'autre part l'étude des productions de vases italiotes et l'analyse archéologique de leur contexte de production. Nous réunissons ces deux approches, qui constituent d'habitude deux filières disjointes de l'histoire de l'art, pour répondre à un besoin croissant de la céramologie moderne. En effet, cette dernière doit, pour dépasser les intuitions de l'approche stylistique, se fonder sur des données archéologiques tangibles. Cette remise en contexte apporte de précieux éléments pour la localisation des ateliers italiotes, mais l'identification des vases attiques est également utile pour mieux cerner les dynamiques d'importations des centres de Grande Grèce et leur arc chronologique.

---

<sup>40</sup> LENZA 2003, p. 56.

<sup>41</sup> ROBINSON 1990a. Cet article est complété par des analyses archéométriques, dont les résultats sont présentés dans ROBINSON 1996.

Par ce croisement inédit de sources, nous espérons donner une vision plus complète de la Naples du *decennio francese*, tout en élargissant les connaissances sur l'Histoire de l'Archéologie en Italie méridionale. C'est là tout l'enjeu d'un sujet aux confluences des différents courants de l'Histoire, contemplant l'Antiquité dans le miroir des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

La constitution du corpus d'œuvres étudiées s'est faite au gré du dépouillement des archives conservées pour la période de la décennie française. Pour cette raison, nous avons dû exclure de notre étude la majorité des œuvres appartenant aux grandes collections privées napolitaines. D'une part, parce que beaucoup d'entre elles sont déjà formées au moment de l'arrivée des Français à Naples, d'autre part parce qu'elles sont constituées – à de très rares exceptions près – de vases achetés sur le marché antiquaire et donc sans provenance précise. Par ailleurs, Maria-Emilia Masci dans son récent ouvrage<sup>42</sup>, a déjà exploré bon nombre de ces collections d'érudits ou d'amateurs napolitains. Nous prendrons en compte ce travail monumental pour tenter de dresser un panorama de la culture antiquaire à Naples pendant le *decennio francese*. De même, notre corpus n'inclut, faute d'archives, aucune œuvre découverte dans les grands centres de Tarente ou Métaponte. Les prospections archéologiques entre 1806 et 1815 semblent en effet ignorer totalement des cités telles que Cumes, Capoue<sup>43</sup>, Sybaris, Thourioi, Tarente et Métaponte<sup>44</sup>. Aucune fouille ne semble entreprise et les découvertes fortuites, s'il y en a, ne sont pas signalées. Ces « grandes absentes » de l'histoire de l'archéologie de Grande Grèce pendant le *decennio francese*, sont cependant des jalons essentiels à notre connaissance de la céramique italote et à l'organisation de ses ateliers. Si aucun vase de notre corpus ne provient de ces sites, notre étude prend évidemment en compte les avancées scientifiques des fouilles récentes, pour tenter de mettre les œuvres en perspective dans un contexte commercial, social et religieux.

Au terme de notre étude, nous avons ainsi réuni un corpus de 307 descriptions de vases antiques, dont nous avons pu identifier 113 objets, provenant de 22 sites ou communes différents<sup>45</sup>. Les individus identifiés appartiennent à plusieurs types de productions (attique, italote) et se répartissent comme suit (par ordre décroissant):

---

<sup>42</sup> MASCI 2008. Nous remercions le professeur Carlo Gasparri d'avoir attiré notre attention sur cet ouvrage.

<sup>43</sup> Les deux cités sont décrites dans PAOLINI 1812 (p. 87 et *sqq* pour Cumes ; p. 207 et *sqq* pour Capoue), mais il n'est fait aucune mention de fouilles ou de découvertes de vases antiques pendant la période qui nous intéresse ici. Pour Cumes voir également DE IORIO 1810.

<sup>44</sup> Dans une lettre datée du 15 juillet 1814, Giuseppe di Stefano informe Michele Arditì : « In tutta l'inverneta e primavera, mi sono occupato a scavare in Metaponti, Pisticci ed Eraclea. Ho trovato moltissimi sepolcri greci, ma tutti visitati. » (ASSN V B3,16).

<sup>45</sup> Voir notre base de données *Vases du decennio francese*.

- 32 vases de production paestane
- 30 vases de production apulienne (Protoapulien et Apulien)
- 25 vases de production attique
- 17 vases de production lucanienne (Protolucanien et Lucanien)
- 5 vases de production campanienne
- 2 vases du « style de Gnathia »
- 1 vase de production étrusque
- 1 vase de production non identifiée

Cette répartition, nettement en faveur des ateliers italiotes, est un reflet des explorations archéologiques des années 1805-1815, qui (comme nous le verrons) se développent dans les provinces du Royaume, à la faveur d'une politique de grands travaux de voirie, des réformes sur la féodalité et de ses conséquences sur la propriété. Cette répartition apporte également un complément d'information sur les aires de diffusion des différentes productions et, à l'intérieur de ces dernières, de la distribution des ateliers de potiers et de peintres.

Les trois principaux objectifs de cette recherche sont donc intrinsèquement liés : retrouver les contextes archéologiques de vases antiques découverts pendant le *decennio francese*, afin de compléter notre connaissance de l'histoire de l'archéologie de Grande Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle et de constituer un corpus de provenances fiables pour établir une cartographie des productions de céramique italiote. Cette démarche nous amènera à mieux connaître à la fois les sites antiques et l'histoire de leur découverte au XIX<sup>e</sup> siècle, en insistant sur le cheminement intellectuel et méthodologique qui aboutit à la constitution de l'archéologie comme science.

Pour ce faire, nous commencerons par établir dans une première partie les fondements de la méthode suivie pour mener à bien cette étude, en montrant comment elle s'intègre dans l'historiographie de la recherche sur la céramique antique. Nous reviendrons également sur le contexte des découvertes de vases antiques en examinant les cadres politique et culturel du Royaume de Naples pendant la décennie française. Dans une seconde partie, nous aborderons le cœur de cette recherche en étudiant les découvertes de céramique antique pendant le *decennio francese*, et en tentant de redonner une localisation et un contexte archéologique au matériel identifié. Cette seconde partie est organisée en six chapitres. Un premier chapitre (III) retrace le cadre géographique dans lequel se sont déroulées les fouilles pendant le *decennio francese*, tandis que les cinq chapitres suivants (IV à VIII) traitent des découvertes par grandes aires régionales en tentant de respecter la chronologie des découvertes : Naples et ses provinces limitrophes, Paestum,

Locres, la Basilicate et la région de Bari<sup>46</sup>. Nous isolons, dans une troisième et dernière partie, le cas de la découverte de l'hypogée Monterisi de Canosa en 1813, car sa spécificité et l'ampleur de la documentation d'archives suscitée nous paraissent illustrer parfaitement la « fabrique de l'archéologie » à l'œuvre dans le Royaume de Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et permettent une nouvelle analyse approfondie à la fois des œuvres et de leur contexte de découverte.

---

<sup>46</sup> Nous justifierons plus précisément cette répartition en chapitres dans l'introduction de notre seconde partie. Bien entendu, tout « découpage » moderne opéré dans une région si riche d'identités et de cultures mêlées que l'Italie méridionale antique ne peut être qu'artificiel et fausement simplificateur. Nous en avons bien conscience et tenterons au fil de cette étude de corriger les effets que ces frontières trop rectilignes peuvent créer.





# **1<sup>ère</sup> Partie**

## **Méthode de la recherche et contexte historique**



Cette première partie est consacrée à la description de la méthode élaborée pour entreprendre notre recherche et à l'exposition des cadres spatio-temporels qui la définissent. Divisée en deux chapitres, elle revient d'une part sur l'historiographie dans laquelle s'inscrit notre étude, ainsi que sur la méthodologie suivie et les outils créés pour la mener à bien ; d'autre part, elle dresse un panorama historique et culturel du Royaume de Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À travers l'évocation de ses acteurs politiques et intellectuels, ce dernier point permet de saisir le processus de transformation de la science archéologique.



**CHAPITRE I**

**HISTOIRE DES RECHERCHES  
ET METHODOLOGIE**

Toute étude approfondie mérite sa propédeutique, et l'histoire de l'archéologie se doit de revenir sur son historiographie. Nous choisissons ainsi d'ouvrir notre recherche par les étapes de l'histoire des études sur les vases peints et la naissance des caractéristiques qui font progressivement passer la passion antiquaire à une science nouvelle : l'archéologie. Une science se définit en effet par un ensemble de connaissances sur un objet déterminé, présentées avec une méthode objective et un vocabulaire spécifique. Dans ce premier chapitre, nous tentons ainsi d'exposer la méthode qui a présidé à notre recherche, en précisant les sources explorées, les outils d'investigation et ses réalisations.

## I) Histoire des recherches et méthodologie

*“We may laugh at these past follies, but they are also a warning to look for equal follies of our own.”<sup>47</sup>*

R. M. Cook

Avant d’entrer au cœur de notre recherche, il nous a paru indispensable de replacer cette étude dans son contexte historiographique. Nous souhaitons ainsi mettre en perspective les orientations actuelles de l’archéologie et plus précisément de l’étude des vases figurés, en les confrontant aux différentes approches qui se sont succédé depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est évident qu’une histoire exhaustive de l’étude des vases peints est un sujet qui mériterait de longs développements. Nous laissons ce soin à d’autres<sup>48</sup> et présentons ici seulement les grandes étapes et les protagonistes qui ont eu une influence directe sur les tenants de notre recherche. Nous faisons ainsi défiler trois siècles d’histoire de l’archéologie en choisissant trois débats qui ont animé la communauté savante autour des vases antiques : la question de leur origine, les problématiques liées à leur lieu d’étude (la collection, le musée, le site), et enfin la remise de l’œuvre dans son contexte (archéologique, social, culturel, religieux...).

### A) Grecs ou étrusques : l’influence des découvertes de vases antiques dans les débats d’érudits et la naissance de la science archéologique.

#### 1. LE DEBAT SUR L’ORIGINE DES VASES, ENTRE SCIENCE ET PATRIOTISME : LES RAISONS DE L’ECOLE NAPOLITAINE

Comme nous l’avons vu, la céramique antique commence à intéresser les savants européens surtout à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où tentent également de s’affirmer plusieurs entités politiques de la péninsule. Le grand-duché de Toscane notamment, en quête de légitimation historique depuis la Renaissance, trouve un grand intérêt politique dans la découverte d’antiquités sur son sol<sup>49</sup>. Le patriotisme revendicatif de certains érudits tel que Gori infléchit le discours savant sur les vases antiques en faisant de la question de leur origine – grecque ou étrusque – un débat politique d’ampleur transnationale. R. M. Cook rappelle très justement que les prémices du débat sont à rechercher dans les récits fantaisistes et légendaires créés de toute pièce à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sur le

---

<sup>47</sup> COOK 1997, p. 311.

<sup>48</sup> COOK 1997, HIGGINSON 2011, CESERANI 2012 (non consulté).

<sup>49</sup> Francesco Campenni a récemment démontré les mêmes mécanismes à l’œuvre dans les cercles aristocratiques de Calabre : voir ANSELMINI 2012, p. 447-472.

mystérieux peuple des Étrusques. De fait, tous les monuments qui ne pouvaient être classés comme romains ou grecs, étaient définis « étrusques »<sup>50</sup>. Pendant plus de deux siècles, l'étruscomanie subjugué tous les esprits, y compris les plus brillants comme Gori, Passeri ou encore le Comte de Caylus. Tous croient à l'origine étrusque des vases peints, « the reason is probably not, as is usually asserted, that the earliest examples had been unearthed in Etruria; in fact most of them were made and so probably found in South Italy. But the Etruscomania that still visits the credulous was virulent in the seventeenth and early eighteenth centuries ».<sup>51</sup> Chaque argument est alors tourné en faveur de la thèse de l'origine étrusque : par exemple, les découvertes de vases peints en Italie méridionale prouvent une domination étrusque sur ces territoires. La thèse étrusque servait bien les ambitions politiques de la Toscane, qui encourageait l'étruscomanie de ses érudits et la création d'un nouveau mythe fondateur régional en opposition avec le modèle unitariste de la Rome antique<sup>52</sup>. Il faut cependant noter avec Mauro Cristofani que cet intérêt nouveau pour l'étrusque et les Étrusques porte des fruits en dehors de la Toscane. Les érudits sortis du contexte toscan trop campaniliste, de Maffei<sup>53</sup> à Vérone, à Passeri à Pesaro et à Denina à Turin<sup>54</sup>, prennent en effet l'étruscologie naissante comme base de réflexion sur les peuples de l'Italie préromaine.

Par ailleurs, les savants et amateurs d'Italie du Sud et de Sicile accueillaient les arguments de l'école toscane avec plus de scepticisme. En se fondant sur des remarques pertinentes mais tout aussi empreintes de patriotisme que leurs antagonistes septentrionaux, plusieurs moines érudits, tels que le bénédictin Di Blasi ou le théatin Pancrazi (*Antichità Siciliane*), soutenaient que les vases découverts en Sicile devaient être le produit d'artisans grecs de Sicile<sup>55</sup>. En 1745, Paoli fait état d'inscriptions grecques sur des vases peints. C'est encore Pottier qui résume le mieux les termes de la controverse sur l'origine des vases et expose les arguments des uns et des autres : « les premiers vases connus venaient d'Étrurie ; on en conclut qu'ils avaient été fabriqués par les Étrusques. Ce fut l'opinion de Montfaucon, Buonarota, Gori, Guarnacci, Passeri, Caylus (1719-1752) »<sup>56</sup>.

Mais peu à peu, les arguments de l'école méridionale commencent à convaincre les cercles érudits européens : le Comte de Caylus revient progressivement sur ses positions et le peintre et critique d'art Anton Raphael Mengs penche définitivement pour la thèse de l'origine grecque des vases à partir de 1759.

---

<sup>50</sup> Voir LANZI 1806, p. 13 : on appelait « etrusco quello che non era egizio, buon greco e buon romano ». Également cité par CRISTOFANI 1983, p. 98.

<sup>51</sup> COOK 1997, p. 277.

<sup>52</sup> Voir sur ce point CRISTOFANI 1983, en particulier p. 9 *et sqq.*

<sup>53</sup> Sur sa polémique avec Gori, voir CRISTOFANI 1983, p. 89 *et sqq.*

<sup>54</sup> CRISTOFANI 1983, p. 10.

<sup>55</sup> Voir BESCHI 1986, p. 360.

<sup>56</sup> POTTIER 1896, p. 41.

Cinq ans plus tard, en 1764, Winckelmann tranche le débat qui agitait les consciences et les sentiments patriotiques<sup>57</sup> des savants de la péninsule italienne. Dans le quatrième chapitre<sup>58</sup> de son œuvre dédiée aux Étrusques, Winckelmann fait mention de l'épineuse question de l'origine des vases antiques. Non sans espièglerie, mais avec la hauteur de vue qui caractérise ses écrits, Winckelmann affirme en effet que les inscriptions, le style et l'iconographie de la majeure partie des vases qui lui a été donnée d'examiner, sont certainement d'origine grecque<sup>59</sup>. Cette idée se trouvait d'ailleurs déjà exprimée dans une lettre datée de 1758, où Winckelmann livrait ses réflexions sur un vase du Comte de Caylus, « non étrusque mais bien grec »<sup>60</sup>. Tout en reconnaissant les mérites de l'étruscologie de l'école toscane, Winckelmann penche donc en faveur des arguments avancés par le courant érudit méridional, dont Bernardo de Dominici et Alessio Simmaco Mazzocchi sont pour cette époque, les plus illustres représentants. Maria-Emilia Masci résume ainsi leurs principaux arguments : « i vasi antichi figurati sono per la maggior parte rinvenuti nel Regno di Napoli, territorio abitato dai Campani e colonizzato dagli antichi Greci. Ne è prova il fatto che su alcuni di questi vasi compaiono iscrizioni in caratteri greci<sup>61</sup>. »<sup>62</sup> Malgré l'autorité scientifique de Winckelmann, son argumentation pèse peu face à la pratique du langage commun désormais qui désigne tous les vases peints par l'adjectif « étrusque ». Josiah Wedgwood, ne fait ainsi que suivre une mode de langage déjà très enracinée lorsqu'il baptise en 1769 sa nouvelle collection de porcelaines d'après l'antique « Etruria »<sup>63</sup>. Le succès de la manufacture contribue encore à accentuer l'assimilation dans le langage courant entre le vase antique et l'adjectif « étrusque ». Pottier note encore en 1896 que « le terme de “vase étrusque” passa dans la langue et une grande partie du public continue à s'en servir aujourd'hui, bien que l'impropriété en soit démontrée depuis un siècle environ. »<sup>64</sup>

En effet, dans les cercles érudits, l'opinion de Winckelmann est relayée par Lanzi en 1806<sup>65</sup>. Ce dernier met en parallèle les trouvailles contemporaines faites en Grèce et les vases découverts dans le Royaume de Naples. Il en déduit naturellement une origine commune qu'il place à Athènes. Certains érudits avaient ouvert la voie à une vision plus nuancée de la question des origines des vases peints. Claire Lyons note que Felice Maria Mastrilli, suivant les intuitions d'autres

---

<sup>57</sup> Sur l'utilisation politique de la notion de « Grande Grèce » voir notamment SALMERI 1995.

<sup>58</sup> WINCKELMANN 1764, livre III, chap. IV, § IV.

<sup>59</sup> Les arguments de Winckelmann sont exposés avec une grande clarté et mis en perspective dans l'article VON BOTHMER 1987, p. 185-186.

<sup>60</sup> WINCKELMANN, *Lettere*, 1961, p. 322. Cité par MASCI 2008, p. 17, note 2.

<sup>61</sup> Sulle idee degli studiosi meridionali, cfr. DE DOMINICI 1742, *Proemio*; PAOLI 1745, pp. 249 s.; MAZZOCCHI 1754, pp. 138 s.; DI BLASI 1755. Per una più approfondita trattazione sull'evoluzione degli studi sui vasi antichi figurati a partire dal Seicento, cfr. *infra*, § 2.1; D'HANCARVILLE – SCHÜTZE – GISLER – HUWILLER 2004, p. 18 s.

<sup>62</sup> MASCI 2008, p. 17.

<sup>63</sup> Sur la figure Wedgwood et son influence sur l'histoire du goût, voir VOLKOMMER 2003.

<sup>64</sup> POTTIER 1896, p. 41.

<sup>65</sup> LANZI 1806.

« antiquaires » méridionaux comme « Martorelli, Mazzocchi and Di Blasi, who recognizing the relevance of painted inscriptions of Greek letters to discussions of the origins of figured vases, called for the individualization of regional schools : Graeco-Campanian, Graeco-Siculan, Greek as well as Etruscan. »<sup>66</sup> Cette opinion se fondait sur un certain bon sens et surtout sur une observation que seule la fréquentation quotidienne de collections de vases antiques pouvait permettre. Mais elle ne fut sérieusement envisagée par les savants européens qu'après que Winckelmann eut exprimé les mêmes vues.

Dans ses *Memoria sullo scovrimeto di un antico sepolcreto greco-romano*, publiés en 1814, Lorenzo Giustiniani revient sur l'appellation des vases peints. Il réfute catégoriquement les arguments traditionnels de l'école toscane et s'attaque aux figures de l'étruscologie telles que Mario Guarnacci (1701-1785). Refusant l'adjectif « étrusque », Giustiniani propose celui de « grec ou italo-grec »<sup>67</sup> et s'appuie sur les conclusions de Luigi Lanzi (1732-1810) développées dans son ouvrage *De'vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*, paru en 1806. Giustiniani fait une remarque pleine de bon sens lorsqu'il constate que « la fabbrica di un luogo, si dovette distinguere da quella di un altro, e distinzione ebbeci pure a stare da un fabbricante all'altro similmente di uno stesso luogo. »<sup>68</sup> Voilà posées, en termes simples, les problématiques liées à la différenciation entre productions, ateliers et peintres. Sans le savoir, Giustiniani jette ici les bases de l'approche stylistique pour l'étude de la céramique figurée antique. Son raisonnement n'échappe cependant pas au campanilisme lorsqu'il répond – piqué dans son orgueil patriotique – aux arguments de l'école toscane « i quali asseriscono di essere stati noi imitatori di altri. La dubbiezza almeno va del pari »<sup>69</sup>.

On le voit, si le débat est déjà scientifiquement tranché par Winckelmann, la période du *decennio francese* est encore traversée par des revendications régionales qui alimentent les antagonismes. Il faut attendre la génération suivante avec Gerhard et son *Rapporto volcente*<sup>70</sup> de 1831 sur les découvertes de la nécropole de Vulci (plus de 3000 vases entre 1828 et 1829), pour asseoir le débat sur des bases véritablement scientifiques<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> LYONS 1992, p. 17-18.

<sup>67</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 68 : « già si vede che le vorrebbe chiamare *Etruschi*, ma io li chiamerò *Greci*, o *Italo-Greci* ... ».

<sup>68</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 69.

<sup>69</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 69.

<sup>70</sup> GERHARD 1831, p. 5 *et sqq.*

<sup>71</sup> Voir BESCHI 1986, p. 362-363.

## 2. « L'ANTIQUARIATO : LE MONDE D'HIER ? PERSISTANCE ET NUANCES DANS LA FORMATION DE L'ARCHEOLOGIE MODERNE

*« Dans le dédale obscur des monuments antiques  
Homme docte, à grands frais pourquoi t'embarrasser ?  
Notre siècle, à des yeux vraiment philosophiques,  
Offre assez de quoi s'exercer. »*

Chardin, *Le Singe antiquaire*

Il est difficile de cerner précisément le passage de la tradition antiquaire à une archéologie proprement dite. Pour Maria Emilia Masci ce glissement s'opère au moment où « il prezzo delle antichità, in questo caso dei vasi, non è più determinato dalla qualità artistica, né dalla fattura, né dal materiale impiegato, ma è definito in base al suo valore semantico e storico, [questo] segna il passaggio dall'antiquaria all'archeologia. »<sup>72</sup> Bien entendu, il s'agit moins d'un moment charnière que d'un subtil glissement de l'un à l'autre. Néanmoins, il nous faut remarquer que ce phénomène est particulièrement visible dans la Naples du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe de nombreuses études sur la naissance de l'archéologie. Pour mieux observer le phénomène à Naples, nous choisissons de l'aborder à travers deux des caractéristiques qui définissent une science : la création d'un langage spécifique et la constitution d'études visant à la connaissance exhaustive de leur objet.

### a. Le nom des vases : la science archéologique et son langage

Avec le développement de l'intérêt pour les vases antiques, apparaît le besoin d'établir une nomenclature précise. Le nom à attribuer aux formes des vases devient en effet rapidement problématique. Chaque antiquaire semble suivre sa propre fantaisie. Des traditions naissent dans des villes comme Naples et Rome, et des noms se créent à partir de formes de céramiques contemporaines ou de noms connus par les textes anciens. Avec l'augmentation des fouilles et des découvertes, ce vocabulaire nouveau et disparate s'uniformise progressivement. À Naples, on le sent très empreint d'oralité et de la vie quotidienne des fouilleurs et des marchands, qui n'hésitent pas à reprendre des termes du dialecte napolitain pour désigner les formes antiques (*nasiterno*, *langella*, *lagrimatoio*, *profericolo* en sont quelques exemples). En 1825, dans son catalogue sur la galerie des vases antiques du Musée Royal Bourbon, le Chanoine De Iorio renonce à retrouver les noms grecs des vases et justifie, en un certain sens, l'emploi des termes les plus courants (comme « langella ») tout en adoptant un habile système de numérotation des formes<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> MASCİ 2008, p. 40.

<sup>73</sup> DE IORIO 1825b, p. 117 *et sqq.*

Cette nomenclature se transmet à l'Europe du Grand Tour avec des traductions plus ou moins littérales de l'italien. Le vase « a langella » devient ainsi « lancelle ». Cette série de traductions approximatives se retrouve dans les catalogues de ventes de vases antiques jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, preuve que la terminologie scientifique est encore peu affirmée. La parution en 1829 de l'ouvrage de Panofka, *Recherches sur le véritable nom des vases grecs*, part de ce constat et propose de retrouver le nom des vases à partir des sources littéraires (Panofka cite ainsi « les lexicographes, l'*Onomasticum* de Pollux, le *Scholiaste* d'Aristophane, etc. »), des sources illustrées (« tous les monuments sur lesquels se trouvent représentés des vases ») et enfin des sources épigraphiques (« les inscriptions que nous trouvons sur les vases mêmes »<sup>74</sup>). Panofka bâtit ainsi une nomenclature de plus d'une centaine de termes, qui ne reçoit qu'un accueil très mitigé de la communauté savante. Si E. Gerhard qualifie l'ouvrage de fondamental<sup>75</sup>, J.-A. Letronne est très critique (les annotations sur l'exemplaire de la BNF sont de sa main)<sup>76</sup>. Letronne considère le travail de Panofka comme un échec complet et propose de renommer les vases selon une méthode empruntée aux naturalistes : « je prendrais ceux des termes anciens dont le sens *général* est connu ; j'en ferais des noms de *classes* que je diviserais par des dénominations *spécifiques*, tirées des particularités de formes d'ornements, de fabrication, etc. Les trois ou quatre cents espèces de vases qui nous sont connues pourraient y entrer toutes et former une nomenclature *factice* qui aurait l'avantage de toute nomenclature, celui de désigner et de faire reconnaître chaque objet d'un caractère constant. »<sup>77</sup>. Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir naître une nomenclature de la céramique antique sous l'impulsion décisive de Pottier<sup>78</sup>. Celui-ci reprend en les adaptant, les arguments de Panofka et de Letronne : au premier il emprunte quelques termes rapportés par la tradition littéraire, au second il concède la simplicité moderne d'une nomenclature scientifique fondée sur des noms réinventés pour désigner la fonction du vase. Pottier détermine ainsi de grandes familles (cratère, amphore, hydrie, œnochoé, lécythe, coupe...) dont les typologies peuvent se décliner à l'envi.

Pour les besoins de notre étude, nous avons établi un tableau de correspondances entre les termes relevés dans les documents d'archives ou les inventaires du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et les noms que nous attribuons aujourd'hui aux formes des vases antiques. Cette liste révèle bien les lacunes et

---

<sup>74</sup> PANOFKA 1829, p. 4.

<sup>75</sup> Cf. GERHARD 1831, p. 223.

<sup>76</sup> Cf. « Observations philologiques et archéologiques sur les noms des vases grecs », 1833, et « Supplément aux observations sur les noms des vases grecs » (1836-1837), in *Œuvres choisies*, 3<sup>e</sup> partie : Archéologie et philologie, I, Paris, Leroux, 1883, p. 334-432 et p. 433-461. Voir aussi série d'articles dans le *Journal des Savants* : « Ultime recherche sulle forme dei vasi greci » (1836-1838).

<sup>77</sup> LETRONNE *op. cit.* p. 430, cf aussi p. 335

<sup>78</sup> Pour la classification finalement opérée par Pottier, voir la thèse de Philippe ROUET 1995.

l'imprécision du vocabulaire utilisé dans les descriptions, ce qui rend d'autant plus difficile l'identification des vases décrits. [annexe 2]

b. La course à l'exhaustivité et ses conséquences pratiques sur les ventes de vases antiques

Nous avons déjà évoqué la naissance du goût pour la céramique figurée antique à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Au siècle suivant, les mutations du goût s'accélérent. Maria Emilia Masci résume cette évolution au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Durante la prima metà del secolo dunque il mercato antiquario, l'attività di scavo, l'interesse degli eruditi ed il gusto dei collezionisti determinarono la nascita e la progressiva affermazione del collezionismo di vasi figurati. Tali fattori esercitarono un'influenza reciproca gli uni sugli altri, in un complicato concatenamento di cause ed effetti. Solamente nella seconda metà del Settecento, quando ormai la nuova tipologia di collezione appare configurata e strutturata, si può parlare di un'influenza predominante esercitata da eruditi e collezionisti sul mercato antiquario e conseguentemente sulle ricerche archeologiche, con l'affermazione progressiva del gusto per la ceramica attica<sup>79</sup>.

La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît largement tributaire de cet héritage et ne fait que consolider les rapports de dépendances réciproques entre le marché de l'art et les collections. Cependant, un phénomène nouveau apparaît au tournant du siècle avec la création des premiers musées universalistes comme le British Museum à Londres et le Musée Central des Arts (puis Musée Napoléon) à Paris. S'ils obéissent un temps aux logiques du collectionneur privé – obtenir les œuvres les plus rares et les plus belles – les musées universalistes tendent vers un idéal d'exhaustivité scientifique qui à la fois fausse et exacerbe ce qui avait été jusque-là l'ensemble des règles du marché de l'art. Cette volonté scientifique biaise en effet le marché en cherchant d'une part à constituer des séries pour l'étude de typologies et d'autre part à favoriser la représentation de toutes les techniques et du plus grand nombre de thèmes iconographiques possibles. Par ailleurs, le marché de l'art se trouve également gonflé par les appétits nouveaux de ces musées et la concurrence plus ou moins ouverte qu'ils se livrent. En effet, les prédatons de Napoléon Bonaparte effectuées dans les plus grandes collections italiennes pour orner le Musée Central des Arts n'empêchent pas les acquisitions faites auprès de marchands d'antiquités pour le compte du Musée ou du Cabinet des Médailles, pour ne s'en tenir qu'au contexte français. À Naples, la situation est similaire. Sa spécificité cependant tient en grande partie à la proximité des sites d'approvisionnement en antiques – en particulier des sites vésuviens de Pompéi et Herculaneum. Depuis l'ouverture par Charles de Bourbon du *Museo Ercolanese*, la tradition fait affluer vers les collections royales non seulement les plus belles pièces, ou les plus curieuses, mais aussi les

---

<sup>79</sup> MASCİ 2008, p. 40.

reliques les plus humbles du passé. Pendant le règne de Joachim Murat, ce phénomène s'accroît. Les collections publiques sont transférées de la Regia de Portici au Palais dei Vecchi Studi, plus spacieux et en plein cœur de la capitale. Par ailleurs, la Reine Caroline Murat se constitue un musée personnel d'antiques, composé aussi bien de pièces de grand prix que de séries de vases plus modestes, mais provenant d'un même contexte (c'est le cas pour l'hypogée Monterisi de Canosa) ou formant un ensemble typologique cohérent (service de symposium à vernis noir)<sup>80</sup>. Ceci nous amène à examiner plus attentivement les lieux où s'organise et se constitue l'archéologie comme science au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## B) Lieux et contextes de l'étude savante au XIX<sup>e</sup> siècle : la collection, le Musée, le terrain.

### 1. L'HOMME DE CABINET

D'Hancarville avait en quelque sorte lancé un modèle de publication des collections de vases antiques. Au fil de la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, ce modèle évolue très vite vers plus d'érudition : du luxueux catalogue des vases Hamilton, l'on passe rapidement à la publication critique et plus scientifique de collections privées. Millin et Millingen s'adonnent à cet exercice avec une méthode plus différente que ne le laisseraient penser a priori les titres de leurs ouvrages : *Peintures de vases antiques, vulgairement appelés étrusques, tirées de différentes collections et gravées par A. Clener, accompagnées d'explications par A.-L. Millin*, Paris, 1808 et *Peintures antiques et inédites de vases grecs tirés de diverses collections avec des explications par J.-V. Millingen*, Rome, 1813.

James Millingen<sup>81</sup> est un exemple intéressant de dichotomie entre, d'une part, les conclusions modernes et les avancées permises par ses textes sur la céramique antique et son iconographie, et d'autre part, l'attitude du savant très marquée par le passé. Millingen est avant tout un homme de cabinet. Il fréquente les antiquaires, il est lui-même marchand mais aucune source ne signale sa présence sur un chantier de fouilles. Il est l'illustration parfaite de l'« antiquaire de cabinet » comme Caylus ou Montfaucon, dont se moque Diderot<sup>82</sup>, qui oppose cette figure aux « antiquaires

---

<sup>80</sup> Sur la composition précise de ce musée nous renvoyons à FERRARA 2007 et LE BARS 2007.

<sup>81</sup> Il existe encore peu d'études consacrées à Millingen. Pour une brève bibliographie et quelques mentions sur sa carrière scientifique, nous renvoyons à LE BARS-TOSI 2011.

<sup>82</sup> Dans la préface de *l'Antiquité dévoilée* de N.A. BOULANGER, Amsterdam, 1756. Voir également SEZNEC 1957, en particulier p. 86 et sqq.

de terrain ». Il semble plus à l'aise dans l'ombre fraîche des cabinets de collectionneurs particuliers que dans la poussière d'un champ d'excavation.

Au contraire, la méthode d'investigation de Millin est fondée sur l'exhaustivité. Lors de son voyage en Italie du Sud, et notamment en Calabre et dans les Pouilles, il se rend sur chaque site, chaque monument avec la même ardeur. Millin y engage même de brèves fouilles dont il suit personnellement les avancées. Il visite également toutes les collections publiques et privées qui lui sont ouvertes. Deux recueils de dessins de céramiques antiques sont conservés au Cabinet des Estampes de la BNF, à quelques mètres du Cabinet des Médailles dont Millin fut le conservateur. Ces dessins à la plume exécutés sur des supports différents (papiers d'épaisseur variée, calque) reproduisent les scènes de vases observées dans différentes collections privées et publiques à Naples, ainsi que quelques comparaisons avec des vases du British Museum. Ces dessins et l'examen de sa correspondance nous permettent de retracer l'itinéraire de ses visites archéologiques<sup>83</sup>. Ainsi, dans son journal resté à l'état de manuscrits épars, Millin a conservé une petite note intitulée « Ordre dans lequel j'ai vu Pompéi »<sup>84</sup>. Suit une liste de lieux sur deux colonnes écrite au crayon à papier. La note est malheureusement sans date, mais on peut la placer vers le milieu du mois d'avril 1812. [annexe 3]. Le journal de Millin fourmille par ailleurs de commentaires iconographiques passés au filtre du vocabulaire franc-maçon<sup>85</sup> et d'informations sur la vie mondaine<sup>86</sup> – parfois galante – des cités qu'il traverse, ce qui en fait une lecture instructive tant pour l'archéologue ou l'historien de l'art que pour l'historien de la période napoléonienne.

## 2. LE MUSÉE ROYAL DE NAPLES : LE ROYAUME DE MICHELE ARDITI

### a. Felice Nicolas (1805-1807)

À leur arrivée en 1806, les Français confirment Felice Nicolas à la tête de la Surintendance pour les Antiquités et les fouilles du Royaume, ainsi qu'à la direction du Musée. Nicolas avait en effet remplacé Domenico Venuti dans ces charges après sa disgrâce lors de la première restauration des Bourbons. Venuti, resté en fonction pendant les événements de 1799, avait été accusé de collusion avec les tenants de la République Parthénopéenne, et écarté de toute charge importante. Nicolas profite<sup>87</sup> de l'éloignement du brillant Venuti pour prendre une à une les fonctions qu'il occupait : en

---

<sup>83</sup> Voir *Actes Voyages et conscience patrimoniale*.

<sup>84</sup> *Notes et papiers divers de Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie, 1811-1813, tome IV*. BNF Arsenal, Manuscrits Français MS.6372.

<sup>85</sup> RETAT 2001.

<sup>86</sup> Voir TOSCANO G. 2012 a et b.

<sup>87</sup> Elio Catello pense que Nicolas n'est pas étranger à cette disgrâce et trame dans l'ombre contre Venuti. Voir CATELLO 1980, p. 1-5 et MILANESE 1998, p. 352-353.

1800, il devient Intendant par intérim de la Manufacture Royale de Porcelaine, puis titulaire en 1803 ; enfin, en août 1805, il accède à la Surintendance des Antiquités et Fouilles du Royaume. Son passage à la tête de l'institution est marqué par la restauration des temples de Paestum et les fouilles qu'il y mena avec succès en 1805. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus longuement. Le Musée bénéficie également de ses qualités scientifiques. Felice Nicolas poursuit en effet la politique de regroupement des œuvres dans un musée unique, débutée par Domenico Venuti avec le déplacement des collections Farnese. Entre 1806 et le début de l'année 1807, les collections d'antiques et une partie des peintures de Capodimonte furent ainsi transférées au *Palazzo dei Vecchi Studi*, désormais appelé *Museo Reale*. De même, les collections du *Museo Ercolanese* de Portici, prirent peu à peu place dans le nouveau musée de Naples. L'idée directrice est de faire du *Palazzo dei Vecchi Studi*, un véritable « Musée Central des Arts », en valorisant cependant la spécificité de ses collections due à la proximité des sites vésuviens et à la richesse du Royaume en antiquités. Nicolas organise peu à peu collections et personnel (recruté parmi les employés de la Manufacture et des musées démantelés) pour transformer en un véritable musée digne d'une capitale de Royaume, ce qui, pendant plus de trente ans, avait davantage ressemblé à un entrepôt d'œuvres d'art. Des personnalités notables sont ainsi recrutées par Nicolas : Michele Fortunato, expert dans la restauration des vases antiques, Biagio Finati, comptable de la Manufacture, devient « Controloro » du musée, « una sorta di polivalente comandante in campo nel più quotidiano andamento del Museo – anche con l'incarico della compilazione degli nuovi inventari » selon les termes d'Andrea Milanese<sup>88</sup>. Enfin, Domenico Padiglione, passé maître dans la réalisation des modèles réduits en liège des monuments antiques, se voit offrir un poste spécialement créé pour lui<sup>89</sup> au sein du Musée. Sous la direction d'Antonio Bonucci, ancien *Soprintendente delle fabbriche farnesiane* à Rome et propulsé grâce à Nicolas au rang de « *Architetto destinato agli Scavi e Antichità Puteolane e di Pesto* »<sup>90</sup>, Domenico Padiglione a en charge la réalisation de maquettes de tous les monuments antiques du Royaume, afin de constituer une « Galerie des Modèles » à destination des savants et des élèves en architecture. Malgré un bilan plutôt positif, Felice Nicolas, qui avait été soutenu par Acton, est écarté par le nouveau Ministre de l'Intérieur Miot, qui nomme à sa place Michele Arditi.

---

<sup>88</sup> MILANESE 1998, p. 356.

<sup>89</sup> Andrea Milanese insiste à juste titre sur la politique stratégique de Felice Nicolas, qui évite ainsi l'expatriation des hommes de talent et du savoir-faire technique. MILANESE 1998, p. 356.

<sup>90</sup> Bonucci jouit d'une grande considération au Musée. En 1810, Andrea de Iorio parle ainsi de lui comme d'une « persona che alle cognizioni della sua professione accoppia le più urbane maniere » (DE IORIO 1810, p. 12, note a).

b. Michele Arditi (1807-1838)

Affichant une continuité bénéfique pour l'institution, Michele Arditi<sup>91</sup> dirige avec une fermeté néanmoins diplomate le Musée Royal de Naples pendant trente ans. Pour reprendre l'heureuse expression d'Andrea Milanese, Arditi est à la fois « acteur et metteur en scène »<sup>92</sup> du marché de l'art napolitain.

Nommé en effet Surintendant et Directeur général du Musée Royal le 18 mars 1807 à l'âge de 61 ans, il occupe ces fonctions sans interruption jusqu'en 1838. Membre actif de l'Académie des Sciences et des Arts du Royaume de Naples, il en est également le trésorier général comme nous l'apprend une note de paiement<sup>93</sup> [**annexe 4**]

Arditi est un acteur infatigable de la constante modernisation du musée et de la présentation des collections. L'Archivio della Soprintendenza Speciale di Napoli e Caserta (ASSAN) conserve un copieux dossier sur les réflexions muséographiques pour exposer au mieux la collection des marbres au Musée Royal<sup>94</sup>. Les rapports des architectes Maresca et Bonucci<sup>95</sup> se succèdent ainsi entre 1807 et 1809, les avis d'experts (dont un certain Canova) aussi, mais ils sont régulièrement modifiés et améliorés par Arditi. L'infatigable Directeur du Musée Royal assume aussi la charge de la supervision des fouilles du Royaume. Une fois le permis de prospection accordé par le Ministère de l'Intérieur, Arditi doit nommer un inspecteur local des fouilles qui seront effectuées. Nous reviendrons plus longuement sur l'organisation spécifique de la tutelle des fouilles officielles et sur la façon dont Arditi a su tirer profit de la nouvelle législation pour mettre en place un véritable réseau maillant une grande partie du territoire.

Michele Arditi s'occupe ainsi non seulement de la gestion courante d'une institution de plus en plus complexe et articulée, mais témoigne aussi d'une véritable vision à long terme sur la conservation du patrimoine et sa mise en valeur. Dès 1808, le directeur du *Museo Reale*, formule une proposition<sup>96</sup> courageuse pour arrêter l'hémorragie des œuvres antiques vers l'étranger. Il préconise entre autres choses, la création de musées locaux près de chaque site archéologique d'importance. Pour lui, « l'avantage le plus grand [...] réside dans le fait que les provinces, même les plus reculées et les moins cultivées, prendront peu à peu un certain goût pour les monuments antiques et plus elles auront un tel goût, plus elles seront portées à les conserver jalousement »<sup>97</sup>. Cette

---

<sup>91</sup> Sur Michele Arditi voir la notice biographique en appendice à l'article de MILANESE 1998, note 3, p. 398. Également TAGLIALATELA 1995.

<sup>92</sup> MILANESE 2008, p. 62.

<sup>93</sup> Transcription de la note de paiement conservée à l'Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), B.D.S. /C.P. vol.b (C) (13/4/1810) D.22,28.

<sup>94</sup> ASSAN, I B4, 3. Pour son étude voir MILANESE 1998.

<sup>95</sup> Voir leur notice biographique dans MILANESE 1998, p. 402 et 405.

<sup>96</sup> Pour la transcription du texte et son étude voir MILANESE 1996b.

<sup>97</sup> texte original : « [...] il vantaggio maggiore [...] consisterà in questo, che le Provincie, anche le più remote e le meno colte, prenderanno via via un certo gusto verso de' monumenti antichi, e preso che avranno un tal gusto, saranno più

proposition démontrait une intime compréhension des problématiques de conservation du patrimoine et une prise de conscience de ses enjeux, dont la modernité nous fascine encore aujourd'hui. Malheureusement, le plan d'Arditi est élaboré à contre-courant de l'esprit jacobin centralisateur qui anime les politiques du nouveau gouvernement, fidèle à la tradition française. Si la proposition n'est donc pas appliquée comme Arditi le souhaitait, le ministère de l'Intérieur charge néanmoins les responsables locaux d'une veille attentive sur les découvertes archéologiques et la destination des objets. Les archives rassemblées par Michele Ruggiero<sup>98</sup> nous donnent plusieurs témoignages d'inspecteurs de province qui doivent user de persuasion et parfois de force pour obtenir la remise du produit de fouilles sauvages ou de découvertes fortuites. On apprend ainsi que lors de la découverte de l'hypogée de Canosa en 1813, Monterisi avait caché chez lui les vases figurés les plus beaux et montré au commissaire Pilsa une trentaine de vases insignifiants. Sans doute habitué à ce genre de pratiques, Pilsa s'était rendu de manière impromptue chez Monterisi et y avait découvert les vases figurés de l'hypogée. Monterisi fut ainsi contraint de présenter ses vases aux souverains<sup>99</sup>. Comme on le sait, la Reine Caroline Murat fut si impressionnée par le matériel de la tombe qu'elle fit reconstituer l'hypogée dans son musée personnel.

c. Le chanoine Andrea De Iorio (1768-1851)<sup>100</sup>

Après des études au séminaire de Naples, il devient chanoine de la cathédrale en 1805. Cette charge importante lui offre la possibilité de s'insérer dans les milieux proches du pouvoir. En 1810, il est ainsi nommé Inspecteur Général de l'Instruction Publique à Naples. Passionné depuis son jeune âge par les antiquités, il publie la même année *Scheletri cumani*, récit d'une véritable fouille de sauvetage qu'il entreprit sur un tombeau découvert accidentellement au Nord de Cumès. Il dégagea lui-même le squelette, mit à jour le plan de la tombe et releva les décors en bas-reliefs qui avaient été en partie saccagés par les premiers inventeurs. Procédant par comparaison du matériel et des structures, sa démarche est celle d'un véritable archéologue de terrain. Arditi remarqua cette excellence et appuya sa nomination l'année suivante au poste de Conservateur de la Galerie des Vases Étrusques du Musée Royal. Cette charge, qu'il conserva de longues années, eut une influence bénéfique tant sur l'Institution que sur la production scientifique du chanoine De Iorio. Il publia ainsi plusieurs guides archéologiques sur les Champs Phlégréens<sup>101</sup> et un vademecum des vases

---

accorte a conservarli con gelosia ». Extrait des propositions de Michele Arditi, cité par Andrea MILANESE 1996b, p. 278.

<sup>98</sup> RUGGIERO 1888.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 527-528.

<sup>100</sup> Pour un profil biographique complet, NAVARRO 1853. Voir également la notice dans MILANESE 1998, p. 403.

<sup>101</sup> Par exemple DE IORIO 1818 et DE IORIO 1820.

antiques, des peintures et des papyri conservés au Musée Royal de Naples<sup>102</sup>. En 1824, il publie également ce qui est sans doute le premier manuel de fouilles de l'Histoire de l'Archéologie : *Metodo per rinvenire e frugare i sepolcri degli antichi*<sup>103</sup>. Mais son ouvrage le plus original reste *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*<sup>104</sup>. Faisant preuve d'un esprit libre et curieux, Andrea De Iorio s'attache à montrer les continuités linguistiques et gestuelles grecques antiques dans le parlé populaire napolitain contemporain. Il prend appui sur l'iconographie des vases italiote et les différentes attitudes masculines et féminines qui peuvent y être observées. Il ouvre ainsi la voie à l'ethnographie du geste, comme l'ont souligné plusieurs études<sup>105</sup>.

### 3. PHILOLOGIE OU SCIENCE DE TERRAIN : L'ARCHEOLOGIE ENTRE FORMATION ET DEBATS.

Naples est avec Rome un lieu unique où peuvent se côtoyer érudits de cabinets, amateurs, professionnels de la fouille, marchands, restaurateurs. De cette confrontation perpétuelle entre praticiens et théoriciens de l'Antiquité, naît une nouvelle science, fille du savoir et du savoir-faire : l'archéologie.

#### a. La primauté de l'œil

Si le XVIII<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or des « antiquaires » et le XIX<sup>e</sup>, celui des « archéologues », la transition entre ces deux courants épistémologiques intervient dans les années 1760-1820. C'est en effet dans ces années que sont créées les principales chaires d'archéologie en Europe : l'université de Bologne crée une chaire d'Archéologie et Numismatique dès 1781. À Göttingen, Christian Gottlob Heyne tient dans sa classe d'éloquence, des cours d'archéologie depuis 1767.

Naturellement, cette transition ne va pas sans heurt. Les philologues retiennent que seule la lecture des textes informe véritablement sur les sociétés antiques, tandis que les partisans de Winckelmann, placent l'examen direct des artefacts antiques au centre de leurs interprétations. Le débat entre primauté des textes et primauté de l'œil s'installe surtout en Allemagne, comme le rappelle Salvatore Settis : « mentre Winckelmann a Roma proclamava il primato dell'occhio, e condannava i dotti che parlavano d'arte antica senza aver posto piede in Vaticano, Heyne a Göttingen ribadiva che solo la tradizione letteraria ci restituisce un'immagine complessiva e “vera” dell'antichità »<sup>106</sup>.

Sur le débat entre pure connaissance littéraire de l'Antiquité et science de terrain, la position de Goethe reprend en grande partie les avancées de Winckelmann :

<sup>102</sup> DE IORIO 1825a et b.

<sup>103</sup> DE IORIO 1824.

<sup>104</sup> DE IORIO 1832.

<sup>105</sup> Par exemple KENDON 2000.

<sup>106</sup> SETTIS 1993, p. 312.

Dazu zählt bereits die Tatsache, dass – wie Schadewaldt feststellte – Goethes Griechenbetrachtung immer unspekulativ, undogmatisch und unprogrammatisch blieb. Gegenüber Riemer ging Goethe schon im Jahre 1808 so weit, den Bildungswert der „Humaniora“ überhaupt zu relativieren. Er konstatierte ausdrücklich, „dass die Humanoria nicht die Sitten bilden! Es ist keineswegs nötig, dass alle Menschen Humanoria treiben. Die Kenntnisse, historisch, antiquarisch, belletristisch und artistisch, die aus dem Altertum kommen und dazu gehören“, glaubte Goethe, „sind schon so divulgirt, dass sie nicht unmittelbar an den Alten abstrahiert zu werden brauchen, es müsste denn einer sein Leben hineinstecken wollen. Dann aber wird diese Kultur doch nur wieder eine einseitige, die vor jeder anderen einseitigen nichts voraus hat, ja noch obenein nachsteht, indem sie nicht produktiv werden und sein kann“<sup>107</sup>.

A Paris, Visconti incarne les mérites et les contradictions de ces deux approches en tentant une première synthèse, que l'on pourrait qualifier aujourd'hui avec Salvatore Settis d' « archéologie philologique » : « Ennio Quirino Visconti è [...] “padre” di quella che sarà “l'archeologia filologica”, [...] ultimo fra gli antiquari del Settecento e primo fra gli archeologi dell'Ottocento, che secondo il Millin fu “la plus belle conquête de la France en Italie”. »<sup>108</sup> Conjuguant une connaissance érudite des sources littéraires à la pratique quotidienne des œuvres antiques, Visconti – comme Winckelmann, et plus tard les Mommsen, Jahn, Reinach... – ouvre la voie à l'archéologie moderne. Comme le note encore Salvatore Settis, « è lungo questa strada che l'archeologia classica guadagnerà il suo statuto di “scienza”, sposando alle garantite metodologie del filologo le procedure del conoscitore; ed è alla dimensione “scientifica” garantita dalla filologia che essa dovrà il suo posto nel sistema universitario, prima di tutto in Germania. »<sup>109</sup>

A Naples cependant, la tradition d'érudition philologique s'est depuis longtemps confrontée aux sources matérielles, découvertes en nombre dès la Renaissance dans les Champs Phlégréens, puis à partir des années 1740 à Herculaneum et Pompéi. Il n'est donc pas étonnant de constater que les cercles érudits napolitains participent peu à ces querelles et avancent au contraire dans de nouveaux champs de la connaissance en explorant la matérialité même des artefacts antiques.

b. Savoir et savoir-faire : l'œil et la main.

Les recherches pour reproduire des vases à l'antique menées par les plus grandes manufactures européennes apportèrent également aux savants des éléments de compréhension sur la technique de fabrication antique. Ainsi les tâtonnements de la manufacture Wedgwood<sup>110</sup> avant l'invention de son fameux « Black Basalt », comme les expérimentations de Domenico Venuti à Naples sur la

<sup>107</sup> CHRIST 1988, p. 25.

<sup>108</sup> SETTIS 1993, p. 316.

<sup>109</sup> SETTIS 1993, p. 313.

<sup>110</sup> VOLLKOMMER 2007.

recuisson des vases antiques, permirent de mieux appréhender les conditions techniques antiques et de se mettre à la place des potiers grecs. Comme eux, les artistes céramistes cherchent, expérimentent plusieurs procédés de cuisson. On pourrait parler d'une véritable « génération des pionniers », qui acquiert de nouvelles connaissances sur l'Antiquité par le biais de l'expérience. Pour ce faire, Domenico Venuti obtient du souverain Ferdinand IV des antiques originaux. Les bustes retrouvés à Herculaneum sont ainsi transportés dans les murs de la Manufacture de Capodimonte en 1781 pour la réalisation de douze têtes en biscuits du *Servizio Ercolanese*, offert par le Roi de Naples à son père Charles. Comme le note Giuseppe Pucci, avec le souci constant de placer des originaux sous les yeux des décorateurs de céramique, Venuti parvient à faire de la Manufacture un véritable musée « la cui vista era una tappa obbligata per ogni turista bene introdotto »<sup>111</sup>. Le premier juin 1787, Goethe écrit ainsi : « Cavaliere Venuti ließ mich sogar noch verbogene Schätze sehen. [...] Er führte mich zum Abschied in die Porzellanfabrik, wo ich mir den Herkules möglichst einprägte und mir an den kampanischen Gefäßen die Augen noch einmal recht voll sah »<sup>112</sup>.

Pour la réalisation du *Servizio Etrusco* (1785-1787), envoyé ensuite à Georges III<sup>113</sup>, Venuti obtint le prêt des vases antiques conservés dans les collections royales de Capodimonte. Les artistes de la Manufacture Royale de Naples connaissent ainsi l'antique à la fois par la main et par l'œil. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de retrouver parmi les illustrateurs des recueils de vases, les artistes de la Manufacture. C'est le cas par exemple de Michele Steurnal, miniaturiste pour la Manufacture de Capodimonte et dessinateur d'antiquités pour le compte d'Aubin-Louis Millin. Citons encore Michelangelo (ou Michele) Fortunato<sup>114</sup>, employé pendant 36 ans à la Manufacture Royale de Capodimonte, qui fut nommé à partir de 1806 « Premier restaurateur des vases étrusques » du Musée Royal. Très talentueux, il monta rapidement un commerce de vases antiques et quitta les services du Musée. Millin visite d'ailleurs sa collection de vases antiques lors de son séjour à Naples<sup>115</sup>. Michele Fortunato transmis ensuite son art à son fils Domenico, qui fut appelé à la cour de Vienne pour restaurer les antiques des collections royales. Pour finir, citons l'exemple de Gennaro Patierno<sup>116</sup> peintre à la Manufacture royale puis « custode » de la galerie de peintures du Musée Royal. Restaurateur de vases antiques, il fut sans doute le maître de Raffaele Gargiulo<sup>117</sup>.

---

<sup>111</sup> PUCCI 1986, p. 276.

<sup>112</sup> GOETHE 1817 « zum 1. Juni 1787, Abends. ».

<sup>113</sup> Sur le succès de ce service voir CAROLA PERROTTI 1978, p. 144 et sqq. Egalement cité par PUCCI 1986, p. 277.

<sup>114</sup> Notice biographique dans MILANESE 1998, p. 403.

<sup>115</sup> *Notes et papiers divers de Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie, 1811-1813*, tome IV. BNF Arsenal, Manuscrits Français Ms 6372 : Feuillet intitulés « Bibliothèque du duc de Cassano. Vases de Michele restaurateur. » Date approximative : début mai 18012/1813.

<sup>116</sup> Voir MILANESE 1998, p. 399.

<sup>117</sup> Sur cette figure nous renvoyons aux travaux d'Andrea Milanese, en particulier MILANESE 2006, 2007a et b.

Ce dernier travaille de manière officielle en tant que restaurateur de vases peints pour le Musée Royal à partir de 1808. Raffaele Gargiulo a cependant déjà quelques années d'expérience derrière lui et sa réputation ne fait que grandir au fil des années passées au service du Musée Royal. Comme nous le verrons, il est également employé pour la restauration des vases de la collection personnelle de Caroline Murat. Mais son activité ne se borne pas à la restauration. Avec des associés, il monte un commerce de vases antiques et modernes, malgré l'interdiction liée à son statut. Andrea Milanese estime que sa réputation et sa maestria sont telles, que les autorités ferment les yeux sur ses activités à la limite du dRoit. Raffaele Gargiulo parvient même en 1820 à ouvrir une boutique en plein centre de Naples, où se pressent amateurs et *Touristes*. Son négoce est alimenté par des fouilles plus ou moins autorisées. L'un des associés, Onofrio Pacileo assume la charge de « ricercatore di oggetti antichi »<sup>118</sup>, une nouvelle profession sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Le savoir-faire artistique et la connaissance « matérielle », sensible, des œuvres antiques permettent ainsi aux artistes, pour la plupart peintres sur porcelaine, de retrouver les gestes et certaines des techniques de leurs lointains prédécesseurs. Alliant l'œil et la main, ils sont sans doute les mieux placés pour comprendre – au sens étymologique du terme – les vases antiques dans leur matérialité. Gargiulo rédige ainsi au cours de sa carrière plusieurs guides et traités<sup>119</sup> qui démontrent son intimité avec les objets et sa parfaite compréhension de leurs enjeux esthétiques et techniques, qui manquent souvent aux érudits.

#### 4. DES VASES ET DES VOLCANS : LA GEOLOGIE COMME METHODE

Maria Toscano<sup>120</sup> a bien montré que les amateurs de science de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sont pétris de culture classique. Humanités et sciences de la nature sont alors considérées comme des éléments indissociables du Savoir. Buffon et Gibbon adoptent d'ailleurs des méthodes très voisines pour aborder les sciences naturelles et la science historique. La génération d'érudits des années 1780-1830 est ainsi déjà versée dans les savoirs nouveaux du XVIII<sup>e</sup> siècle et familière de leurs méthodes d'analyse et de classification. Les exemples de cabinets regroupant *naturalia* et *realia* sont trop nombreux pour ignorer que le procédé de la collection est partie inhérente de l'élaboration du Savoir<sup>121</sup>. Parmi la génération héritière de l'*Encyclopédie*, les savants qui

---

<sup>118</sup> Cité par MILANESE 2007a.

<sup>119</sup> Par exemple, *Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi italo-greci, Collection des desseins [sic] des différentes formes de vases*.

<sup>120</sup> TOSCANO M. 2009.

<sup>121</sup> Maria Toscano a contribué à la redécouverte de la figure de Giuseppe Maria Giovene, archiprêtre de la cathédrale de Molfetta, homme curieux de toutes les sciences de la nature et d'histoire. Sa collection, conservée aujourd'hui encore au séminaire de l'évêché de Molfetta, comporte tous les indices pouvant expliquer la formation géologique et l'histoire

s'étonnent devant les antiquités découvertes à Pompéi et Herculaneum, s'intéressent également aux avancées de la géologie et à la vulcanologie. C'est Alessandra Castorina qui résume le mieux cet échange méthodologique entre sciences des terrains : "Già alla fine del '600, [...] era presente e attivo proprio in Italia meridionale, e più precisamente in Campania, un aspetto della ricerca geologica e naturalistica che, intensificando le osservazioni autoptiche, soprattutto nella zona intorno al Vesuvio, pervenne alla formulazione di interessanti descrizioni dell'alternarsi degli strati lavici, della natura dei suoli, della loro disposizione, e che quindi **codificò precocemente una metodologia basata sull'osservazione diretta** e sul rilevamento delle più piccole variazioni o tracce sul terreno [...] »<sup>122</sup>. L'étude attentive des sols et surtout le sens de l'observation que ces sciences apportent, fournissent un bagage méthodologique important dont bénéficie l'archéologie dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Alessandra Castorina poursuit : "si consideri la presenza costante **tra gli interessi degli antiquari di una particolare attenzione alla storia naturale**, vero e proprio punto di riferimento per una lettura nuova anche dei fenomeni umani."<sup>123</sup>

De géologues amateurs, ces érudits deviennent vite des antiquants confirmés<sup>124</sup>. Cette tradition méthodologique<sup>125</sup> a permis dans de nombreux cas de conserver des relevés de terrain.

La génération des savants méridionaux du *decennio francese* est baignée par les enseignements de plusieurs personnalités du siècle précédent<sup>126</sup> : Marcello Venuti, Gori, Filippo Buonarroti, Bernardo Tanucci dont elle fréquente assidûment les travaux publiés au sein de *l'Accademia Etrusca di Cortona*<sup>127</sup>. Cette Académie a une influence considérable : par les réseaux internationaux qu'elle entretient, elle diffuse les idées universalistes et les méthodes intellectuelles des Lumières. Voltaire devient d'ailleurs membre de cette académie en 1745. *L'Accademia Etrusca* entretient également des liens étroits avec le milieu napolitain de l'époque (on le voit par exemple à travers la correspondance de Paolo Matteo Doria et Gori). Ces grandes figures ont un rôle incontestable dans l'élaboration de réflexions politiques avec l'antiquité comme toile de fond. *L'Accademia* met par exemple en avant l'originalité et la grandeur de la civilisation étrusque pour soutenir les positions

---

ancienne du territoire de Pulo : des roches de nitrates aux pointes de flèches néolithiques et à la céramique figurée. Les inventaires font mention de 69 vases antiques, parmi lesquels on compte de la céramique italote à figures rouges, de la céramique à peinture superposée, de la céramique à vernis noir et enfin de la céramique indigène. Les contextes archéologiques ne sont malheureusement pas connus de façon plus précise. Voir TOSCANO M. 2007 et TOSCANO M. 2009, p. 248-256.

<sup>122</sup> CASTORINA, 1996-1997, p. 310. C'est nous qui soulignons.

<sup>123</sup> CASTORINA, 1996-1997, p. 310, note 17. Notons que d'autres scientifiques sont attirés par les spécificités naturelles du Royaume de Naples. En particulier sur la biologie marine dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir GROEBEN 1996.

<sup>124</sup> Le chemin inverse se vérifie également : Lord Hamilton, grand collectionneur d'antiques et surtout de céramique, devient un passionné de vulcanologie.

<sup>125</sup> Voir l'article MASCOLI-VALLET 1993.

<sup>126</sup> Pour un panorama complet du cadre napolitain dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous renvoyons à TOSCANO M. 2009, en particulier p. 217 *et sqq.*

<sup>127</sup> Sur cette académie, ses travaux et son influence voir *Cat. L'Accademia etrusca* ainsi que le chapitre que lui consacre CRISTOFANI 1983, en particulier p. 47-52.

autonomistes de la Toscane, mais elle élabore aussi un appareil méthodologique qui est utilisé dans les décennies suivantes en Italie méridionale. Ce socle idéologique et méthodologique va permettre à la génération du premier XIX<sup>e</sup> siècle de bâtir une véritable science archéologique. À Naples, les ferments de l'Europe intellectuelle sont en outre relayés par *l'Accademia dell Scienze e Belle Lettere* fondée en 1732 grâce à la volonté de figures telles que Ferdinando Galiani, le père Giovanni Maria Della Torre et Ciro Saverio Minervino<sup>128</sup>.

Nous ajoutons à ces contributeurs la figure de l'érudit Lorenzo Giustiniani. Juriste de formation, il se passionne pour la géographie du Royaume de Naples dont il publie le dictionnaire en quatre volumes entre 1795 et 1796. Dans son opuscule *Memoria sullo scovrimto di un antico sepolcretro greco-romano*, que nous avons exploité pour retrouver le contexte de fouilles de la nécropole des jardins de Santa Teresa degli Scalzi, Giustiniani nous livre la réflexion suivante :

« Io ch'ebbi agio di assistere fin dal primo giorno al suddetto scavamento, ed osservare il tutto, che venne fuori dagli avelli, e dal terreno ancora del lor circondario, ed altresì considerare attentamente le diverse qualità di materie, le quali a strati formarono quel colle, ove fu piantato ; determinai [...] scriverci peraltro una brieve memoria, essendomi puranche avveduto di poter più altre cose richiamare ad esame di nostre padrie antichità, e semprepiù confermarci delle fisiche rivoluzioni accadute ancora nel nostro suolo ne'tempi già sconosciuti del tutto. »<sup>129</sup>

On note à travers ces remarques la volonté d'une véritable compréhension de l'histoire à l'échelle géologique plus qu'humaine. Giustiniani parle ici en tant que géographe et géologue plus qu'en antiquaire. L'archéologie est vue ici comme une occasion de « lire » le sol pour en comprendre l'histoire et la formation. Les objets découverts sont presque secondaires devant l'importance de la compréhension du contexte stratigraphique. On retrouve ce souci dans l'organisation de l'ouvrage : les cinq premiers chapitres sont consacrés à la description topographique, tandis que le matériel retrouvé n'occupe qu'un seul chapitre (le huitième) et sert de base à l'interprétation archéologique, sociologique et religieuse des chapitres suivants. En particulier dans le second chapitre intitulé « Si ragiona della natura e qualità del terreno, ove gli antichi Greci situarono tali depositi mortuarj », Giustiniani consacre plusieurs pages à l'analyse chimique du sol et en fait la lecture par strates.

La vision très moderne de Lorenzo Giustiniani n'est pas si isolée. Nous l'avons vu, la curiosité des érudits pour l'étude des sols, des roches, la découverte de la stratigraphie, les incitent – lorsqu'ils en ont l'occasion – à décrire minutieusement les contextes de découvertes archéologiques.

---

<sup>128</sup> Sur ces personnalités voir TOSCANO M. 2009, p. 223 *et sqq.*

<sup>129</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 4-5.

## C) Une œuvre en contexte : de l'approche stylistique à la construction de l'archéologie moderne

Entre les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et la césure que constituent les travaux de Beazley, l'école allemande domine le paysage scientifique de l'archéologie. Des personnalités comme Panofka, Gerhard ou Mommsen font avancer à grands pas les connaissances sur l'antique. Cependant, avant de nous pencher sur l'avancée fondamentale apportée par la méthode Beazley, l'héritage que su en tirer Trendall et la situation actuelle des chercheurs, nous souhaitons revenir ici sur deux figures napolitaines qui contribuèrent à maintenir à un haut niveau l'étude des vases peints à Naples : Giulio Minervini et Vittorio Macchioro.

### 1. PREMIERS TRAVAUX A NAPLES SUR LA CERAMIQUE ITALIOTE

#### a. Minervini<sup>130</sup>(1819-1891)

Formé à l'école de son prédécesseur Francesco Maria Avellino (1778-1850), Giulio Minervini entre dans le monde académique grâce aux articles parus en 1846 dans le *Bullettino archeologico napoletano*<sup>131</sup> et dédiés aux vases figurés de la collection Jatta à Ruvo. Dominant la scène culturelle napolitaine et membre actif de plusieurs académies européennes pendant la seconde restauration des Bourbons, Minervini maintient le *Bullettino archeologico napoletano* à un haut niveau, en élargissant son intérêt aux découvertes faites dans l'Europe entière tout en confirmant son soutien à l'étude de l'art antique de l'Italie méridionale. Son intérêt pour la peinture vasculaire antique reste constant, comme le démontrent ses différentes contributions aux revues scientifiques. Il collabore naturellement aux études sur la collection de vases antiques du Musée Royal de Naples et poursuit une part du travail initié par Francesco Maria Avellino<sup>132</sup>. À partir des années 1860, Minervini, déjà "Ispettore del Museo Nazionale di Napoli per la sezione Epigrafia e Numismatica" brigue à plusieurs reprises le poste de Directeur du Musée Royal, sans succès. La charge est attribuée à Giuseppe Fiorelli, dont l'étoile montante repousse Minervini dans l'ombre d'une retraite privée de gloire.

---

<sup>130</sup> Nous renvoyons à l'article SCATOZZA HÖRICH 1987a.

<sup>131</sup> Créé en 1842 par Francesco Maria Avellino, alors directeur du Musée Royal de Naples et Surintendant des fouilles du Royaume. Pour une étude complète sur le *Bollettino archeologico napoletano*, nous renvoyons à la lecture de l'article TROMBETTA 1991 (en particulier p. 347-414).

<sup>132</sup> Francesco Maria Avellino est plus connu pour ses études sur la numismatique. Précepteur du prince héritaire Achille Murat, il publie pendant le *decennio francese* son catalogue des monnaies antiques d'Italie : *Italiae veteris numismata*. Mais sa contribution à l'étude et au classement des vases du Musée Royal marque une étape importante dans la conservation et la présentation de la collection napolitaine.

Nous avons déjà insisté sur la personnalité de Fiorelli et sur sa contribution à la connaissance de l'antique. Nous franchissons donc trois décennies pour étudier la seconde personnalité napolitaine qui marqua – de façon controversée – l'étude de la céramique italote : Vittorio Macchioro.

b. Vittorio Macchioro (1880-1958)

Personnage au fort tempérament, Vittorio Macchioro a fait preuve dans ses écrits aussi bien d'intuitions géniales que de grossières erreurs d'interprétation. Il consacra en effet une grande partie de sa carrière à démontrer l'indépendance de la céramique de Grande Grèce par rapport à la production attique. Pour lui, Ruvo est le centre de tous les ateliers italiotes, à l'exception de Saticula (Sant'Agata de' Goti) dont il reconnaît la spécificité sans vouloir pleinement la comprendre. Reprenant les thèses de Giovanni Patroni (1869-1951) qui déterminait deux groupes dans la céramique apulienne – Ruvo et Canosa – Macchioro propose une chronologie en plusieurs phases (entre 450 et 200 av. J.-C.) pour chacun de ces centres. Il est très critiqué par la communauté savante et notamment par Trendall qui dénonce : « his attributions, however, have little value for most of the vases he lists... »<sup>133</sup>. Macchioro tente en réalité de classer la céramique de Grande Grèce en aires régionales. Le système qu'il adopte se révèle trop rigide et arbitraire parce qu'il se fonde sur des données de provenances archéologiques trop souvent incomplètes ou erronées. Macchioro classe alors le même vase dans deux aires régionales, ou place les œuvres d'un même peintres dans des centres différents. Il s'attire ainsi les foudres de Trendall : « Macchioro tried to map out the new territory, but his frontiers have so often been proved inaccurate or arbitrary »<sup>134</sup>. Mais à distance d'un petit siècle, le raisonnement qui sous-tend le système de Macchioro, n'apparaît pas si vain et sa volonté de tracer une carte géographique des productions italiotes et de leur diffusion anime toujours les archéologues d'aujourd'hui.

2. « THE CENTURY OF ATTRIBUTION » : LA MÉTHODE BEAZLEY

Les études<sup>135</sup> sur John Davidson Beazley (1885-1970) sont trop connues pour que nous ayons besoin d'y revenir longuement ici. Nous nous concentrons donc sur les lignes de force de sa méthode et la façon dont elle fut adaptée à l'étude de la céramique de Grande Grèce.

Cette méthode emprunte à l'histoire de l'art de la peinture et en particulier au système d'analyse mis en place par Morelli et Berenson, « who by careful study of details could distinguish the hands of individual painters of Italian works and thereby attribute unsigned paintings. »<sup>136</sup> ainsi que le

<sup>133</sup> TRENDALL *RVP*, p. 8. Partiellement cité dans HIGGINSON 2011, p. 77.

<sup>134</sup> TRENDALL 1935, p. 35. Egalement cité dans HIGGINSON 2011, p. 77

<sup>135</sup> Pour ne citer que les principales : KURTZ 1985 p. 57-71, BOTHMER 1987, SPARKES 1996.

<sup>136</sup> NØRSKOV 2002, p. 77.

résume Vinnie Nørskov. Beazley met en pratique cette méthode dans son article fondateur de 1911, en révélant une personnalité artistique jusqu'ici ignorée : le Peintre de Berlin<sup>137</sup>.

Beazley croyait en l'objectivité totale de l'analyse scientifique : tel un médecin qui doit repérer les symptômes sans laisser ses sentiments d'empathie modifier son jugement sur le malade et la maladie, Beazley dressait ses listes de vases afin de pouvoir les réunir sur des critères les plus rigoureux et objectifs possibles. Il s'agit d'une entreprise paradoxale, si l'on considère que l'œil, seul juge de ces critères stylistiques, est la plus grande expression subjective du savant. Tout en lui rendant hommage, Cornelia Isler-Kerényi ne peut manquer de relever ce paradoxe :

The immense work of Beazley was only possible because he, like his predecessors of the nineteenth century, and like his contemporaries and successors, was convinced that the more objects and the more data we had, the closer we could come to seeing the ancient Greek world in an objective way. However, when we understand ourselves as part of and an expression of a culture which is different from that of the vases, then we have to make clear that objects and data are not objective but the results of their being searched for, and found under specific historical circumstances in specific places and not in others<sup>138</sup>.

Ainsi Beazley a-t-il d'une part poursuivi l'étude stylistique de ses prédécesseurs en la fondant sur des critères plus rigoureux – à défaut d'être totalement objectifs. Il a d'autre part refondé sur des bases nouvelles la céramologie moderne, en accordant plus de place à la personnalité des peintres et surtout des potiers, en décrivant les logiques d'atelier et les filiations stylistiques d'une génération d'artistes à l'autre. La troisième leçon qu'il nous a dispensée, cette fois à son insu, est que l'on ne peut atteindre une parfaite objectivité et que l'interprétation des œuvres est toujours filtrée par le prisme de notre culture.

Son héritage dans le champ de la céramologie est immense. L'un de ses plus brillants élèves, Arthur Dale Trendall, poursuit son œuvre en étudiant cette fois la céramique italiote, que Beazley avait participé à distinguer clairement des productions attiques<sup>139</sup>.

### 3. DE L'IMAGE A SON SUPPORT : LA CERAMOLOGIE EN GRANDE GRECE ET L'HERITAGE DE TRENDALL

Les années 1960 à 1990 marquent une étape importante de la construction théorique et méthodologique de l'étude de la céramique figurée antique. Les recherches sur les vases peints de

---

<sup>137</sup> BEAZLEY 1911.

<sup>138</sup> ISLER-KERENYI 2009, p. 17.

<sup>139</sup> La remarque assassine de Beazley à l'égard du *CVA Louvre 5* rédigé par Pottier est célèbre : « M. Pottier says it is often difficult to distinguish Attic vases from Italiote. I think he exaggerates; the two fabrics are frequently confounded, but unreasonably, for there can seldom be any doubt. », BEAZLEY 1928, p. 270. Trendall revient sur cette distinction: TRENDALL 1985 et TRENDALL 1990.

Grande Grèce voient s'affirmer les tenants de l'approche stylistique avec les sommes monumentales d'Arthur Dale Trendall sur les ateliers apuliens, lucaniens, campaniens et siciliens. Mais les progrès des techniques de fouilles et les découvertes majeures réalisées au cours de ces décennies, permettent d'ancrer plus solidement les intuitions de l'analyse stylistique – lointaine héritière de la tradition antique – à un contexte archéologique précis. La convergence de ces deux voies des sciences de l'Antiquité ne va pas sans heurts. L'alliance de l'œil et de la main, s'il nous est permis cette métaphore pour qualifier les deux méthodologies en présence, ne va pas toujours de soi et donne lieu à de passionnants débats au sein de la communauté scientifique. L'*Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia* fondé en 1961 et son congrès annuel tenu à Tarente sont le théâtre de ces débats et de la construction progressive d'une nouvelle approche de l'œuvre dans son contexte socio-économique et culturel. Trois articles parus dans les actes du colloque de Tarente résument les principaux jalons de cette évolution, qui vise à remettre la production céramique d'Italie méridionale dans une perspective spatio-temporelle plus large : les pages écrites par Trendall en 1970<sup>140</sup>, celles de François Villard en 1988<sup>141</sup>, et enfin celles de Martine Denoyelle<sup>142</sup> lors du colloque de 2007. En 1970, Arthur Dale Trendall faisait ainsi débiter l'histoire de la céramique figurée de Grande Grèce au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. « À la manière d'un conte de fée », note ironiquement Martine Denoyelle, tout commence en effet pour Trendall vers 440 av. J.-C. dans l'atelier (sans localisation) des Peintres de Pisticci et d'Amykos et dans celui du Peintre de Sisyphe. L'apparition spontanée de ces deux « flourishing schools »<sup>143</sup>, dont l'une (l'atelier de Pisticci-Amykos) est à l'origine du Lucanien Ancien et l'autre (Peintre de Sisyphe) de l'Apulien Ancien lui-même matrice des styles « simple » et « orné », est reliée pour Trendall, à la fondation de Thourioi en 443 av. J.-C. Si la position de Trendall a le mérite de poser un cadre clair à toute propédeutique sur la céramique d'Italie méridionale, elle simplifie par trop le contexte de production des vases figurés en l'isolant de l'histoire de cet espace pluriculturel.

Dès 1985, Angela Pontrandolfo<sup>144</sup>, étudiant les nécropoles découvertes à Castel Capuano à Naples, évoque la probable existence d'ateliers en Campanie et à Naples déjà dans les dernières décennies du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. François Villard en 1988, en s'appuyant sur les découvertes archéologiques des années précédentes, replace l'étude de cette céramique dans un cadre plus complexe, prenant en compte les productions locales de la période archaïque, remettant en perspective les importations

---

<sup>140</sup> TRENDALL 1970.

<sup>141</sup> VILLARD 1988.

<sup>142</sup> DENOYELLE 2007a.

<sup>143</sup> Nous empruntons l'expression de Trendall lui-même dans l'introduction de ses *Notes on South-Italian Red-Figure Vase-Painting*, textes de leçons dispensées aux étudiants de l'Université de La Trobe en 1975 : TRENDALL 1975. Nous remercions Ian Mc Phee de nous avoir communiqué le texte de ces leçons.

<sup>144</sup> PONTRANDOLFO 1985, p. 265 et sq.

attiques et posant la question de sa réception par les populations locales. Toutes les problématiques mises en évidence par François Villard servent de *vade-mecum* aux recherches des années 1990 à 2000. Il est notable que le grand colloque organisé en son honneur à l'École du Louvre en 1995 se soit ouvert par la question des « contextes archéologiques et historiques », en analysant les « centres de production et le contexte historique », « le vase dans ses espaces » et enfin la « localisation des ateliers »<sup>145</sup>. L'introduction des actes affirme clairement la direction choisie : « une ligne de réflexion se fait insistante, celle qui cherche à inscrire dans un territoire une production céramique donnée. Mais quel cadre est-il pertinent de retenir pour situer le choix d'une marque de fabrique ou l'élaboration d'un style ? Le débat entre cité et région paraît relancé [...] et il est manifeste que la réponse n'est pas univoque. »<sup>146</sup> Ces problématiques sont particulièrement sensibles en Grande Grèce où la notion même d'« atelier » est difficile à déterminer lorsque les influences se croisent et que les lieux de production ne sont pas clairement définis.

Des nombreuses études parues dans ces années<sup>147</sup>, les plus exemplaires à ce titre nous paraissent être celle des *Tombe dipinte*<sup>148</sup> de Paestum par Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret, les synthèses éditées par G. Pugliese Carratelli<sup>149</sup> et celles qui accompagnèrent les expositions *I Greci in Occidente* en 1996, à Venise (Palazzo Grassi)<sup>150</sup>, Naples<sup>151</sup>, Paestum<sup>152</sup>, Tarente<sup>153</sup>, en Calabre<sup>154</sup> et en Basilicate<sup>155</sup>. Ces ouvrages tentent de restituer le contexte archéologique d'œuvres entrées dans les collections publiques au XIX<sup>e</sup> siècle, tout en prenant appui sur les découvertes récentes. Elles les replacent dans leur cadre culturel et social, en insistant sur les liens qui unissent les différents types de productions (céramique, terre cuite, peinture murale, armes...). Cela est par exemple affirmé dans l'introduction des *Tombe dipinte* :

l'ipotesi di lavoro [...] si fonda sul presupposto che dalla messa in sequenza da un lato dei corredi e dall'altro delle pitture, e successivamente dal confronto tra i due ordini di dati, è possibile proporre una seriazione cronologica dei monumenti ricavata non in base ad un solo criterio arbitrariamente privilegiato, come ad esempio i caratteri stilistici delle

<sup>145</sup> Voir *Actes Céramique et peinture grecques modes d'emploi*. Nous citons le titre de la première partie et ses sous-titres dans les actes publiés en 1999.

<sup>146</sup> Francis Croissant et Agnès Rouveret in *Actes Céramique et peinture grecques modes d'emploi*, p. 17.

<sup>147</sup> Pour la seule céramique apulienne, Enzo Lippolis a recensé 675 ouvrages et articles parus entre 1956 et 2001, in *Actes La Céramique apulienne*, p. 231-255.

<sup>148</sup> PONTRADOLFO-ROUVERET 1992.

<sup>149</sup> *Cat. Magna Grecia* en quatre volumes, réédités à Venise en 1996.

<sup>150</sup> *Cat. Grecs en Occident Venise*.

<sup>151</sup> *Cat. I Greci in Occidenti* MANN.

<sup>152</sup> *Cat. Poseidonia e i Lucani*.

<sup>153</sup> *Cat. Arte e artigianato*.

<sup>154</sup> *Cat. Santuari in Calabria*.

<sup>155</sup> *Cat. Greci, Enotri, Lucani, Policoro*.

pittura o dei vasi figurati, ma sulla ricomposizione dell'insieme dei criteri propri a ciascuna categoria di documenti<sup>156</sup>.

Cette méthode permet de restituer plus amplement les modes d'expression, l'histoire culturelle, sociale et religieuse des sociétés envisagées. Dans sa contribution au colloque de Tarente en 1997, Agnès Rouveret<sup>157</sup> rappelle une nouvelle fois la nécessité de disposer « de corpus suffisamment importants » pour appréhender ces sociétés et comprendre leurs transformations.

Ces études constituent ainsi des jalons essentiels, à la fois pour l'histoire de la Grande Grèce à travers ses productions matérielles et pour l'histoire de l'archéologie de la région. Il n'est donc plus question d'étudier l'œuvre pour elle-même, mais de restituer le contexte de sa production et celui de sa réception. La question de l'identité culturelle de l'artiste/artisan et de son commanditaire découle naturellement de cette ligne de réflexion<sup>158</sup>. En 1982, Margot Schmidt<sup>159</sup> attirait déjà l'attention des chercheurs sur le rôle de la clientèle indigène de la céramique italote et sur les informations importantes que l'on pouvait tirer de cette étude pour comprendre le niveau d'hellénisation et la culture de ces populations. Plusieurs études sur les transferts culturels ont suivi. Nous nous en tiendrons ici à évoquer les travaux sur le passage des thèmes de la céramique attique aux productions italotes et le renouvellement de l'usage des mythes grecs dans le contexte spécifique de la Grande Grèce. Comme le rappelle Claude Pouzadoux dans l'introduction de son récent ouvrage *Éloge d'un prince daunien*, la voie avait été ouverte par Jean Bérard en 1941 puis par Giulio Giannelli en 1963, puis encore « dans les colloques de Tarente sur *l'Epos in Occidente*, en 1979, sur *Mito e Storia* en 1996, ainsi que dans des expositions comme *Immagine e mito greco nella Basilicata antica* en 2002 ou *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* en 2004 »<sup>160</sup>. L'étude d'Elia Mugione complète ces analyses<sup>161</sup>.

Dans sa contribution au colloque de Tarente en 2007, Martine Denoyelle affirme de nouveau ce que François Villard avait évoqué, à savoir la nécessité d'étudier la céramique « italote » dans son ensemble chronologique et spatial, en prenant en compte les productions locales à figures noires tant en Grande Grèce qu'en Sicile, afin de mettre en évidence des échanges commerciaux et culturels précoces et denses. Martine Denoyelle invite ainsi à considérer la production céramique d'Italie méridionale depuis l'époque géométrique. Ceci remet en perspective l'influence des

---

<sup>156</sup> PONTRADOLFO-ROUVERET 1992, p. 9.

<sup>157</sup> ROUVERET 1997, cit. p. 598.

<sup>158</sup> Nous renvoyons ici aux recherches sur l'identité des artisans des premiers ateliers de Grande Grèce, et les liens (au moins stylistiques) qui unissent les peintres attiques de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. aux premiers ateliers de Sicile et aux productions protolucaniennes. Voir notamment DENOYELLE 2007a, le récent manuel DENOYELLE-IOZZO 2009 et ELIA 2012, p. 102 *et sqq.*

<sup>159</sup> SCHMIDT 1982, en part. p. 505.

<sup>160</sup> POUZADOUX 2013, p. 2.

<sup>161</sup> MUGIONE 2000.

productions attiques sur les ateliers locaux, mise en évidence pour la fin du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cette influence attique s'inscrit en fait « in una lunga tradizione tipica della storia magnogreca nella quale anche altri centri produttivi della Grecia – quali Corinto, Sparta, le città euboïche o le città ioniche – hanno giocato, in fasi e momenti cronologici precedenti, un ruolo simile come modella o punto di partenza. »<sup>162</sup> Cette perspective guide ainsi la rédaction par Martine Denoyelle et Mario Iozzo d'un nouveau manuel sur la *Céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, qui renouvelle enfin les ouvrages de Trendall en prenant en compte les avancées méthodologiques et scientifiques. Le livre réconcilie en quelque sorte les deux approches de la céramologie, en harmonisant l'étude « de ces deux périodes de la production, l'une [les époques géométrique et archaïque] révélée par l'archéologie récente, l'autre [le v<sup>e</sup> et le iv<sup>e</sup> siècles av. J.-C.] appartenant à l'histoire de l'archéologie européenne au moins depuis le xviii<sup>e</sup> siècle »<sup>163</sup>.

#### 4. UNE ŒUVRE EN CONTEXTE

Les défauts de l'approche attributionniste de Trendall avaient été relevés dès le milieu des années 1970 par l'archéologie italienne sur les sites de Campanie. Mais c'est la table ronde tenue à Naples en 2000 *La céramique apulienne : bilan et perspectives* qui fait officiellement entrer la céramique apulienne – et par extension les autres productions italiotes – dans l'ère « post-Trendall ». Pour la céramique attique, le processus de dépassement de l'œuvre monumentale de Beazley, n'est pas aussi engagé. En effet, si la localisation des ateliers de céramique italiote est devenue rapidement le cœur des problématiques liées à l'étude de ces productions, l'importance de la remise en contexte archéologique de la céramique attique s'impose plus lentement. Elle est esquissée dans les contributions au colloque *Le mythe grec dans l'Italie antique*, paru en 1999<sup>164</sup>. Mais encore au début des années 2000, Juliette de La Genière doit souligner la dimension fondamentale de la provenance archéologique des vases attiques et déplore les études trop athénocentrées : « les potiers et les peintres sont en effet à l'écoute de leurs clients et leurs œuvres sont le fruit, non pas d'un monologue athénien, mais d'un dialogue entre créateur et acheteur [...] ».<sup>165</sup> La réinterprétation de formes non attiques par l'atelier de Nicosthénès à la fin du vi<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, comme l'introduction de la nestoris issue de la trozzelle indigène dans les dernières années du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>166</sup>, sont des témoignages de cet échange constant entre la production et son marché. Pour comprendre les dynamiques à l'œuvre dans le quartier du Céramique d'Athènes, il est donc

<sup>162</sup> DENOYELLE 2007a, p. 340.

<sup>163</sup> DENOYELLE – IOZZO 2009, p. 8.

<sup>164</sup> Voir *Actes Le Mythe grec dans l'Italie antique*.

<sup>165</sup> DE LA GENIERE 2010, p. 30.

<sup>166</sup> Deux fragments d'une nestoris attique attribuée au Groupe de Polygnotos, sont conservés au Jean Paul Getty Museum (inv. 81.AE.183A et 81.AE.183B). Une nestoris à fond blanc de production attique est conservée à Pulsano (collection du Dr. Guarini).

indispensable de prendre en compte l'identité du client/commanditaire. Cette problématique fait d'ailleurs l'objet d'un colloque organisé par Juliette de la Genière et publié en 2006<sup>167</sup>. Grâce à ses travaux, relayés par plusieurs chercheurs, la notion de provenance s'impose plus fortement dans les études sur la céramique attique.

Dans une telle perspective de recherche, la précision du lieu de provenance devient encore plus cruciale. Le problème de la perte de ces informations archéologiques pour l'étude des vases découverts au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ou issus des fouilles clandestines du XX<sup>e</sup> siècle<sup>168</sup>, pose ainsi des limites notables à leur interprétation. Dans son état des études sur la céramique figurée paru en 2009, Cornelia Isler-Kerényi arrive aux mêmes conclusions sur le chemin à suivre, près de quarante ans après la mort de Beazley : « attribution and dating cannot work without taking technical aspects into consideration, that shape and images are closely connected, and that the reconstruction of find contexts is dependent on research history. »<sup>169</sup>

La première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle est marquée par plusieurs travaux sur la recherche des contextes archéologiques d'objets appartenant à des collections historiques. En ce qui concerne la céramique antique, citons par exemple l'ouvrage de Vinnie Nørskov<sup>170</sup>, ou plus récemment la thèse de Ronald Higginson<sup>171</sup> et la monumentale synthèse de Luigi Todisco<sup>172</sup>.

Notre étude prend appui sur ces ouvrages et tente de tirer parti des recherches méthodologiques qu'ils apportent. En choisissant volontairement un cadre chronologique et géographique cohérent (le Royaume de Naples de 1806 à 1815 correspondant peu ou prou à la Grande Grèce de l'Antiquité), nous espérons éviter les écueils où tombent parfois ces études et privilégier la précision des données archéologiques à l'exhaustivité des découvertes de vases antiques faites sur ce territoire. Ces vases appartiennent à plusieurs productions distinctes, dont les lieux de fabrication cependant ne sont pas toujours identifiés avec certitude. Trendall entendait par céramique « italiate » la production locale de vases à figures rouges et distinguait sur la base de critères uniquement stylistiques des écoles distinctes (apulienne, lucanienne, campanienne<sup>173</sup>, sicilienne, paestane). Tirant parti de la nouvelle définition que donne Martine Denoyelle<sup>174</sup> de la « céramique

---

<sup>167</sup> *Actes Les clients de la céramique grecque.*

<sup>168</sup> Sur ce point nous renvoyons à l'exposition *Provenienza : sconosciuta !*, organisée entre 1993 et 1996 par Marina Mazzei et Daniel Graepler : *Cat. Provenienza sconosciuta*. Plus récemment ISMAN 2009 et FLUTSCH – FONTANNA 2010.

<sup>169</sup> ISLER-KERENYI 2009, p. 16-17.

<sup>170</sup> NØRSKOV 2002.

<sup>171</sup> HIGGINSON 2011.

<sup>172</sup> TODISCO 2012.

<sup>173</sup> Si l'archéologie tend à montrer que la frontière entre ces entités est fluctuante et très nuancée, nous conservons au cours de notre étude ces noms de convention par soucis de clarté et de concordance avec les ouvrages de référence de la céramique italiate.

<sup>174</sup> Voir DENOYELLE 2007a et DENOYELLE – Iozzo 2009.

italiote » en l'étendant à l'ensemble de la production locale du VIII<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle av J.-C., nous incluons dans cette étude tous les types de vases produits en Grande Grèce et en Sicile, ainsi que les importations (surtout corinthiennes et attiques). Il est d'ailleurs difficile de parler d' « atelier » lorsqu'aucune trace matérielle n'a été retrouvée. Les parallèles avec les fouilles plus récentes à Tarente et Métaponte nous permettent d'établir des comparaisons stylistiques et méthodologiques. En particulier, les fouilles du Céramique de Métaponte<sup>175</sup> permettent d'élaborer des hypothèses sur l'organisation de la production au sein des autres ateliers régionaux.

Dans la continuité des avancées consenties par l'archéologie et la recherche, notre étude tente ainsi de restituer leur contexte archéologique – ou au moins leur site de provenance – à des vases découverts au début du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de permettre une meilleure localisation des ateliers de Grande Grèce et une meilleure connaissance de sites. La méthode suivie pour mener à bien ce projet est partie intégrante de la recherche et doit être présentée ici point par point.

---

<sup>175</sup> Voir les travaux fondateurs D'ANDRIA 1973 et D'ANDRIA 1980.

## II) Méthodologie de la recherche

Nos recherches s'inscrivent dans le nouveau champ de l'histoire de l'archéologie, porté par des personnalités scientifiques telles qu'Alain Schnapp et des réseaux comme AREA (Archives de l'Archéologie Européenne)<sup>176</sup>. Ce programme international, constitué d'un partenariat entre plusieurs pays européens (la France, l'Espagne, la Grèce, l'Italie, l'Irlande, le Royaume-Uni, la Belgique, l'Allemagne, la Pologne et la Suède) visait à replacer au cœur de la recherche les archives archéologiques. Le projet a été parachevé en 2004, après avoir donné une nouvelle impulsion aux études sur l'histoire de l'archéologie.

Les découvertes archéologiques faites au cours de la décennie française du Royaume de Naples sont d'une ampleur considérable, malgré une historiographie lacunaire sur cette période. Il serait vain de vouloir les présenter ici en un catalogue exhaustif, puisque l'étude des journaux de fouilles de Pompéi et des principaux sites vésuviens a déjà été publiée<sup>177</sup>. Nous choisissons ainsi de circonscrire notre recherche aux vases de tradition grecque et à leurs sites de découverte dans le Royaume de Naples, qui n'ont bénéficié jusqu'à présent d'aucune étude systématique pour la période du *decennio francese*. En effet, en dehors des grands sites de l'aire vésuvienne, les découvertes archéologiques faites dans le Royaume de Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle sont très rarement l'objet de publication<sup>178</sup>. Les comptes rendus systématiques des fouilles publiques et privées exécutées dans le Royaume de Naples ne voient le jour qu'avec la publication régulière de revues savantes dédiées à l'archéologie à partir des années 1820<sup>179</sup>. Ceci rend plus difficile l'appréciation du corpus de vases antiques connus des cercles érudits napolitains pendant le *decennio francese*.

Le corpus que nous circonscrivons ainsi aux vases grecs et italiotes mis au jour dans l'ensemble du Royaume de Naples est homogène et permet de revenir sur les découvertes et l'histoire des sites archéologiques de l'Italie méridionale dans les années 1806-1815, en explorant des archives inédites. Notre recherche reprend en cela une part du vieux rêve de Giuseppe Fiorelli de retrouver « quella “perfetta notizia della scoperta e della provenienza” delle antichità rinvenute in Italia e conservate nei Musei italiani e stranieri »<sup>180</sup>. Une grande partie des documents que nous avons

---

<sup>176</sup> Voir *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°110, 2007. Ce numéro est entièrement consacré à l'exposition du projet et à ses réalisations.

<sup>177</sup> Sur ce point voir (avec circonspection) les travaux de Mario Pagano notamment PAGANO 1997 et PAGANO, PRISCIANDARO 2006.

<sup>178</sup> La publication NICOLA 1809 sur les vases antiques retrouvés à Paestum en 1805 fait figure d'exception.

<sup>179</sup> TROMBETTA, 1991. Les *Notizie degli scavi di Antichità* ne voient le jour que sous l'impulsion de Fiorelli à partir de 1876.

<sup>180</sup> GASPARRI 1999, p. 143.

consultés pour tenter de redonner une provenance archéologique aux œuvres ne peut être comprise qu'à travers l'histoire du Musée Archéologique et de ses principaux directeurs. Nous proposons plus avant un bref panorama à travers les portraits des personnages les plus marquants pour le développement du Musée et la compréhension de nos sources. Ces sources, il convient maintenant de les décrire avec plus de précision.

## A) État des sources

Partant de notre précédente étude<sup>181</sup> sur la collection de vases antiques de Caroline Murat, Reine de Naples de 1808 à 1815, nous avons tout d'abord recensé dans les archives publiées par Michele Ruggiero<sup>182</sup> et Giuseppe Fiorelli<sup>183</sup>, les documents faisant état des découvertes archéologiques entre 1805 et 1815.

### 1. LES SOURCES PUBLIÉES

Les sources publiées sont de trois types. Tout d'abord, les documents d'archives publiés principalement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont particulièrement précieux pour notre recherche, bien que les sommes ne soient pas exhaustives. Les catalogues anciens des collections et les premiers guides des musées apportent des informations ponctuelles sur les œuvres et permettent parfois de replacer les vases dans leur contexte muséographique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, les témoignages des contemporains sur les découvertes archéologiques sont parfois retranscrits dans les essais ou les mémoires d'érudits locaux.

#### a. Les archives publiées

- ❖ Les *Documenti Inediti*, publiés entre 1878 et 1880 sous la direction de Fiorelli<sup>184</sup>.

Giuseppe Fiorelli (1823-1896) est l'une des figures majeures de l'archéologie italienne du *Risorgimento*. L'importance de sa contribution mérite de revenir ici brièvement sur sa vie et ses réalisations.

Après obtenu son diplôme en droit, il s'oriente vers la numismatique en se formant chez le célèbre marchand de monnaies anciennes Benigno Tuzii. Cet apprentissage lui ouvre les portes du monde des collectionneurs d'antiques. Il devient le consultant de la famille Santangelo dont la collection

---

<sup>181</sup> LE BARS 2007.

<sup>182</sup> RUGGIERO 1888.

<sup>183</sup> *Doc. Ined.*

<sup>184</sup> Pour la genèse de l'œuvre et la contribution de Fiorelli à l'histoire de l'archéologie et des collections italiennes, nous renvoyons à GASPARRI 1999.

constitue dans les années 1840 le plus grand musée privé de Naples<sup>185</sup>. Ses premiers écrits scientifiques sont remarqués et accueillis favorablement tant par Avellino, successeur d'Arditi à la tête du *Museo Borbonico*, que par Braun à l'Institut de Correspondance Archéologique de Rome. Avec l'appui du ministre Santangelo, le jeune Fiorelli reçoit en 1844 la charge d'Inspecteur de la Surintendance des Fouilles (*Ispettore addetto alla Soprintenza agli Scavi*). D'opinions libérales en lien avec les cercles politiques de Naples, Fiorelli est emprisonné après les révoltes de 1848. Son retour en grâce intervient en 1853, sous la protection du Comte de Syracuse qui lui confie la direction de ses fouilles en Campanie. Incarnant la nouvelle Italie à peine unifiée, Fiorelli est nommé Directeur des Fouilles archéologiques de Pompéi après un bref passage à la chaire d'archéologie de l'Université de Naples. Nous ne reviendrons pas ici sur l'immense œuvre accomplie pour le site de Pompéi<sup>186</sup> et l'invention d'une méthode moderne de fouilles à la recherche des structures et non plus seulement des objets. Succédant au Prince de San Giorgio à la tête du Musée Archéologique de Naples à partir de 1863, Fiorelli poursuit son œuvre de réorganisation des collections en mettant notamment en place un grand inventaire général, toujours en vigueur au MANN. Devenu sénateur en 1865, il termine sa carrière à la direction générale des Antiquités et des Beaux-arts du Royaume d'Italie (1875-1891).

L'intérêt de Fiorelli pour l'histoire de l'archéologie se manifeste dans sa publication magistrale de 1864 *Pompeianarum Antiquitatum Historia* qui retrace l'histoire des fouilles du site à partir de 1814. Cet intérêt et l'intuition de la nécessité de se doter d'outils pour retrouver les provenances des œuvres sans « pedigree » qui peuplent les musées le poussent à entreprendre la grande œuvre des *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*. Dans "l'avvertenza preliminare" aux *Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860* de Capasso, Giovanni Beltrani revient en partie sur la genèse des *Documenti Inediti* de Fiorelli et sur le rôle de Capasso dans la récolte des archives napolitaines :

Verso l'anno 1877, il senatore Giuseppe Fiorelli, direttore generale delle antichità del Regno, iniziò la raccolta e la pubblicazione di documenti riguardanti antichi cataloghi dei più preziosi musei d'Italia. Se ne pubblicarono quattro volumi. A me fu dato dal Fiorelli l'onorevole ed ufficiale incarico di cercare siffatti documenti nelle collezioni Farnesiane di Napoli ed in alcuni archivi di importanti Opere pie di Roma.

In quella occasione il Fiorelli scrisse anche al compianto com. Bartolomeo Capasso, per aver notizie delle antichità e di arte esistite a Napoli. Il Capasso ne compilò una dotta relazione, che inviò a Fiorelli. Questi volle io la tenessi presente nelle ricerche delle carte Farnesiane. E fu così ch'io mi trovai a possedere una copia di tale relazione inedita del Capasso. [...] Ora in occasione del monumento, che si eleva alla memoria del Capasso

<sup>185</sup> Sur la formation et les premières années de carrière de Fiorelli, voir MILANESE 1999.

<sup>186</sup> Nous renvoyons à l'article SCATOZZA HÖRICH 1987b. Voir également DE CARO 1999.

nell'Archivio di Stato di Napoli, ho pensato essere opportuno pubblicare quel suo lavoro [...] <sup>187</sup>.

Grâce à une large consultation et un appel à contribution lancé à tous les musées et centres d'archives d'Italie, ainsi qu'aux plus grandes institutions étrangères (le British Museum, le Cabinet des Médailles et la Bibliothèque Nationale de Paris, l'Académie Royale de Madrid, la Bibliothèque de Madison dans le Wisconsin, ... <sup>188</sup>), Fiorelli parvient ainsi à retrouver et à publier moult documents, listes ou inventaires anciens permettant de retrouver les collections d'origine de nombreuses œuvres dispersées au gré de l'histoire dans les musées européens et américains.

La création de cet outil était l'une des conditions de réalisation du travail d'identification de vases antiques que nous nous proposons d'effectuer dans cette étude. Nous sommes ainsi fortement redevables à Giuseppe Fiorelli d'avoir ouvert la voie à la recherche en archives de sources pour l'histoire de l'archéologie.

Le tome IV des *Documenti Inediti* contient une liste dressée à Naples par Arditì entre la fin de l'année 1815 et janvier 1816, au lendemain du départ de Caroline Murat, alors que les œuvres sont sur le point d'être intégrées aux collections des Bourbons rapatriées de Sicile <sup>189</sup>. Toutes ces œuvres doivent en effet être exposées dans le *Museo dei Regi Studi*. Pressé par Ferdinand IV, qui veut reprendre les espaces des appartements de l'ex-Reine et ouvrir un musée généraliste pouvant rivaliser avec ces voisins européens, Arditì doit dresser un état des lieux rapide de toutes les œuvres laissées par Caroline Murat. Le Surintendant des biens archéologiques et directeur du *Museo Reale* (rebaptisé quelques semaines plus tard, le *Museo Reale Borbonico*) décrit surtout le grand vide laissé par la Reine : «mancano nel Museo Palatino gli oggetti antichi più preziosi e più interessanti, che prima vi esistevano. Manca l'intero medagliere, che occupava una stanza. Manca la corona d'oro. Mancano gli argenti e molti bronzi trovati a Pompei, i due grandi vasi di Canosa, il vaso di Ruvo...» <sup>190</sup>. Cette litanie, accentuée par la répétition désespérée du verbe «manquer» de la part d'un homme qui avait contribué en grande partie à enrichir cette collection, eut une conséquence notable sur le sentiment de spoliation des Bourbons.

Arditì, cité par Fiorelli, décrit donc de façon parfois un peu sommaire mais claire, les œuvres laissées à Naples par la Reine en exil. Il dresse une liste séparée par catégories d'objets en fonction de leur matériau (terre cuite, bronze, verre, ...) et de leur état (intact, en fragments, à restaurer...). La première partie consacrée aux vases est de loin la plus importante en nombre de pièces, avec 735

---

<sup>187</sup> CAPASSO 1901, p. 248.

<sup>188</sup> Pour une liste exhaustive, voir GASPARRI 1999, en particulier p. 139.

<sup>189</sup> Sur les départs d'œuvres des collections royales vers Palerme en 1798 et 1806, voir MILANESE 1998, p. 351-352.

<sup>190</sup> ARDITÌ cité dans les *Documenti Inediti*, tome IV, p. VII. Traduction : « il manque au Museo Palatino les objets les plus précieux et les plus intéressants, qui y étaient auparavant. Il manque un médaillier entier qui occupait toute une pièce. Il manque la couronne d'or [d'Armento]. Il manque les objets en argent et beaucoup de bronzes découverts à Pompéi, les deux grands vases de Canosa, le vase de Ruvo... ».

vases et fragments. L'inventaire des vases ne semble pas suivre d'ordre particulier. Il indique parfois un numéro accompagné de la mention d'une « salle I » sans chercher à rétablir un ordre croissant. La liste d'Arditi reprise par Fiorelli ne reflète donc ni l'organisation spatiale ni l'ordre intellectuel de la collection. Il est probable qu'au moment où Arditi dresse son inventaire, les pièces aient déjà été déménagées des appartements royaux et soient entreposées dans une autre salle du palais royal en attendant leur transfert définitif au Musée.

Arditi a cependant procédé à un premier tri : certains vases sont regroupés par technique lorsque celle-ci est peu commune (« vases à fond jaune et figures noires »<sup>191</sup> où l'on est tenté de reconnaître des céramiques corinthiennes ; « vases de style égyptien »<sup>192</sup>, petits vases à parfum décorés de frises animales de style Corinthien). Des catégories signalent également l'état des pièces, sans doute pour créer un ordre des priorités pour les restaurateurs (« vases à restaurer »<sup>193</sup> ou « vases remontés à partir de fragments »<sup>194</sup>). Élément plus important encore, Arditi isole les vases (et plus loin les bronzes) retrouvés dans la reconstitution de l'hypogée de Canosa<sup>195</sup> – moins les deux plus célèbres emportés par Caroline Murat et aujourd'hui à Munich. Malheureusement, les descriptions usent d'un vocabulaire scientifique peu précis, voire approximatif et ne permettent que très rarement de repérer directement un vase dans les collections d'un musée.

Le tome II des *Documenti Inediti* s'ouvre sur un chapitre consacré aux « Antichità scoperte nelle provincie meridionali, da documenti serbati nell'Archivio di Stato in Napoli ». Les documents rassemblés principalement par Felice Niccolini e De Petra, sont présentés par nom du lieu où s'est effectuée la découverte archéologique, selon l'ordre alphabétique. Les archives concernant une même localité sont ensuite transcrites par ordre chronologique. Cette publication est particulièrement précieuse pour notre recherche, mais malheureusement incomplète. Comme nous le verrons, d'autres documents faisant état de découvertes archéologiques, ou décrivant les objets retrouvés lors de fouilles, sont conservés aux Archives de Naples et apportent des compléments notables à la publication de Fiorelli.

La seule analyse des *Documenti Inediti* ne suffit donc pas à la recherche des vases découverts dans le Royaume de Naples pendant la décennie française. Il faut se pencher sur d'autres sources et tenter l'exploration des inventaires anciens encore disponibles.

---

<sup>191</sup> Texte original : « vasi a campo giallo e figure nere », in *Doc. Ined.*, tome IV, p. 306.

<sup>192</sup> Texte original : « vasi di stile egizio », *Doc. Ined.*, tome IV, p. 307.

<sup>193</sup> Texte original : « vasi da restaurarsi », *Doc. Ined.*, tome IV, p. 308

<sup>194</sup> Texte original : « vasi ricavati dai frammenti », *Doc. Ined.*, tome IV, p. 315

<sup>195</sup> Texte original : « vasi ritrovati nel modello del sepolcro di Canosa, ove mancano i due celebri vasi, che nello stesso sepolcro furono rinvenuti », *Doc. Ined.*, tome IV, p. 314. Fiorelli veut sans doute parler des deux grands cratères à volutes aujourd'hui attribués au Peintre des Enfers (Munich J 810 et Munich J 849), même si nous savons que Caroline avait également emporté la loutrophore monumentale représentant la Folie de Lycurge et également attribuée au Peintre des Enfers (Munich J 853).

#### ❖ Ruggiero 1888

En effet, plusieurs sondages à l'Archivio Storico de Naples ont fourni une documentation intéressante bien que lacunaire<sup>196</sup> et très éparse sur le fonctionnement de l'administration sous le règne des Murat et la gestion des découvertes archéologiques, placées sous le contrôle du ministère de l'Intérieur. Sur ce dernier point, le travail de Michele Ruggiero, *Degli Scavi di Antichità nelle province di Terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*<sup>197</sup>, nous a été particulièrement précieux. Ruggiero a en effet récolté et organisé des notes conservées aux Archives contenant des indications sur les découvertes de nature archéologique faites dans le Royaume de Naples. Ces documents sont dispersés dans plusieurs dossiers du ministère de l'Intérieur ce qui rend leur recherche longue et quelque peu aléatoire. Il s'agit pour la plupart de lettres adressées par des responsables locaux au Ministre de l'Intérieur (L'évêque de Tarente Capecelatro jusqu'en 1809, puis le Comte Zurlo), qui signalent les trouvailles fortuites, souvent confisquées par l'inventeur, et indiquent la manière – parfois rocambolesque – dont les objets archéologiques sont récupérés par les autorités compétentes. Un classement par site permet ainsi de retrouver la provenance de certains vases et d'en suivre les péripéties modernes. Les documents publiés par Ruggiero reprennent parfois la publication de Fiorelli, mais le plus souvent la complètent, en apportant de nouveaux éléments sur une même découverte. C'est le cas par exemple pour les fouilles effectuées dans les jardins de l'église Santa Teresa degli Scalzi de Naples, derrière le Palais des Études (actuel Musée Archéologique) au cours de l'été 1810. Fiorelli dans le second volume des *Documenti Inediti*, faisait simplement état de la découverte. Ruggiero publie plusieurs documents décrivant l'avancement des fouilles et les objets retrouvés dans les sépultures, ce qui nous permet d'identifier plusieurs vases et de dater la nécropole.

#### ❖ Montanaro

Le site de Ruvo dans les Pouilles a bénéficié d'une étude récente sur l'histoire des découvertes effectuées sur son territoire<sup>198</sup>. Andrea C. Montanaro a en effet rassemblé un grand nombre de sources inédites ou peu accessibles concernant le site de Ruvo. Sa lecture des documents relatifs à l'histoire des découvertes archéologiques dans la cité de Ruvo, lui fait franchir un nouveau pas vers l'identification d'œuvres qu'il tente de réattribuer à des contextes précis. Ce travail a le grand mérite de proposer des reconstitutions de mobiliers funéraires complets à partir d'œuvres dispersées dans plusieurs musées. Cependant, si certaines des identifications établies par Montanaro sont séduisantes, il en est certaines qui étonnent le lecteur archéologue et le spécialiste de céramique

---

<sup>196</sup> Un grand incendie a détruit une partie des archives en 1943.

<sup>197</sup> RUGGIERO 1888.

<sup>198</sup> MONTANARO 2007.

italiote. Emporté par son élan, l'auteur cherche parfois de façon trop systématique un « candidat » aux descriptions des sources. Ce défaut regrettable fait perdre de la qualité à l'ouvrage. Notre recherche sur les vases découverts à Ruvo pendant le *decennio francese* prend en compte le travail d'Andrea Montanaro, tout en en discutant ponctuellement les conclusions.

## b. Catalogues anciens

### ❖ Heydemann (1842-1889) à Naples<sup>199</sup>

Heinrich Heydemann devient l'élève de Gerhard à l'Université de Berlin en 1864. Il l'accompagne pendant les dernières années de sa vie (1864-1866), puis part en Italie au cours de l'hiver 1866. Ce qui devait être un voyage de fin d'études et de formation, devient vite pour Heydemann l'occasion de montrer ses talents d'archéologue. À Ruvo, où il séjourne quelques mois, il étudie les vases figurés de la collection Jatta. Mais c'est surtout à Naples, qu'il met en place un système de catalogue encore utilisé aujourd'hui (en concomitance avec celui de Fiorelli). Ses descriptions rigoureuses, rassemblées dans son ouvrage paru en 1872, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, sont souvent précises et bien documentées. Il fait de nombreuses références bibliographiques et rapproche les œuvres d'autres découvertes contemporaines. Heydemann évite l'écueil de la nomenclature des vases par un ingénieux système de planches et de numéros : chaque forme de vase est dessinée et se voit attribuer un numéro. La description rapporte ensuite le numéro correspondant à la forme du vase étudié. Heydemann note également avec soin la présence d'inscriptions sur les vases et les reproduit le plus fidèlement possible sur des planches en annexe de son ouvrage. Cependant, il accorde parfois trop de crédit à la « tradition orale » attachée à certaines œuvres et leur prête des origines incorrectes. Heydemann ne semble ainsi pas connaître les inventaires anciens comme celui de Haus<sup>200</sup> de 1805 ou celui d'Arditi, rédigé en 1821. Ainsi les provenances d'Heydemann sont-elles souvent fausses ou trop générales. Elles sont malheureusement reprises par les études suivantes, citées par exemple par Beazley<sup>201</sup> et Trendall, et entrent ainsi sans plus de justification dans le dossier scientifique attaché à l'œuvre.

### ❖ Otto Jahn à Munich

Otto Jahn (1813-1869) décrit dans son ouvrage<sup>202</sup>, pièce par pièce et vitrine après vitrine, tous les vases exposés à la Glyptothèque de Munich en leur attribuant un numéro d'inventaire ouvert à

---

<sup>199</sup> HEYDEMANN 1872.

<sup>200</sup> Sur cet inventaire voir MILANESE 1998, p. 349-350.

<sup>201</sup> Beazley admet cependant quelques réserves et corrige (à de rares occasions) les dires de Heydemann.

<sup>202</sup> JAHN 1854.

numérotation continue commençant par la lettre « J ». En archéologue formé à l'école d'Eduard Gerhard, Otto Jahn ressent l'absence d'information sur la provenance des œuvres comme une lacune grave de la collection de Louis de Bavière. Il déplore ainsi dans son introduction :

« Leider konnte ich die Fundorte der einzelnen Vasen nicht mit der wünschenswerten Genauigkeit angeben, weil hierüber nur in seltenen Fällen bestimmte Angaben vorlagen, die dann benutzt worden sind. Im Allgemeinen geben allerdings die einzelnen Sammlungen, aus welchen die Münchner gebildet ist, über den Fundort einigen Aufschluss. »<sup>203</sup>

Parmi les collections achetées par Louis de Bavière pour enrichir son propre musée, l'on retrouve les grands noms du marché romain et les collectionneurs d'œuvres découvertes à Vulci (la collection du Prince de Canino et celle de Candelori). Ces collections formées hors du Royaume de Naples et dans des années postérieures à l'époque napoléonienne ne rentrent pas dans le cadre de cette recherche. En revanche, la Glyptothèque de Munich abrite également la collection de vases que Caroline Murat – devenue en exil la comtesse Lipona – vendit à Louis I<sup>er</sup> de Bavière. Otto Jahn décrit ainsi brièvement la collection Lipona :

Verhältnismäßig am wenigsten zahlreich, aber in vortrefflichen Exemplaren sind die unteritalischen Vasen vertreten, welche aus der Sammlung der Gräfin Lipona, der Gemahlin Murats, herrühren [LIP], unter ihnen die Prachtvasen, welche im Jahr 1813 in Canosa gefunden wurden (810, 849, 853)<sup>204</sup>.

L'ouvrage de Jahn recense ainsi 130 vases de la collection Lipona. Ce catalogue nous permet de suivre la trace des œuvres et de les replacer dans leur contexte de découverte napolitain. L'ouvrage d'Otto Jahn publié en 1854, est également un modèle méthodologique qui montre le chemin parcouru en quelques décennies par la science archéologique. Selon Alain Schnapp<sup>205</sup>, qui reprend les catégories définies par Salomon Reinach pour caractériser l'histoire des vases peints, Otto Jahn fait rentrer l'étude des vases figurés dans sa phase historique – troisième étape après les phases artistique et exégétique. Établissant de façon formelle l'origine grecque et non étrusque des vases étudiés, Otto Jahn se propose d'établir pour chaque œuvre un « état-civil, [de] reconnaître à travers de multiples comparaisons son origine et sa date, [de] définir la classe à laquelle il appartient. »<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> JAHN 1854, p. V.

<sup>204</sup> JAHN 1854, p. VI. Traduction : « proportionnellement moins nombreux mais en très bon état, les vases d'Italie du Sud sont représentés par ceux de la collection de la Comtesse Lipona, ancienne épouse Murat, provenance [LIP], parmi lesquels les vases exceptionnels qui ont été découverts en 1813 à Canosa (J810, J849, J853). »

<sup>205</sup> SCHNAPP 1985.

<sup>206</sup> SCHNAPP 1985, p. 71.

### c. Essais, mémoires et témoignages des contemporains

Un autre type de sources publiées est constitué par les témoignages contemporains aux découvertes ou rédigés à quelques années de distance par des érudits locaux et des amateurs d'antiquités. L'œuvre des frères Jatta<sup>207</sup> à Ruvo, celle de Vivenzio<sup>208</sup> à Nola sont des exemples bien connus. Elles illustrent la formation de collections privées centrées sur le territoire auquel appartient leur auteur.

Ces témoignages doivent bien entendu être interprétés en fonction de leur contexte de rédaction et de la subjectivité de leur auteur. Ils apportent néanmoins de précieuses informations et parfois des descriptions suffisamment précises pour permettre la reconstitution d'un contexte archéologique. C'est le cas par exemple du rapport d'Andrea Lombardi intitulé "Saggio sulla topografia e sugli avanzi delle antiche città italo-greche, lucane, daune e peucezie, comprese l'odierna Basilicata", adressé en 1832 à l'Institut de Correspondance Archéologique. Comme nous le verrons, cet essai nous permet de reconstituer plusieurs contextes de Basilicate fouillés dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Il apporte notamment de précieuses informations sur la découverte des tombeaux princiers d'Armento en 1814, dont il décrit minutieusement la structure, l'agencement du matériel à l'intérieur des tombes et les conditions de dégagement.

Si les Mémoires de l'Institut de Correspondance Archéologique constituent une source privilégiée pour notre étude, les essais sur les richesses de territoires et de provinces d'Italie méridionale rédigés à l'occasion des grands élans politiques de 1848 et surtout du Risorgimento, présentent un intérêt non négligeable. C'est le cas par exemple du texte rédigé en 1865 par le député Giuseppe d'Errico et adressé au tout nouveau Parlement Italien sur l'*Importanza della provincia di Basilicata e della futura sua missione tra le provincie italiane*. Parmi toutes les ressources de la région, d'Errico met au rang des atouts de la Basilicate sa richesse archéologique. Il décrit notamment une partie des découvertes faites sur le sol d'Anzi et mentionne les collections formées à partir des vases retrouvés dans la région.

Dans une moindre mesure, les récits de voyageurs comportent parfois des indications utiles pour comprendre les conditions matérielles, l'agencement des espaces ouverts à la visite, les personnalités qui se croisent dans la Naples muratienne. Ces récits appartiennent à un genre littéraire<sup>209</sup> bien précis, qui comporte ses contraintes formelles et surtout des silences diplomatiques qu'il faut savoir interpréter.

---

<sup>207</sup> JATTA 1844. JATTA 1869.

<sup>208</sup> Nous renvoyons à l'édition commentée de VIVENZIO /NAPOLITANO 2011.

<sup>209</sup> Sur cet aspect voir WOLFZETTEL 1996.

Pour pouvoir être utilisés correctement, tous ces témoignages directs ou indirects doivent bien évidemment être confrontés aux documents d'archives. Notre recherche se poursuit donc dans l'exploration des ressources archivistiques non publiées.

## 2. LES SOURCES ARCHIVISTIQUES INEDITES

### a. Paris

Notre voyage dans les sources inédites commence à Paris. Pour nos précédentes recherches sur la collection de vases antiques de Caroline Murat, nous avons en effet exploré les archives du fonds privé Murat, conservées au Centre Historique des Archives Nationales (CHAN) à Paris. Pour des raisons historiques cependant, les papiers personnels de Caroline Murat ne sont conservés que pour la période postérieure à 1815. Un nombre indéfini de documents antérieurs ont été volontairement détruits par la Reine au moment de sa fuite de Naples<sup>210</sup>. Le fonds Murat nous renseigne en revanche sur le destin d'une partie de la collection d'antiques et d'œuvres d'art emportée dans son exil par Caroline Murat.

À la fois témoin et acteur de la naissance d'une science archéologique à Naples, Aubin-Louis Millin est l'un des protagonistes de notre étude. Il nous a ainsi semblé indispensable de consulter les différents fonds d'archives le concernant. Les notes de son journal de voyage sont conservées dans plusieurs cartons à la bibliothèque de l'Arsenal<sup>211</sup>. Nous avons surtout consulté le tome IV, consacré à son séjour napolitain. Sa correspondance est conservée en grande partie à la BNF, au département des manuscrits. Les lettres datant de son séjour en Italie sont riches de détails et d'anecdotes. Elles permettent de mieux cerner les rapports du savant avec la communauté intellectuelle de la cour de Naples et précisent le rôle et l'influence de Millin notamment sur la Reine Caroline Murat en matière d'archéologie.

Suivant les pas de Millin, notre voyage se poursuit à Naples, dans les différents centres d'archives de la ville.

---

<sup>210</sup> Incertaine de l'accueil qu'on lui réserve à Trieste, Caroline Murat décide, en accord avec les ministres qui l'accompagnent, tels que le comte Zurlo, de se séparer des archives secrètes et de papiers qu'elle avait pu rassembler en hâte dans plusieurs caisses de bois et embarquer sur le *Tremendous*. Sa fille Louise rappelle ainsi dans ses Mémoires qu'une nuit, elle entendit le bruit de trois caisses jetées à la mer depuis la cabine de sa mère. Seule la caisse contenant les papiers personnels de Joachim fut épargnée ; cet épisode explique la lacune que l'on constate aujourd'hui dans les archives de la famille Murat et le peu d'informations privées que nous possédions sur Caroline avant 1815. Voir RASPONI 1929.

<sup>211</sup> *Notes et papiers divers de Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie, 1811-1813*, tome IV, Paris, BNF Arsenal, Manuscrits Français MS. 6369-6375.

## b. Naples

Notre recherche s'est d'abord orientée vers les ressources conservées à l'Archivio di Stato di Napoli (ASN). Le fonds du Ministère de l'Intérieur (qui est alors en charge des biens archéologiques) et dans une moindre mesure vers ceux du Ministère des Affaires Étrangères et de la Maison du Roi contiennent de nombreux documents relatifs aux découvertes archéologiques et aux tribulations des œuvres entre marchands d'antiquités, musées et collections privées. Le classement de ces fonds ne permet pas une recherche thématique exhaustive. Il nous a donc fallu procéder au dépouillement d'un très grand nombre d'enveloppes pour isoler les documents en lien avec notre recherche.

Ces archives sont de plusieurs natures : la majeure partie des sources est constituée de rapports envoyés au Ministre de l'Intérieur par les intendants et surintendants des différentes provinces du Royaume de Naples. Ces comptes-rendus généraux sur l'état de la province font mention des avancées des fouilles autorisées et parfois des découvertes fortuites d'œuvres antiques, à l'occasion de travaux d'aménagements ou de constructions nouvelles. Les rapports contiennent parfois une description des œuvres dont le degré de précision nous permet – ou non – l'identification et la localisation actuelle. Cette documentation est complétée par d'autres rapports, écrits cette fois par les inspecteurs des biens archéologiques. En effet, sur une proposition de Michele Arditì, directeur du Musée et des fouilles du Royaume de Naples, le Ministère de l'Intérieur charge à partir de 1809 les responsables locaux d'une veille attentive sur les découvertes archéologiques et leur destination. Certains rapports, également publiés par Michele Ruggiero<sup>212</sup>, nous livrent les témoignages d'inspecteurs devant user de persuasion et parfois de force pour obtenir la remise du produit de fouilles sauvages ou de découvertes fortuites dans les provinces du Royaume. À ces documents s'ajoutent encore quelques lettres de particuliers signalant la découverte ou l'usage frauduleux de biens archéologiques, comme la lettre de l'évêque de Capaccio datée du 7 septembre 1811, qui dénonce une construction abusive à proximité immédiate des temples de Paestum, employant des pierres des ruines alentours<sup>213</sup>.

L'Archivio della Soprintendenza Speciale di Napoli e Caserta (ASSAN) conserve les échanges entre le Ministre de l'Intérieur et le directeur du Musée Michele Arditì. Cette correspondance apporte de précieuses indications sur le destin des œuvres apportées à Naples. Empruntant le même chemin que les rapports ou les lettres qui les décrivaient, les œuvres devaient en effet être envoyées à Naples, où elles subissaient l'examen d'une commission dirigée par Michele Arditì. Les plus belles pièces étaient montrées au couple royal, qui décidait ou non de leur acquisition pour la

---

<sup>212</sup> RUGGIERO 1888.

<sup>213</sup> ASN, Min. Aff. Int. I° Inv., buste 988, Fasc. 10. Les contrevenants sont condamnés à une amende d'un montant de 20 ducats le 21 septembre 1811.

collection personnelle de la Reine<sup>214</sup>. Michele Arditi et la commission procédaient également à l'achat ou à la réquisition des œuvres pour le Musée Royal au Palazzo degli Studj. Les autres œuvres, qui n'avaient retenu l'attention ni du Musée Royal ni de la Reine, alimentaient le marché de l'art napolitain. L'ASSAN conserve les rapports de cette même commission, également en charge des demandes d'exportation des œuvres d'art et des biens archéologiques. En effet, depuis la loi caroline de 1755<sup>215</sup> l'exportation de biens artistiques est soumise à l'autorisation du Ministre de l'Intérieur après avis d'une commission d'experts. Le dépouillement de ses comptes-rendus permet notamment de dresser un tableau vivant de l'activité du commerce d'antiquités et des amateurs étrangers venus former à Naples une partie de leurs collections d'art.

Les rapports réunis à l'ASSAN permettent ainsi de savoir si les œuvres décrites ont été incluses dans les collections du musée, ou si au contraire, elles ont été exportées hors du Royaume de Naples. Ils nous révèlent également l'identité des propriétaires qui présentent les requêtes d'exportation : une véritable galerie de portraits de marchands, d'érudits et de riches amateurs étrangers, qui illustre de façon vivante les aléas et les petites concessions de la politique archéologique du *decennio francese* face à la pression conjuguée du marché de l'art et de la diplomatie européenne.

L'ASSAN conserve en outre les volumes originaux du grand inventaire général du Musée Royal Bourbon, réalisé sous la direction de Michele Arditi en 1821. Ce dernier, passé à travers tous les régimes depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, est à la tête des collections du Musée de 1807 jusqu'à sa mort en 1838. Les volumes 5 et 6 de son inventaire général sont consacrés aux « vases italo-grecs communément appelés étrusques »<sup>216</sup>. L'inventaire décrit non seulement les œuvres mais aussi leur agencement dans le musée. Les vases du Musée Royal Bourbon sont ainsi disposés à l'époque d'Arditi dans huit salles pavées de mosaïques d'Herculanum et de Pompéi. Les œuvres sont exposées dans des armoires de noyer, à l'exception des vases intéressants pour leurs deux faces, qui sont présentés au milieu des pièces sur des pieds colonnes en marbre ou en bois peint.

Chaque vase se voit attribuer un premier numéro d'inventaire général, puis un second propre à l'ordre de description du volume concerné. La provenance moderne du vase est indiquée sommairement. Parmi les noms les plus fréquents on peut citer : « Naples, Palais Royal » pour les objets provenant des collections royales transférées au nouveau musée, y compris les œuvres provenant de l'ancienne collection de Caroline Murat ; « Sicile » pour les pièces de la collection

---

<sup>214</sup> Nous renvoyons à nos travaux précédents sur la collection de vases antiques de Caroline Murat.

<sup>215</sup> La *Prammatica LVII* de 1755, dite « *Prammatica carolina* » est en effet l'une des premières initiatives – avec l'édit Valenti de 1750 dont elle s'inspire – pour la sauvegarde du patrimoine artistique et culturel. Sur ce point voir l'article FITTIPALDI 1995 et POMMIER 2008, p. 11.

<sup>216</sup> *Inventario de vasi italo-greci comunemente detti etruschi*, Archives de la Surintendance archéologique de Naples, vol.5, vol. et suppléments.

royale que les Bourbons avaient emportées dans leur exil palermitain<sup>217</sup> et les quelques œuvres découvertes entre temps sur l'île ; la simple mention « Naples » enfin pour les objets provenant de fouilles sur le territoire de la cité ou achetés sur le marché antique napolitain. Une description concise mais assez rigoureuse fait suite, précisant à chaque fois la forme du vase. Malheureusement, ces noms formés entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et qui reprennent parfois des noms de vases modernes en dialecte napolitain (tels que « orciolo » ou « profericolo ») recouvrent souvent des réalités différentes : un « balsamario » peut ainsi définir un lécythe ou un aryballe, une « urne » peut être aussi bien une amphore qu'une nestoris, et un « vaso a langella » (« vase à anse ») peut désigner à peu près toutes les formes de céramique comportant au moins une anse. En l'absence de planche gravée, on en est réduit à des conjectures.

L'Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN) constitue enfin une source certes marginale, mais intéressante. Les archives de la plus ancienne banque du Royaume de Naples contiennent en effet une multitude d'informations sur les courants monétaires et conservent la trace de toutes les transactions effectuées jour après jour depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Une étude<sup>218</sup> sur la période du *decennio francese* menée par un archiviste de l'ASBN permet de retrouver quelques noms de marchands antiques ou d'acteurs de la recherche archéologique et scientifique de l'époque et d'en préciser les rôles.

### c. Bari

La découverte exceptionnelle que représente l'hypogée Monterisi de Canosa, nous invite à explorer les ressources des centres d'archives locaux. Le voyage se poursuit donc à l'Archivio di Stato di Bari (ASBA) qui conserve en quatre fascicules<sup>219</sup> tous les documents relatifs aux découvertes archéologiques et à la tutelle du patrimoine exercée sur le territoire de Bari pendant les années de la décennie française. Ces documents originaux complètent de façon précieuse la documentation dispersée dans plusieurs fonds à Naples. Les ressources archivistiques de l'ASBA se sont ainsi révélées fondamentales pour retracer le contexte de découverte de l'hypogée Monterisi et suivre le destin des œuvres qu'il contenait. Elles nous ont également offert la possibilité d'avoir une vision plus précise des activités archéologiques de centres comme Ruvo. Cette petite localité des Pouilles était en effet devenue l'une des plus grandes places du marché antique pour les vases italiotes. Vu des autres pays européens, la majorité des vases du Royaume de Naples semblaient en provenir.

---

<sup>217</sup> Voir MILANESE 1998, p. 351-352.

<sup>218</sup> MENDIA 1991.

<sup>219</sup> ASBA, B1, B2, B3, B4.

Un examen plus attentif des sources permet de nuancer cet « effet de loupe » qui bien souvent a fait prendre le lieu de vente pour le lieu de découverte.

Ces documents sont constitués de lettres originales, de leur brouillon, de rapports officiels et de correspondances entre le ministre de l'Intérieur et l'Intendant de la province. Certaines lettres contiennent la description de vases découverts dans la région, notamment à Ruvo. La précision de la description dépend en grande partie des compétences archéologiques du rédacteur, mais certains notables (c'est le cas par exemple du juge de paix de Ruvo<sup>220</sup>) se montrent suffisamment rigoureux dans leurs observations pour nous permettre de visualiser l'objet décrit, contrairement aux érudits locaux dont l'interprétation mythologique des figures obscurcit ou fausse l'identification.

### 3. LES SOURCES ILLUSTRÉES

Les recueils de dessins constituent un autre type de source, qui nous apporte de nouvelles possibilités d'identification ou confirme les intuitions nées à la lecture des archives. Ainsi les publications de Millingen<sup>221</sup> ou le travail resté inachevé d'Aubin-Louis Millin sur les collections napolitaines publiques et privées<sup>222</sup>, regorgent d'informations sur l'histoire moderne de vases qui constituent aujourd'hui les collections des grands musées européens.

Véritables « musées de papier », les collections de dessins d'œuvres diverses rassemblées par des artistes, des amateurs ou des érudits, nous ont permis de compléter et d'assurer certaines identifications de vases antiques. Nous avons principalement exploité le fonds Millin, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France et les dessins d'Ingres, dont la majeure partie a été publiée par Pascale Picard-Cajan<sup>223</sup>. Mais des vérifications ponctuelles nous ont aussi menés à consulter les ouvrages publiés sur d'autres collections, comme le livre de Laborde pour la collection Lamberg<sup>224</sup> ou les nombreuses publications de Salomon Reinach<sup>225</sup>.

#### a. Les recueils inédits de Millin

Parmi les trois recueils de dessins de Millin consacrés au Royaume de Naples, le cahier conservé sous la cote GB 45 Fol est particulièrement intéressant pour notre recherche. Le volume attribué à

<sup>220</sup> Voir transcription en annexe (Fouilles d'Antonio Tambone).

<sup>221</sup> Principalement MILLINGEN 1813.

<sup>222</sup> Recueils de dessins conservés à la BNF, sous les cotes GB 45 Fol., GB 46 Fol. et AB 63 (A) Fol. Sur le premier recueil, nous renvoyons à notre étude LE BARS-TOSI (à paraître).

<sup>223</sup> Voir *Cat. Ingres et l'antique*, ainsi que la thèse de Pascale PICARD-CAJAN 1995.

<sup>224</sup> Laborde 1813-1824.

<sup>225</sup> Parmi celles-ci REINACH 1891 et REINACH 1922-1924.

Aubin-Louis Millin est marqué par une grande hétérogénéité : les dessins sont effectués sur divers supports mais mettent en œuvre la même technique de trait à la plume, rehaussé de lavis d'encre. Six planches seulement portent la signature du dessinateur Michele Steurnal, mais il est possible de reconnaître sa main sur une grande partie des dessins non signés. Le recueil est sans date et porte le titre de *Vases grecs tirés du Musée des Antiquités de Naples*. Au revers des planches, sont inscrites à la plume en italien des mentions de provenances antiquaires, de collections d'érudits ou de grands personnages, ou encore la mention d'une appartenance au musée personnel de la Reine Caroline Murat<sup>226</sup>. Ces inscriptions sont parfois complétées par des notes en français d'une autre écriture. L'une des planches (dessin n°632) et son revers nous permettent d'établir de façon formelle qu'il s'agit de la graphie de Millin.

Il est tentant de voir en ce recueil de dessins le fruit d'un travail documentaire initié par Millin lors de son séjour à Naples entre 1812 et 1813. Les planches ont été réunies sous un titre qui ne reflète sans doute pas les projets éditoriaux initiaux de Millin. En effet, les dessins des vases de la collection personnelle de la Reine Caroline Murat auraient dû, au moins dans un premier temps, constituer un volume lié à l'opus du *Musée de la Reine*<sup>227</sup>. Le destin voulu par Millin pour les autres dessins apparaît moins évident. Il s'agit peut-être d'une documentation réunie en vue d'un chapitre sur les trésors du Musée Royal et des collections privées de Naples qui – complétée par les dessins rassemblés dans le volume Gb 46 de la BNF (intitulé *Vases tirés de diverses collections*) – aurait trouvé place dans un *Voyage en Italie*. Ce projet ne vit jamais le jour en raison du contexte troublé des années 1814 et 1815 ainsi que de la mauvaise santé de l'auteur qui décède en 1818.

Les *Vases grecs du Musée des Antiquités de Naples* contiennent ainsi à la fois des gravures de vases conservés au Musée Royal (déjà transféré de Portici au Palais des Études à Naples), des œuvres de plusieurs collections de marchands ou d'érudits napolitains (tels que Gennaro Patierno<sup>228</sup>, restaurateur pour le Musée Royal, Domenico Catalano, avocat, mais aussi le célèbre comte de Pourtalès-Gorgier<sup>229</sup> et James Millingen<sup>230</sup>) et enfin des vases du Musée de la Reine, dont des notes à l'encre au verso des planches signalent l'appartenance à Caroline Murat. Ce recueil est sans date.

---

<sup>226</sup> La lecture de ces notes inscrites au revers est souvent rendue difficile par le montage des dessins sur papier Whatman, au moment de l'entrée du fonds à la BNF. Nous remercions l'équipe du Cabinet des Estampes – en particulier C. Le Bitouze – pour leur disponibilité et surtout Marie-Amélie Bernard, chargée d'études à l'INHA, pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée.

<sup>227</sup> *Musée de la Reine*, Naples, 1814. Manuscrit unique conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples (BNN) sous la cote PB II 22. Le manuscrit ne semblait pas être connu des études plus anciennes. On doit à Antonella d'Autilia sa redécouverte. Voir AUTILIA (D') 2007. Voir également la récente étude de FERRARA 2009.

<sup>228</sup> Ou Paterno. Il commence sa carrière comme peintre sur porcelaine à la Manufacture royale, puis devient, sans doute sous l'influence de Biagio Finati, un restaurateur de vases antiques. Il transmet à son tour son savoir-faire au jeune Raffaele Gargiulo. Voir notice biographique in MILANESE 1998, p. 399.

<sup>229</sup> Pour sa collection voir LAUGIER, GUIMIER-SORBETS 2002 ; également LANGER 2009.

<sup>230</sup> Sur ce dernier voir LE BARS-TOSI 2011.

Une estimation de la BNF propose 1811. Nous pensons devoir repousser la date à la fin de l'année 1813, car des vases trouvés pendant l'été 1813 figurent parmi les planches. C'est le cas par exemple d'un couvercle de lékanè (dessin n°750) à figures rouges découvert à Locres en juin 1813<sup>231</sup>, acheté par Caroline Murat pour son musée personnel. Le verso du dessin 750 qui représente ce couvercle, évoque très clairement le caractère récent de l'acquisition par la Reine : « Vaso che si trova nel Museo di S. M. la Regina di Napoli. Nuovamente avuto. » À la lumière de ces indices, il nous semble évident de rapprocher ces dessins de l'allusion faite au travail de Millin dans l'introduction du manuscrit *Musée de la Reine* conservé à Naples.

De plus, la majorité des dessins sont effectués à la plume sur papier Whatman, identifiable à son filigrane. Plus rarement apparaît un autre filigrane [GV 1810] qui renforce encore l'hypothèse de datation en fonctionnant comme *terminus post quem*.

Bien que la couverture ait été refaite dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le volume conserve le montage datant de la Monarchie de Juillet, lorsque le fonds Millin entre à la Bibliothèque Royale. Seules les grandes planches in-folio sont insérées sans montage dans la reliure. En revanche, les planches de dessins in-4<sup>o</sup> sont collées sur un support papier, ce qui masque les commentaires écrits à la plume au dos des dessins. Un procédé de rétro-éclairage par feuille lumineuse<sup>232</sup> permet cependant de redécouvrir ces précieuses notes laissées par le dessinateur ou le secrétaire Krafft et complétées par Millin lui-même. Ces indications sommaires nous donnent les mesures du vase, exprimées en paumes et onces napolitaines ; elles précisent également lorsque l'illustration est celle d'un revers, le rattachant à celle de la face principale ; enfin et surtout les mentions à la plume écrites en italien indiquent toujours la collection d'appartenance de l'œuvre reproduite. Dans de très rares cas, elles font état d'un lieu de découverte (par exemple « derrière le Studj » au dos du dessin n°635).

Leur identification aux vases conservés dans les grands musées du monde apporte de nouvelles informations sur l'histoire de leur découverte, parfois en établissant leur provenance, d'autres fois en détaillant leurs vicissitudes modernes. L'étude des autres planches du volume ainsi que des dessins contenus dans le recueil Gb 46 permet de poursuivre l'enquête, à travers la reconstitution de grandes collections privées napolitaines.

---

<sup>231</sup> MANN H 2635, inv.81335; voir ASN Ministero degli affari Interni, busta 990 fasc. 21.

<sup>232</sup> Nous remercions de nouveau Marie-Amélie Bernard pour son aide.

### b. Musées de papiers et carnets d'artistes : l'exemple d'Ingres

Si Ingres a eu une part déterminante, comme nous le verrons, dans l'affirmation des goûts picturaux des Murat, le peintre reçoit également à Naples une véritable formation à l'antique, qu'il découvre avec des yeux neufs. Avant même qu'Ingres décide de créer une collection personnelle, le jeune peintre accumule les dessins sur calque qui constituent un vrai musée de papier.

La récente exposition sur *Ingres et l'antique*<sup>233</sup> a mis en lumière le rôle de sa collection d'antiques dans la création artistique du peintre ; certains dessins conservés prouvent également qu'il a vu, admiré et étudié avec attention quelques pièces du Musée Royal de Naples mais aussi du musée personnel de la Reine lors de son passage dans la cité parthénopéenne en 1814. Nous nous concentrerons sur quelques exemples particulièrement parlants, sans pour autant chercher à atteindre l'exhaustivité de Pascale Picard-Cajan<sup>234</sup> dans ses recherches.

Les calques et dessins d'Ingres servent rarement d'outil d'identification à notre recherche, mais ils confirment la présence des œuvres dans les collections napolitaines au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils sont également l'illustration des goûts formels de l'époque napoléonienne et montrent les modalités de sa fascination pour l'Antique. En somme, ces dessins permettent de répondre à la question : « quelle Antiquité pour nourrir la peinture et l'imaginaire néo-classiques ? »

## B) Les outils de l'exploration

Les œuvres décrites dans ces documents d'archives avec une précision suffisante pour permettre leur identification ont été cataloguées dans la base de données que nous avons créée sur File Maker Pro, intitulée *Vases antiques du decennio francese*. Cet outil informatique nous a permis d'établir les confrontations nécessaires entre les descriptions recueillies dans les archives et les « candidats » à l'identification, repérés principalement au Musée archéologique de Naples. Cette identification représente la phase la plus longue de la recherche, puisqu'aux difficultés liées au caractère trop générique des descriptions ou aux scènes récurrentes de la production italienne, s'ajoutent les lacunes et les imperfections du système de récolement des œuvres dans les réserves du Musée archéologique de Naples. Pour pallier ces difficultés, il nous a fallu élaborer une nouvelle base de données des correspondances entre les numéros d'inventaire donnés par Arditì en 1821 et ceux d'Heydemann et de Fiorelli créés dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et utilisés aujourd'hui au

---

<sup>233</sup> Exposition à Montauban (15 juin- 15 septembre 2006) puis en Arles (2 octobre 2006 – 2 janvier 2007). Voir *Cat. Ingres et l'antique*.

<sup>234</sup> Voir la thèse PICARD-CAJAN 1995.

Musée archéologique et dans la bibliographie moderne. Les tables de correspondances<sup>235</sup> conservées à la Surintendance permettent en effet de retrouver les numéros Arditì à partir des numéros Heydemann, mais non de procéder à l'opération inverse. Or, l'inventaire Arditì (rédigé en 1821 au lendemain de la restauration des Bourbons) est notre source la plus fiable et la plus complète par ses descriptions systématiques, pour l'identification des vases découverts pendant le *decennio francese*. À partir des documents d'archives qui nous indiquent la date de découverte et la provenance des vases antiques, nous établissons ainsi une première correspondance avec le numéro de l'inventaire Arditì. Mais aucun outil ne nous permettait de découvrir les numéros des inventaires modernes (Heydemann et Fiorelli) et par conséquent le vase lui-même. La base de données *Correspondances et inventaires du MANN* renseignée avec les numéros et les descriptions d'Arditì et d'Heydemann permet à la fois une interrogation par numéro d'inventaire et par terme (un nom propre ou un élément signifiant dans la description). Ce dernier mode d'interrogation est à la fois le plus fréquemment utilisé dans notre recherche et le plus difficile à manier. Il requiert en effet une grande familiarité et presque une intuition des termes utilisés dans les descriptions du XIX<sup>e</sup> siècle, tant en italien (pour l'inventaire d'Arditì) qu'en allemand (pour l'ouvrage de Heydemann).

C'est pourquoi, ces deux bases de données créées pour être des outils de la recherche, ont été fusionnées dans un site internet<sup>236</sup>. La mise en ligne des données et la simplification de l'interface de consultation permet non seulement un affichage plus clair et immédiat des résultats, mais également facilite la création de liens entre les objets, les sources qui les décrivent, le lieu et les protagonistes de leur découverte. La dématérialisation du catalogue est compensée à nos yeux par un accès à l'information facilité, plus complet et plus immédiat pour le lecteur.

Pour autant, nous ne renonçons pas à l'illustration de nos propos par des planches et des annexes pour accompagner le texte, ainsi qu'à l'impression des fiches de notre base de données correspondant aux vases identifiés. Ces documents et illustrations constituent le deuxième volume de cette thèse.

### C) Des archives au terrain

L'histoire moderne des vases du Musée archéologique de Naples est parfois lisible sur les œuvres elles-mêmes. Certains objets ont en effet conservé les marques de leur entrée dans les inventaires anciens. Une inscription à l'encre est parfois visible sous le pied. Elle donne le plus souvent l'indication d'une provenance d'une collection précédente inscrite à l'époque d'Arditì,

<sup>235</sup> *Nuova nomenclatura dell'Inventario de'vasi italo-greci del Real Museo Borbonico*, vol. I, ASSAN, n°150.

<sup>236</sup> <http://lebarsflorence.wix.com/vasesgrecs>

vraisemblablement lors du grand inventaire de 1821. Ainsi la mention « Palazzo Reale » témoigne de l'appartenance du vase à l'ancienne collection personnelle de la Reine Caroline Murat. La provenance « Marsiglia » semblait plus étonnante, mais nous avons déjà montré en prenant appui sur l'article d'Antonella d'Autilia<sup>237</sup> que les 126 mentions de l'inventaire d'Arditi correspondaient aux vases mis en caisse par Murat quelques mois avant la chute de Napoléon et expédiés par bateau au port de Marseille, où ils avaient été séquestrés après l'annonce de la défaite de Waterloo, puis restitués à Ferdinand de Bourbon après son retour sur le trône de Naples.

Le corpus de vases antiques découverts et présentés officiellement pendant les années françaises du Royaume de Naples atteint 232 vases. Il permet d'avoir une vision plus nette du matériel scientifique à disposition du cercle des érudits européens qui fréquentent la Cour de Naples entre 1806 et 1815.

Les personnalités qui gravitent autour de ce cercle savant sont nombreuses. Si les archives nous livrent les noms des acteurs principaux, la lecture des récits de voyageurs ou de familiers de la Cour de Naples et des souvenirs de *Grand Tour* écrits par des aristocrates venus de toute l'Europe permet d'avoir une meilleure compréhension des liens qui les unissent et des enjeux souterrains dans la Naples des Murat. Enfin, nous nous permettons de rappeler ici les nombreuses études qui accompagnèrent la célébration à Naples du bicentenaire du *decennio francese* en 2007-2008. Elles permirent d'illustrer de nombreuses facettes du règne de Joseph Bonaparte et de Joachim Murat. Les actes des différents colloques tenus à Naples ont paru alors que notre recherche était en cours, ce qui nous a permis de grandement l'enrichir. Nous remercions une nouvelle fois pour leur aide et les conversations stimulantes quelques-uns des chercheurs qui contribuèrent à ces colloques, aux premiers rangs desquels Gabriela Prisco, Andrea Milanese et notre professeur Carlo Gasparri.

---

<sup>237</sup> Nous renvoyons à notre travail LE BARS 2007, p. 58-62. AUTILIA 2003, p. 182-188 et AUTILIA 2007a.





## **CHAPITRE II**

### **REFORMES ET CONTINUITES AU ROYAUME DES ANTIQUES**

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Naples avait connu une période faste avec les transformations effectuées par le grand architecte Vanvitelli sous le règne de Charles de Bourbon. Mais cet élan était retombé dans les années 1790 et Ferdinand IV n'avait fait qu'entretenir l'héritage politique de son père. Pour la seconde fois depuis 1799, la capitale du Royaume tombe aux mains des Français en 1806. Joseph, frère de Napoléon, s'est installé sur le trône le 14 février de la même année, alors que Ferdinand de Bourbon et Marie-Caroline prenaient une nouvelle fois le chemin de l'exil vers Palerme. Le Royaume de Naples est amputé de la Sicile et de l'île de Capri. Après deux ans de règne seulement, Joseph Bonaparte est appelé par l'Empereur sur le trône d'Espagne. Joachim Murat le remplace en vertu du traité de Bayonne du mois de juillet 1808. Son accession au trône marque le début véritable d'une politique de réforme et de rénovation de l'appareil d'État planifiée sur le long terme. L'arrivée du Roi Murat est en outre caractérisée par une nouvelle volonté artistique et de nouveaux projets urbains. Naples comble son retard sur les autres capitales européennes avec ses expositions d'œuvres d'art<sup>238</sup>, la création d'un observatoire d'astronomie<sup>239</sup>, celle d'un musée d'Histoire naturelle, ou encore la refonte de l'Académie de dessin<sup>240</sup>. Pour prendre la mesure de cette œuvre réformatrice et comprendre le contexte politique, économique et social dans lequel évoluent les protagonistes de notre enquête, il convient de tracer le portrait de la capitale du Royaume au début du *decennio francese*.

---

<sup>238</sup> Une exposition d'œuvres modernes est organisée à la fin de l'année 1812 au Musée Royal. Le dossier de l'ASN, Min. Int. I<sup>o</sup> inv. busta 989, fasc. 21 relate le renforcement du nombre de gardes affectés à la surveillance des œuvres et du palais à l'occasion de cette exposition.

<sup>239</sup> Cf. ZURLO 1811, p. 38.

<sup>240</sup> Sur les réalisations des Murat, voir ZURLO 1813. Voir également *Cat. Civiltà dell'Ottocento* et FIADINO 2008.

## I) Naples à l'aube de la décennie française

### A) Une ville en clair-obscur

En 1808, après seulement deux ans de présence française, Naples a changé par rapport à la capitale des Bourbons. Si la ville a abattu ses murailles au milieu du siècle précédent, son expansion reste limitée au Nord et à l'Ouest par la barrière naturelle que constitue la ligne des collines du Pausilippe, du Vomero, des Camaldoli et de Capodimonte. Malgré la brièveté de son règne, Joseph parvient à modifier durablement la géographie urbaine de Naples en aménageant une route permettant de relier plus facilement le Palais royal à la résidence de Capodimonte. Les travaux commencent au printemps 1807<sup>241</sup>. La Via Santa Teresa degli Scalzi est rehaussée pour atteindre un nouveau pont enjambant de façon spectaculaire le quartier de la Sanità, construit dans une dépression entre deux collines. Ce pont rejoint une place en hémicycle, ouvrant elle-même sur une route rectiligne menant jusqu'à Capodimonte. Joseph renomme l'ensemble, *cour*, *place* et *route Napoléon*. Cet axe Nord-Sud donne ainsi une nouvelle dynamique urbaine à la ville et contribue à la réorganisation sociale des différents quartiers.

La population de ces quartiers nous est connue par plusieurs recensements effectués par le Ministère de l'Intérieur. Pourtant, les estimations de la population de Naples pour les années 1806-1808 varient entre 300 000 et 400 000 habitants selon les sources. Les historiens s'accordent généralement sur un chiffre moyen de 330 000 à 340 000 citoyens<sup>242</sup>. La population totale du Royaume est difficile à établir avec certitude mais en 1808, elle ne doit pas dépasser les 3,5 millions d'habitants. La moitié de cette population a moins de 25 ans et près de 30% déclare une activité professionnelle<sup>243</sup>. En réalité, les statistiques de l'époque ne prennent pas en compte le travail des femmes et les menues tâches effectuées par les enfants. Les provinces sont dominées par l'activité agricole ou l'artisanat dans certaines localités comme Torre del Greco et la côte amalfitaine pour le travail du corail. La capitale au contraire concentre la très grande majorité des emplois publics et des professions libérales, aux premiers rangs desquelles les avocats et les procureurs. La santé en revanche a peu de représentants. On recense seulement 390 médecins et 300 « chirurgiens », 200 pharmaciens et 29 dentistes. Ce petit nombre démontre que les soins médicaux restent inaccessibles

<sup>241</sup> Sur le projet et son exécution voir VILLARI 1997. Également, ASN, Min. Int. Appendice I, busta 62, fasc. 48.

<sup>242</sup> Nous reprenons ici les chiffres publiés par la *Storia di Napoli*, vol. 9, p. 40-43. Les auteurs s'appuient eux-mêmes sur plusieurs sources dont les *Atti del decurionato* de Naples en 1806 et le *Quadro statistico della popolazione di Napoli e dei suoi subborghi di San Giovanni a Teduccio, Vomero, Fuorigrotta e Posillipo* pour l'année 1807.

<sup>243</sup> Ces données sont reprises de l'ouvrage de Giuseppe GALASSO 1964. Sur l'organisation des métiers à Naples et dans le Royaume entre 1808 et 1809, voir également ASN, Min. Int., Appendice I, busta 58, fasc. 1.

à la majorité de la population, qui ne connaît que les hospices de charité. Comme dans les autres capitales européennes au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, les classes populaires sont employées à près de 50% comme domestiques de la noblesse et de la bourgeoisie montante<sup>244</sup>, et pour 23% comme ouvriers de la construction et du bâtiment, dans une région soumise – ne l’oublions pas – à une importante activité volcanique et sismique<sup>245</sup>. Les sources officielles ne rendent pas compte de la variété des petits métiers qui animent les rues de Naples : qui se procure des morceaux invendus de viandes et s’improvise boucher, qui se poste sur une place à l’heure de promenade des enfants et vend des sorbets ou de longs rubans de sucre tiède, qui profite de la crédulité des passants pour leur vendre élixirs et oracles.

Occupant près de 2000 personnes, les professions liées aux loisirs et aux arts sont déjà bien représentées à Naples, ville qui depuis plusieurs siècles développe une tradition théâtrale et festive originale. Les Beaux-arts semblent néanmoins en reste. En 1808, Naples n’est plus la capitale artistique du baroque et du mouvement caravagesque du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant son réveil est proche, grâce à l’arrivée d’artistes étrangers et de grands maîtres comme Canova attirés à la cour de Joachim et Caroline Murat.

Plus étonnant est le nombre d’employés des industries dédiées au luxe et au confort. 2369 napolitains travaillent dans le prêt-à-porter et autant dans la fabrication de chaussettes et de bas. On recense 1337 coiffeurs dans une capitale qui a pourtant bien du mal à cacher la misère de sa population.

La situation économique du Royaume est en effet des plus préoccupantes<sup>246</sup>. Les troupes françaises stationnées sur le territoire depuis deux longues années pèsent lourdement sur les finances publiques et sur la population. Par ailleurs, le Blocus continental voulu par Napoléon a des conséquences désastreuses sur le Royaume de Naples qui entretenait jusqu’alors des relations commerciales intenses avec l’Angleterre. Alors que les prix du grain et des biens de grande consommation augmentent, les revenus restent au plus bas. L’inflation touche particulièrement les matières premières traditionnellement importées par le Royaume, tel le coton : les prix du tissu augmentent ainsi de 120% en quelques mois.

---

<sup>244</sup> À titre de comparaison, à la même époque un Parisien sur trois est domestique.

<sup>245</sup> Plusieurs éruptions effusives du Vésuve ont lieu au cours des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment en 1805, 1810, 1812, 1813.

<sup>246</sup> Pour un approfondissement sur l’histoire économique du *decennio francese*, nous renvoyons au colloque de 1985 (*Atti Studi sul Regno di Napoli nel decennio francese*) et en particulier aux communications de Silvio de Majo (p. 13-58), Lucia Valenzi (p. 59-80) et Mario R. Storchi (p. 145-162).

Malgré une apparence de luxe et de fêtes, Naples et surtout les provinces du Royaume demeurent dans une grande misère. La pauvreté des campagnes rejoint celle des villes, touchées par la hausse des prix. Cette misère s'accompagne de ses fléaux habituels, le brigandage et l'insécurité des routes, la prostitution et les enfants abandonnés dans les rues. Les conditions sanitaires et médicales sont également alarmantes. Le port de Naples parvient à éviter les épidémies de fièvre jaune et de typhus, mais avec 1311 décès en bas âge sur 1676 naissances le seul taux de mortalité infantile donne une idée de la santé publique.

1808 est sur ce plan une année particulièrement noire. Un extrait du procès verbal du Conseil de la Province de Naples dresse cette année-là un portrait bien sombre de la capitale : « une foule de gens misérables et de prostituées défigure les rues, des enfants sans famille, sans toit, nus et malades, infestent les habitants avec leurs lamentations, se nourrissent d'écorces, de charogne et de pain rassis, et amoncelés les uns sur les autres, dorment dans la rue »<sup>247</sup>. Il est vrai que la suppression de nombreux couvents et monastères sous le règne de Joseph avait fait chuter l'offre d'assistance aux plus démunis et la prise en charge des orphelins. La présence de soldats, l'augmentation du coût de la vie et la hausse des prix pour toutes les denrées alimentaires ont contribué à diffuser largement la prostitution jusque dans le centre de Naples. Paradoxalement pourtant, la lecture des rapports de police nous apprend que les rues sont sûres et que l'ordre semble respecté, les activités de brigandage se cantonnant aux grandes routes dans le Sud du Royaume. La constitution d'une garde urbaine et une première réforme de la gendarmerie sous le règne de Joseph ne sont sans doute pas étrangères au calme apparent de la capitale.

## B) Organisation de la cour et appareil politique

À son arrivée, Joachim Murat découvre avec quelque étonnement un conseil d'État timoré « composé de trente neuf membres, parmi lesquels il ne s'en trouve pas six qui soient dans le cas d'émettre une opinion [...]. Trois ministères sont vacants [...]. Des Français pourraient les occuper, mais je crains d'indisposer les napolitains, qui déjà ne paraissent que trop portés à leur trouver des torts »<sup>248</sup>. Murat nomme finalement le régent de la Banque de Sicile, Giuseppe Pignatelli Cerchiara, au Ministère des Finances et l'archevêque de Tarente Capecelatro à l'Intérieur<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> ASN, Min. Int., Appendice I, busta 114, fasc.8.

<sup>248</sup> Correspondance de Joachim Murat, citée dans *Storia militare del Regno Murattiano*, Naples, 2007, vol. I.

<sup>249</sup> Il remplace Miot, en charge depuis le 31 mars 1806 (date de création du ministère) jusqu'au mois de septembre 1808. Capecelatro occupe les fonctions de Ministre de l'Intérieur une année seulement. Il est ensuite remplacé par Giuseppe Zurlo, qui reste en poste jusqu'en 1815.

Bien loin de se laisser dominer par la volonté de l'Empereur et de tourner l'économie tout entière de Naples vers les intérêts de la France, Joachim Murat cherche au contraire à relever l'économie de son nouveau Royaume et à limiter la mainmise française sur les affaires. L'*Almanach royal* de 1810 montre bien la volonté d'intégration des élites napolitaines aux plus hautes fonctions de l'État. Les ministères et les charges de grands officiers de la couronne sont répartis pour moitié environ à des napolitains. Le Conseil d'État, organe central du pouvoir, faisant le lien entre le souverain et son gouvernement, est dirigé par le vice-président Michelangelo Ciacciulli. Tous ses membres, à l'exception de l'Intendant de la Maison Royale d'Arcambal, sont napolitains. Si l'état-major de la Maison Militaire et les aides de camps sont français, les officiers d'ordonnance sont pour moitié napolitains. La même mixité se retrouve à tous les niveaux du gouvernement, même s'il reste vrai que les Français occupent en général les postes de responsabilité<sup>250</sup>. En cette année 1808, l'homme fort du régime est sans conteste le Corse Saliceti, ministre de la Guerre. La prise de Capri augmente encore son pouvoir et lui permet d'étendre son emprise sur la police du Royaume. Devenu trop puissant au goût de l'Empereur, il est accusé de favoriser le commerce de contrebande sur la côte et se voit destituer de son ministère. Il meurt peu de temps après le 23 décembre 1809.

### C) La situation militaire du Royaume

La situation militaire du Royaume se révèle d'une épineuse complexité. De fait, Joachim Murat hérite d'une situation paradoxale. Murat n'a le commandement sur les troupes françaises d'occupation qu'en tant que Maréchal de France et non comme Roi de Naples, ceci afin de souligner ses liens de subordination à l'Empereur. De même, Murat doit référer du mouvement de ses troupes au Ministre impérial de la Guerre et non directement à Napoléon. Peu soucieux des nuances de la hiérarchie impériale, Murat se fait ainsi réprimander par Napoléon, lorsqu'il annonce le 29 octobre à l'Empereur la prise de Capri par Lamarque et un état-major franco-napolitain. La réponse de Napoléon est cinglante : « Capri ayant été prise par mes troupes, je dois apprendre cet événement par mon Ministre de la Guerre à qui vous devez en rendre compte. Il faut avoir soin de ne rien faire qui puisse sur ce point de vue blesser moi et l'Armée française »<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> Nous ne pouvons revenir ici sur l'ensemble de la composition du gouvernement et nous bornons à esquisser le cadre politique dans lequel prennent place les réformes touchant au patrimoine et à l'archéologie. Pour un panorama complet de l'administration à partir de 1808, voir PAPAGNA 2007.

<sup>251</sup> Lettre de Napoléon à Murat reproduite dans *Storia militare del Regno murattiano*, vol. I, Naples, 2007.

Le nouveau Roi de Naples doit également fournir à la demande de l'Empereur des forces napolitaines<sup>252</sup> qui, en 1808, sont presque inexistantes. Naples ne possède en 1808 qu'une seule école militaire, la Nunziatella<sup>253</sup>. En outre, devant la menace persistante de la flotte anglaise, il devient urgent de réorganiser l'armée et de lever des troupes autochtones. La conscription est une entreprise délicate car très impopulaire. Joseph avait dû y recourir en levant un homme sur mille. En dix-huit mois, le système avait fourni 3677 recrues<sup>254</sup>. Selon le rapport daté du 3 septembre 1808 de Saliceti au nouveau Roi de Naples, l'idéal à atteindre serait de dix mille hommes en service et autant de réserve. Si Murat est peu favorable à la conscription obligatoire, il doit se rendre aux conclusions de son Ministre de la Guerre. Dans l'espoir de susciter les vocations, Murat amnistie les militaires déserteurs après le 17 février 1806 (date du premier acte de gouvernement de Joseph), pensant que ces derniers, reconnaissants, se réengageraient pour leur nouveau Roi. Mais la mesure n'a pas le succès escompté. Murat doit finalement se résoudre (le 7 mars 1809) à une levée de deux hommes sur mille.

Joseph Bonaparte avait créé six régiments de troupes napolitaines, composés de volontaires, de brigands amnistiés ou d'anciens détenus. Ces troupes indigènes avaient presque toutes été dissoutes ou envoyées à l'étranger (sur le front espagnol notamment) avant l'arrivée de Joachim Murat.

En 1808, l'Armée de Naples se compose de deux régiments légers, huit régiments de ligne, trois de chasseurs, un régiment de dragons français et deux de dragons étrangers et enfin un régiment de ligne basé à Ischia. Cette Armée de Naples est d'abord commandée par Jourdan, mais lorsque Napoléon le rappelle en Espagne au printemps 1808, Pérignon, alors gouverneur des duchés de Parme et de Plaisance, en prend la tête, avant de devenir, à l'arrivée de Murat, le gouverneur de Naples et le principal représentant de l'État français dans le Royaume.

Les Gardes civiques créées par Joseph sont remplacées par des Légions provinciales, composées de propriétaires, d'artisans, ou encore de commerçants. Elles reflètent la petite bourgeoisie montante favorisée par le nouveau règne et dont l'intérêt est de garantir la sécurité des personnes et des biens. La garde nationale est également réorganisée par le décret du 8 novembre 1808 : chaque province doit envoyer un régiment sur la base du volontariat, à raison d'un trimestre de service par an. Toutes ces mesures, qui cachent mal une conscription déguisée, permettent à Murat à la fin de l'année 1808 de reconstituer les forces nécessaires à la défense de son Royaume. [annexe 8]

---

<sup>252</sup> Un contingent de 18 000 fantassins, 3000 cavaliers, 25 pièces d'artillerie, six vaisseaux et autant de frégates et de corvettes.

<sup>253</sup> L'École Polytechnique n'est créée qu'en 1811 par Joachim Murat.

<sup>254</sup> Ces chiffres sont tirés de la *Storia militare del Regno murattiano*, vol. I, Naples, 2007.

La situation du Royaume de Naples à l'arrivée de Joachim Murat est donc particulièrement délicate, tant sur le point économique et financier que militaire. Avant d'examiner l'œuvre réformatrice du *decennio francese* dans ces domaines et la politique culturelle que les souverains parviennent à mettre en place, il convient de revenir un instant sur les personnalités qui constituent la cour, le gouvernement et le paysage intellectuel de la Naples des années 1810.

## II) Galerie de portraits : les acteurs politiques et intellectuels du Royaume de Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle

Si la répression de 1799 prive Naples d'une partie de ses forces vives en condamnant à mort les plus belles intelligences du Royaume, l'arrivée des Napoléonides suscite de nouveaux espoirs parmi la bourgeoisie éclairée et la noblesse libertaire. Il n'est donc pas surprenant de voir la grande majorité des élites intellectuelles adhérer au nouveau gouvernement. Joseph Bonaparte et surtout Joachim Murat ont à cœur de les faire participer au pouvoir, pour asseoir plus solidement leur régime. Dans la capitale surtout, les élites savantes napolitaines poursuivent leur tradition d'excellence tout en intensifiant leurs échanges avec les cercles européens et en particulier français. Les figures de renom sont nombreuses : nous nous concentrons ici uniquement sur les personnalités ayant un rôle majeur dans la politique patrimoniale du gouvernement et la naissance de l'archéologie. Pour ce faire, examinons en premier lieu le milieu napolitain des connaisseurs de l'Antiquité et ses relations avec la tradition antiquaire, avant d'esquisser une « galerie des portraits » de la cour de Naples pendant la décennie française.

### A) Élités savantes et tradition antiquaire

Afin de mieux appréhender les courants de pensée qui animent les élites savantes napolitaines, il convient de revenir brièvement sur les grandes étapes qui ont marqué la tradition antiquaire de Naples, et qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, continue à façonner les esprits. Cela nous permet de comprendre davantage l'excellence napolitaine des études sur l'antique et de replacer dans son contexte intellectuel la refondation des académies de dessin et des Beaux-arts et la naissance d'une des plus brillantes écoles d'artistes et de restaurateurs d'antiquités.

#### 1. LA TRADITION ANTIQUAIRE NAPOLITAINE

Le milieu napolitain du XVIII<sup>e</sup> siècle et du premier XIX<sup>e</sup> siècle constitue un microcosme particulièrement intéressant pour comprendre le phénomène de l'*antiquariato*. Arnaldo Momigliano, dans son article « Storia antica e antiquaria », tente de donner une définition de cette

science antique, à la fois au cœur et en marge de la « grande Histoire »<sup>255</sup>, à savoir l'histoire événementielle et politique :

Presumo che a molti di noi la parola « antiquario » suggerisca l'idea di uno studioso del passato, che non è propriamente uno storico perchè : 1) gli storici scrivono in ordine cronologico, gli antiquari in ordine sistematico ; 2) gli storici presentano fatti che servono a illustrare o spiegare una certa situazione, gli antiquari raccolgono tutte le voci connesse a un certo soggetto, aiutino esse o no a risolvere un problema<sup>256</sup>.

Citant à l'appui l'*Hippias Majeur*<sup>257</sup> de Platon, Momigliano rappelle les origines antiques de l'intérêt pour ce que nous nommerions aujourd'hui « histoire sociale de l'Antiquité », et « archéologie » dans le sens d'une recherche et d'une compréhension des conditions matérielles d'une civilisation donnée. Le terme « antique » apparaît également dans les sources romaines pour désigner ceux qui – comme le rappelle Alain Schnapp – « ont entrepris de collecter, de conserver et d'interpréter les traces du passé, et il y a fort à penser que ce type d'hommes a été présent dans toutes les sociétés humaines et à toutes les époques. »<sup>258</sup> À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, l'érudition antique européenne – et particulièrement napolitaine<sup>259</sup> – allie une solide connaissance philologique à un goût pour la classification et la collection des preuves matérielles d'une civilisation disparue.

En effet, si l'intérêt napolitain pour l'Antiquité et l'archéologie a été particulièrement suscité par les découvertes de Pompéi et d'Herculanum, la tradition antique campanienne plonge ses racines dans le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>260</sup>. Nous n'avons pas ici l'ambition de retracer toute l'histoire de l'*antiquariato* napolitain ni d'empiéter sur les travaux en cours du projet ERC « HistAntArtSI », mené par Bianca de Divitiis et le Département des études historiques Ettore Lepore de l'Université Federico II de Naples, représentés par Carlo Gasparri et Marisa Tortorelli<sup>261</sup>. Nous nous contenterons ici de rappeler les jalons de la construction d'une science antique, à travers la rapide évocation de quelques-unes des personnalités qui l'ont marquée.

---

<sup>255</sup> En 1807, Friedrich August Wolf dans sa *Darstellung der Altertumswissenschaft*, fait encore une distinction entre l'Histoire, qui a pour objet “das Werdende” et la science antique qui se concentre sur le “Gewordene”.

<sup>256</sup> MOMIGLIANO 1984, p. 5.

<sup>257</sup> Le mot « archéologie » apparaît dans la bouche d'Hippias, cf. *Hippias Majeur*, 285 d.

<sup>258</sup> SCHNAPP 2007a, p. 5.

<sup>259</sup> Voir RAO 1996.

<sup>260</sup> Une évocation plus complète est proposée par Maiuri dans la transcription du cours tenu le 16 décembre 1936 à la chaire d'Antiquité grecque et romaine de l'Université de Naples : MAIURI 1937. Nous renvoyons surtout à la thèse publiée d'Italo Iasiello sur la culture antique et les collections d'antiques de la Naples des Vice-Rois, IASIELLO 2003.

<sup>261</sup> Projet de l'European Research Council (ERC) “HistAntArtSI” : Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage: Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Medieval and Early Modern Period. Le projet est dirigé par Bianca de Divitiis et inséré dans les activités de l'école doctorale de Sciences historiques, archéologiques et d'histoire de l'art, coordonnée par Marisa Tortorelli et Carlo Gasparri. Nous renvoyons notamment au récent séminaire organisé à Naples les 19, 20, 31 janvier et 1<sup>er</sup> février 2012, Memoria storica, cultura antiquaria, committenza artistica tra medioevo e prima età moderna.

Au fameux Pirro Ligorio, ajoutons le nom de Fabio Giordano, dont *l'Historia Neapolitana* (1571-1590) fut la source des historiens du siècle suivant. Ces études antiquaires se concentrent avant tout sur l'épigraphie, avec parfois quelques considérations sur l'architecture des monuments portant les inscriptions. Cette tradition de lettrés férus d'Antiquité culmine avec Alessio Simmaco Mazzocchi (1648-1771), qui – reprenant les travaux de Camillo Pellegrino (1598-1664) – révèle toute l'importance politique et culturelle de la Capoue antique. Mazzocchi est aussi le premier commentateur<sup>262</sup> des Tables d'Héraclée, découvertes en 1732 dans le lit de la rivière Acalandro (Cavone). En comparant les Tables à d'autres inscriptions portées notamment par la céramique antique, il contribue à établir l'origine grecque et non étrusque des vases figurés. Il ancre également leur production entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., en se fondant en partie sur la forme des lettres d'une inscription en *kalos* sur un cratère aujourd'hui conservé à Toronto<sup>263</sup>. Sa méthode et sa rigueur d'helléniste constituent le socle de l'école archéologique napolitaine qui se développe entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle et dont la création de *l'Accademia Ercolanese* le 14 décembre 1755 marque la naissance officielle<sup>264</sup>.

L'Académie, voulue par Charles de Bourbon pour étudier et publier les découvertes réalisées sur les sites vésuviens de Pompéi et Herculaneum, fut composée à son origine de quinze philologues siégeant sous la direction du Secrétaire d'État de la Maison du Roi Bernardo Tanucci, lui-même érudit et passionné d'antiquités<sup>265</sup>. Parmi ces quinze élus, on retrouve les plus grands noms de la Naples intellectuelle du second XVIII<sup>e</sup> siècle, aux premiers rangs desquels Alessio Simmaco Mazzocchi, Francesco Maria Pratilli et Francesco Valletta<sup>266</sup>. Ces érudits sont bien entendu en contact épistolaire avec le reste de l'Europe intellectuelle.

Alain Schnapp<sup>267</sup> et Claire Lyons ont déjà tracé un panorama de la culture antiquaire napolitaine du premier XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce notamment à l'examen de la correspondance d'Anton Francesco Gori (1691-1757). Le célèbre érudit florentin converse en effet avec toute l'Europe savante et compte à

---

<sup>262</sup> BEAZLEY *ARV*<sup>2</sup>, p. 1607 (à propos de l'inscription ΠΣΩΛΩΝ). MAZZOCCHI 1754. Sur cette découverte et le personnage de Mazzocchi, nous renvoyons à l'excellent article CESERANI 2007. Voir également AMPOLO 2005.

<sup>263</sup> Voir MAZZOCCHI 1754, p. 137-138 et *Cat. Vases and Volcanoes*, p. 139, 151-152. Également cité par LYONS 1997, note 16.

<sup>264</sup> Sur le monde académique de Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir CHIOSI 2007.

<sup>265</sup> Sur la naissance de l'Académie et ses membres, CASTALDI 1840.

<sup>266</sup> Ces érudits sont souvent à la tête de collections d'antiques. CAPASSO 1901 cite pour les "musées" du XVIII<sup>e</sup> siècle les noms de Giuseppe Valletta (bibliothèque léguée aux Gerolamini), Maurizio di Gregorio, le monastère de Santa Caterina a Formello, le Duc de Noja Carafa (collection numismatique achetée par le Musée Royal), le Comte di Pianura (numismatique), le Baron Domenico Ronchi (numismatique et gemmes), le Marquis de San Gaudioso (numismatique), le Chevalier Matteo Egizio, Mazzocchi (collection de monnaies et de médailles donnée à Ferdinand IV).

<sup>267</sup> Une synthèse de ses travaux est contenue dans l'article SCHNAPP 2007b.

Naples pas moins de quarante interlocuteurs dont cinq cents lettres environ sont parvenues jusqu'à nous<sup>268</sup>.

Parmi les correspondants de Gori citons Giacomo Martorelli (1699-1777) et surtout Matteo Egizio (1674-1745) qui fut sans doute l'un des premiers à remarquer les traces de restaurations antiques sur les vases et à supposer leur valeur dans l'Antiquité.

On ne saurait parler de tradition antiquaire à Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle sans évoquer la collection de Giuseppe Valletta (1636-1714), qui selon Winckelmann, fut le premier à collectionner des vases antiques pour leur valeur philologique et archéologique et non comme de simples curiosités de cabinet. Le XVIII<sup>e</sup> siècle napolitain est également marqué par l'appétence scientifique du duc de Noia Giovanni Carafa et la rigueur philologique du marquis Felice Maria Mastrilli (1694-1755 ?). Le premier, professeur de mathématiques à l'Université de Naples, est le propriétaire de deux grandes collections : l'une géologique et botanique, l'autre artistique et – pourrait-on dire – archéologique. La vingtaine de vases qu'il possédait – dont une amphore à col très admirée par Winckelmann<sup>269</sup> – entra à sa mort dans les collections royales. Ces vases sont toujours conservés au MANN. La collection Mastrilli, quant à elle, formée entre 1740 et 1755 et riche d'environ quatre cents vases antiques, était conservée au Palazzo San Nicandro, résidence napolitaine du marquis<sup>270</sup>. Cette collection, en partie connue grâce au recueil manuscrit *Spiega de'vasi antichi*<sup>271</sup>, présente une relative homogénéité puisque les vases sont issus en majorité de fouilles conduites par le marquis sur ses propriétés foncières dans la région de Nola<sup>272</sup>. Il est intéressant de noter la grande sensibilité de Felice Mastrilli aux questions de provenance des vases qu'il collectionne et l'attention qu'il porte à l'authenticité de chaque pièce, même s'il cède lui aussi à la tentation de compléter ou de rhabiller les figures de ses vases<sup>273</sup>. Une partie du « musée » Mastrilli est achetée en 1766 par Lord Hamilton et se trouve aujourd'hui au British Museum.

---

<sup>268</sup> La correspondance de Gori est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Marucelliana de Florence. Voir notamment LYONS 1997 et les travaux de GAMBARO 2008.

<sup>269</sup> WINCKELMANN 1794, p. 290 (livre III, chap. III).

<sup>270</sup> Sur la collection Mastrilli, voir LYONS 1992. Sur le personnage et la tradition antiquaire voir NAPOLITANO 2006. Pour un portrait vivant de la Naples intellectuelle et artistique des années 1790, l'on peut consulter RICCOMINI 2003, en particulier p. 35-37 et p. 44-45.

<sup>271</sup> Ce manuscrit datable de 1755, est conservé au Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Special Collections inv.850165. Pour son étude voir LYONS 1992.

<sup>272</sup> Les vases apuliens de la collection Mastrilli sont le fruit d'achats à Bari. Mastrilli achète également quelques vases à Sant'Agata dei Goti. Voir LYONS 1992, p. 10.

<sup>273</sup> Passeri publia ainsi une savante dissertation sur un vase de la collection Mastrilli où apparaissait un satyre entièrement habillé. Lorsque le vase changea de propriétaire, un coup d'éponge humide effaça la restauration pudique et la docte explication. L'anecdote est rapportée par Lord Hamilton, voir LYONS 1992, p. 11.

## 2. RESTITUER L'ANTIQUE

Si les catalogues de vases voient le jour au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la publication de la première collection de Lord Hamilton par le baron d'Hancarville en 1767 apporte un défi nouveau aux antiquaires et aux académies. En effet, les planches d'Hancarville sont souvent de belles infidèles destinées à flatter l'œil plus qu'à reproduire l'exactitude des traits antiques<sup>274</sup>. Cela est particulièrement vrai pour le quatrième volume, esthétiquement le plus abouti, mais scientifiquement le plus éloigné des originaux. Le catalogue Hamilton se trouve à l'opposé du projet éditorial de l'*Accademia Ercolense*, chargée depuis Charles de Bourbon de publier les trésors archéologiques issus des fouilles du Royaume. Le catalogue Hamilton est un succès européen et contribue à diffuser le « goût à l'étrusque » qui envahit bientôt tous les arts décoratifs. Cette première vague « étrusquise » est surtout promue par des Anglais (Wedgwood) et Naples n'y participe guère. Cependant, l'arrivée de Tischbein à la tête de l'Académie de dessin permet de rééquilibrer le marché des productions « à l'étrusque » et surtout de parvenir à une connaissance plus juste de l'antique. L'histoire de cette Académie entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup>, permet de comprendre la naissance d'une excellence et d'une spécificité napolitaines.

### a. Dessiner l'Antique : Tischbein (1751-1828) à l'Académie de dessin

Arrivé avec Goethe dans le Royaume de Naples au printemps 1787, le jeune peintre se fixe dans la capitale, laissant son ami poursuivre seul son *Italienische Reise*. Malgré sa jeunesse, il est engagé comme directeur de l'Académie napolitaine de dessin. Il reste à ce poste jusqu'en 1809, date de son retour en Allemagne. Avec Tischbein, l'Académie de dessin vit un tournant majeur dans son histoire. Elle se dégage progressivement de l'héritage du baroque tardif de Solimena<sup>275</sup>, pour entrer dans le Néo-classicisme triomphant partout ailleurs en Europe, sous l'influence des toiles de David et des sculptures de Canova. Tischbein s'efforce ainsi de placer sous les yeux de ses élèves, la beauté authentique de l'Antique, « educando, tra tenaci resistenze, gli allievi alla pratica del dipingere “dal vero”, alla purezza dei profili greci ed alla semplicità delle composizioni dei vasi antichi [...] »<sup>276</sup>.

La commande de Lord Hamilton pour le catalogue de sa seconde collection<sup>277</sup>, fournit à Tischbein l'occasion de mettre en pratique ses conceptions sur le dessin « dal vero ». Il fait en effet participer ses meilleurs élèves à l'ouvrage. Contrairement à la fastueuse publication du baron d'Hancarville,

<sup>274</sup> Sur ce point voir ROUET 1995, p. 61-69.

<sup>275</sup> Sur l'entrée tardive de Naples dans le courant néo-classique, voir CIOFFI 2010, en particulier p. 3 et sq.

<sup>276</sup> NAPOLITANO 2010, p. 210.

<sup>277</sup> Pour une mise en contexte de cette seconde collection et ses destins voir *Cat. Vases and Volcanoes*. Sur la commande à Tischbein, voir JENKINS 2008.

qui reflète en quelque sorte le caractère baroque et fantasque de l'auteur, l'ouvrage préparé par Tischbein accuse une rigueur et une sobriété davantage en phase avec le tempérament du peintre. Les vases sont dessinés directement sur des planches de gravure ce qui permet à la fois une grande netteté, une plus grande fidélité à l'original et une rapidité d'exécution majeure. Ces planches circulent dès les années 1792 avant la publication officielle du premier volume et contribuent non seulement au renouveau du style des artistes, mais aussi à une compréhension plus approfondie des motifs et des figures de la céramique antique.

b. Angelini (1760-1853) : l'excellence de l' « école napolitaine »

Sur les conseils de Canova, le Roi Joseph Bonaparte fit venir le peintre Jean Baptiste Wicar pour diriger l'Académie de dessin. On ne pouvait espérer meilleur choix pour poursuivre l'héritage de Tischbein et faire définitivement entrer l'école napolitaine dans le courant néo-classique, porteur des valeurs jacobines chères aux Français. L'un de ses épigones, Costanzo Angelini<sup>278</sup>, occupe la chaire de dessin à l'Académie des Beaux-arts de Naples de 1809 jusqu'en 1835. Ses qualités et sa rigueur sont reconnus par tous ses contemporains et il n'est pas surprenant que Vivenzio ait fait appel à lui pour graver les vases de sa collection<sup>279</sup>. À partir de 1811, Costanzo Angelini est également nommé Directeur de l'École de Gravure de Naples<sup>280</sup> et Président de l'Académie des Beaux-arts. Il est alors régulièrement appelé à donner son avis à la Commission pour l'acquisition de tableaux par le gouvernement<sup>281</sup>. À partir de 1813, il est chargé de superviser la restauration des peintures antiques du Musée Royal, ce qui l'incite à mettre au point de nouvelles techniques de conservation<sup>282</sup>. Son action au sein de l'institution pourrait être résumée avec les mots de Salvatore Napolitano : « fedeltà e intelligenza nello studio del vero e dell'antico »<sup>283</sup>. Il contribue en effet à diffuser une image philologiquement plus juste de l'Antiquité et forme plusieurs générations d'artistes, de peintres sur porcelaine et de restaurateurs d'antiques qui font la réputation de l'école napolitaine.

L'Académie de dessin est donc partie prenante dans la représentation intellectuelle et figurée de l'Antique. Elle participe ainsi du renouveau observé dans la politique culturelle de la décennie française. Cette politique se façonne au contact de personnalités qui contribuent à faire de Naples une nouvelle cour des sciences et des arts.

---

<sup>278</sup> Pour un portrait plus complet voir Rosanna Cioffi in *Cat. Casa di Re* 2004, p. 298-300.

<sup>279</sup> NAPOLITANO 2010.

<sup>280</sup> NAPOLITANO 2010, p. 222 note 44.

<sup>281</sup> Par exemple ASN Min. Int. I° inv. Busta 989 fasc. 6.

<sup>282</sup> Voir PRISCO 2009.

<sup>283</sup> NAPOLITANO 2010.

## B) Une nouvelle cour des sciences et des arts

Malgré ce que la tradition historiographique a retenu à la suite d'Angela Valente<sup>284</sup>, le sens artistique et l'intérêt culturel des souverains, en particulier de Caroline Murat, stimulent la création intellectuelle dans la capitale. Afin de comprendre le contexte intellectuel et historique dans lequel interviennent les découvertes de vases antiques que nous étudions ici, il convient de revenir brièvement sur la biographie des personnalités qui composent la cour de Naples entre 1806 et 1815. Aux premiers rangs de cette cour, Caroline Murat, la « Reine de Pompéi » comme la surnomme la satire anglaise, apparaît comme une figure centrale de la politique culturelle et patrimoniale de la décennie française. Sa collection d'antiques formée entre 1808 et 1815 est au cœur de notre étude.

### 1. « LA TÊTE DE CROMWELL SUR LE CORPS D'UNE JOLIE FEMME »<sup>285</sup> : SENS POLITIQUE ET ERUDITION D'UNE REINE

Caroline Murat a été un personnage controversé. L'historiographie napoléonienne lui attribue souvent le mauvais rôle dans les décisions politiques de Murat qui le conduisent à trahir l'Empereur en 1814. Le caractère tranché de Caroline lui a valu de nombreuses inimitiés, féminines le plus souvent, qui n'ont eu de cesse d'alimenter les rumeurs d'alcôve sur son compte. À ce portrait noirci de femme futile et dépensière, infidèle et ignorante relayé par de nombreux auteurs jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>286</sup>, répondent les études plus récentes de l'histoire de l'art. Si l'on se penche en effet sur le cas des œuvres d'art qui ont appartenu aux Murat<sup>287</sup>, l'ignorance de Caroline et la butorderie légendaire de Joachim doivent être nuancées.

En effet l'étude, du point de vue de l'historien de l'art, des objets rassemblés par les Murat et de leur politique culturelle en tant que souverains du Royaume de Naples, vient contredire l'image véhiculée par l'historiographie traditionnelle qui n'a jamais retenu cet aspect de leur personnalité. À la décharge des historiens de la période napoléonienne, cette lacune dans le portrait des Murat, s'explique en partie par le peu de sources disponibles sur les biens – aujourd'hui dispersés – de Joachim et Caroline Murat. Ce manque de sources ne laisse pas de surprendre pour une époque par ailleurs grande productrice d'archives administratives et politiques. Néanmoins, peu d'historiens ont pris la peine de s'arrêter sur les manifestations d'un goût artistique qu'ils jugeaient hâtivement comme une conformité à la mode de l'époque, l'assimilant au mieux à une pâle copie de la politique artistique de Napoléon I<sup>er</sup>. Ce n'est que récemment que les études d'une part sur les arts et la

<sup>284</sup> VALENTE 1930, p. 195. Cette opinion est plusieurs fois reprise dans VALENTE 1941.

<sup>285</sup> Talleyrand. Cité notamment par Lady Morgan, in *The O'Briens and the O'Flahertys: a National Tale*, vol.4, p. 359.

<sup>286</sup> Nous pourrions citer DUPONT 1937 ; BERTAUT 1958 ; MARTINEAU 1991 ; LACOUR-GAYET 1996. Pour un point complet, voir SCOGNAMIGLIO 2006, note 7.

<sup>287</sup> Nous renvoyons notamment à SCOGNAMIGLIO 2008.

réception de l'Antique à l'époque napoléonienne, d'autre part sur les reconstitutions de collections de céramiques antiques ont ouvert la voie à la recherche sur les formations des collections d'antiquités des personnalités du I<sup>er</sup> Empire. Ces études permettent le plus souvent d'éclairer d'un jour nouveau non seulement les sensibilités artistiques de ces personnages, mais aussi de replacer dans un contexte plus juste les manifestations néo-classiques de l'art de l'époque.

a. Jeunesse et genèse d'une Reine

Lorsqu'elle arrive à Naples en septembre 1808, Caroline est encore une toute jeune femme de vingt-six ans, sans aucune expérience réelle de gouvernement. Septième enfant sur huit de la famille Bonaparte, Marie-Anunziata (dite Caroline) est née à Ajaccio en 1782. Elle est la plus jeune sœur de Napoléon. Ce grand frère, attentif mais autoritaire, la fait entrer dans la pension de Madame Campan, ancienne dame de Compagnie de Marie-Antoinette. Caroline est placée dans cette institution destinée aux jeunes filles de la bonne société du Directoire pour y apprendre quelques notions d'arts et de maintien. Elle y rejoint Hortense de Beauharnais, fille de Joséphine et future Reine de Hollande. La seconde fille de Caroline, Louise, Comtesse Rasponi, se souvient dans ses Mémoires<sup>288</sup> que sa mère disait n'avoir rien appris d'utile dans cette pension, trop préoccupée par la pensée de se marier bientôt avec un jeune cavalier de l'armée de son frère : Joachim Murat. Leur rencontre date en effet de 1797. Après lui avoir refusé la main de sa sœur une première fois, Napoléon cède au lendemain de la campagne d'Italie, en partie pour remercier Murat de son action à la bataille de Marengo. Le mariage est célébré l'année même, en 1800. Quatre enfants naissent de cette union : le prince Achille en 1801, la princesse Letizia l'année suivante, son frère Lucien en 1803 et enfin Louise (dont nous conservons les Mémoires) deux ans plus tard, en 1805.

Comme celui de tous les Bonaparte, le destin de Caroline dépend en très grande partie des agissements de son frère Napoléon, qui redessine progressivement la carte géopolitique de l'Europe. En Italie, les armées françaises – impériales depuis décembre 1804 – ont chassé les Bourbons Ferdinand IV et Marie-Caroline d'Autriche (sœur de Marie-Antoinette et grand-mère de Marie-Louise, la seconde épouse de Napoléon I<sup>er</sup>). Cette dernière, très hostile à la France révolutionnaire, avait en effet incité Ferdinand IV à participer à la coalition de 1805 contre la France. Napoléon avait riposté en envahissant le Royaume de Naples et en plaçant son frère Joseph sur le trône des Bourbons, qui s'étaient alors embarqués en toute hâte vers la Sicile sur un navire britannique. Mais après la campagne d'Espagne au printemps 1808, Joseph est appelé par l'Empereur à la tête de ce nouveau Royaume. Napoléon cède alors aux insistantes prières de Caroline et accorde le trône de

---

<sup>288</sup> RASPONI 1929.

Naples à Joachim Murat qui devient Roi sous le nom de Joachim-Napoléon. Caroline, toute nouvelle Reine de Naples, rejoint son époux le 25 septembre 1808, après dix-huit jours de voyage.

La découverte de cette Italie méridionale et de ses vestiges antiques semble avoir eu une grande influence sur Caroline Murat. Sa fille Louise raconte ainsi que «sans avoir jamais cultivé les arts, ou même s'en être occupée en aucune façon pendant sa première jeunesse, sitôt qu'elle fut sur le trône, elle en devint la protectrice la plus éclairée, et les artistes lui eurent les plus grandes obligations. Elle s'occupa avec passion des fouilles de Pompéi »<sup>289</sup>. Ce portrait dressé par sa fille Louise n'est cependant pas entièrement juste. À son arrivée sur le trône de Naples, Caroline Murat était en effet déjà passionnée par l'Antiquité et avait entrepris une collection de vases antiques, qu'elle dût abandonner à Joséphine de Beauharnais au moment de devenir Reine.

Il est intéressant de revenir sur cette première collection pour mieux cerner les évolutions du goût et des connaissances de la souveraine.

b. La collection avant la collection : de l'Élysée à Neuilly, les origines de la passion antiquaire

La passion de Caroline Murat pour les antiquités n'est pas née de sa seule émotion à la découverte des ruines de Pompéi lors des premiers jours de son arrivée au Royaume de Naples. Si le goût général de l'époque l'y portait déjà, avec la mode du mobilier « à l'étrusque », des décors à l'antique de salons ou de cabinets d'étude<sup>290</sup> et la passion grandissante de l'aristocratie pour les vases peints, la toute nouvelle Reine de Naples avait déjà manifesté un goût certain à la fois pour les antiques mais aussi pour le collectionnisme. Comme le souligne Ornella Scognamiglio à propos de la collection de peintures des Murat, «non è quindi possibile spiegare le committenze napoletane se non inserendole all'interno di una visione più allargata, che tenga conto delle preesistenze e delle attinenze, in un raffronto serrato con la cultura di appartenenza – che non può, chiaramente, essere omessa – e con le vicende storiche che li videro protagonisti»<sup>291</sup>. Si cette relation avec les événements contemporains n'est bien entendu pas sensible dans le choix des pièces antiques, on peut cependant affirmer que Joachim et Caroline Murat s'évertuent à créer une collection qui s'étend à tous les domaines de l'art : peinture, sculpture, antiques et objets d'art.

---

<sup>289</sup> RASPONI 1929, p. 85.

<sup>290</sup> Katharina Kulke a montré l'importance de la publication de gravures de vases antiques dans le renouvellement néoclassique du décor des années 1790-1800, dans son article. Voir KULKE 2003.

<sup>291</sup> SCOGNAMIGLIO 2004, p. 164. Traduction : « il est donc impossible de comprendre les commandes napolitaines sans les replacer dans une vision plus large qui tienne compte des acquisitions préexistantes et de [leurs] rapports en étroite relation avec la culture d'appartenance – qui ne peut certes pas être omise – et avec les événements historiques que vivent les protagonistes ».

En examinant en effet la liste des biens meubles cédés à Napoléon en 1808 en vertu du traité de Bayonne<sup>292</sup>, et en la confrontant avec l'inventaire des objets entrés à la Malmaison dans les mêmes mois, il apparaît que les Murat possédaient déjà une belle collection d'œuvres d'art et notamment de vases antiques.

#### ❖ Les vases Murat de la Malmaison

La Malmaison, résidence de Joséphine Bonaparte, constitue en effet une première « piste » pour qui tente de reconstruire la collection d'œuvres d'art des Murat confisquée par le traité de Bayonne. En 1808, après quelques semaines d'hésitation, Napoléon décide d'attribuer une grande part des biens laissés par le nouveau Roi de Naples à la demeure de son épouse Joséphine.

Un premier inventaire des biens est dressé le 10 septembre 1808 par Le Fuel sous le titre de « Etat général des tableaux et objets d'art existant dans le Palais de l'Élysée, appartenant à leurs Majestés le Roi et la Reine de Naples »<sup>293</sup>. La liste suit l'ordre des pièces. Nous remarquons que les Murat possèdent déjà une petite trentaine d'estampes – dans le salon des huissiers et dans le cabinet de toilette – représentant « divers sujets antiques et des figures d'Herculanum »<sup>294</sup>. De même, Joachim Murat possède déjà dans sa chambre à coucher « une table à mosaïque antique à compartiments » et dans sa bibliothèque du premier étage, une table « avec 43 camées étrusques »<sup>295</sup>. Son goût pour les camées et leur collection débute donc avant l'arrivée de Caroline à Naples.

Selon Paul Marmottan, c'est « peu après la confection de cet inventaire [que] l'Empereur décida de gratifier l'Impératrice Joséphine d'une partie des tableaux de Murat »<sup>296</sup>. Au cours de l'année 1809, la Malmaison accueille ainsi les tableaux, meubles de prix, sculptures et vases antiques qui

---

<sup>292</sup> Les traités de Bayonne, signés dans le courant du mois de juillet 1808, réglèrent les modalités de cession du Royaume de Naples entre Joseph Bonaparte, appelé au trône d'Espagne, et Joachim Murat. Par le traité du 15 juillet 1808 entre Napoléon et Murat, ce dernier devait abandonner toutes ses possessions meubles et immeubles à l'Empereur, condition nécessaire pour devenir de plein droit Souverain de Naples. Cette cession de biens est définie dans l'article séparé n°4 : « LL. AA. II. et RR. Le Grand-Duc et la Grande-Duchesse de Berg cèdent à S.M. l'Empereur et Roi, leur Palais de Paris, la maison qu'ils ont à Neuilly, les écuries dites d'Artois, la terre de La Mothe et en général tous les biens qu'ils possèdent en France, sans exception, avec le mobilier et meubles meublant des palais et maisons, les tableaux, statues et tous les objets soit d'art, soit de décoration qu'ils renferment, quelle qu'en soit la nature. S. M. entrera en possession des biens ci-dessus cités le 1<sup>er</sup> août de la présente année. »

L'article 3 du corps du traité précise bien également les motivations réelles de la cession du Royaume de Naples à Joachim Murat et le peu de confiance de Napoléon en les capacités de chef d'Etat de son beau-frère : « [...] si S. A. I. et R. la Princesse Caroline survit à son auguste époux, elle restera Reine des Deux-Siciles, ayant seule le titre et les pouvoirs de la Royauté, qu'elle exercera dans leur plénitude. Cette unique exception à une loi fondamentale, a pour motif que cette Princesse qui, au moyen de *la présente cession, faite surtout en sa faveur*, place sa famille sur le trône, ne peut cesser d'être au-dessus de ses enfants » (c'est nous qui soulignons). Reproduit dans *Recueil des traités de la France, 1713-1906*, Paris, 1987, p. 263-266.

<sup>293</sup> Reproduit par Paul MARMOTTAN 1919 p. 23-32.

<sup>294</sup> MARMOTTAN 1919, p. 28 et 29.

<sup>295</sup> MARMOTTAN 1919, p. 30.

<sup>296</sup> MARMOTTAN 1919, p. 32.

peuplaient auparavant les résidences françaises<sup>297</sup> des Murat. Cependant, les aménagements des pièces de l'Élysée semblent respectés. Un tableau de Louis-Hippolyte Le Bas représentant Caroline Murat dans le Salon d'argent en 1810, en est une preuve. [annexe 5]

Malheureusement, si l'origine des meubles et autres œuvres modernes peut être retracée sans trop de difficultés, celle des vases antiques reste floue en l'absence d'inventaire suffisamment précis pour permettre une identification des céramiques.

Cependant, un épisode relaté par Paul Marmottan<sup>298</sup>, qui appartient davantage au lot d'anecdotes sur le fort caractère de Caroline Murat, nous permet d'avoir un aperçu de cette première collection au cours de l'année 1808. Avisée des dispositions du traité de Bayonne, Caroline Murat refuse d'ouvrir sa porte à Constantin<sup>299</sup>, le conservateur de la galerie de Joséphine Bonaparte à La Malmaison et membre de la Commission d'organisation du Musée Napoléon, chargé de faire l'inventaire de ses biens. N'osant contrarier la sœur de l'Empereur, ce dernier se présente quelques mois plus tard après le départ de Caroline Murat pour Naples et découvre avec stupeur que le Palais de l'Élysée a été entièrement vidé<sup>300</sup>. Seuls subsistent les objets décrits par Constantin dans son « État des tableaux du Palais Impérial de l'Élysée remis par ordre de sa majesté à l'Empereur, transmis par S.E. le duc de Frioul à sa majesté l'Impératrice pour être portés à la Malmaison ». Suit la liste de 26 tableaux accompagnés d'un « beau vase étrusque avec anses d'enroulement, sur les penses [*sic*] est représenté le combat de Thésée contre le Centaure »<sup>301</sup>. Les recherches de Martine Denoyelle sur la collection de céramiques antiques de Joséphine Bonaparte à la Malmaison qui ont précédé l'exposition du Musée d'Atlanta<sup>302</sup>, ont permis d'identifier le vase décrit sommairement par Constantin. Il s'agit de la nestoris lucanienne K 537, attribuée par A.D. Trendall au Peintre du Primato et aujourd'hui conservée au Musée du Louvre [annexe 6]. Le vase représente non pas Thésée mais Héraclès, bien reconnaissable à sa massue et sa léontè, aux prises avec le centaure Nessos.

La forme remarquable de l'œuvre ainsi que ses dimensions imposantes (72,5 cm de haut et 49 cm de diamètre) en ont fait certainement une pièce admirée de la collection des Murat. De fait, le vase avait été gravé par Millin qui le publie en 1808. Mais, fait curieux, il ne donne d'indications ni sur le lieu de conservation, ni sur la collection à laquelle le vase appartient. Il est probable qu'au

---

<sup>297</sup> Notons dès à présent que les biens des résidences du Grand Duché de Berg et de Clèves sont exclus du traité de Bayonne.

<sup>298</sup> MARMOTTAN 1919.

<sup>299</sup> Guillaume Constantin, né à Rouen en 1755, mort à Paris en 1816. Amateur d'art, il s'occupe aussi du commerce de tableaux, mais ne semble pas très au fait de l'archéologie ni de son vocabulaire.

<sup>300</sup> De fait il existe quelques meubles faisant partie des appartements du Palais royal de Naples dont on ne trouve pas trace d'achats dans les inventaires. Il est assez probable que les Murat ont apporté avec eux quelques pièces de mobilier de Paris, malgré le traité de Bayonne.

<sup>301</sup> MARMOTTAN 1919, p. 33-34.

<sup>302</sup> *Cat. The eye of Josephine.*

moment où Millin édite son ouvrage – au cours de l'année 1808 – le statut de la collection Murat soit encore incertain. Si le traité de Bayonne en interdit l'exportation hors de France, son assignation définitive à la Malmaison ne se fait qu'au cours de l'année 1809, ainsi que le prouve la date de l'inventaire de Constantin cité plus haut.

Un autre vase appartenant à Joséphine Bonaparte en 1809 semble lui aussi provenir de cette première collection Murat. Il s'agit d'un cratère en cloche apulien (K 128) conservé actuellement au Musée du Louvre. Millin qui le mentionne et en donne une planche dans son ouvrage de 1810 indique que « ce vase a été apporté à Naples par le prince Murat, aujourd'hui Roi de Naples »<sup>303</sup>. Le terme de « prince Murat » semble indiquer que Joachim Murat n'était pas encore Roi de Naples au moment de l'achat du vase. Joachim Murat reçoit en effet ce titre de « prince » créé par Napoléon lorsque, déjà Maréchal de France, il reçoit la charge de Grand-Amiral au début du mois de février 1805<sup>304</sup>. Le vase a donc été acquis entre cette date et juillet 1808, à un moment où Joachim Murat est au sommet de sa gloire militaire<sup>305</sup> et s'illustre aussi dans des missions diplomatiques en Italie, auprès du Saint-Siège notamment. Un voyage dans le Royaume de Naples nouvellement conquis et dirigé par son beau-frère Joseph Bonaparte, ne paraît pas impossible. Malheureusement, la documentation disponible ne nous permet pas de retrouver l'origine du vase de façon certaine. Si cependant le cratère a bien été acquis lors d'un voyage de Murat en Italie, cela démontre son intérêt pour l'antique, un œil certain – même s'il s'est vraisemblablement fait aider de quelque connaisseur (peut-être Canova à Rome) – et d'un goût pour l'antiquariat et ses hasards. Ces œuvres en effet ne sont pas proposées à Murat, mais c'est bien Joachim lui-même qui les recherche dans les boutiques d'antiquaires.

Ainsi, cette première collection est malheureusement peu documentée : on ne possède aucun inventaire précis de ces vases, pas plus qu'une estimation globale de leur qualité et de leur nombre<sup>306</sup>. En l'absence de plus de sources, nous en sommes réduits à de simples conjectures sur les occupations de Murat pendant ses différents séjours dans la péninsule italienne.

---

<sup>303</sup> MILLIN 1808, pl. 16

<sup>304</sup> Ce fait est attesté par la correspondance de Murat, *Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat 1765-1815...*, Paris, 1908, tome III p. 312, dans une lettre de Caroline à sa belle-mère, datée du 6 février 1805 : « l'Empereur a donné à Murat le titre de prince et l'a nommé grand-amiral ». Voir aussi la note 1 de la même page, le témoignage du Comte de Mosbourg du 1<sup>er</sup> janvier 1805 : « L'Empereur annonça hier au soir, en sortant du spectacle, à M. le Maréchal Murat qu'il venait de lui déférer la dignité de grand amiral avec le titre de Prince ».

<sup>305</sup> Victoire à Iéna le 14 octobre 1806, entrée dans Varsovie à peine cinq semaines plus tard.

<sup>306</sup> Seule la liste de la Malmaison indique un chiffre de 180 vases en provenance des propriétés du couple Murat de l'Élysée et de Neuilly-Villiers.

❖ Premiers séjours italiens (1801-1802) : aux origines de la collection ?

Les origines de cette collection, nous l'avons dit, sont difficiles à retrouver. On peut pourtant raisonnablement supposer qu'un premier noyau au moins fut constitué autour de 1798-1801, lorsque Joachim Murat se rendit dans la péninsule, tout d'abord à Rome (1798) avec l'Armée d'Italie, puis comme Général en chef de l'Armée d'observation du Midi, en poste à Florence à partir de 1801, avant de partir pour Milan occuper les mêmes fonctions.

En effet, on sait que dès son arrivée à Rome en septembre 1798, Murat se rend dans l'atelier du célèbre Canova et lui achète le groupe de *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, puis quelque temps plus tard (sans doute en 1800 lors d'une visite au pape Pie VII) son pendant, *Amour et Psyché debout*<sup>307</sup>. La collection semble commencer par ces achats. Comme le souligne Ferdinand Boyer « il est bien douteux d'ailleurs que Murat ait eu avant 1798 assez d'argent pour acheter les œuvres d'un Canova »<sup>308</sup> ou d'autres œuvres d'art.

Au mois de mai 1801, Caroline Murat rejoint son jeune époux<sup>309</sup> (le mariage a eu lieu en 1800) et s'installe pour six mois au Palais Corsini de Florence avec son premier fils, Achille. François-Xavier Fabre, jeune peintre qui se fait également marchand de tableaux à ses heures, compte parmi l'entourage régulier des Murat et initie le couple tant à la peinture moderne qu'à celle des époques plus anciennes. Cependant, c'est sans doute l'ambassadeur érudit François Cacault qui a le plus d'influence sur Caroline. Grand collectionneur lui-même<sup>310</sup>, ce dernier se passionne pour l'Antiquité à l'occasion d'un long séjour qu'il effectue à Rome en 1796. A Florence, où il arrive en septembre 1797 à la Direction de la Légation de la République de Toscane, il améliore en revanche sa connaissance de la peinture du Nord de l'Italie et se passionne pour le *Trecento*. Il semble avoir une influence grandissante sur les goûts et les intérêts artistiques de Caroline Murat. François Cacault l'accompagne notamment lors d'un séjour de plusieurs semaines à Venise où il lui sert de mentor dans la découverte de l'École vénitienne.

Il nous semble que ce soit au contact de ce milieu sensible à l'art classique, dominé par la figure de Cacault, et en découvrant à sa source le marché antiquaire italien que les Murat aient commencé leurs premiers achats d'œuvres antiques et de tableaux de maîtres. C'est également l'opinion

---

<sup>307</sup> Les deux groupes statuaire sont aujourd'hui au Musée du Louvre (voir *infra*).

<sup>308</sup> BOYER 1969, p. 122.

<sup>309</sup> Son départ a longtemps été interdit par Bonaparte qui craignait pour l'enfant dont Caroline était enceinte. Achille, premier fils du couple, naît le 21 janvier 1801. Le 24 avril Napoléon cède enfin à sa sœur et Caroline part aussitôt pour Florence, où elle arrive le 6 mai.

<sup>310</sup> Une partie de cette collection se trouve aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Nantes. Sur cette personnalité, nous renvoyons à l'article Rao 2003.

d'Ornella Scognamiglio, qui étudie leur collection de tableaux : « grazie all'amicizia con François Cacault [...] collezionista appassionato, [...] nacque in loro un interesse nei confronti dell'arte italiana che trova riscontri nella presenza all'Eliseo di opere di Raffaello, Leonardo, Corregio, Francesco Albani, Andrea del Sarto ... »<sup>311</sup>. Or, ces toiles de grands maîtres étaient accompagnées – nous le savons désormais – d'achats de céramiques antiques.

Si, pour les raisons que nous avons évoquées, le nombre des vases achetés reste impossible à déterminer, il semble que la totalité des acquisitions des Murat représente une importante collection. Si l'on en croit la liste publiée par Paul Marmottan<sup>312</sup>, la collection de peinture des Murat ne compte pas moins de 142 toiles – dont la majorité de maîtres italiens – ce qui en fait une collection d'Italiens plus qu'honorable pour le Paris de l'époque. L'ancienne collection de vases antiques de la Malmaison nous laisse deviner l'importance et la qualité de celle du jeune couple Murat.

#### ❖ Un écrin pour la collection : les résidences parisiennes des Murat avant 1808

De retour en France en 1802, les Murat semblent ainsi être devenus de véritables amateurs à la tête d'une belle collection. Ils s'installent à l'Hôtel Thélusson à Paris et inaugurent quelques mois plus tard leur propriété de Neuilly offerte par Bonaparte à sa sœur pour la naissance d'Achille (1801). Le domaine voisin de Villiers étant déjà en leur possession, les Murat unissent les deux propriétés et aménagent la demeure avec une collection de meubles de prix, de tableaux de l'Ecole italienne et « une série importante de vases étrusques » selon les commentaires de Paul Marmottan<sup>313</sup>.

Il n'est qu'à voir la liste<sup>314</sup> des meubles du Palais de l'Élysée passés à la Malmaison après 1808 pour s'apercevoir que le couple Murat avait déjà acquis un goût artistique assez sûr.

Cependant, l'absence même d'inventaire précis et de commentaires tant sur la collection de peintures que sur celle des vases antiques, indique – nous semble-t-il – le caractère purement esthète de ces achats. Aucune attention scientifique n'est portée à la facture, la matière ou l'iconographie précise des vases. Les achats ne sont guidés par aucune curiosité archéologique mais plutôt par une adhésion au goût de l'époque, qui ne renie en rien un sincère plaisir esthétique des Murat pour les antiques.

<sup>311</sup> SCOGNAMIGLIO 2006, p. 28. Traduction : « grâce à l'amitié avec François Cacault [...] collectionneur passionné [...] naît chez eux un intérêt pour l'art italien qui se révèle dans la présence à l'Élysée d'œuvres de Raphaël, Léonard de Vinci, Corrége, l'Albane, Andrea del Sarto... ».

<sup>312</sup> MARMOTTAN 1919.

<sup>313</sup> MARMOTTAN 1919, p. 7.

<sup>314</sup> CHEVALLIER, Bernard, « Mobilier du Palais de l'Élysée conservé au Musée de la Malmaison », in *Cavalier et Roi : revue des amis du Musée du Maréchal Murat, Roi de Naples*, n°34, 10/2003, p. 67-73.

Une note du Duc de Frioul, citée par Paul Marmottan dans son ouvrage *Murat à l'Élysée*, confirme cette hypothèse en donnant quelques indices supplémentaires sur cette première collection d'antiques conservée à Villiers : « Monsieur Denon [...] a fait enlever de la galerie de Villiers pour les mettre en sûreté une collection de vases étrusques et différents autres objets minéraux et coraux qui y étaient placés dans des armoires. L'Empereur autorise que la remise de tous ces vases et des différents objets soit faite à S. M. l'Impératrice pour décorer la Malmaison »<sup>315</sup>. Ces quelques lignes semblent décrire un cabinet de curiosités tel qu'il en existe depuis la Renaissance, mélangeant *naturalia* (coraux, minéraux rares...) et *artificialia* comme les tableaux et les antiques. À Villiers, les Murat semblent ainsi s'être constitué une belle collection – si l'on en juge par les vases antiques issus de la Malmaison – mais organisée dans la manière la plus traditionnelle – et déjà désuète – du cabinet de curiosités. Cela permet peut-être d'expliquer l'absence d'inventaire précis de ces œuvres : les objets constituent un ensemble sans qu'on leur accorde de véritable valeur individuelle. Cette notion d'ensemble est confirmée par une lettre de Vivant Denon adressée au Comte Daru<sup>316</sup> (Intendant Général de la Maison de l'Empereur) qui indique que Murat avait fait acheter ces vases à Naples pour 24000 francs.

En l'absence de plus de sources, il paraît impossible de déterminer le degré d'implication de Caroline dans la constitution de cette première collection, comme le remarque Ornella Scognamiglio : « difficile stabilire [...] la sua influenza nel momento dell'acquisizione ; la mancaza di documenti non permette di ipotizzare scelte deliberate e individuali, e la raccolta parigina dei Murat può essere collocata sulla scia di quelle che andavano a formarsi in Europa negli stessi anni, per le quali era necessario “giungere ad avere almeno qualche piccolo pezzo di Tiziano, Raffaello, Correggio,...”<sup>317</sup> »<sup>318</sup> et nous pourrions ajouter, de quelques “vases étrusques” pour une collection de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, il semble que Caroline Murat développe à son retour d'Italie un véritable goût pour les arts et notamment pour la peinture contemporaine, même si certains de ses achats semblent encore dictés par la mode et le conformisme à une certaine idée du Beau. Elle se rend régulièrement au Salon et y achète parfois des toiles de jeunes peintres encore inconnus de la critique, telle Henriette

<sup>315</sup> MARMOTTAN 1919, p. 32.

<sup>316</sup> Lettre du 28 mars 1809. *Correspondance Denon* 1999, n°1590. Citée par Martine Denoyelle dans *Cat. de Pompéi à Malmaison*, p. 24.

<sup>317</sup> PREVITALI, Giovanni, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964, p. 236, cité par SCOGNAMIGLIO 2006, p. 29.

<sup>318</sup> SCOGNAMIGLIO 2006, p. 29. Traduction : “Il est difficile d'établir [...] son influence au moment de l'achat ; le manque de documents ne permet pas de soutenir l'hypothèse de choix délibérés et personnels, et la collection parisienne des Murat peut être placée dans le sillage de celles qui se formaient en Europe dans les mêmes années, pour lesquelles il était nécessaire “de parvenir à avoir au moins une petite œuvre de Titien, Raphaël, Corrège, ...”».

Lorimier, dont elle acquiert une œuvre en 1804. Ornella Scognamiglio remarque à ce propos que «il dipinto doveva piacere particolarmente a Carolina, visto che riuscì a portarlo con se a Napoli»<sup>319</sup>. Cette anecdote révèle d'une part le caractère de Caroline qui brave sans vergogne le traité de Bayonne et permet d'expliquer d'autre part la présence à Naples de certaines pièces de mobilier identiques à celles des résidences parisiennes des Murat<sup>320</sup>. Il faut ajouter que les Murat arrivent à Naples avec tous les meubles et objets d'art contenus dans leurs résidences du Grand-duché de Berg et de Clèves, qui ne faisaient pas partie du traité de Bayonne. La cour de Naples voit ainsi déballés « quattro carri di vasellami ed altri arnesi di argento, più carri di porcellane preziose, quadri, opere d'arte, libri, sontuosa mobilia, carrozze e cavalli »<sup>321</sup>.

Le couple témoigne ainsi d'un véritable goût à la fois pour la production artistique moderne et les œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance<sup>322</sup>.

L'achat des deux *Psyché et Amour* de Canova par Joachim Murat permet d'expliquer un peu plus avant le goût et les choix des Murat en matière d'œuvres d'art. Entré dans Rome en février 1798 avec l'Armée de Rome<sup>323</sup> commandée par Championnet, Murat voit dans l'atelier de Canova le marbre de *Psyché ranimée par le baiser d'Amour* et l'achète pour deux mille sequins. Le sculpteur a déjà acquis une renommée dans toutes les cours d'Europe et il est de bon goût de posséder une œuvre du maître dans sa galerie. Cependant, l'achat de Murat ne semble pas guidé par la seule mode néo-classicisante, mais il paraît obéir à un véritable goût personnel pour les œuvres de Canova, puisqu'il achète le pendant *Amour et Psyché debout* et les installe dans une galerie de son château de Villiers, aménagée spécialement pour les deux marbres<sup>324</sup> par l'architecte Etienne Chérubin Leconte<sup>325</sup>. Si les Murat semblent ainsi sacrifier au goût de l'époque, ils sont réellement sensibles à l'esthétique antique et classicisante. Comme le remarque Ferdinand Boyer<sup>326</sup>, Joachim Murat est d'ailleurs l'introducteur de Canova en France. Lors de la fête qu'il donne en l'honneur du

---

<sup>319</sup> SCOGNAMIGLIO 2006, p. 31. Traduction : « le tableau devait particulièrement plaire à Caroline puisqu'elle réussit à l'emporter avec elle à Naples ».

<sup>320</sup> Une pièce d'archives, conservée à l'Archivio di Stato di Napoli semble confirmer cette hypothèse : on peut lire que « Nel presente inventario tutti li seguenti oggetti segnati con una ✠, sono oggetti venuti da Francia, dopo l'avvenimento di S.M. il Re Gioachino Napoleone, al trono delle due Sicilie », Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, Archivio amministrativo, Terzio inventario, numero busta 3. Malheureusement, l'inventaire qui suit cette note n'indique que le mobilier et aucune œuvre d'art.

<sup>321</sup> *Gioacchino e il suo patrimonio privato*, Naples, 1863, p. 18, cité dans SCOGNAMIGLIO 2004, p. 167. Traduction : « quatre chariots de vaisselle et autres ustensiles en argent, plus des chariots de porcelaine précieuse, de tableaux, d'œuvres d'art, de livres, de meubles somptueux, de carrosses et de chevaux ».

<sup>322</sup> Sur ce goût, voir notamment TOSCANO G. 2007.

<sup>323</sup> Le décret du 3 février 1798 (15 pluviôse an VI) divise l'Armée d'Italie pour créer le corps de l'Armée de Rome.

<sup>324</sup> Pour l'histoire des deux œuvres voir LEROY-JAY LEMAISTRE 2003 et BRESC-BAUTIER 2006.

<sup>325</sup> Sur ce point voir MARMOTTAN 1925, p. 26.

<sup>326</sup> BOYER 1969, p. 123

Premier Consul début avril 1802, les deux sculptures de l'artiste exposées dans la galerie de son château de Villiers attirent l'attention de Joséphine Bonaparte et bientôt de tous les Napoléonides.

On date généralement de cet achat l'amitié des Murat pour Canova, amitié qui se renforce encore après 1808 et l'arrivée du couple sur le trône de Naples. Le sculpteur en témoigne lui-même dans une lettre datée d'août 1802 et adressée à Quatremère de Quincy rapportant un geste d'amitié de Murat. Canova devait en effet envoyer deux moulages en plâtre de ses œuvres à l'Institut, Joachim Murat s'est alors proposé de les porter lui-même : « Il Sig. Generale Murat si esibì egli stesso di presentar questa offerta in moi nome a codesto celeberrimo Istituto »<sup>327</sup>. Cette anecdote prouve l'implication progressive des Murat dans le monde des arts et la fréquentation des artistes célèbres.

Cette proximité avec le sculpteur qui possédait déjà à la fin des années 1790 une collection de vases antiques, a pu faire penser que les premiers achats céramiques des Murat se sont faits directement auprès de Canova. Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'existe malheureusement aucune source qui permette d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse. Il apparaît toutefois vraisemblable qu'un amateur aussi éclairé que Canova ait pu conseiller Joachim et Caroline Murat lors de leur séjour florentin. Dans les années 1790, Canova avait acheté plusieurs vases sur le marché antiquaire de Rome pour le compte du sénateur et grand collectionneur vénitien Girolamo Zulian<sup>328</sup> et lui servait régulièrement d'expert et de conseiller, ainsi que le confirme la correspondance entre l'amateur et le sculpteur. Ces services entre artistes et commanditaires remontent d'ailleurs au moins à la Renaissance et à la constitution des premiers *studioli* de grands personnages. On sait par exemple que le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, envoie en 1517 une somme d'argent à Dosso Dossi afin d'acheter des vases et des gemmes antiques pour son « studio nove »<sup>329</sup>. Raphaël et Titien doivent également aller chercher des antiques à Rome et à Venise<sup>330</sup>.

Un aperçu plus concret du rôle de Canova nous est offert par la lecture de la lettre de Zulian adressée à l'artiste et datée du 16 octobre 1791 : « Dalla Duchessa di Poli, che ho veduta in Bologna, ho ricevuto la qui annessa lista di Vasi etruschi, che sono vendibili. Mi pare, che li prezzi siano troppo alti, anche supponendo li Vasi belli, e conservati; pure la prego di vedere in Roma la Sig.a Duchessa, che la indirizzerà a poter esaminare li Vasi suddetti per dirmi il suo parere sulla

---

<sup>327</sup> Lettre du 11 août 1802, in *Carteggio Canova-Quatremère de Quincy*, p. 21. Traduction : «Le Général Murat s'est présenté de lui-même pour porter en mon nom ce don à ce célébrissime Institut ».

Le fait est confirmé par une mention dans le journal *Le Moniteur* : « Canova [...] a offert à l'Institut des copies en plâtre de plusieurs ouvrages, que M. le maréchal Murat a bien voulu prendre le soin de nous faire parvenir », *Le Moniteur*, an XIII, 3 octobre 1804, p. 33, cité par Giuseppe RAVANELLO in *Carteggio Canova-Quatremère de Quincy*, p. 21, note 2.

<sup>328</sup> Sur les rapports de Canova et Zulian et sur la collection de ce dernier voir l'article DE PAOLI 1998.

<sup>329</sup> Voir l'article de VON ROSEN 2008.

<sup>330</sup> VON ROSEN 2008, note 37.

condizione de Vasi, e sulli prezzi [...]»<sup>331</sup>. Reconnu pour ses qualités d'artiste et d'érudit, Canova a pu jouer auprès des Murat un rôle semblable dès leur premier séjour italien. Une étude approfondie à partir de 1798 de la correspondance de Canova conservée à la Bibliothèque civique de Bassano del Grappa pourrait en donner une idée plus précise<sup>332</sup>.

Cette curiosité pour les arts antiques et modernes éveillée par le premier séjour des Murat en Italie, se voit ainsi frustrée et avortée par le traité de Bayonne en 1808. La découverte du Royaume de Naples et de ses richesses archéologiques ne peut ainsi que donner un nouvel élan à cette passion « collectionneuse » encore dilettante et esthète.

### c. Mesurer l'érudition d'une Reine : la bibliothèque de Caroline Murat

Grâce à de récents travaux<sup>333</sup>, une grande partie de la bibliothèque réunie par la Reine dans ses appartements du Palais de Naples a pu être reconstituée. Si la Bibliothèque Nationale de Naples conserve encore un grand nombre d'ouvrages, une partie de la bibliothèque personnelle de Caroline Murat l'a suivie en exil après 1815. Les livres ont été transmis à ses filles et appartenaient encore à la fin du XX<sup>e</sup> siècle aux descendants italiens des Murat. Les 222 volumes petit format, tous en langue française, identifiés grâce à leur ex-libris, ont été vendus en 1994 à un libraire de Milan qui les a cédés à son tour à l'État italien. Ils sont aujourd'hui la propriété du Musée Napoléonien de Rome. L'ASN conserve un manuscrit relié intitulé *Catalogue de la Bibliothèque de S. M. la Reine des deux Siciles*<sup>334</sup> [sic]. Le manuscrit détaille les titres des ouvrages, le nombre de volumes et leur localisation dans les 10 armoires (numérotées de A à L) de la bibliothèque de la Reine. Les livres sont répartis par sujet : Histoires et Mémoires (armoire A ; 107 titres, 277 volumes) ; Révolutions, Paris et Mélanges (armoire B) ; Voyages et Politiques (armoire C) ; Littératures et Mélanges (armoire D) ; Études, Morale, Éducation, Lettres et Poésie (armoire E) ; Romans (armoires F, G, H, I) ; Mémoires, Révolutions, Voyages et Lettres (armoire L). Le manuscrit est sans date, mais

---

<sup>331</sup> Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, Mss. Canov. I-2-57/63, cité par DE PAOLI 1998, p. 31, annexe XII. Traduction : « De la Duchesse de Poli, que j'ai rencontrée à Bologne, j'ai reçu la liste ci-jointe de vases étrusques qui sont à vendre. Il me semble que les prix sont trop élevés, même en supposant que les vases soient beaux et en bon état, cependant je vous prie de voir à Rome Madame la Duchesse, qui vous permettra d'aller examiner les vases mentionnés, pour me donner votre avis sur la condition des vases et leur prix [...] ».

<sup>332</sup> Dans ses précédentes recherches Marcella de Paoli a en effet exploré la correspondance de Canova jusqu'en 1798, avant les premiers contacts avec Murat.

<sup>333</sup> Notamment ceux de Mmes Grizzuti et Lucianelli à la Bibliothèque nationale de Naples. Pour une liste détaillée des titres et la reproduction des ex-libris, voir l'article « La bibliothèque personnelle de M.A. Caroline Bonaparte-Murat, Reine de Naples et après Comtesse Lipona », *Cavalier et Roi, revue des Amis du Musée du Maréchal Murat, Roi de Naples*, n°33, septembre 2002, p. 52-64. Un parallèle intéressant peut être établi avec la bibliothèque de l'autre Reine de Naples, Marie Caroline, épouse de Ferdinand de Bourbon. Il est vrai que sa composition révèle plus la vaste culture de sa conservatrice Eleonora Pimentel Fonseca. Pour un aperçu de la composition de cette bibliothèque, voir CACCIAPUOTI 1996a et CACCIAPUOTI 1996b.

<sup>334</sup> ASN, Maggiordomia Maggiore, III° inv. busta 224.

plusieurs indices nous permettent d'identifier la Reine à laquelle appartiennent ces livres. La totalité des titres est en français. La littérature romanesque en particulier est en très grande majorité de culture française. Les récits historiques et les essais politiques ne laissent aucun doute sur le « bonapartisme » de leur propriétaire (*Essai sur l'art de rendre la révolution utile, Histoire de France depuis 1789, Histoire du Consulat, Histoire de Buonaparte, Histoire du couronnement de Napoléon...*). Cela suffit à écarter Maria Carolina, l'épouse de Ferdinand de Bourbon, et laisse deux candidates possibles : Julie, la femme de Joseph Bonaparte et Caroline Murat. Un autre indice permet de trancher en faveur de cette dernière : le papier du manuscrit porte le filigrane du fabricant G. Pike et une date, 1807. Mais le cartonnage de la reliure est réalisé avec une feuille de papier Whatman 1808, qui nous donne ainsi le *terminus post quem* de l'ouvrage et assure l'identité de Caroline Murat, Reine des Deux-Siciles à partir de 1808.

## 2. RELATIONS DE LA COUR AVEC LE MONDE ANTIQUAIRE

Nous venons de dresser le portrait des souverains en nous attachant à leur intérêt pour l'art et la découverte de l'Antiquité. Il est évident que tant Caroline que Joachim Murat sont habilement conseillés. Nous dressons ici un rapide portrait des deux Ministres de l'Intérieur qui eurent une influence considérable sur la politique archéologique et patrimoniale du Royaume, avant d'esquisser un panorama du milieu français vivant à Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

### a. Deux ministres antiquaires

#### ❖ Capecelatro<sup>335</sup>(1744-1832)

Après une formation chez les Jésuites et des études supérieures à l'Université de Naples où il put écouter Mazzochi et Genovesi, Giuseppe Capecelatro fut ordonné prêtre à seulement vingt-deux ans. Nommé archevêque de Tarente en 1778, il commença une collection numismatique à partir des trouvailles faites dans la région de Tarente et Métaponte.

---

<sup>335</sup> Nous choisissons cette orthographe sur les conseils de l'archiviste Emanuele Catone, que nous remercions en cette occasion pour les précisions généalogiques. Nous les transcrivons ici dans leur intégralité : « Esistono varie tesi sulle origini del nome Capecelatro. Quella comunemente accettata lo fa risalire al fatto che Giacomo Capece nel 1057 teneva la signoria di Alatro, per cui tale famiglie sarebbe un ramo dei Capece, così come i Capece-Galeota ed i Capece-Minutolo. La famiglia Capecelatro fu nobile a Napoli nel Seggio di Capuana e a Caserta e fu ricevuta nell'Ordine di Malta nel 1581. Il suo membro più celebre è stato Alfonso C., cardinale ed arcivescovo di Capua. Proprio ad un Capecelatro – Giuseppe, ministro dell'Interno con Murat e arcivescovo di Taranto – si deve un'opera sulla storia della famiglia Capece (*De antiquitate et varia Capyciorum fortuna*, Napoli 1830). Per l'origine della famiglia si può citare: B. Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1875, vol. VI, pp. 7-10. »

Grand amateur d'art moderne et antique, la visite de ses collections conservées à Naples<sup>336</sup> fait partie des étapes obligées du *Grand Tour*. Millin ne manque pas de s'y rendre et décrit dans sa correspondance<sup>337</sup> quelques-unes des pièces antiques que l'archevêque de Tarente put récolter dans les Pouilles et la Basilicate. En 1815 Romanelli, dans le troisième tome de *Napoli antica e moderna*, fait la description de la collection de Capecelatro en insistant sur les peintures possédées par l'archevêque :

*Palazzo del Marchese di Sessa a Cappella.* Qui in un nobile appartamento abita monsignore D. Giuseppe Capecelatro arcivescovo di Taranto. Questo dotto prelato, che ama, e conosce moltissimo le belle arti, ha qui una famosa quadreria, ed un nobile museo di antichità, che sarebbe cosa ben lunga a descrivere. [...] Nel museo si ammira una preziosa collezione di vasi greci detti etruschi, alcuni de' quali sono stati pubblicati con separate dissertazioni, ed altri da sigg. Millin, e Millingen. Vi ha puranche una raccolta di pietre incise, di bronzi antichi, ed altri preziosi monumenti<sup>338</sup>.

Entre 1808 et 1809, Capecelatro occupe les fonctions de Ministre de l'Intérieur, qui comprennent, entre autre charge, la supervision des fouilles dans le Royaume, la délivrance de permis d'excavation, et le contrôle du patrimoine artistique meuble et immeuble. Parmi l'ensemble de ses tâches quotidiennes de ministre, c'est vraisemblablement celles qui plurent le plus à Capecelatro.

Déjà âgé en 1809, il cède son portefeuille à Giuseppe Zurlo. Murat le nomme confesseur de la Reine Caroline et surtout Directeur de son musée personnel<sup>339</sup>. Il reçoit alors une pension de 50 ducats du Trésor de l'Ordre royal des deux Siciles<sup>340</sup>. Nous insistons ici sur l'aspect purement formel et honorifique de cette fonction de directeur du musée, dont les tâches afférentes étaient en réalité accomplies par d'autres<sup>341</sup>. C'est lui cependant qui aurait incité Caroline Murat à faire l'acquisition de la collection de vases antiques de Caminati (ou Caminada)<sup>342</sup> pour son musée personnel. Arditì, cité dans les *Documenti Inediti*, rappelle en outre le don que Capecelatro fit à la Reine d'une grande partie de sa collection numismatique qui occupait, dans le musée du Palais

---

<sup>336</sup> Au début du siècle, Capecelatro occupa le Palazzo Sessa a Cappella Vecchia, l'ancienne demeure de Lord Hamilton. Sa villa-musée Santa Lucia (aujourd'hui détruite) construite à Tarente et occupée avant la chute de la République Parthénopeenne, est également louée par les *Touristes*. Sur cette villa et les collections de Capecelatro, voir TOSCANO M. 2009, p. 271-277.

<sup>337</sup> *Notes et papiers divers de Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie, 1811-1813*, tome IV. BNF Arsenal, Manuscrits Français MS. 6372. Les feuillets sont malheureusement peu lisibles. Voir également les lettres rassemblées par Nicola Vacca : VACCA 1966.

<sup>338</sup> ROMANELLI 1815, p. 103-105.

<sup>339</sup> Cette fonction n'est attestée à notre connaissance que par un document d'archive publié par PAGANO 2004.

<sup>340</sup> ASBN, B.D.S./ Corte vol.b.(C) (1,2/4/1811) : « Banco dell Due Sicilie pagate ducati Sessantuno e gr. 38, al Signor Giuseppe Capecelatro Arcivescovo di Taranto, Consigliere di Stato, creato Cavaliere dell'Ordine sudetto da S.M. con Real Decreto de' 19 mag. 1808 e dite sono per un'annata, mesi due, e giorni 22 decorsa da'9 ottobre 1809 a tutto la fine di dicembre 1810 della pensione di annui ducati 50 che li spetta in forza dell'articolo 10 della legge de'24 Febbraio 1808. Napoli marzo 1811. »

<sup>341</sup> À partir de 1811, Soissons assume la charge de conservateur du Musée de la Reine.

<sup>342</sup> Voir PAGANO 2004 et FERRARA 2007, p. 35 *et sq.* CAPASSO 1901 reprend en grande partie ROMANELLI 1815.

Royal, un médaillier entier<sup>343</sup>. Sa libéralité est d'ailleurs légendaire. Mario Pagano<sup>344</sup> rapporte par exemple l'anecdote suivante : en 1812, particulièrement enthousiasmé par la présence à Naples de François Artaud, premier conservateur du Musée de Lyon, Capecelatro lui offre plusieurs vases de sa collection. Les œuvres sont toujours à Lyon et constituent le noyau de la collection de céramique antiques.

Après la restauration des Bourbons, Capecelatro se retira définitivement des affaires publiques<sup>345</sup> mais continua de recevoir la visite des érudits et amateurs de passage à Naples. À la fin de sa vie, il vendit sa collection au Roi du Danemark, Christian VIII. Les médailles et les vases antiques sont aujourd'hui encore conservés à Copenhague<sup>346</sup>.

#### ❖ Giuseppe Zurlo (1757-1828)

Né dans le Molise, Giuseppe Zurlo bénéficie d'une éducation soignée et d'une solide culture à la fois classique et moderne. Ses grandes compétences l'ont fait engager tant par les Bourbons (Directeur des Finances et Secrétaire d'État après 1799 ; Ministre de l'Intérieur en 1820) que par les Français (Ministre des Finances, de la Justice puis de l'Intérieur). L'activité de Giuseppe Zurlo en tant que Ministre de l'Intérieur de Joachim Murat est d'une grande densité. Tant sur le plan politique qu'économique et financier, Zurlo s'est attaché à redresser le Royaume avec une grande énergie. Son portrait a maintes fois été tracé et ses actions maintes fois décrites et analysées<sup>347</sup>. Cependant, toutes ces études se sont peu intéressées à Giuseppe Zurlo en tant que responsable du patrimoine archéologique du Royaume de Naples et amateur d'antiquités. La lecture des archives nous informe au contraire du grand intérêt que porte Zurlo aux fouilles dans le Royaume. Il signe personnellement les permis d'excavation et s'enquiert des résultats. Comme nous le verrons par la suite, il ouvre lui-même à titre privé des fouilles et offre une partie de sa collection de vases antiques à la Reine. Il pousse les souverains à l'amplification des fouilles sur les sites de Pompéi et d'Herculanum en proposant l'achat de terrains par la couronne. Il promulgue également la poursuite des investigations archéologiques dans le reste du Royaume<sup>348</sup>. Dans ce contexte, il faut sans doute

---

<sup>343</sup> *Doc. Ined.* vol. IV (Murat), p. 4.

<sup>344</sup> PAGANO 2004.

<sup>345</sup> « le mie anticaglie lusingano questo resto di vita », Capecelatro à la Comtesse Ludolf, lettre du 20 février 1819, cité par PAGANO 2004, p. 135.

<sup>346</sup> Sur la collection de vases vendue au Roi du Danemark voir BUNDGAARD RASMUSSEN, 2000, en particulier p. 11-23.

<sup>347</sup> La bibliographie sur Giuseppe Zurlo est très fournie. Nous citons ici les quelques études consultées pour la rédaction de ce travail : CAPONE 1832, TROTTA 1870, FLORIMONTE 1995, RAO - VILLANI 1995. Cette dernière étude met particulièrement bien en relief les actions de Zurlo dans les différents champs politique, social et économique. Giorgio Palmieri a publié en ligne une bibliographie annotée sur Zurlo comprenant plus de 90 titres : [www.iststudiatell.org/rsc/art\\_7n/studi\\_su\\_giuseppe\\_zurlo.htm](http://www.iststudiatell.org/rsc/art_7n/studi_su_giuseppe_zurlo.htm)

<sup>348</sup> Voir *Cat. Antichità e belle arti*, p. 15 et sqq.

nuancer l'anecdote rapportée par Luca de Samuele Cagnazzi<sup>349</sup>, chef de département au Ministère de l'Intérieur et sous les ordres directs de Zurlo. Cagnazzi raconte comment un vase créé de toutes pièces par Gargiulo à partir de tessons de provenances diverses, fut vendu comme un original au Ministre Zurlo. Conseillé par le numismate Francesco Carelli<sup>350</sup>, son collaborateur pour les affaires archéologiques, Zurlo y trouva une iconographie si particulière, qu'il acheta le vase au prix exorbitant de 500 ducats.

#### b. Le milieu intellectuel français et européen à Naples

Les Français ayant vécu la Révolution et la génération suivante vivent dans un imaginaire et une rhétorique politique pétris d'Antiquité. Comme l'a montré Claude Mossé<sup>351</sup>, il s'agit d'une Antiquité modelée selon les idéaux des Lumières, une Antiquité érigée en modèle civique et politique : d'abord celui de l'Athènes de Solon et de Sparte idéalisées par Plutarque, celui de la Rome républicaine enfin. Or cette Antiquité idéale trouve tout à coup une illustration concrète à travers les découvertes des cités vésuviennes. Elle apparaît à la fois plus proche et plus modeste. Elle déçoit parfois. Goethe avait ainsi détesté sa visite de Pompéi, où les vestiges des habitations lui étaient apparus de sombres et ridicules maisons de poupées<sup>352</sup>. Il partage en cela les vues des Encyclopédistes sur l'étroitesse d'esprit des « archéologues » qui s'extasiaient sur les objets usuels découverts à Pompéi et à Herculaneum et regardent l'Antiquité « à travers les bécasses de l'anticomanie »<sup>353</sup>. D'autres trouvent au contraire dans cette confrontation directe avec l'Antiquité une nouvelle source de savoir et l'occasion de vérifier et mieux comprendre les textes anciens.

Le milieu des Français à Naples avant l'arrivée des troupes napoléoniennes et après leur départ, se compose surtout d'amateurs d'art de passage et d'envoyés plénipotentiaires profitant de leur statut pour constituer des collections d'antiques sans trop pâtir des restrictions de la législation en matière d'exportation d'œuvres d'art. C'est ainsi que le Duc de Blacas et le Comte de Pourtalès constituent une grande part de leurs collections d'antiques en achetant sur la place napolitaine les fameux vases « étrusques » qui affluent de Nola et de Ruvo vers la capitale. Si la Reine Marie Caroline avait

<sup>349</sup> Entièrement cité dans PAGANO 2004, p. 137-138. Sur De Samuele Cagnazzi voir en particulier la note 10.

<sup>350</sup> Le même Francesco Carelli vend une partie de sa collection de monnaies anciennes à la Reine Caroline Murat.

<sup>351</sup> MOSSÉ 1989.

<sup>352</sup> GOETHE 1817. Lettre du 11 mars 1787 : „kleine Häuser ohne Fenster, aus den Höfen und offenen Galerien die Zimmer nur durch die Türen erleuchtet. Selbst öffentliche Werke, die Bank am Thor, der Tempel, sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschrank als Gebäude.“

<sup>353</sup> Le mot est de Diderot. Sur les Encyclopédistes face aux sciences de l'Antiquité, et à la querelle entre les Philosophes et les Erudits, voir SEZNEC 1957, en particulier le chapitre V.

plutôt privilégié les liens avec les artistes et intellectuels germanophones<sup>354</sup>, le nouveau régime mis en place par Napoléon, offre de nouvelles opportunités aux voyageurs français.

Étape obligée du *Grand Tour*, Naples est également très prisée par les artistes européens. Impressionnés par la silhouette menaçante du Vésuve, la bigarrure de la mode et des mœurs napolitaines, les jeunes artistes venus de toute l'Europe à la recherche de l'antique ne manquent pas de se rendre au Pausilippe, lieu supposé de la tombe de Virgile mais surtout sur les – déjà – spectaculaires chantiers de Pompéi et d'Herculanum. Parmi eux, quelques jeunes pensionnaires de la Villa Médicis, tels que Granet, Ingres ou le peintre Belge Odevaere, s'aventurent hors de Rome et sont accueillis à la cour de Naples. La Reine reçoit en effet personnellement de nombreux artistes de France et d'Italie et leur fait parfois l'honneur de les accompagner à Pompéi. Les journaux de fouilles nous apprennent ainsi que Caroline Murat se rend sur le site le 17 mars 1813 avec Canova. L'amitié du sculpteur avec les Murat date du premier séjour de Joachim à Rome. Canova se rend plusieurs fois à Naples, notamment pour exécuter le portrait en marbre de Caroline<sup>355</sup>. Ces principales visites du site en cours de fouilles ont lieu dès 1783, puis en 1807, sous Joseph Bonaparte et enfin en 1813, en compagnie de la Reine. L'étude de son œuvre peint indique ainsi une connaissance déjà érudite des découvertes pompéiennes dès les années 1790. Si l'art même de Canova est empreint d'une sensibilité nouvelle et ouvre des perspectives pour le début du siècle, il se nourrit de l'Antiquité aperçue au cours de ses promenades à Pompéi et à Herculanum, en compagnie de la Reine parfois, le plus souvent seul avec son carnet de croquis.

### c. Jeunes talents au Royaume des antiques : les peintres

Plusieurs autres artistes français, présents à Naples sous le règne des Murat, ont travaillé pour la cour. Parmi ceux-ci, le paysagiste Dunouy (1757-1841) qui déjà avait accompagné les Murat dans leur Grand-Duché de Berg et peint à cette occasion la vue du Château de Benrath que l'on peut encore admirer dans le Salon Murat de l'Élysée, a tiré de ses années de résidence à la cour des Murat une série de vues du Royaume de Naples, aujourd'hui conservées au Château-Musée de Fontainebleau<sup>356</sup>.

---

<sup>354</sup> Sur ce point nous renvoyons à *Cat. Il sogno mediterraneo*.

<sup>355</sup> Signalé dans les *Doc. Ined.*, tome IV, p. 328. Le plâtre est conservé à la Gypsothèque de Possagno.

<sup>356</sup> Voir notamment *L'Eruption du Vésuve de 1813*, présentée au Salon de 1817 et *Vue prise de la côte du Pausilippe*, datée de 1819.

On doit également citer Montagny<sup>357</sup>, auteur de l'aquarelle représentant l'intérieur du Grand Cabinet de Caroline Murat<sup>358</sup>, qui occupe avec le tout jeune Lemasle (1788-1870) la charge de peintre d'histoire à la cour de Naples. Autre jeune talent, le comte Auguste de Forbin (1777-1841) fait un séjour dans la Naples des Murat, avant d'obtenir la protection de Pauline Borghèse, sœur de Caroline. C'est d'ailleurs son tableau *L'Eruption du Vésuve l'an 79*<sup>359</sup>, présenté au Salon de 1817, qui lui ouvre les portes de l'Académie. Tous ces artistes, issus en grande majorité de l'atelier de David, offrent à la cour de Naples une vision toute moderne de la peinture, c'est-à-dire fondée avant tout sur un dessin rigoureux respectant l'antique tout en rénovant la facture dans une esthétique néo-classicisante. Ces artistes étrangers, principalement français, introduisent ainsi un courant nouveau à Naples et font entrer le Royaume dans le goût du siècle. Cela est d'ailleurs particulièrement sensible dans le domaine de l'architecture et marque les réalisations napolitaines dans toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>360</sup>.

En 1813, la même année que Canova, un autre grand artiste, le peintre Jean-Dominique Ingres, fait une visite au Royaume de Naples. En 1808, lorsqu'il était encore pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, le jeune peintre avait déjà vendu la célèbre *Dormeuse* au couple Murat qui venait d'accéder au trône de Naples. Le seul voyage important que l'on connaisse des années romaines (1806-1820) d'Ingres est précisément ce séjour napolitain, à la cour des Murat entre 1813 et 1814. Le peintre est alors quelque peu désargenté et cherche des commandes. Comme le rappelle Dimitri Salmon dans son étude sur la *Grande Odalisque*<sup>361</sup>, plusieurs personnes sont susceptibles d'avoir introduit Ingres auprès de la Reine : « c'est généralement à François Mazois (1783-1826) architecte [des Murat], dessinateur attitré de la Reine et ami intime du peintre, que l'on attribue ce mérite ; mais l'on peut aussi songer au graveur en pierres fines Amédée Durand (1789-1873) [...]. On peut également penser au peintre d'Aix François-Marius Granet (1775-1849), dont Ingres est devenu le camarade dès 1798 dans l'atelier de David et qui vient d'être nommé peintre de la Reine de Naples, grâce à la protection de François Cacault. Ou encore, évidemment, à Lucien Bonaparte, qui s'est fait portraiturer par le Montalbanais en 1807 et qui a pu recommander l'artiste à sa sœur»<sup>362</sup>. Ces différentes hypothèses révèlent toute la richesse intellectuelle de l'entourage de la Reine et le

<sup>357</sup> Voir SCOGNAMIGLIO 2010 et les travaux de Delphine Burlot : *Digital Montagny* base de données en ligne sur les dessins de Montagny, hébergée par le Getty Research Institute. Voir aussi BURLLOT 2014.

<sup>358</sup> Élie Honoré de Montagny, *Intérieur du palais royal de Naples au temps des Murat*, 1811, Rome, Collection Praz.

<sup>359</sup> Auguste Forbin (Comte de), *L'Eruption du Vésuve l'an 79*, vers 1816, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.

<sup>360</sup> Voir les articles VILLARI 1997, VENDITTI 1997 et plus récemment les *Atti Il Mezzogiorno e il Decennio*, notamment LENZA 2012.

<sup>361</sup> SALMON 2006.

<sup>362</sup> Salmon 2006, p. 14

foisonnement d'artistes en visite à la cour de Naples. Pendant son séjour, Ingres réalise au moins six tableaux pour les Murat, dont deux scènes dans le style « troubadour »<sup>363</sup> (*Le Cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël ; Paolo et Francesca*) ainsi qu'un portrait de famille probablement détruit après 1815, mais dont il reste les dessins des portraits d'Achille, Lucien et Letizia Murat. Ingres peint également un portrait de *La Reine Caroline Murat* en pied en 1814, où Caroline est vêtue de noir avec un chapeau orné d'une plume, devant la grande baie de son bureau, par laquelle on aperçoit le Vésuve fumant. Ce tableau, longtemps perdu a été identifié en 1990 par Hans Naef. Mario Praz qui avait vu la toile et l'a reproduite dans la *Filosofia dell'arredamento*, n'avait pas repéré la touche d'Ingres, mais retraçait l'origine de l'œuvre qui « avait appartenu au comte Giulio di Gropello Figarolo à Rome dont l'arrière-grand-père l'aurait acquis[e] à Terlizzi, dans les Pouilles, vers 1850 »<sup>364</sup>.

On sait également qu'un autre portrait représentant la Reine assise a été exécuté à cette occasion et que la toile est restée dans l'atelier d'Ingres jusqu'à sa mort, mais ce tableau a lui aussi disparu. On ne conserve que deux dessins préparatoires à la mine de plomb<sup>365</sup>, montrant l'un, le visage de Caroline de face, l'autre, la Reine assise de trois quarts. La commande la plus fameuse de ce séjour reste bien sûr la *Grande Odalisque*, réalisée en 1814, qui devait être le pendant de la *Dormeuse* aujourd'hui disparue.

Nous avons déjà évoqué le musée de papier d'Ingres et sa fascination pour l'Antique. L'exposition *Ingres et l'antique*<sup>366</sup> a permis de mettre en lumière quelques exemples intéressant nos recherches. En effet, plusieurs vases aujourd'hui conservés à Munich ont été dessinés par Ingres sur papier calque, parfois relevés d'aquarelle, tels que le célèbre cratère à volutes attribué au Peintre des Enfers, provenant de Canosa<sup>367</sup> ou encore l'amphore à col attribuée au Peintre d'Alkimachos<sup>368</sup>. Si Ingres reproduit par ailleurs beaucoup de figures gravées des ouvrages de Millin, Millingen ou Stackelberg, il dessine également sur nature les céramiques tant du Musée Royal que du Musée privé de la Reine, lors de sa visite à la cour de Naples en 1814. Parmi les vases restés à Naples et aujourd'hui conservés au Musée archéologique, on reconnaît sur les montages d'Ingres une

---

<sup>363</sup> Voir TOSCANO G. 2007.

<sup>364</sup> Cité p. 17 par NAEF 1990.

<sup>365</sup> *Cat. Ingres* Petit Palais, p. 100.

<sup>366</sup> *Cat. Ingres et l'antique*.

<sup>367</sup> Munich 3297, MILLIN 1816, pl. 3, TRENDALL *RVAp* II, 533, 18, 282. Dessin sur calque d'Ingres reproduit dans *Cat. Ingres et l'antique*, cat.39.

<sup>368</sup> Munich 2325, MILLINGEN 1813, pl. 9. Dessin d'Ingres reproduit dans *Cat. Ingres et l'antique*, cat.40.

amphore à col campanienne attribuée au Groupe des Trois Points<sup>369</sup> [annexe 6], groupe auquel on attribue d'autres vases du Musée de la Reine.

Une hydrie lucanienne peut être également reconnue dans le détail d'une femme assise tenant une hydrie sur ses genoux, dans une attitude de tristesse. Ce vase est attribué à un peintre déjà représenté dans la collection de la Reine : le Peintre de Brooklyn-Budapest de l'atelier lucanien. Le Musée archéologique de Naples compte trois vases attribués à cette main, que l'on peut rapprocher de deux hydries et une nestoris décrites dans les *Documenti Inediti*, ce qui atteste leur présence dans les collections de Caroline Murat. L'hydrie de Naples H 2899 inv.81839<sup>370</sup> (Arditi 8999, *Doc. Ined.*, n°428) repérée par Ingres est la plus intéressante pour son iconographie et semble techniquement la plus aboutie des trois vases du Peintre de Brooklyn-Budapest. Dans son inventaire, Arditì relève des inscriptions<sup>371</sup> qui permettent de placer la scène du registre supérieur, d'où Ingres a tiré sa figure, dans le cycle d'Ulysse. La femme assise avec une hydrie sur les genoux ne serait pas une Électre, comme on a pu le penser, mais une Pénélope. Il est peu probable qu'Ingres se soit véritablement penché sur l'identification du personnage qu'il reproduisait. En tant que peintre, il semble que ce soit davantage la forme et les lignes du dessin qui l'aient intéressé. Or le Peintre de Brooklyn-Budapest a été identifié par Trendall<sup>372</sup>, comme le chef de file de la seconde génération de l'atelier du Lucanien ancien (*Early Lucanian*). L'hydrie remarquée par Ingres appartient au début de la carrière du peintre (vers 380 av. J.-C.), lorsque son style est encore très influencé par celui du Peintre d'Amykos<sup>373</sup>. Cependant, comme le signale encore Trendall, les repeints rendent l'attribution moins aisée et, tant la forme que le système de décoration rapprochent cette hydrie de deux autres attribuées au Peintre d'Amykos (Naples H 3247 inv.81950 et Naples H 3241 inv.81949<sup>374</sup>).

Cependant, la représentation antique du thème d'Électre au tombeau semble particulièrement fasciner Ingres. Il relève la figure de la jeune fille dans une attitude de déploration sur une amphore à col campanienne attribuée au Peintre de Fienga<sup>375</sup>. Dans les deux cas, Ingres s'intéresse aux moyens plastiques mis en œuvre pour traduire les sentiments du personnage figuré en rendant expressif son corps tout entier. Pour Ingres, la leçon de l'Antique ne passe donc pas uniquement par la copie des modèles statuaires de l'époque classique. À une époque pourtant dominée par les catégories de Winckelmann et leur jugement de valeur esthétique, Ingres étudie sans complexe et

<sup>369</sup> TRENDALL, *LCS*, 276, 342, pl. 112.6 et *Cat. Ingres et l'antique*, cat.30.

<sup>370</sup> TRENDALL, *LCS*, p. 110, n°568, pl. 56,3.

<sup>371</sup> L'état actuel du vase ne permet pas de repérer les inscriptions remarquées par Arditì.

<sup>372</sup> TRENDALL, *LCS*, chap. IV, p. 107-115.

<sup>373</sup> Sur ce peintre et son atelier voir DENOYELLE 2009.

<sup>374</sup> **Cat.103**. Provient de Ruvo.

<sup>375</sup> Naples 81736 (H 3126). TRENDALL *LCS Supp.* II, 186, 87a, pl. 33. Dessin d'Ingres, graphite sur papier calque, reproduit dans *Cat. Ingres et l'antique*, cat.87.

sans préjugé l'art antique sous toutes ses formes et – sans le savoir peut-être – à tous les siècles de son histoire.

d. Jeunes talents au Royaume des antiques : érudits voyageurs

Le gouvernement établi à partir de 1806 jusqu'en 1815 attire des voyageurs français d'un genre nouveau. Une jeune génération d'antiquisants, de peintres, d'architectes, se forme à l'archéologie et se confronte sur le terrain aux problématiques d'une discipline naissante. La plupart ne sont âgés que d'une vingtaine d'années. Ils deviennent les protégés de la Reine Caroline Murat qui leur offre l'opportunité de réaliser leurs premiers travaux.

❖ Comte de Clarac (1777-1847)

Âgé d'à peine trente ans lorsqu'il arrive à la cour des Murat, le Comte de Clarac est engagé très rapidement comme précepteur des enfants du couple royal. C'est du moins sous cette fonction officielle qu'il apparaît dans les almanachs royaux, jusqu'en 1813<sup>376</sup>. Cette charge lui donne en réalité tout le loisir de se consacrer plus avant à l'étude de l'antique et de l'archéologie. Il prend ainsi une part intellectuelle importante sur le chantier des fouilles pompéiennes. Dans la notice sur Pompéi écrite en 1817 pour compléter son *Voyage en Italie*, Chateaubriand lui attribue même la direction de plusieurs campagnes de fouilles : « L'on trouve aussi des renseignements précieux dans un livre que M. le comte de Clarac, conservateur des antiques, publia étant à Naples. Ce livre, intitulé *Pompéi*, n'a été tiré qu'à un petit nombre d'exemplaires, et n'a pas été mis en vente. M. de Clarac y rend un compte très instructif de plusieurs fouilles qu'il a dirigées. » En fait, Clarac n'obtint jamais la réelle direction des fouilles<sup>377</sup> qui fut toujours confiée à des archéologues italiens, mais il est certain que ses études ultérieures se sont nourries de ce qu'il avait pu observer sur le chantier de Pompéi.

À la fois savant et archéologue – rappelons qu'il termine sa carrière comme conservateur au Musée du Louvre – le Comte de Clarac cultive également ses dons de dessinateur et de peintre. Il est d'ailleurs l'auteur d'une huile sur toile représentant Caroline Murat dans son grand cabinet, assise à son bureau et regardant ses enfants jouer sur la terrasse [**annexe 5, fig. 3**]. Ce tableau<sup>378</sup>, évoqué par Louise Rasponi dans ses *Mémoires*, a été longuement étudié par Mario Praz<sup>379</sup> dans son ouvrage sur le décor intérieur du Palais royal de Naples à l'époque des Murat. Cette toile nous fait entrer dans

<sup>376</sup> *Almanacco reale per l'anno MDCCCX, MDCCCXI, MDCCCXIII*, Naples.

<sup>377</sup> Sur ce point voir *Cat. Pompéi, travaux et envois*, p. 33.

<sup>378</sup> *Caroline Murat et ses enfants au Palais royal de Naples*, Charles de Clarac, huile sur toile, Naples, 1813, anciennement collection Praz, Rome. Le tableau a été dérobé en 1982.

<sup>379</sup> PRAZ 1994.

l'intimité de la Reine. En tant que précepteur de ses enfants, le Comte de Clarac évoluait dans le cercle le plus proche de la Reine et pouvait la conseiller sur sa politique artistique ainsi que sur ses éventuels achats d'antiques pour sa collection. Lui-même féru d'archéologie, il se constitue au cours de ses années italiennes un important cabinet dont les pièces composent aujourd'hui le noyau des collections d'art grec du Musée Saint-Raymond à Toulouse.

❖ François Mazois (1783-1826)

Plus jeune encore que le Comte de Clarac, Mazois est un architecte brillant et passionné par la lecture des auteurs anciens. Pour autant, lorsqu'il arrive à Naples, âgé seulement de vingt-cinq ans, l'ancien élève de Percier n'est pas encore un amateur d'archéologie. Après avoir attendu en vain le Grand Prix de Rome, Mazois décide de partir en Italie sur ses propres fonds à la suite de son camarade Leclère, Grand Prix d'architecture en 1808. Naples vient alors d'accueillir triomphalement son nouveau Roi, Joachim Murat. Ce dernier désire donner un lustre supplémentaire à sa capitale et prévoit de grandes réalisations architecturales autour de Capodimonte et de la résidence d'été des souverains à Caserte. Le « second architecte du Roi »<sup>380</sup>, Leconte, suggère alors aux Murat le jeune François Mazois – qu'il avait rencontré en France par l'intermédiaire de ses amis Percier et Fontaine – pour l'aider à concevoir le programme d'embellissement de la *reggia* de Caserte. Aussi, Mazois arrive-t-il à Naples à la fin de l'année 1808. Il découvre une capitale en pleine mutation urbaine, foisonnante de projets d'embellissement à l'image du nouveau règne. Les Murat lui confient rapidement de nombreux travaux.

Toujours sous la direction de Leconte, Mazois travaille à la rénovation du Palais de Portici qui accueille à nouveau, après la fermeture du musée créé par les Bourbons<sup>381</sup>, un musée consacré aux découvertes d'Herculanum et de Pompéi. À cette occasion, Mazois se penche sur les moyens de conserver les peintures romaines des atteintes de l'air et de la lumière. Féru de littérature antique, le jeune Mazois parcourt le site de Paestum décrit par Strabon, et Herculanum, où il effectue de nombreux relevés des monuments publics. Mais c'est essentiellement Pompéi, où il se rend pour la première fois au début de l'année 1809, qui lui inspire la volonté de publier un grand ouvrage traçant le portrait de la cité romaine. Leconte, qui est alors également l'architecte de la Reine et l'auteur du réaménagement complet de ses appartements privés, l'introduit auprès de Caroline Murat.

---

<sup>380</sup> Selon les almanachs royaux, le premier architecte était Antoine de Simone. Sur Etienne-Chérubin Leconte, voir MARMOTTAN 1925 ; FIADINO 2008 et FIADINO 2012.

<sup>381</sup> Sur le *Museo Ercolanese* de Portici voir GRELL 1982, p. 124 *et sqq.*, ALLROGGEN-BEDEL – KAMMERER-GROTHAUS 1983 et surtout Cantilena – Porzio 2008.

Selon le témoignage de ses contemporains, Mazois avait d'ores et déjà formé le projet de publier le résultat des fouilles pour fournir une vue scientifique du site dans sa globalité. L'auteur de la notice sur François Mazois dans l'édition de 1838 des *Ruines de Pompéi* rapporte l'anecdote suivante : pour obtenir l'agrément de ses recherches, « il parvint à en dessiner furtivement quelques vues : nous disons *furtivement*, car l'Académie de Naples avait seule le privilège d'en faire dessiner les morceaux pour son grand ouvrage sur Pompéi, ouvrage qui n'avance que bien lentement. Ces dessins furent présentés à la sœur de Napoléon, accompagnés d'un plan explicatif. Cette femme spirituelle, et qui chérissait les arts, fut enchantée du travail de l'artiste français ; elle admira la pureté du dessin dans les vues, la clarté et l'élégance même du style dans le texte. Elle nomma l'auteur dessinateur de son cabinet, lui fit donner toute autorisation pour continuer son ouvrage, dont elle accepta la dédicace, et pour l'aider dans ses recherches lui accorda une pension de mille francs par mois »<sup>382</sup>. Jouissant ainsi d'un confort matériel et fort de l'autorisation officielle de la Reine, Mazois travaille sur le site de Pompéi de 1809 à 1815<sup>383</sup>. La chute de Napoléon entraînant celle de Murat, les travaux de Mazois sont brutalement interrompus. En effet, au retour des Bourbons, Mazois est pour un temps interdit de séjour au Royaume des Deux-Siciles et s'installe à Rome. Cependant, grâce à l'action de l'Ambassadeur de France à Rome Pressigny, Mazois obtient en 1816 la permission de retourner à Naples et bientôt de travailler de nouveau sur le site de Pompéi. Le grand ouvrage sur *Les ruines de Pompéi* est finalement publié à Paris, où Mazois retourne avec le titre d'Architecte Inspecteur des Bâtiments Civils à partir de 1824. Sa mort brutale à la fin de l'année 1826 ralentit l'édition des volumes suivants, dont le dernier paraît seulement en 1838.

Si François Mazois s'intéresse à l'Antiquité par le biais de l'architecture, d'autres savants comme Millingen attachent plus d'importance à l'étude directe des objets découverts lors de fouilles.

❖ James Millingen (1774-1845)<sup>384</sup>

James Millingen est né à Londres en 1774 mais a passé la majeure partie de sa vie à Paris et en Italie. S'il n'entretient pas de rapports aussi étroits que Millin ou Mazois avec la cour de Naples, les archives conservent plusieurs lettres<sup>385</sup> qui attestent une correspondance avec Caroline Murat, se poursuivant après 1815. Travailleur patient, Millingen fait le tour des grandes collections privées d'Italie pour en publier les pièces les plus remarquables. Son premier ouvrage (*Recueil de quelques*

<sup>382</sup> Propos d'un certain Am. D., auteur d'une « notice » citée par le Chevalier Alexis-François ARTAUD DE MONTOR, membre de l'Institut, dans sa « notice sur François Mazois », publiée dans la quatrième partie des *Ruines de Pompéi* de François MAZOIS, ouvrage achevé par Charles GAU, éd. 1838, vol.4, p. III.

<sup>383</sup> Sur cette opportunité voir IROLLO 2012.

<sup>384</sup> Voir LE BARS-TOSI 2011.

<sup>385</sup> Ces lettres, ainsi que celles de Millin, sont indiquées par erreur sous la cote CHAN, 31 AP 37 dans l'inventaire général. Nous connaissons leur existence mais n'avons pu les consulter.

*médailles grecques inédites*, Rome) paraît en 1812. À cette époque Millingen fait un voyage dans le Royaume de Naples qui l'amène à découvrir la collection déjà importante de Caroline Murat. Il prend quelques notes sur les vases grecs (rééditées en 1891 par Reinach<sup>386</sup>) et publie à Rome l'année suivante (1813) son deuxième ouvrage : *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirés de diverses collections*. Les planches gravées qui accompagnent le texte sont d'une grande précision et permettent aujourd'hui d'identifier avec certitude les vases décrits par Millingen, ce qui facilite grandement la recherche de leur localisation actuelle.

L'ouvrage de Reinach donne quelques exemples de vases à l'iconographie rare qui sont passés de la collection Millingen à celle de la Reine de Naples, comme l'amphore J 846, aujourd'hui conservée à Munich (n°3161) où Millingen identifie une scène de lutte entre Cénéé (Kaineus) et les centaures. Un autre vase (Arditi 9160, Naples H 3111) est indiqué dans l'inventaire général d'Arditi de 1821 comme provenant de « Melligen da Palazzo ». La description qui en est faite permet de l'identifier avec certitude au n°398 des *Documenti Inediti*. Le vase faisait donc bien partie de la collection de Caroline Murat et n'appartient pas au lot de vases donnés par Millingen au Musée Royal Bourbon en 1821. Un extrait de lettre du Ministre de l'Intérieur Capeceletro à Arditi, cité par Stefano de Caro<sup>387</sup>, indique que Millingen bénéficie d'un permis d'exportation dès la fin de l'année 1808. On peut supposer que ces dons de vases peints ont été effectués pour remercier la Reine, qui avait facilité les opérations de fouilles et raccourci les délais. Il s'agit d'un cratère à colonnettes représentant un homme marchant, tenant un petit vase de la main gauche et un bâton de la main droite, suivi par une joueuse de double flûte. Entre les têtes des personnages, se lisent les lettres K et O. La description des *Documenti Inediti* y voit l'inscription KOMO, mais il peut également s'agir d'un *καλος* comme le suggère Heydemann<sup>388</sup>. Le revers du vase présente un homme drapé qui tient un bâton dans la main droite. Il s'agit d'un vase attique, attribué par Beazley au Peintre d'Agrigente qui fait partie des premiers Maniéristes («*early mannerists*») probablement découvert à Nola. Dans une certaine mesure, cette œuvre témoigne des échanges intellectuels qu'entretenaient Caroline et Millingen et de leurs réflexions sur l'origine et l'iconographie de ces vases.

Pour autant, Millingen n'effectue que de courts séjours à Naples. Si son influence est sensible dans la constitution de la collection de la Reine, ce n'est pas lui qui souffle à Caroline Murat l'idée d'un musée personnel. En effet, parmi ce cercle d'érudits et d'artistes présents à la cour de Naples, celui qui influence le plus fortement la Reine dans son goût pour les antiquités, est sans conteste Aubin-Louis Millin.

---

<sup>386</sup> REINACH 1891.

<sup>387</sup> DE CARO 1998, p. 235, note 17.

<sup>388</sup> HEYDEMANN 1872, p. 471, n°3111.

❖ Aubin-Louis Millin (1759-1818)

Le directeur du Cabinet des médailles n'entreprend le voyage d'Italie qu'à l'âge de 52 ans. Fort d'une préparation minutieuse<sup>389</sup>, Millin parcourt la péninsule de 1811 à 1814 à la découverte des principaux chefs-d'œuvre antiques et modernes, mais aussi de monuments inédits qu'il fait graver en vue d'une grande publication scientifique<sup>390</sup>. S'arrêtant plus longuement à Rome, il interrompt son séjour pour de longues visites à la cour de Naples<sup>391</sup> et en profite pour découvrir la Campanie, la Calabre, la Basilicate et les Pouilles. Il effectue même en cette occasion des fouilles à Barletta<sup>392</sup>, qui se révèlent infructueuses. Millin était déjà en contact avec l'Archevêque de Tarente Capececiattolo, lui-même passionné de numismatique, et l'on peut raisonnablement penser que c'est par son intermédiaire qu'il accède aux collections d'antiques de savants et d'amateurs napolitains, mais aussi au musée privé de la Reine Caroline Murat. Les recueils des dessins<sup>393</sup> qu'il commande contiennent ainsi plusieurs noms de collectionneurs. Ces noms permettent de retracer l'itinéraire de visite de Millin et donnent une idée du nombre et de la qualité de ces collections napolitaines.

Tout à la fois botaniste, minéralogiste, numismate et archéologue, Aubin-Louis Millin est un savant confirmé lorsqu'il arrive à la cour de Naples en 1812 pour un premier séjour en Campanie. Directeur du Cabinet des Antiques depuis 1794, il est membre de l'Institut dès 1806, date à laquelle il publie son *Nouveau Dictionnaire des Beaux-arts*. On retrouve dans cet ouvrage une conception déjà très construite de la notion de collection et de l'effort nécessaire à la transmission d'un patrimoine et d'un savoir : « Bien que privée, la collection répond à l'attente didactique d'étudier les coutumes du passé non seulement à travers les objets mais aussi à travers les monuments, comme l'atteste la reconstitution de la tombe et de son décor avec l'indication de la disposition de son mobilier. »<sup>394</sup> Cette première définition de l'archéologie par Millin a eu une grande influence sur le développement du goût de Caroline pour les antiquités. Désormais, la Reine ne se contente plus de réunir des objets pour leur qualité esthétique, mais tente de comprendre leur fonction en réunissant le plus d'informations possible sur leur contexte.

---

<sup>389</sup> Voir sur ce point l'article PRETI-HAMARD, SAVOY (à paraître).

<sup>390</sup> Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France conserve plus d'un millier de dessins réalisés en Italie pour Millin. Voir PRETI-HAMARD, SAVOY (à paraître), note X et les contributions dans *Actes Voyages et conscience patrimoniale*. Citons aussi le récent ouvrage collectif D'ACHILLE – IACOBINI – TOSCANO 2012.

<sup>391</sup> À la lecture de sa correspondance, il apparaît que Millin effectue de très nombreuses visites à Naples entre l'été 1812 et le début de l'année 1814, ses publications en témoignent : *Descriptions des tombeaux de Pompéi* en 1812 et *Description des tombeaux de Canosa* en 1813.

<sup>392</sup> *Doc. Ined.* vol. II, p. 11. Voir également la correspondance entre Millin et Zurlo, BNF, MSS-FR 24703 [transcription en annexe 7]

<sup>393</sup> Ces recueils sont aujourd'hui conservés à la BNF.

<sup>394</sup> MILLIN 1806.

La découverte en 1813 de l'hypogée Monterisi Rossignoli à Canosa<sup>395</sup> donne l'occasion à Caroline et à ses amis antiquisants de mettre en pratique les vues de Millin sur l'archéologie. Le savant publie lui-même les richesses de la tombe et son ouvrage paraît à Paris, trois ans après la découverte. Le mobilier de la tombe – aussi bien la céramique que les armes – est réuni et exposé par la Reine, dans le *Museo Palatino*<sup>396</sup>. Épaulée par Millin, sa démarche est celle d'un chercheur, doublé d'un muséographe de talent : si l'ensemble n'échappe pas à une certaine emphase pathétique teintée du romantisme de l'époque, le mobilier est disposé assez fidèlement dans une architecture qui rappelle la tombe originelle<sup>397</sup>. Notons dès à présent que des présentations similaires avaient été proposées à l'occasion des fouilles de Paestum en 1805. Le British Museum conserve encore aujourd'hui la maquette en liège réalisée à Naples après ces découvertes et représentant une tombe peinte avec son mobilier funéraire. De même en 1809, Thomas Hope, dans l'une des quatre salles consacrées aux vases antiques de sa galerie de Duchess Street, reconstitue un columbarium avec ses offrandes de céramiques figurées<sup>398</sup>. Mais il s'agit d'un ensemble de vases disparates, dont l'agencement muséographique ne veut exalter que le caractère mystique et sacré accordé aux vases<sup>399</sup>. Le projet de « Musée de la Reine » est en soi bien plus novateur.

### C) Le Musée de la Reine : de la délectation esthétique à l'intérêt archéologique

Nettement distingué dans les sources du Musée Royal abrité dans le Palais des Studii, le *Museo Palatino*, ou Musée de la Reine, est un cas intéressant de transformation progressive d'une collection de vases antiques réunie à but ornemental et esthétique en un projet scientifique réfléchi.

Comme pour toute collection réunie par un souverain, le statut des objets collectionnés est pour le moins ambigu. Il est en effet difficile, dans le cas d'œuvres exposées dans des palais royaux, d'établir une différence nette entre simples collections royales et véritables musées (au sens moderne du terme). Comme le suggère Annalisa Porzio dans son étude sur la galerie de tableaux du Palais royal de Naples, la distinction doit être cherchée du côté de la finalité de l'objet. Selon elle, il existe un rapport dialectique entre « un système de disposition des œuvres dans le contexte de

---

<sup>395</sup> MILLIN 1816.

<sup>396</sup> Elda Martino nous apprend que des copies des grands cratères à volutes de l'hypogée furent réalisées par les Giustiniani et se trouvent encore aujourd'hui conservées dans les réserves du Musée de la Chartreuse de San Martino et au Museo Artistico Industriale. Voir MARTINO 2006, p. 184, note 7.

<sup>397</sup> Cet hypogée, de 6,20 m de long sur 3,80 m de large, imitait lui-même l'architecture d'une maison avec un drômos menant à une chambre funéraire. Deux pilastres de section carrée soutenaient un toit à double pente et marquaient l'entrée de manière monumentale. Il contenait de la céramique à figures rouges mais aussi de la céramique indigène, des armes et des bijoux. Voir *infra* chapitre III, III, D.

<sup>398</sup> Voir l'illustration qu'il en donne dans *Household Furniture* (HOPE 1807). Sur la collection Hope, voir notamment JENKINS 2008, en particulier p. 125. L'agencement est visible dans un tableau d'Adam Buck, *The Artist and his Family*, 1813, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, B1977.14.6109.

<sup>399</sup> Ces vases étant retrouvés dans des tombes, les premiers commentateurs pensèrent qu'ils recouvraient une signification rituelle et mystique. James Millingen combat cette opinion, principalement dans MILLINGEN 1822.

structures intellectuelles – l'étude de l'histoire de l'art dans le musée – et une disposition décorative dans un contexte de mobilier, où les œuvres deviennent un simple élément à accorder avec l'ensemble, par un abandon nécessaire de leur sens spécifique »<sup>400</sup>. Si les premiers achats de vases antiques auprès d'autres collectionneurs et de marchands sont sans doute dictés par des motivations esthétiques, Caroline Murat donne peu à peu une nouvelle ampleur à la collection initiale. Conseillée et guidée par les savants de son entourage, la Reine met en place au cours de son règne un véritable « musée », au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire un lieu d'exposition d'objets, destiné à l'étude et à la délectation d'un public, même si dans le cas du Palais royal, il s'agit encore d'un public restreint et choisi. Il est vrai que le statut de la collection reste ambigu, car il n'existe pas de fondation officielle de ce musée (du moins aucune archive n'en conserve la trace)<sup>401</sup> et il n'existe pas non plus d'inventaire des pièces entrées dans la collection et conservées dans ce musée. Ce « musée de la reine est donc un cas intéressant : Caroline Murat aménage un musée personnel, ouvert à quelques savants, érudits ou artistes qui aident à sa conception, à mi-chemin entre la collection privée et le musée public ouvert à tous. Elle renouvelle en quelque sorte l'usage des collections royales – puisque ses objets sont exposés dans la partie privée du Palais royal, tout en restant visibles par des personnes extérieures – mais elle ne franchit pas le pas de donner ses collections personnelles à la délectation de tous dans un espace public.

Nous pouvons néanmoins considérer l'exposition des œuvres de la collection comme une véritable mise en scène muséographique. L'organisation physique des salles en effet, pour peu que nous la connaissions, indique une réflexion fondée sur l'étude des objets, base de tout projet muséal.

## 1. ORGANISATION PHYSIQUE ET INTELLECTUELLE DU MUSEE DE LA REINE

Au rythme des acquisitions et surtout des découvertes archéologiques faites dans tout le royaume de Naples et que l'on avait pris l'habitude de montrer aux souverains, la collection de la Reine s'accroît à une vitesse peu commune. Pour prendre l'exemple des céramiques antiques qui nous intéresse ici plus directement, il faut rapporter le nombre de pièces collectées – plus d'un millier selon nos estimations<sup>402</sup> – à la brièveté du séjour napolitain de Caroline Murat. De sa première visite à Pompéi le 27 octobre 1808 à son départ pour l'exil au mois de mai 1815 – soit six ans et demi à peine – Caroline s'est constitué un véritable musée d'antiquités.

---

<sup>400</sup> PORZIO 1999, p.7. Texte original : “[un] sistema di collocazione delle opere in un contesto di tessiture intellettuali – lo studio della storia dell'arte nel museo – ed una loro collocazione decorativa in un contesto di arredo, elemento da armonizzare in un insieme, con una necessaria remissione del significato specifico”.

<sup>401</sup> L'archive publiée par PAGANO 2004 n'est pas un acte de fondation.

<sup>402</sup> LE BARS 2007.

a. L'emplacement physique du Musée de la Reine au Palais Royal de Naples

Les almanachs royaux<sup>403</sup> édités pendant le règne des Murat n'indiquent pas avant l'année 1813 de personnel spécifique pour le « Musée de la Reine ». Si la découverte spectaculaire de l'hypogée Monterisi Rossignoli à Canosa en septembre 1813 et sa reconstitution au début de l'année 1814 dans une salle des appartements de Caroline Murat hissent les collections de Caroline Murat au rang de véritable musée, l'organisation spatiale des œuvres en vue d'une présentation raisonnée semble naître quelques années auparavant. En effet, comme le remarque Antonella d'Autilia<sup>404</sup> dans son article sur le « Musée de la Reine », l'appartement de Caroline au Palais Royal de Naples subit un grand nombre de travaux entre 1809 et 1810. L'architecte Lecomte redéfinit l'espace intérieur en attribuant de nouvelles fonctions aux pièces : « le “Grand Cabinet”, cui faceva seguito la biblioteca, il museo, la Sala della Musica con l'attiguo “Teatrino Privato” »<sup>405</sup>.

En outre, des fragments d'archives recueillis et étudiés par Nicoletta d'Arbitrio et Luigi Ziviello<sup>406</sup> indiquent dans une description sommaire la présence d'une salle dédiée au « Musée » dès la fin de l'année 1810 : « Il salone pel Museo – la volta che copre questo salone si è dipinta ad aria con nubbe, ed ucelli aggruppati in diversi luoghi »<sup>407</sup>. On peut donc considérer que dès 1810, Caroline Murat possède son propre musée, à savoir un espace dédié à la présentation des œuvres de sa collection. D'après cette dernière description, le Musée de la Reine semble se résumer à une seule salle. Fiorelli<sup>408</sup> relève par ailleurs sur plusieurs vases de la collection de Caroline restés à Naples des numéros et des mentions de localisation indiquant toujours la salle I. Cependant cette mention même d'une première salle, semble sous-entendre l'existence d'une ou de plusieurs autres salles adjacentes. En outre, si l'on considère le seul nombre de céramiques de la reine décrites dans les *Documenti Inediti* (735 en incluant les fragments) et que l'on y ajoute les autres 830 œuvres diverses décrites par Fiorelli dans la suite de son inventaire, les 447 œuvres antiques vendues en 1826 à Louis Ier de Bavière et les 200 pièces environs envoyées à Marseille en 1815, on parvient à un total de plus de 2200 pièces. Il devient difficile d'imaginer toutes les œuvres exposées dans une seule salle. Par ailleurs, Marina Mazzei dans son article sur l'hypogée Monterisi Rossignoli<sup>409</sup> a bien montré que Caroline Murat avait fait reconstituer, à l'intérieur de son musée, l'hypogée

---

<sup>403</sup> Seuls trois almanachs ont été édités en 1810, 1811 et 1813. Ceux de 1810 et 1811, *Almanacco reale per l'anno MDCCCX* et *Almanacco reale per l'anno MDCCCXI* sont conservés à l'Archivio Storico di Napoli (ASN), celui de 1813 étant consultable à la Bibliothèque Nationale de Naples (BNN).

<sup>404</sup> AUTILIA 2007a, p.295-308.

<sup>405</sup> AUTILIA 2007a, p.302.

<sup>406</sup> ARBITRIO - ZIVIELLO 2003.

<sup>407</sup> ASN, IG RCC F 374. Cité par ARBITRIO – ZIVIELLO 2003, p. 105.

<sup>408</sup> FIORELLI, *op. cit.*, tome IV, p.274-328

<sup>409</sup> MAZZEI 1990, p.123-167.

grandeur nature<sup>410</sup> pour y exposer tout le contenu de la tombe. Il faut également replacer dans le musée de la reine le grand médaillier que lui avait offert l'évêque de Tarente, Mgr Capecelatro<sup>411</sup>, qui occupait toute une pièce selon les propos d'Arditi rapportés par Fiorelli : « manca l'intero medagliere, che occupava una stanza »<sup>412</sup>. Considérant tous ces éléments, on peut raisonnablement supposer que le musée de la reine occupait sans doute une seule pièce dans les plans de l'architecte Leconte en 1810, mais que – comme tout musée vivant – il s'est développé au rythme des acquisitions d'antiquités de Caroline Murat pour former une suite de salles d'exposition. Millin dans une lettre datée de 1814 nous confirme l'ampleur de la collection de céramiques antiques de la Reine : « Le Musée de S.M. la Reine se compose de différents objets qui sont le produits de fouilles qui se suivent encore ; il possède aussi plusieurs centaines de vases qui viennent des fouilles, ou dont S.M. a fait l'acquisition »<sup>413</sup>. Il reconnaît également la grande qualité des vases qui y sont conservés : alors qu'il ne fait dessiner que « quarante-sept [vases] tous choisis à cause de la beauté de la peinture » parmi les cinq salles de la galerie des céramiques du Musée Royal, il choisit « dans le Musée [de la Reine] cent dix-sept vases dont [il] rapporte le dessin »<sup>414</sup>.

#### b. Un embryon d'organisation hiérarchique

À la lecture des *Documenti Inediti*, on remarque que plusieurs vases portaient des traces d'inventaire au moment où Arditi établit sa liste. Il est difficile de savoir si ce récolement a eu lieu juste après le départ de Caroline Murat ou bien s'il faut voir là les indices d'un inventaire du Musée de la reine dressé avant les événements de 1815. Il nous semble plausible d'y voir là le travail du conservateur cité dans plusieurs sources. En effet, Caroline Murat fait état dans sa fameuse « note » adressée à Metternich pour répondre aux récriminations des Bourbons, d'un directeur de son musée personnel du nom de Soisson. Millin le cite également dans sa correspondance privée<sup>415</sup>. La fonction de conservateur du Musée de la Reine a pu naître entre 1812 et 1813 alors que la collection continuait de s'accroître. On ne connaît cependant que le nom de ce Soissons (ou Soisson), en poste dans les heures critiques qui ont précédé l'exil de Caroline.

#### c. L'organisation spatiale des œuvres au sein du musée

Il semble que le travail d'inventaire, dont nous conservons la trace à travers les numéros retrouvés sur certains vases et retranscrits dans la liste des *Documenti Inediti*, ait été effectué après la

<sup>410</sup> L'échelle exacte n'est cependant pas certaine. Le terme employé par Fiorelli dans les *Documenti Inediti* est celui de « modello », qui désigne comme en français, une reproduction à une échelle plus petite.

<sup>411</sup> Sur ce don voir *Gioacchino Murat e il suo patrimonio privato*, Naples, 1863, p.245, note 1.

<sup>412</sup> *Doc. Ined.* tome IV, p.vii.

<sup>413</sup> MILLIN 1814, p. 59.

<sup>414</sup> MILLIN 1814, p. 59.

<sup>415</sup> Correspondance Millin – BNF MSS Fr 24698.

formation de la majeure partie de la collection. En partant de l'hypothèse que cet inventaire (probablement rédigé par le conservateur Soisson) a été fait en suivant l'ordre des vitrines, nous pouvons tenter de retrouver une partie de l'organisation spatiale du musée de la reine.

Nous remarquons ainsi que plusieurs vases de petites tailles, le plus souvent en vernis noir, sont regroupés par formes et types de décors. Nous pouvons citer par exemple les numéros 202 à 206, 215 à 228, et 262 à 342 des *Documenti Inediti*, qui sont des patères en vernis noir, qui portaient dans l'ancien inventaire du Musée de la reine des numéros compris entre 410 et 656, avec plusieurs numéros d'inventaire qui se suivent. Les numéros 700 décrivent plutôt des lécythes (« lagrimatoi »). Par ailleurs, les figures noires semblent avoir occupé les premières armoires du musée car elles sont référencées par des numéros assez petits. Les grands vases comme les nestorides, les cratères en calice ou à colonnettes viennent interrompre cet ordre. Nous imaginons que ces vases à l'iconographie souvent riche et surtout aux dimensions imposantes, étaient présentés en dehors des armoires ou des tables, peut-être sur des troncs de colonne (comme cela est le cas au Musée Bourbon quelques années plus tard). De même, les premières dizaines de numéros de cet inventaire sont attribués à des vases taille généralement supérieure à une paume, c'est-à-dire de plus d'une vingtaine de centimètres. Le musée devait donc s'ouvrir par une série de tables au centre de la pièce et des consoles sur les côtés, alternant avec des armoires pour les vases plus petits.

On remarque également des rapprochements d'œuvres selon leur thème. Par exemple les vases ornés de figures d'animaux (ex. Arditì 7882 et 7886) portent de numéros d'inventaire proches (120 et 126), ou encore les vases portant des numéros voisins dans l'ancien inventaire (102 et 104, respectivement Arditì 9269, *Doc. Ined.*, n°659 et Arditì 9272, *Doc. Ined.*, n°658) ont une iconographie commune et présentent des scènes de départ du guerrier.

Il est donc possible de retrouver l'organisation spatiale d'une grande partie du musée de la reine et l'on pourrait envisager une reconstitution physique de la collection pour les vases restés à Naples et conservés au Musée archéologique. Par ailleurs, cette organisation scientifique du Musée de la reine s'est trouvé récemment confirmée par la redécouverte<sup>416</sup> d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Naples. La lecture de ce manuscrit révèle cependant quelques surprises.

---

<sup>416</sup> Le manuscrit ne semblait pas être connu des études plus anciennes. On doit à Antonella d'Autilia sa redécouverte. Voir AUTILIA 2007a.

## 2. LE « MUSEE DE LA REINE », UN PROJET SCIENTIFIQUE AVORTE. LE TEMOIGNAGE DU MANUSCRIT DE NAPLES

La création de la fonction de conservateur à la tête du musée semble fortement liée au grand projet éditorial et scientifique qui germe en 1813 sous l'impulsion de François Mazois. Ce dernier, qui occupe, rappelons-le, la fonction officielle de dessinateur du Cabinet de la Reine, envisage la publication sous forme de catalogue érudit de toutes les œuvres antiques de la collection de Caroline Murat. Cette initiative est la première (et à notre connaissance la seule) pour tenter d'ordonner par un discours scientifique fixé par écrit, les œuvres antiques possédées par la reine. Nous l'avons vu, il n'existait auparavant aucune édition des œuvres et objets d'art des Murat au Palais royal de Naples, pas davantage que pour les demeures de France et du Grand Duché de Berg avant 1808. Il est important de souligner le contexte dans lequel la proposition de Mazois intervient. L'autorisation donnée par la reine de répertorier les œuvres antiques de sa collection pour les publier dans un but scientifique correspond à un véritable tournant. Il s'agit d'un changement de perspective : Caroline Murat n'envisage désormais plus sa collection comme uniquement personnelle et délectable, mais veut l'ouvrir à la communauté scientifique dans son entier par le biais de la publication. Cet événement marque en fait la véritable naissance du Musée de la reine, en tant qu'établissement voué à l'étude de l'art et du passé.

Un premier volume manuscrit voit le jour en janvier 1814. L'avertissement rédigé en français expose ainsi l'ambition du projet :

Ce volume n'est qu'un essai et pour ainsi dire l'échantillon de l'ouvrage. Les gravures doivent être encore soumises à quelques légères corrections, le texte sera rédigé d'une manière plus étendue, plus détaillée et avec plus de soin.

Cet ouvrage sera divisé en quatre volumes. Le premier comprendra les morceaux en bronze, or ou argent. Le second, les terres cuites et les objets de verre. Le troisième, les marbres et peintures. Le quatrième, les pierres gravées et les camées appartenant à sa Majesté, qui mériteront d'être publiés, on pourra aussi y joindre quelques médailles.

On ne parle point des vases peints, conservés dans le musée de la Reine parce que Monsieur Millin les fait graver en ce moment, mais si sa Majesté augmentait par la suite sa collection déjà si riche on pourrait joindre à cet ouvrage ce que ces nouvelles acquisitions offriraient d'intéressant.

Le premier volume sera précédé d'une courte dissertation sur les monuments en bronze, en or et en argent, le second aura pour introduction une dissertation sur l'art de la plastique et de la verrerie chez les anciens et ainsi des autres.

On peut juger d'après ce qui vient d'être dit de l'ordre de cet ouvrage. Les planches contenues dans ce volume donneront une idée du format et du soin que l'on met à l'exécution des dessins et des gravures.<sup>417</sup>

L'allusion à Millin et à son travail sur les vases de la Reine est intéressante et semble confirmée par la lettre citée plus haut<sup>418</sup> : « J'ai choisi dans le Musée [de la reine] cent dix-sept vases dont je rapporte les dessins. Je n'ai rien laissé, je crois, qui méritât une attention particulière ». Malheureusement, le travail de Millin est lui aussi resté inachevé.

Le volume manuscrit de Naples reste en réalité l'unique exemplaire témoignant du projet éditorial de Mazois. Faute de temps et en raison de la situation politique plus que troublée dans toute l'Europe, les autres volumes promis ne voient pas le jour. Cette première tentative reste néanmoins d'un grand intérêt car elle témoigne de l'attention scientifique portée aux collections par la reine et son entourage et souligne leur volonté de faire connaître les œuvres à un ensemble plus large de personnes, même si l'accès physique à la collection reste limité aux intimes de la Reine et aux érudits de passage. Selon nous, il faut donc dater la naissance officielle du Musée de la reine de 1814, année de ce projet de publication scientifique, qui fait passer la collection au rang de musée à part entière.

### 3. CARACTERISATION DE LA COLLECTION DE CAROLINE MURAT<sup>419</sup>

En réunissant les œuvres aujourd'hui dispersées entre les musées de Naples, Munich et Rio de Janeiro, il apparaît que Caroline Murat possédait une collection ouverte à toutes les productions présentes en Italie méridionale. Si les vases attiques dominent largement le noyau vendu à Louis Ier de Bavière et aujourd'hui conservé aux Antikensammlungen de Munich, on observe une nette prépondérance de la production lucanienne (environ 28% du total), suivie par la céramique apulienne (environ 17%). Lorsque l'on se penche par ailleurs sur les thèmes iconographiques des œuvres de la collection de céramique, on remarque un grand nombre de petits vases portant un iconographie liée au monde féminin (scènes d'offrande entre un homme et une femme, figures d'Eros parées ou de femmes assises ornées de bijoux). Ces petits vases aux formes raffinées mettent en valeur les œuvres spectaculaires comme les vases de Ruvo, à l'iconographie plus complexe. Mais la motivation principale de la collection semble être de présenter un ensemble homogène le plus complet possible des découvertes de céramiques dans le Royaume de Naples.

---

<sup>417</sup> Musée de la Reine, Naples, 1814. Manuscrit unique conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples (BNN) sous la cote PB II 22.

<sup>418</sup> MILLIN 1814, p.59.

<sup>419</sup> Nous reprenons ici les conclusions de notre étude sur l'ensemble de la collection Murat : LE BARS 2007.

La présence en grande quantité de céramiques à vernis noir – indépendamment du problème de production (attique ou locale) qu'elle soulève – semble confirmer notre hypothèse. Ce n'est pas tant la rareté du sujet représenté qui semble intéresser la reine, que la typologie de la forme de l'œuvre et l'adéquation de son style aux vases déjà présents dans la collection. On peut donc affirmer que Caroline Murat et son entourage scientifique ont cherché, non pas à réunir quelques curiosités disparates, mais sont parvenus à créer un véritable musée, complément du Musée Royal de Naples, qui pouvait présenter à son public une vue globale de la céramique grecque d'Italie du Sud, telle qu'on la connaissait dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cependant, nous devons constater qu'une partie de la collection échappe encore à notre analyse. Faute de précision des sources, il reste impossible d'identifier à travers les descriptions des inventaires les vases décorés de quelques ornements seulement. Bien souvent, la couleur de l'argile et la technique de décor ne sont pas mentionnées. Nous n'excluons donc pas que se cachent encore derrière ces descriptions sibyllines, des céramiques de production indigène, témoins de l'art des premiers occupants de l'Italie méridionale.

On peut ainsi affirmer avec Claude Pouzadoux que « la Reine participe à la valorisation d'un patrimoine archéologique »<sup>420</sup> en toute conscience et le met à la disposition du public tout en le protégeant des dégradations du temps et de l'ignorance des hommes. Cette réflexion sur le patrimoine et sa protection démontre de la part de la jeune souveraine une acuité intellectuelle et un sens surprenant des enjeux contemporains, puisqu'à la même époque la France n'aborde encore que timidement ces notions de sauvegarde du patrimoine historique au lendemain du vandalisme révolutionnaire. En faisant de leur cour un espace de réflexion et d'étude sur le patrimoine antique, les Murat permettent à toute l'Europe de mieux connaître Pompéi et ses monuments à travers les publications et gravures qui en sont faites. Ainsi diffusées, les beautés antiques et modernes du Royaume de Naples et la liberté de circulation accordée, attirent de nombreux artistes et savants de l'Europe entière.

La cour de Naples apparaît ainsi foisonnante de personnages versés dans les arts et les sciences. Évoluant dans ce milieu, contribuant même à son enrichissement en attirant à sa cour des personnalités savantes de toute l'Europe, Caroline Murat ne peut que bénéficier des conseils, débats, idées nouvelles qui ne manquent pas de germer dans ces cercles d'intellectuels. Ingres et tous ces artistes qui entouraient la Reine ont certainement influencé les goûts de Caroline Murat en matière d'art. Il n'est qu'à voir les toiles qui ornent ses appartements : elles sont signées Raphaël, Corrège, Titien, Andrea del Sarto, ou encore Guido Reni. Nous pourrions faire un constat identique

---

<sup>420</sup> POUZADOUX 2005b, p. 108-109.

pour la bibliothèque de Caroline Murat au Palais royal de Naples. Les travaux en cours<sup>421</sup> qui tentent de reconstituer cette bibliothèque dans sa composition physique et intellectuelle, font déjà état d'ouvrages scientifiques parmi les plus modernes aux côtés de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une grande partie des auteurs classiques, antiques et modernes. Nous sommes loin des livres de chevet d'une femme futile et préoccupée du seul luxe et des fêtes : par la composition de sa bibliothèque, Caroline donne l'image d'une Reine instruite qui se confronte aux découvertes et à la pensée de son temps.

---

<sup>421</sup> Notamment ceux de Mmes Grizzuti et Lucianelli à la Bibliothèque Nationale de Naples. Pour une liste détaillée des titres et la reproduction des ex-libris, voir l'article « La bibliothèque personnelle de M.A. Caroline Bonaparte-Murat, Reine de Naples et après Comtesse Lipona », *Cavalier et Roi, revue des Amis du Musée du Maréchal Murat, Roi de Naples*, n°33, septembre 2002, p. 52-64.

### III) L'œuvre réformatrice du *decennio francese*

#### A) Les réformes politiques et économiques<sup>422</sup>

Dès le début de son règne, Joseph Bonaparte lance un grand nombre de réformes. À son départ en 1808, le Royaume de Naples est de fait en pleine mutation : l'organisation politique de l'Ancien Régime a fait place à un embryon d'État moderne sous l'impulsion du souverain.

En effet, en quatre mois à peine, de mai à août 1806, Joseph met en place un régime radicalement nouveau, dont les trois principes fondateurs sont ainsi résumés par Antonio Mele : « l'everzione del sistema feudale, la riforma dell'amministrazione provinciale e comunale, la riforma fiscale basata sull'introduzione dell'imposta fondiaria »<sup>423</sup>.

Le premier geste de Joseph avait été d'abolir la féodalité dans la totalité du Royaume le 2 août 1806<sup>424</sup>. C'était s'attaquer aux pouvoirs héréditaires des barons de toutes les provinces<sup>425</sup>. Joseph est cependant suffisamment habile pour reconnaître les titres de la noblesse lésée et offrir de larges compensations à l'abolition de la féodalité.

Dans un souci de rationalisation et pour remplacer la mainmise traditionnelle des barons sur le territoire par un appareil d'État efficace, le Royaume est réorganisé en treize provinces. Ces provinces sont elles-mêmes divisées en districts, chaque district étant divisé à son tour en « universités » ou communes. Dans chaque province, un intendant est chargé de l'administration civile, des finances et de la police. Il agit en fait avec les mêmes pouvoirs qu'un préfet de Napoléon. Cet Intendant de Province est épaulé par un Secrétaire Général et un Conseil d'Intendance de trois membres nommés par le Roi. Un Conseil Général de Province se réunit une fois l'an pour examiner l'action de l'intendant et établir un rapport sur l'état de la province (rapport qui constitue aujourd'hui une source précieuse pour l'historien).

La même organisation se décline à l'échelle du district, dirigé par un sous-intendant, lui-même épaulé par un conseil de district élu au suffrage direct, qui établit le montant de l'impôt foncier. La bourgeoisie provinciale tire grand avantage de cette nouvelle organisation, qui lui permet d'exercer un pouvoir politique à travers les conseils de province et de district.

---

<sup>422</sup> Pour un cadre complet de l'historiographie sur le *Decennio francese*, voir SPAGNOLETTI 2007.

<sup>423</sup> MELE An. 2007, p. 87.

<sup>424</sup> Il existe une bibliographie très fournie sur le sujet. Nous nous limitons ici à citer une étude sur l'application de la loi et sa réception par la cour des Bourbon en exil, par Antonio MELE 2007. Pour une étude de cas dans les Pouilles, voir PEDIO 1981.

<sup>425</sup> Il est intéressant de noter que dans son rapport général de 1809, Giuseppe Zurlo, Ministre de l'Intérieur de Joachim Murat, remplace cette loi sur la féodalité dans une perspective historique plus large et en souligne la continuité avec les lois des monarchies précédentes. Depuis les Angevins, le pouvoir central s'est en effet souvent opposé à la noblesse latifundiaire du reste du Royaume et a cherché à en limiter les prérogatives. Voir ZURLO 1811, p. 24-31.

Les grandes réformes initiées par Joseph sont inspirées par les conquêtes sociales et économiques de la Révolution française mais plus directement imitées des grands chantiers législatifs et administratifs napoléoniens<sup>426</sup>. Comme son frère en France, Joseph initie une réorganisation de l'appareil d'État fondé sur la centralisation administrative et un système pyramidal de gestion du territoire, sur le modèle des préfets instaurés par Napoléon. L'État se dote ainsi d'outils nouveaux comme le centre d'archives, dont l'ASN est l'héritier direct<sup>427</sup>. Le système bancaire est lui aussi remanié et simplifié. Les différents instituts bancaires, souvent liés à des Monts de Piété et autres organisations appartenant à l'Eglise, sont progressivement fusionnés en un unique établissement, nommé à partir de 1809 Banque des Deux Siciles et comprenant deux branches : la « Cassa di Corte » pour la trésorerie d'État, et la « Cassa dei Privati » pour les opérations des particuliers<sup>428</sup>.

Naples fait l'objet d'un traitement particulier : en tant que capitale, son administration principale est confiée au *Corpo della città*, composé de six membres avec à leur tête un président de la ville, assumant en fait les fonctions de maire. Depuis 1807, le président est Michele Filangieri. La sécurité est assurée par un commissaire général de police. Ainsi maillé administrativement, le territoire du Royaume de Naples est davantage contrôlé par le gouvernement qui entretient une correspondance suivie avec chaque intendant de province. Seules les régions les plus rurales et les plus isolées, comme les Abruzzes, la Basilicate et le Sud de la Calabre, restent des zones livrées au brigandage<sup>429</sup>, où les partisans des Bourbons s'allient aux bandes armées de voleurs et trouvent le plus de soutien auprès d'une population qui ne bénéficie que très lentement des avancées politiques et sociales du nouveau régime.

L'œuvre réformatrice de Joseph est subitement interrompue par la conquête de l'Espagne. Pressé par les événements, Napoléon ne laisse que quatre jours à son frère pour quitter le Royaume de Naples en secret et venir le rejoindre à Bayonne. C'est donc le 23 mai 1808, à la faveur de la nuit,

---

<sup>426</sup> Vito Masellis apporte une nuance à cette vision novatrice de l'administration française en remarquant que de nombreuses innovations appliquées par le gouvernement de Joseph Bonaparte puis de Murat, sont en germe dans les propositions faites par les ministres de Ferdinand IV dès les années 1780-1790. Voir MASELLIS 1981.

<sup>427</sup> En 2008, l'ASN a fêté les 200 ans de sa fondation dans le cadre des célébrations du Bicentenaire du *decennio francese*.

<sup>428</sup> Pour plus de détails sur le système bancaire du Royaume de Naples sous les règnes de Joseph Bonaparte et Joachim Murat voir *L'Archivio Storico del Banco di Napoli* et MENDIA 1991, p. 2-3. Ces ouvrages reprennent en partie des études plus anciennes, dont FRIGIONE 1941 ; DE MARCO 1958.

<sup>429</sup> Il existe une bibliographie très vaste sur le sujet. Giovanni Paparella dresse un tableau vivant de quelques faits de brigandage particulièrement sanglants à Gravina et Altamura entre 1809 et 1810. Il montre ainsi que ce brigandage n'était pas forcément un acte réfléchi contre le gouvernement en place, mais dans la majorité des cas, était vécu par les habitants comme des vols et violations du droit de propriété que le Code Napoléon avait pourtant garanti à la nouvelle bourgeoisie : voir PAPARELLA 1981.

que Joseph quitte son trône, « à la manière d'un brigand » diront plus tard les Napolitains. Il laisse la gestion de son gouvernement au Général Pérignon, qui, facétie de l'Histoire, avait lui-même fait partie deux ans plus tôt de la délégation envoyée par le Sénat impérial pour annoncer à Joseph son investiture au trône de Naples.

Les traités de Bayonne, signés dans le courant du mois de juillet 1808, règlent les modalités de cession du Royaume de Naples entre Joseph Bonaparte, appelé au trône d'Espagne, et Joachim Murat. Par le traité du 15 juillet 1808 entre Napoléon et Murat, ce dernier devient Roi de Naples sous le nom de Joachim Napoléon. L'article 3 du corps du traité précise cependant les motivations réelles de la cession du Royaume de Naples au beau-frère de l'Empereur : « [...] si S. A. I. et R. la Princesse Caroline survit à son auguste époux, elle restera Reine des Deux-Siciles, ayant seule le titre et les pouvoirs de la Royauté, qu'elle exercera dans leur plénitude. Cette unique exception à une loi fondamentale, a pour motif que cette Princesse qui, au moyen de *la présente cession, faite surtout en sa faveur*, place sa famille sur le trône, ne peut cesser d'être au-dessus de ses enfants »<sup>430</sup>.

Murat n'est cependant pas pressé de prendre possession de son trône. En cet été 1808, il flâne entre Paris et la Bourgogne, va prendre les eaux en famille et il faut plusieurs signes d'impatience de l'Empereur pour que Murat consente à partir à la fin du mois d'août pour l'Italie. Le nouveau Roi fait finalement son entrée officielle dans sa capitale le 6 septembre 1808. Son épouse le suit quelques semaines plus tard et arrive avec ses enfants le 25 septembre. Joachim Murat est accueilli par des illuminations et force salves d'honneur. Le parcours royal est orné d'inscriptions<sup>431</sup> à la gloire du nouveau souverain et de la Reine, Caroline Bonaparte. L'allure et la jeunesse des nouveaux souverains gagnent vite le cœur des Napolitains. L'allégresse de la fête, qui se prolonge toute la nuit, semble sincère.

Le lendemain apporte cependant au tout nouveau Roi de Naples son cortège de désillusions et de mauvaises surprises. Après plus de trois mois d'absence du souverain, le gouvernement laissé à la charge du Général Pérignon, est dans l'expectative en proie à tous les doutes.

Trois chantiers s'imposent aussitôt à Joachim Murat. Tout d'abord, il apparaît très vite que le Royaume napolitain fonctionne encore dans une très large mesure sur les lois féodales de l'Ancien Régime. Les réformes initiées par Joseph sur le modèle français pour moderniser la société et l'appareil d'État doivent être poursuivies en tenant compte des réalités napolitaines. Le deuxième

---

<sup>430</sup> Reproduit dans *Recueil des traités de la France, 1713-1906*, Paris, 1987, p. 263-266.

<sup>431</sup> Le détail de ces inscriptions est donné par leur auteur Francesco Daniele dans un opuscule de 1808 *Epigrafi per l'arrivo di Gioacchino Murat*, conservé au Museo San Martino de Naples.

chantier est d'ordre militaire. Encore menacé par un débarquement anglais sur ses côtes, le Royaume de Naples est également gangrené par le brigandage et il est urgent de lutter contre l'insécurité des routes intérieures qui cause de grands dommages à l'agriculture et au commerce. Les provinces du sud du Royaume, en particulier la Calabre et la Basilicate, se montrent très attachées aux Bourbons et sont le foyer de bandes partisans particulièrement violentes. C'est également la région où le brigandage fleurit avec le plus de succès, pillant voyageurs et convois de marchandises. Enfin, pour remédier à la misère générale des couches populaires, Murat doit réformer la propriété foncière agricole et relancer l'activité économique paralysée par les incertitudes politiques et l'insécurité ambiante.

La situation financière est catastrophique : le trésor du Royaume déjà bien fragile à l'arrivée de Joseph Bonaparte a été entièrement vidé lors des derniers mois de son règne. En se faisant verser 200 000 ducats du trésor national avant son départ pour l'Espagne, Joseph a également distribué deux millions et demi de ducats à ses amis et contracté un prêt de trois millions de florins en Hollande pour couvrir les frais d'installation de sa cour à Madrid. Il laisse en outre une dette de quinze millions de ducats impayée à la France. De plus, le versement des cinq cent mille francs de rente de Napoléon à son frère est suspendu. La dette totale du trésor s'élève ainsi en 1808 à plus de cinquante-deux millions de ducats<sup>432</sup>.

Murat tient son premier Conseil d'État le 14 septembre et se concentre d'abord sur la dette publique. Il réduit le budget des ministères, en premier lieu celui de la Guerre, mais augmente celui de la Marine. Ce choix apparaît judicieux car les navires anglais font une incursion en baie de Naples en 1809 et prennent les îles d'Ischia et de Procida avant de renoncer à leur entreprise devant la ténacité des troupes napolitaines. Les autres ministères voient également réduire leurs subsides au profit de la Justice – dont Murat prépare une vaste réforme – et des Finances, auxquelles le Roi donne davantage de moyens pour une meilleure perception de l'impôt qui était jusque-là l'apanage de la noblesse provinciale et se fondait sur la propriété foncière établie par le cadastre de 1741. Cette nouvelle distribution des fonds permet d'économiser 828 000 ducats par an sur un budget total de 12 700 000 ducats<sup>433</sup>. Mais cette économie ne permet de couvrir ni les frais d'occupation des troupes françaises ni les arriérés de la dette publique creusée par Joseph. Une grande incertitude règne ainsi sur les dettes que Murat voudra bien reconnaître. Deux décrets viennent éclaircir la situation : le 5 novembre 1808, le Roi fait dresser la liste des dettes reconnues et le 12 du même mois, il réduit d'autorité l'intérêt de la dette de 5 à 3%. Malgré les récriminations de Napoléon (la

---

<sup>432</sup> Nous reprenons les chiffres publiés dans la *Storia di Napoli*, vol. 9, p. 58.

<sup>433</sup> Cf. *Storia di Napoli*, vol. 9, p. 59. Voir également ASN, min. int., Appendice I, busta 302, fasc. 1 sur le budget du Ministère de l'Intérieur pour les années 1808-1809.

France est l'un des principaux créiteurs du Royaume de Naples), l'opération est un succès : de cinquante-deux millions de ducats en 1808, Joachim Murat ramène la dette à huit cent quarante mille ducats en 1814.

Joachim Murat, dont la valeur est reconnue par tous sur les champs de bataille, s'avère être également un souverain avisé et réformateur. La société est rationalisée : désormais l'état civil de la population est tenu dans des registres de naissance et de décès. Fidèle à l'héritage des Lumières, Murat s'engage aussi à séparer plus distinctement le pouvoir exécutif du judiciaire. Par le décret du 22 octobre 1808, le nouveau Roi de Naples promulgue le Code Napoléon dans son Royaume. Ces nouvelles lois régissant une société moderne s'accompagnent d'une réforme de la Justice et de la Magistrature. Afin de mieux équilibrer le poids de Naples face aux provinces, Joseph Bonaparte avait déjà créé des tribunaux de première instance, animés par des magistrats rétribués par l'État. Cette implantation locale de la Justice évite les fastidieux et coûteux allers et retours dans la capitale pour faire juger une affaire. Quatre cours d'appel réparties dans le Royaume désengorgent celle de Naples. La capitale se réserve seule la Cour de cassation. La réforme du droit ne se fait pas sans heurts. Les magistrats, issus pour la plupart de la noblesse foncière provinciale, accueillent l'arrivée du code civil avec une passive hostilité, qui éclate quelques mois plus tard en cabale contre Cianciulli, le Ministre de la Justice, contraint à la démission.

Alors que Joseph se montrait plus que soucieux de ménager l'ancienne noblesse napolitaine, Murat se montre plus désinvolte. Le Roi fait accéder à la noblesse tous les décorés de l'Ordre des Deux Siciles nouvellement créé. Il fait en outre rédiger un rapport sur les abus de la féodalité, et non content de bousculer les privilèges de la noblesse provinciale avec la nouvelle organisation judiciaire, il engage une réforme foncière d'envergure. Dès février 1809, la nouvelle politique économique et financière vise à rétablir un semblant d'égalité sociale, en taxant la propriété foncière davantage que les biens de grande consommation, libérés des taxes et gabelles de l'Ancien Régime. Murat espère ainsi pouvoir relancer l'activité économique du Royaume et soulager les couches les plus pauvres de la population. De plus, pour compenser les pertes dues au Blocus continental, Joachim Murat recherche de nouveaux marchés et encourage la production à l'intérieur du Royaume de biens jusqu'alors importés comme le coton et la canne à sucre. Il favorise également l'artisanat et les petites industries locales, tout en luttant contre la contrebande. Toutes ces mesures profitent en réalité à une nouvelle classe de la bourgeoisie, constituée de grands et moyens propriétaires terriens qui parviennent à racheter d'une part les anciennes terres féodales et d'autre part les biens fonciers libérés par la suppression des ordres religieux. Par ailleurs, afin d'accompagner l'essor du commerce et de sécuriser les provinces les plus rurales du Royaume,

Murat poursuit une politique de grands travaux publics et de construction de routes pour mieux relier les principales villes entre elles. Il crée ainsi dès son arrivée une « Direction générale des routes et ponts » et favorise la constitution d'un corps d'ingénieurs des Ponts et Chaussées sur le modèle français ainsi que celle d'un « Conseil des Travaux Publics ». L'objectif principal est d'améliorer la circulation sur les anciens axes et d'ouvrir de nouvelles routes « da Bari a Lecce, da Avellino a Melfi, e Venosa, da Potenza a Vietri, da Potenza ad Avigliano, ed Atella, e l'antica Via Egnazia »<sup>434</sup>. Le lent désenclavement des régions intérieures opéré dans la décennie suivante est sans doute dû à cette politique d'aménagement du territoire. Remarquons également que les principales découvertes archéologiques, si elles ne sont pas directement liées aux travaux des Ponts et Chaussées, suivent en partie leurs parcours.

D'un Royaume de Naples endetté et paralysé en 1808, Joachim Murat parvient donc en quelques mois à relancer la volonté réformatrice initiée par Joseph, tout en inaugurant une politique héritière des Lumières et des idéaux de la Révolution<sup>435</sup>. Cette politique se voudrait autonome et non plus inféodée aux intérêts de l'Empire français. Tout l'enjeu du règne de Murat à Naples repose sur ce fragile équilibre entre la compréhension généreuse des besoins de son Royaume et la fidélité à l'Empereur et à ses commandements.

## B) La politique culturelle

Très attaché à la valorisation de la culture nationale napolitaine, Joachim Murat tente pendant plusieurs années – malheureusement sans succès – de mettre en place au sein du Palais des Études une galerie de peinture napolitaine<sup>436</sup>, qui aurait rassemblé les plus grands artistes de l'histoire du Royaume. Il réussit en revanche à mettre sur pied un embryon de musée de l'industrie et des technologies modernes, lié à une école sur le modèle des Arts et Métiers de Paris. Le décret du 26 juillet 1812, signé par Caroline Murat en tant que Régente du Royaume en marque la naissance officielle dans les bâtiments du monastère de San Domenico Maggiore<sup>437</sup>. Le cloître adjacent devait accueillir « i monumenti più celebri che potranno servir di lume alla storia del regno e delle sue

---

<sup>434</sup> ZURLO 1811, p. 44.

<sup>435</sup> Même si elle est empreinte d'un esprit courtisan, nous reprenons à notre compte la remarque de Giuseppe Zurlo sur la loi contre la féodalité : « Questa legge è una imitazione di ciò, che si è fatto altrove, ma l'imitazione non ne diminuisce il merito, soprattutto quando l'applicazione di essa è fatta con tanto profitto, e con tanta intelligenza a'bisogni della nazione. » ZURLO 1811, p. 31.

<sup>436</sup> AUTILIA 2007b. Zurlo se fait le témoin de la volonté royale en 1809 : « Ha ordinato che si formasse la collezione de'quadri di tutt'i pittori Napolitani ; che le diverse scuole vi fossero classificate, e che si riunissero per questa galleria tutt'i quadri de'soppressi monasteri che l'Accademia delle belle arti avrebbe giudicati degni di ammettersi. » ZURLO 1811, p. 39. Sur la législation entourant les tentatives de création, voir D'ALCONZO 1999, p. 95 *et sq.* et D'ALCONZO 2001.

<sup>437</sup> Voir D'ALCONZO 1999, p. 97 *et sq.* L'auteur remarque la similitude avec le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris, occupant lui aussi un ancien couvent (Saint Martin des Champs).

diverse dinastie »<sup>438</sup>, selon un modèle qui rappelle cette fois celui du Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir.

Le couple royal et les artistes qu'il reçoit à sa cour, introduisent également les nouvelles tendances de la peinture contemporaine. La Naples des Bourbons était en effet restée en dehors des courants de renouveau qui animaient l'Europe artistique. Pour stimuler la création, le Roi Murat organise le premier concours public de peinture. Cette initiative est l'une des nombreuses actions que l'on pourrait citer comme exemple de modernisation de la cité et de son milieu artistique et culturel. Naples apparaît à nouveau comme un centre artistique, culturel et politique dynamique, ce qui fait dire au jeune Stendhal que la cité parthénopeenne est « la seule capitale de l'Italie »<sup>439</sup>.

Nous ne saurions parler de politique culturelle du Royaume de Naples sans évoquer le Grand Tour et ses multiples conséquences intellectuelles, artistiques et économiques. Cependant, nous n'avons pas pour ambition de refaire l'histoire du *voyage d'Italie*, et les études sur le sujet sont déjà nombreuses. Rappelons simplement que l'attention des *Touristes* se cristallise sur la visite des cités ensevelies par le Vésuve. Pompéi en particulier exerce une véritable fascination sur l'élite savante de toute l'Europe. La cour de Naples voit ainsi affluer de grands érudits à la réputation établie, mais aussi de jeunes esprits passionnés d'archéologie et avides de terrains encore inexplorés, dont ils pourront publier les richesses. Pour répondre à cet engouement, Joachim Murat entérine à partir de 1808 les projets déjà exprimés sous le règne de Joseph Bonaparte. Il décide en outre d'allouer des fonds spécifiques pour l'achat de terrains à Pompéi et la poursuite des fouilles sur un périmètre élargi.

La *Campania felix* était déjà une étape des voyages savants du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rappelons à la suite de Letizia Norci Cagiano de Azevedo que « Montfaucon, Addison, Delamonce, Labat, Caylus, Montesquieu et de Brosses [...] arrivent dans le Royaume de Naples au moment de la découverte d'Herculanum. »<sup>440</sup> Cette tradition du voyage savant s'ouvre progressivement à un plus large public à mesure que les découvertes spectaculaires de Pompéi et d'Herculanum sont diffusées en Europe<sup>441</sup>. La visite de grands personnages des mondes politique et artistique contribue à la floraison d'un marché de l'art antique concurrent de celui de Rome. En quelques années, les *Touristes* déplacent le centre de leurs emplettes antiquaires vers Naples, alors que la Ville Éternelle en détenait jusque-là le monopole. Le sculpteur Bertel Thorvaldsen, par exemple, n'échappe pas

---

<sup>438</sup> Bollettino 1806-1815, anno 1812, n.1437, p. 82-84. Cité par D'ALCONZO 1999, p. 97 et note 58.

<sup>439</sup> STENDHAL 1826, p. 516. Stendhal réitère cette opinion en différentes occasions, ainsi p. 161 : « Le Royaume de Naples se résume à cette ville, la seule d'Italie qui ait le ton et le bruit d'une capitale. »

<sup>440</sup> Norci Cagiano de Azevedo 2000, p. 125.

<sup>441</sup> Cette diffusion est assez lente au XVIII<sup>e</sup> siècle, volontairement freinée par le Roi de Naples pour laisser l'exclusivité des publications scientifiques des découvertes à l'Accademia Ercolanese.

aux tentations des marchands napolitains ainsi que le prouve un bordereau daté de 1811, attestant de l'achat de « vases étrusques » et de tableaux anciens<sup>442</sup>. Comme le rappelle Torben Melander en publiant cette quittance, il s'agit du plus ancien document prouvant l'achat officiel d'antiques par Thorvaldsen. Le bordereau ne donne malheureusement pas la description des œuvres transportées, mais indique leur parcours : de Terracina, dans le Royaume de Naples, à Rome, où réside alors Thorvaldsen.

Devant l'augmentation croissante des exportations d'œuvres d'art antiques et modernes hors du Royaume de Naples, les souverains doivent élaborer une nouvelle législation de contrôle. La politique de tutelle des biens archéologiques mise en place par Murat, participe ainsi de la volonté de mailler le territoire du Royaume, en lui imposant une organisation centralisée, servie par une structure pyramidale de fonctionnaires et de référents, calquée sur l'appareil administratif. Ceci nous conduit à étudier les jalons de la politique culturelle afin de mieux comprendre sur quel substrat naissent les nouvelles lois en matière de tutelle patrimoniale, la manière dont elles sont appliquées et les figures qui les incarnent.

### C) Protéger, conserver, étudier : la politique archéologique du *decennio francese* et ses modalités.

Comme le rappelle Paola D'Alconzo dans son ouvrage fondateur *l'Anello del re*<sup>443</sup>, les études sur la tutelle des biens artistiques et du patrimoine se sont peu intéressées à la période de la domination française sur le Royaume de Naples, la laissant volontiers aux historiens spécialistes de l'histoire militaire napoléonienne. Les récents travaux publiés à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la décennie française à Naples ont contribué à modifier la perception de cette période par les historiens, tant en France qu'en Italie. Le *decennio francese* voit certes se mettre en place un gouvernement d'occupation militaire étranger sur le trône de Naples. Mais les personnalités qui gravitent autour des souverains permettent d'initier des réformes structurelles dans de nombreux domaines. Nous venons d'évoquer les modernisations mises en œuvre dans les domaines sociaux et économiques. Les avancées en matière de politique patrimoniale et de tutelle des biens artistiques et archéologiques sont bien moins étudiées, alors qu'elles constituent un héritage législatif précieux. Nous nous concentrons ici sur l'étude des décrets les plus importants pour l'archéologie au Royaume de Naples, en retraçant tout d'abord les premières mesures prises par Joseph Bonaparte,

---

<sup>442</sup> Quittance du 20 avril 1811, Archives du Musée Thorvaldsen. Publiée par MELANDER, *CVA Thorvaldsens Museum*, Danemark n°9, p. 11.

<sup>443</sup> D'ALCONZO 1999, en particulier le chapitre IV p. 85-120.

puis l'affirmation des trois principes de la politique patrimoniale : inventorier, conserver, restaurer. Nous examinerons enfin le décret du 16 février 1808 sur les fouilles et les conséquences de son application.

## 1. LES MESURES PREVENTIVES DE JOSEPH BONAPARTE

La première mesure significative de l'intérêt de Joseph pour l'héritage culturel et la spécificité archéologique de son Royaume, est contenue dans le décret du 31 mars 1806. Ce décret détermine la suppression du Secrétariat d'État de la Maison Royale et lui substitue un Ministère de l'Intérieur en charge de l'instruction, des monuments, des fouilles, des musées, des bibliothèques et des académies de tout le Royaume<sup>444</sup>. Si les conséquences pratiques ne se mettent en place que progressivement entre 1806 et 1807, la volonté du souverain se lit également dans le choix du nouveau Ministre de l'Intérieur. Comme nous l'avons déjà souligné, Giuseppe Capecelatro est un érudit et amateur d'antiques réputé. Paola d'Alconzo remarque en outre que ce décret « sembra già prefigurare la volontà di tenere separata l'amministrazione pubblica da quella dei beni della Corona »<sup>445</sup>.

Quelques mois après son accession au trône de Naples, Joseph, conscient de la situation hémorragique du commerce illégal des œuvres d'art<sup>446</sup> et des antiquités de son Royaume met un terme provisoire à toutes activités archéologiques en édictant le décret du 7 avril 1807. Les archives conservées à Bari<sup>447</sup> nous donnent un bon exemple du fonctionnement de l'administration mise en place par le nouveau souverain sur le modèle napoléonien. Le texte du décret [annexe 9] est envoyé par le Ministère de l'Intérieur à tous les Intendants et Sous-Intendants du Royaume. Ces derniers le transmettent à leur tour aux gouverneurs de chaque commune qui font appliquer les modalités du décret dans leur circonscription. Ces gouverneurs s'appuyaient éventuellement sur les prêtres pour diffuser le message de la loi, comme en témoigne une déclaration conservée aux archives de Bari :

Noi qui sotti Parrochi abbiamo pubblicato, e spiegato al Popolo delle nostre rispettive parrocchie dopo il vangelo delle Messe Conventuali il Real Decreto relativo agli scavi di Antichità. Quel pubblicazione è seguita oggi giorno di Domenica 29 del corrente Marzo 1808. [*signatures*] Giovenarro li 31 Marzo 1808 ; Francesco Viceparco Maldani per l'Arcidiacono Caccamo Cionomo Cavato ; Vincenzo Can. Labianco, Cionomo curato di S. Felice<sup>448</sup>.

<sup>444</sup> Fara Fusco fait d'intéressantes considérations sur l'instauration de ce ministère et ses conséquences pour le sort des collections royales en général et de peinture en particulier. Voir FUSCO 2003, p. 20 et sqq.

<sup>445</sup> D'ALCONZO 1999, p. 93 et note 35.

<sup>446</sup> Sur le commerce des peintures et ses implications sur l'activité de restauration de tableaux à Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle, voir FARDELLA 2003.

<sup>447</sup> ASB, B1 f.0002.

<sup>448</sup> ASB, B1, f.0003

Les découvertes les plus célèbres du *decennio francese* sont présentées dans la littérature moderne comme des œuvres de saccage<sup>449</sup>. Or en bon historien, il convient de ne pas juger les procédés d'une époque à l'aune de nos méthodes contemporaines. Nous voudrions montrer ici que l'archéologie, comme beaucoup d'autres sciences, s'est construite en détruisant, certes. Mais chaque nouvelle fouille portait en elle les ferments d'une expérience qui se consolide précisément à Naples dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. De « tombaroli » pour le compte de riches personnages, les fouilleurs deviennent peu à peu des spécialistes<sup>450</sup>, examinant le terrain et recueillant plus d'indices archéologiques. Souvent artisans eux-mêmes, ils observent avec un œil « technique » les constructions funéraires, admirent les artefacts antiques, comprennent souvent intuitivement les logiques de la géographie antique : les fouilles sont ainsi effectuées en dehors des centres urbains médiévaux, juste au-delà de la ceinture des anciens remparts. C'est en effet là que se découvrent les principales nécropoles, riches en vases.

## 2. INVENTORIER, CONSERVER, RESTAURER

### a. Inventorier

Le *decennio francese* marque également pour le Royaume de Naples l'affirmation de la notion de collection publique. Si les souverains puisent encore dans les réserves du Musée Royal pour contenter des hôtes de marque, il est néanmoins notable que les œuvres acquises par les musées de la capitale (Palazzo degli Studi, Galleria dei pittori napoletani, Musée des arts et de l'industrie de l'ex-couvent San Domenico Maggiore), revêtent sans conteste un caractère public et national. Cette dimension est d'ailleurs soulignée à de nombreuses reprises dans les correspondances du Ministre de l'Intérieur et de l'Académie des Beaux-arts : l'œuvre d'art participe de l'honneur et de la grandeur de la nation. C'est dans cet esprit que les peintures et objets d'art des couvents supprimés<sup>451</sup> par Joseph Bonaparte puis Joachim Murat, rejoignent les collections publiques<sup>452</sup>. L'afflux en particulier des peintures impose la mise en place d'un système d'inventaire et de récolement<sup>453</sup>. Cette charge est dévolue à Biagio Finati, « Fiscale » de la Manufacture de Porcelaine

---

<sup>449</sup> Pour Canosa, voir Raffaella Cassano, in *Cat. I Greci e l'Occidente*, MANN, 1996, p. 108-110. Sur Ruvo, voir (avec précaution) les commentaires de MONTANARO 2007, p. 32 *et sqq.*

<sup>450</sup> Voir les exemples cités à ce propos dans VERRASTRO 1996b.

<sup>451</sup> La politique de suppression des monastères et des ordres religieux s'échelonne entre 1806 et 1809 en plusieurs actes législatifs. La circulaire du 17 mai 1806 ordonnant le recensement des monastères et ordres religieux du Royaume, marque pour les historiens le début de cette politique. Sur les suppressions nous renvoyons aux travaux de Michele Miele, notamment MIELE 1973.

<sup>452</sup> Sur la législation encadrant la tutelle des biens artistiques issus des couvents supprimés, voir D'ALCONZO 1999, p. 93-94.

<sup>453</sup> Felice Nicolas écrit à ce propos au Duc de Campochiaro en mai 1806, en rappelant que le Marquis Haus avait emporté à Palerme tous les recueils de listes d'objets des collections royales. Voir D'ALCONZO 1999, p. 94 *et sq.*

de Capodimonte, qui est à cette occasion promu « Controlloro Generale » du Musée Royal. Le modèle d'inventaire est repris à la France révolutionnaire et aux fameuses instructions du médecin Vicq d'Azyr<sup>454</sup> mais aussi aux avancées contemporaines mises en œuvre par Visconti pour l'organisation du Musée Napoléon. Comme le remarque justement Nadia Barrella, « lo scopo tecnico-amministrativo spesso è quello dominante ma è indubbio che questo forzato contatto con i “materiali” apra poi la strada a quello conoscitivo e alla valorizzazione dell'oggetto stesso »<sup>455</sup>.

#### b. Conserver

L'ampleur des découvertes de tombeaux antiques contenant encore leur mobilier d'une part et le dégagement des structures urbaines des cités vésuviennes d'autre part, posent dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle le problème de leur conservation. Les premiers travaux d'aménagement et de consolidation du site de Pompéi sont effectués dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sous la direction de Francesco La Vega (du 21 avril 1764 au 24 décembre 1804, date de sa mort). Ce dernier s'occupe également de la mise en valeur du théâtre de Herculaneum. Ces travaux sont effectués avec peu de moyens (deux maçons et un menuisier si l'on en croit Fiorelli) par rapport à l'ampleur de la tâche :

grazie all'opera quasi continuativa di due muratori e di un falegname, si eseguirono a Pompei i primi indispensabili consolidamenti di muri, intonaci e volte, si ricollocarono abbastanza sistematicamente gli architravi di legno per sorreggere le sovrastanti strutture, e anche si risistemarono talvolta alcuni elementi architettonici e decorativi<sup>456</sup>.

Ces premiers travaux au lendemain des dégagements initiaux indiquent l'évidence des dégradations subies par les vestiges mis au jour, mais le peu de moyens accordés au Directeur des fouilles révèle également le faible intérêt royal pour la conservation des structures antiques après qu'elles ont livré tous leurs trésors. Quelques mesures de conservation sont tout de même prises, par exemple en 1771 dans la maison du Chirurgien que l'on recouvre d'un toit pour préserver les peintures<sup>457</sup> sous l'impulsion de La Vega.

Ce dernier élabore également un projet pour financer les fouilles et attirer les visiteurs : « la costruzione di una locanda adeguata, [...] e suggerì che essa fosse “esattamente corrispondente e uniforme alle case degli antichi” onde serva “di istruzione” e fosse “il più sicuro mezzo di intendere gli avanzi che se ne sono trovati ... in Pompei” »<sup>458</sup>. La proposition de La Vega allie une solution de

---

<sup>454</sup> Vicq d'Azyr, Félix, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts, et adoptée par le Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Paris, 1793.

<sup>455</sup> BARRELLA 2009, p. 55.

<sup>456</sup> Voir FIORELLI 1860, pars 1, p. 288, 311, 315 ; pars 2, p. 1, 12, 34, 56. Cité par PAGANO 1991-1992, p. 169.

<sup>457</sup> « Si effettuò anche la copertura con un tetto di tegole di un ambiente, per preservare e custodire sul posto le pitture antiche », FIORELLI 1860, pars 2, p. 156, cité par PAGANO 1991-1992, p. 169.

<sup>458</sup> PAGANO, 1991-1992, p. 169.

conservation au souci didactique de présentation des vestiges antiques, afin de permettre leur compréhension par les visiteurs. La modernité du projet est évidente et il nous paraît essentiel de lui rendre sa place dans la formation intellectuelle et scientifique de Michele Arditì qui poursuit l'œuvre de La Vega, en utilisant les mêmes méthodes de couverture des maisons jusqu'en 1824. Le fameux plan<sup>459</sup> de 1808 présenté aux nouveaux souverains français s'inspire en effet des propositions antérieures de La Vega.

En ce qui concerne la conservation des œuvres découvertes dans le Royaume, une partie des règles mises en place par la dynastie précédente pour le Musée de Portici, restent en vigueur au sein du nouveau Musée du Palazzo degli Studi. En particulier demeure l'interdiction de dessiner les œuvres contenues dans le musée et même d'effectuer des vues des sites antiques. Les rares autorisations sont accordées directement par les souverains. Les mésaventures du dessinateur Raffaele Estevan nous révèlent la sévérité de ces lois. L'ancien directeur du musée Felice Nicolas avait fait appel à Estevan pour les gravures devant illustrer son ouvrage sur les découvertes de Paestum<sup>460</sup>. Le travail payé d'avance 34,46 ducats ne fut jamais livré à Felice Nicolas, qui, lassé d'attendre, se tourna vers d'autres graveurs. Cependant, en 1812, soit trois ans après la parution du livre, le graveur Estevan est arrêté en possession de trois dessins et trois gravures correspondant aux objets illustrés par l'ouvrage de Felice Nicolas<sup>461</sup>. Le motif de l'arrestation n'est pas tant la restitution de la somme perçue d'avance pour un travail désormais caduc, que la détention de dessins d'objets antiques du Musée Royal sans autorisation valide.

### c. Restaurer

Il faut nuancer les propos d'un Mario Pagano, selon lequel : « di una vera e propria metodologia del restauro degli edifici antichi di Pompei si può parlare solo durante il periodo francese, nei primi anni dell'Ottocento[...] »<sup>462</sup> Cependant Pagano replace très justement les grands travaux de dégagement et de consolidation effectués sur les sites vésuviens dans le contexte plus large d'une politique archéologique conçue en tant que telle : « È significativo che i restauri pompeiani facevano parte di programmi più vasti ed articolati, che compresero, ad esempio, anche il restauro dei templi di Paestum, realizzato da F. Nicolas e A. Bonucci nel 1805, il progetto di macellum di Pozzuoli, e la riproduzione in plastici, alcuni dei quali ricostruttivi, dei maggiori monumenti archeologici del Regno [...] »<sup>463</sup>. Les reproductions tridimensionnelles dont parle Mario Pagano,

---

<sup>459</sup> Voir l'article d'Andrea MILANESE 1996b.

<sup>460</sup> NICOLAS 1809.

<sup>461</sup> ASN Min. Int. I° inv. busta 989, fasc. 12, inc. 2

<sup>462</sup> PAGANO 1991-1992, p. 170.

<sup>463</sup> PAGANO 1991-1992, p. 170.

sont effectuées en liège, le matériau utilisé pour la confection des crèches napolitaines. Le Musée Royal en possédait une collection importante et les propositions de restitutions d'élévations pour les monuments antiques ont joué un grand rôle dans la formation des nouvelles générations d'architectes et d'antiquisants<sup>464</sup>.

Pour en revenir à la politique archéologique du *decennio francese*, les conditions de son élaboration et de sa mise en place sont réunies avant l'arrivée de Joseph Bonaparte sur le trône de Naples. Nous l'avons vu, le personnel attaché au Musée et aux fouilles des deux grandes cités vésuviennes élabore des solutions pour palier les dégradations constatées. Cependant la volonté politique n'agit de façon tangible qu'à partir des années 1808-1809, lorsqu'un corpus de lois et de décrets sur la protection des monuments antiques (meubles et immeubles) est appliqué.

Dès ses premiers mois de règne, le couple Murat affiche clairement son intérêt pour l'héritage antique du Royaume et marque ainsi la rupture des Napoléonides avec la dynastie précédente.

Jusqu'à là en effet, les Bourbons avaient certes encouragé plusieurs chantiers et donné la priorité à Pompéi et à Herculaneum. Mais peu à peu, ils avaient laissé les fouilles privées s'opérer sans contrôle. Les autorités locales fermaient complaisamment les yeux sur les pratiques de certains hauts personnages du Royaume ou d'étrangers importants, qui se livraient davantage à du pillage qu'à de véritables fouilles. Charles de Bourbon avait pourtant au milieu de XVIII<sup>e</sup> siècle ouvert la voie à une législation restrictive, visant à protéger le patrimoine national en interdisant son exportation. La *Prammatica LVII* de 1755, dite « *Prammatica carolina* » est en effet l'une des premières initiatives – avec l'édit Valenti de 1750 dont elle s'inspire – pour la sauvegarde du patrimoine artistique et culturel<sup>465</sup>.

Malgré cette intention louable, la réalité archéologique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle s'était bien éloignée de l'esprit de sa législation.

### 3. LES JALONS D'UNE POLITIQUE ARCHEOLOGIQUE : LE DECRET DU 16 FEVRIER 1808<sup>466</sup>

L'arrivée des Français en 1806 suscite auprès de certains savants italiens l'espoir d'un changement de politique. Mais Joseph Bonaparte, attendant de remettre de l'ordre dans les finances du Royaume, bloque tous les chantiers royaux en cours. Cet arrêt de deux années a pour conséquence de favoriser les fouilles privées qui continuent d'alimenter un fructueux marché antiquaire à Naples

---

<sup>464</sup> Sur ces modèles en liège voir KOCKEL 2004. Sur Domenico Padiglione, fabricant de nombreuses maquettes du Musée, voir aussi MILANESE 1998, p. 356 et 402.

<sup>465</sup> Sur ce point voir l'article de FITTIPALDI 1995.

<sup>466</sup> ASN, Min. Aff. Int. I<sup>o</sup> Inventario, Appendice I, busta 114, fasc. 14

et surtout à Rome. Le souverain, conscient de la nécessité de juguler le flux des antiquités sortant illégalement du Royaume, fait rédiger au début de l'année 1808 un premier décret destiné à réguler l'activité de fouilles et mieux contrôler les ventes illicites. Ce décret initie un programme ambitieux en matière de politique archéologique. On y lit l'influence de son Ministre de l'Intérieur, l'Archevêque de Tarente Mgr Capocelatro, lui-même attentif aux propositions de La Vega, Michele Arditì et Felice Nicolas (alors directeur du Musée Royal).

a. La rédaction du texte

Ce décret n'interdit pas les fouilles privées mais en réglemente les modes et les champs d'application (art.2). Une surveillance est désormais exercée par l'intendant de chaque province du Royaume, épaulé par un commissaire spécial désigné par le Directeur des Fouilles – le déjà tout puissant Michele Arditì. Cet intendant de province – équivalent du préfet dans la France impériale – doit rapporter chaque découverte au Surintendant et au Ministre de l'Intérieur (art. 3), dont les compétences s'étendent aux domaines de l'instruction publique et des beaux-arts. L'article 7 annonce l'intention de créer des dépôts d'État dans les Collèges Royaux. L'on pense bien entendu au modèle français instauré par le Décret Chaptal de 1801<sup>467</sup>. Mais cette mesure n'a pas d'application concrète pendant le *decennio francese* : les œuvres jugées dignes d'intérêt sont achetées par le Musée Royal ou acquises par la Reine Caroline Murat pour son musée personnel.

---

<sup>467</sup> Sur les implications de ce décret voir notamment l'article POMAREDE 2008.

**FIG. 1 DÉCRET DU 16 FÉVRIER  
1808**

**Art. 1** “è permesso a particolari cittadini d’intraprendere le ricerche di monumenti antichi nelle terre di loro pertinenza ; ma colle limitazioni e condizioni espresse nel presente decreto.”

**Art. 2** “Se ne farà precedentemente la petizione al nostro ministro dell’interno, descrivendo con determinate misure il sito che si vuol cavare, e la licenza sarà accordata, purché non si tocchino ne mettano in pericolo i monumenti ragguarde voli, come sono i templi, le basiliche, gli anfiteatri, i ginnasi, le mura di città distrutte, gli acquedotti, e i mausolei di nobile architettura”

**Art. 3** <sup>468</sup> “La licenza sarà accordata comunicandola agli intendenti delle province, ed al direttore generale degli scavi, il qual incaricherà persona di sua fiducia per invigilare sull’esecuzione [...] e per farsi dare il rapporto di quel che si sia rinvenuto, su di che gli intendenti in caso di bisogno daranno il braccio forte. Questi rapporti saranno inviati in ogni fine di mese al Ministro dell’interno, e partecipati all’ Accademia di Storia ed Antichità.”

**Art. 4** “L’Accademia determinerà gli oggetti che rimarranno alla libera disposizione dei proprietari e quelli che per la loro eccellenza si dovranno riguardare come conducenti alla istruzione e al decoro nazionale.”

**Art. 5** “In questo secondo caso l’Accademia ne farà rapporto per determinarci a farne l’acquisto per gli reali musei o a prendere le opportune precauzioni, perché non si disperdano, ne ...sovvenzione del nostro decreto de [aprile] 1807 [estrassi] fuori del regno.”

**Art. 6** “Le disposizioni contenute in questo decreto e del precedente dovranno esattamente osservarsi sotto la pena della confisca di ciò che si tenti di estrarre del Regno senza il nostro permesso.”

**Art. 7** “Il nostro Ministro dell’Interno prenderà a tempo opportuno i nostri ordini, perché nè Reali Collegi si stabiliscano i pubblici depositi di que monumenti, che non si destineranno pe’ musei di Napoli.”

**Art. 8** “I nostri ministri delle Finanze, della Polizia e dell’Interno, per quanto si contiene nelle loro attribuzioni, sono incaricati della esecuzione.”

---

<sup>468</sup> L’article 3 a été ajouté postérieurement dans la marge.

## b. Quelques exceptions à la règle...

Au cœur du décret, les articles 4 à 6 réaffirment les règles d'exportation des œuvres d'art hors du Royaume de Naples. Ces dispositions avaient en fait déjà été proclamées sous les Bourbons mais l'usage les avait rendues caduques. Désormais tout propriétaire voulant légalement faire sortir une œuvre du Royaume doit l'apporter au Musée Royal où une commission de spécialistes, dirigée par Michele Arditi, l'examinera et rendra sa décision dans un rapport au Ministre de l'Intérieur. Une application stricte de ces mesures est observée de 1808 à 1815, même si l'avis de la commission est parfois contourné au profit de grands personnages ou d'amis des souverains.

### ❖ Le vase Raucourt

Le 18 août 1809, un permis d'exportation d'antiquités est ainsi accordé à l'actrice Mademoiselle Raucourt<sup>469</sup> pour des lampes et « autres petites curiosités » (vraisemblablement de Pompéi) données par la Reine. À ces « menues antiquités » s'ajoute le 26 août 1809 le don d'un vase antique du Musée Royal de la part de S.M (le Roi ?). Les archives conservent la description du vase par Arditi :

Il sig. Arditi con rapporto di 17 agosto rimette a V.E. il vaso etrusco ordinatogli per regalarsi da S.M. alla celebre attrice Mademoiselle Raucourt. Il vaso suddetto e di forma a campana alto palmo 1<sup>1/4</sup> e della stessa misura di diametro<sup>470</sup>. Dalla parte anteriore rappresenta un lettisternio con quattro figure sedenti ed una nuda in piedi che suona le pive ; dalla parte posteriore ha tre figure ammantate. Il medesimo è tutto intero ed andava segnato al numero 36<sup>471</sup>.

Il s'agit d'un cratère en cloche vraisemblablement du style de Kertch. Une autre note d'Arditi au Ministre de l'Intérieur, conservée dans le même fascicule à l'ASN<sup>472</sup> signale que le vase est sans restauration. Le cratère quitte le Royaume de Naples dans les bagages de l'actrice. Il faut donc poursuivre sa trace en France où Mademoiselle Raucourt fait retour à l'automne 1809. La correspondance de Millin nous apprend qu'une fois rentrée à Paris, Mademoiselle Raucourt demande l'expertise du directeur du Cabinet des Médailles, dans l'intention d'offrir ce cratère à l'Impératrice Joséphine :

---

<sup>469</sup> De son vrai nom Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte (1756-1815). Actrice adulée par Voltaire et protégée par la Reine Marie-Antoinette, elle survit à la Révolution et parvient à obtenir la protection des Bonaparte. De 1806 à 1807, elle est chargée du recrutement et de l'organisation des troupes de théâtre françaises en Italie. Sur ce point voir LYONNET 1902.

<sup>470</sup> Avant 1840, 1 palmo (paume) = 12 onces = 0,2645 m. La hauteur et le diamètre du vase sont donc d'environ 33cm.

<sup>471</sup> ASN, Min. Aff. Int. I° Inv., busta 986, Fasc. 21.

<sup>472</sup> ASN, Min. Aff. Int. I° Inv., busta 986, Fasc. 21.

Melle Raucourt fait les [excuses] à Monsieur Millin. Elle regrette de ne pas s'être trouvée chez elle quand il a pris la peine d'y venir. Comme elle doit remettre demain à S.M. l'Impératrice le vase étrusque dont elle lui a parlé, elle désirerait fort que Monsieur Millin le vit avant et l'engage à tâcher de venir aujourd'hui : de cet instant jusqu'à 8h du soir, elle sera chez elle. Mille choses aimables ...<sup>473</sup>

Ce simple billet écrit à la hâte et sans grande formalité montre le degré de familiarité entre Aubin-Louis Millin et l'actrice, ce qui ne surprend pas lorsque l'on connaît le goût pour les mondanités du directeur du Cabinet des Médailles. Mais plus intéressant, ces quelques lignes, écrites le 26 novembre 1809, laissent entendre qu'un vase est entré dans les collections d'antiques de Joséphine de Beauharnais à la fin du mois de novembre. Cependant, aucune description du catalogue rédigé par Alexandre Lenoir<sup>474</sup> ne correspond au cratère Raucourt. L'année suivante en 1810, Millin dans ses *Peintures de vases antiques vulgairement appelés étrusques...* publie la planche d'une amphore à col attique à figures noires (aujourd'hui conservée au Louvre et attribuée au Peintre de Diosphos<sup>475</sup>) représentant le combat entre Héraclès et l'Hydre de Lerne. Dans son commentaire, Millin indique que le vase fut offert par Joachim Murat à Mademoiselle Raucourt, qui en fit don à son tour à l'impératrice Joséphine. Entre Naples et Paris, le vase Raucourt a non seulement changé de forme et de technique, mais aussi d'iconographie. Deux hypothèses s'ouvrent au chercheur : le premier cratère choisi par Arditì ne convenait pas à l'actrice, qui lui préfère l'amphore à figures noires ; ou bien l'actrice a rapporté de Naples deux vases – le cratère et l'amphore – et choisit d'offrir celui dont la technique était la plus rare. L'amphore du Peintre de Diosphos est en effet le seul grand vase à figures noires de la collection de Joséphine. La description du cratère donnée par Arditì ne se retrouve pas dans son inventaire de 1821. Nous n'avons pas non plus trouvé de notice correspondante dans le catalogue des vases de Naples d'Heydemann. Il faut donc en déduire que le cratère en cloche a bien quitté Naples, vraisemblablement dans les bagages de Mademoiselle Raucourt. Il est difficile d'établir de façon formelle le parcours suivi par le vase. Disons simplement qu'un candidat potentiel à l'identification se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre sous le numéro d'inventaire G 525. L'iconographie correspond en tous points à la description d'Arditì ainsi que les dimensions (33 cm de hauteur et 32,5 cm de diamètre). Pottier dans son *CVA*<sup>476</sup>, mentionne la collection d'origine – Tôchon – et sa date d'entrée au Louvre – 1818, comme tous les autres vases issus de cette collection. Or la gravure du cratère n'apparaît pas dans le *Recueil de vases grecs*, commandé par Tôchon en 1800 pour illustrer sa collection. Le cratère G 525 semble ainsi

<sup>473</sup> Correspondance Millin – BNF (dép. Des Manuscrits) MSS-FR 24696, Fasc. 21 : billet de Melle Raucourt à Millin, [s.l.] 26 novembre 1809.

<sup>474</sup> Le catalogue de 1809 est publié et commenté par MEUNIER 2005.

<sup>475</sup> Voir *Cat. The eye of Josephine*, p. 46-47 et *Cat. De Pompéi à Malmaison*, p. 24-25 et cat.2.

<sup>476</sup> *CVA Louvre* 5, III IE, pl. 6, 2, 3.

avoir été acquis par Tôchon entre 1800 et 1818. Il nous semble dès lors plausible que l'actrice ait cédé le vase au collectionneur, entre les dernières semaines de 1809 et 1815 (année de sa mort). Tôchon aurait pu également acheter le vase lors d'une vente après le décès de l'actrice, mais nous n'avons pas trouvé trace de la transaction. Dans l'état actuel de nos connaissances et en l'absence de preuve plus tangible de son passage dans les collections du Louvre, il convient de rester prudent sur l'identification du vase décrit par Arditì. [annexe 10]

#### ❖ Le Duc de Saxe-Gotha

Au début de l'automne 1808, le Duc Frédéric IV de Saxe-Coburg-Gotha (1774-1825) achève son séjour napolitain<sup>477</sup>. Soucieux d'entretenir de bonnes relations diplomatiques, Joachim Murat tout récemment monté sur le trône de Naples, fait offrir quatre vases figurés au Duc. Les archives de la Surintendance de Naples (ASSAN) conservent le dossier complet<sup>478</sup> de ce don en continuité avec les usages du régime précédent<sup>479</sup> mais en totale contradiction avec le décret promulgué quelques mois plus tôt. Le Ministre de l'Intérieur, Giuseppe Capececiattolo, demande par lettre officielle à Michele Arditì de faire trouver au « prince » [*sic*] les vases antiques puisés dans les collections du Musée Royal, encore installé à la regia de Portici. Arditì écrit à son tour à Biagio Finati<sup>480</sup>, « contrôleur » en charge des collections, de choisir quatre vases figurés parmi les doublons du musée. Grâce à la description de Biagio Finati, il nous a été possible d'identifier trois des quatre cratères en cloche offerts par les souverains de Naples au duc Frédéric IV [annexe11]. Ils sont aujourd'hui conservés à Gotha au Schlossmuseum. Deux d'entre eux avaient déjà été identifiés dans le CVA : le cratère AHV 74<sup>481</sup> correspond au premier vase décrit par Finati ; le cratère en cloche AHV 77<sup>482</sup> correspond au quatrième vase décrit en 1808 par le conservateur du Musée de Portici. Nous en ajoutons un troisième, AHV 73<sup>483</sup> que nous rapprochons de la seconde description de Finati. Ce cratère en cloche est certes de dimensions inférieures à celles décrites par Finati (23 cm contre 33), mais la description et la présence de l'inscription d'une part, la présence du cratère dans

---

<sup>477</sup> Le duc achève son Grand Tour. Le portrait effectué par Christian Gottlieb Schick en 1806 le montre au milieu des ruines du forum romain, dans une attitude qui empreinte au Romantisme ambiant et semble issue de l'*Italienische Reise* de Goethe.

<sup>478</sup> ASSAN III C6, 55.

<sup>479</sup> Rappelons le don d'antiquités puisées dans les collections du Musée de Portici à l'Impératrice Joséphine de la part de Ferdinand de Bourbon en 1803. Il est vrai que le don faisait partie d'accords politiques après le retour des Bourbon et fut l'objet de longues négociations. Sur ce don voir *Cat. The Eye of Josephine*, en particulier p. 18 et sq. et *Cat. De Pompéi à Malmaison*, p. 20-23.

<sup>480</sup> Notice biographique dans MILANESE 1998, p. 398.

<sup>481</sup> Cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Tarportley, vers 390-380 av. J.-C. CVA Gotha, Schlossmuseum II, 31, pl. 1411-1414, 80. 1-2, 83.4. TRENDALL *RVAp*, 3/36.

<sup>482</sup> Cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Hoppin vers 380 av. J.-C. CVA Gotha, Schlossmuseum II, 31-32, pl. 1412, 1414, 81.1-2, 83.5. TRENDALL *RVAp*, 5/23.

<sup>483</sup> Cratère en cloche attique à figures rouges, attribué au Peintre du Dinos. Voir BEAZLEY *ARV2*, 1154.33.

les collections du Duc de Saxe-Gotha d'autre part, confirment l'identification. De plus, le vase est publié en 1846 par Emil Braun (lui-même natif de Gotha), qui précise : « il nostro vaso conservasi nel ducal gabinetto di Gotha, dove è stato collocato dalla felice memoria del Duca Federico IV, il quale l'aveva ricevuto in dono dalla Real corte di Napoli. »<sup>484</sup>. Le cratère a été attribué au Peintre du Dinos de Berlin et peut être daté entre 430 et 400 av. J.-C. Il présente une iconographie d'inspiration dionysiaque : trois *paniskoi* barbus et couronnés, dansent dans des positions variées autour d'un joueur de lyre nommé par l'inscription ΕΡΜΗΣ, dont l'authenticité n'a été ni contestée ni confirmée. Les trois danseurs s'appuient de leurs sabots sur des lignes de sol marquées en léger rehaut blanc. Le joueur de lyre est assis sur un rocher et semble appuyé à une paroi rocheuse. Le terrain est accidenté et se situe dans une zone montagneuse, peut-être le mont Cyllène en Arcadie, lieu de naissance d'Hermès<sup>485</sup>. Nous ne possédons que la gravure parue dans les *Monumenti* pour accompagner l'article d'Emil Braun déjà cité, mais le style du Peintre du Dinos de Berlin se retrouve aisément dans les attitudes dansantes des *paniskoi*. Leur visage peut être rapproché de celui des satyres sur le dinos éponyme du peintre<sup>486</sup>. On note en particulier la grande similitude dans le traitement du torse du satyre joueur de *cembalon* sur le dinos de Berlin, et les bustes des *paniskoi* sur le cratère de Gotha. Nous ne possédons aucun indice sur la provenance de ce cratère. Il est cependant tentant de le rapprocher d'une description d'un cratère en cloche découvert à Sant'Agata de' Goti par l'archidiacre Nicola Roberti, à la fin du mois d'avril 1790 :

Una campana di patina negra finissima, di altezza circa pal. 1 ½ e simile diam. ; con avanti quattro figure proporzionate, cioè tre satiri danzanti ed una donna in atto di suonare uno istrumento da corde, sulle quali figure sono impresse cinque lettere greche formanti la parola ΕΡΜΗΣ ; ed al di dietro tre figure ammantate<sup>487</sup>.

Le document transcrit dans les *Documenti Inediti* parle certes d'une musicienne et non d'un musicien. Mais l'attitude nonchalante, les boucles de cheveux tombant sur des épaules aux chairs pleines et la musculature peu accentuée du personnage peuvent aisément expliquer la confusion. Nous proposons donc le site de Sant'Agata de' Goti comme provenance archéologique du cratère de Gotha.

Enfin, le troisième vase décrit par Finati a été identifié grâce à l'aide de Madame Uta Wallenstein, conservatrice au Schlossmuseum de Gotha. Il s'agit d'un cratère en cloche de 29 cm de hauteur, représentant deux symposiastes sur des *klinai* et une joueuse d'*aulos* debout entre eux. Le revers est

<sup>484</sup> BRAUN 1846, p. 244. Illustration dans *Monumenti dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, vol.IV, pl. XXXIV (reproduite en annexe).

<sup>485</sup> Sur la naissance d'Hermès et l'invention de la lyre, *Hymne à Hermès I*.

<sup>486</sup> Berlin, Altesmuseum F2402.

<sup>487</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 87.

occupé par trois figures drapées (*Gothaer Inventar* n°78). Malheureusement, comme le précédent (*Gothaer Inventar* n°73), ce cratère est aujourd'hui perdu, vraisemblablement détruit pendant la seconde guerre mondiale. Seul l'inventaire de Carl Aldenhoven<sup>488</sup>, rédigé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle permet d'en conserver la trace.

Nous ne connaissons malheureusement ni la provenance archéologique du vase Raucourt ni celle de trois des quatre cratères en cloche du Duc de Saxe-Gotha. Nous choisissons de ne pas les inclure dans notre base de données *Vases du decennio francese*, en raison de l'absence de tout contexte archéologique. Il nous a cependant semblé intéressant de les présenter ici brièvement pour illustrer les exceptions aux règles que se fixe l'Etat muratien en matière de protection du patrimoine.

Le cas de Mademoiselle Raucourt ou des vases du Prince de Saxe-Gotha sont ainsi des exemples parmi beaucoup d'autres de la « souplesse » dont pouvait faire preuve le Royaume dans l'application de sa législation sur les arts. Devenu familier de ces exceptions à la règle par ses études sur la commission d'exportation et le marché de l'art napolitain<sup>489</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, Andrea Milanese relève bien l'apparente dichotomie de cette époque où se côtoient des « lois sévères et la dispersion significative à l'étranger du patrimoine napolitain »<sup>490</sup>. Mais ce qui semble paradoxe à nos yeux se résout au début du XIX<sup>e</sup> siècle par un subtil jeu d'équilibre économique entretenu par « une assez large tolérance – certes dictée par la conscience du poids de ce commerce dans la vie économique du pays [...] – mais qui continue de l'autre à cultiver l'idée de « *decoro della nazione* », ce qui naturellement contrariait, sans tout à fait la compromettre, la liberté du commerce, créant ainsi les prémises d'une moderne politique de tutelle. [...] L'étude du marché artistique, au moins dans le cas napolitain, nous permet d'observer de près, et dans son processus de définition, la politique de tutelle du gouvernement, dans les inévitables contradictions entre le cadre législatif et la pratique réelle de la tutelle ; pratique conditionnée certainement par les mentalités, les habitudes, les coutumes et la corruption. »<sup>491</sup> Dans une péninsule en grande partie vidée de ses chefs-d'œuvre par les campagnes napoléoniennes, il était sans doute difficile de rompre totalement avec une tradition qui sacrifiait tant aux lois de la diplomatie qu'à celles du commerce. Ces exceptions ne doivent cependant pas occulter la modernité de l'esprit de ce décret. Pour reprendre les mots d'Edouard Pommier à propos des lois édictées au début du XIX<sup>e</sup> siècle sur la protection du patrimoine : « que ces textes aient été peu ou mal appliqués n'enlève rien au fait qu'ils représentent

---

<sup>488</sup> Cf. *Gothaer Inventar*.

<sup>489</sup> Nous renvoyons à sa thèse de doctorat, MILANESE 2006.

<sup>490</sup> MILANESE 2007a, p. 62.

<sup>491</sup> MILANESE 2008, p. 62.

une innovation capitale dans les rapports culturels internationaux : ils introduisent en effet la notion d'une certaine catégorie d'œuvres d'art qui échappent au droit commun du marché et de la liberté de circulation »<sup>492</sup>. Sa promulgation établit nettement la tutelle du gouvernement sur le patrimoine archéologique du Royaume de Naples et sa volonté de l'élever au rang de « trésor de la Nation ».

Les dispositions du décret sont sans cesse répétées dans la correspondance entre le Ministère de l'Intérieur et la Direction du Musée Royal à propos des demandes de permis de fouilles (cf. archives ASSAN). Cette législation semble d'ailleurs satisfaire les exigences de la politique patrimoniale du Royaume, puisque le décret est prorogé par Ferdinand après son retour sur le trône de Naples en 1815<sup>493</sup>.

### c. L'application du décret et ses conséquences pratiques

Le décret du 15 février 1808, en particulier l'article 3, codifie rigoureusement la pratique des fouilles dans l'ensemble du Royaume de Naples. Pour répondre non seulement aux nouvelles exigences législatives mais aussi à l'augmentation de la valeur vénale des objets découverts lors de fouilles, se bâtissent de véritables contrats entre les commanditaires de fouilles et les propriétaires des terrains visés. Ces contrats sont établis devant notaire et règlent de façon précise la répartition des éventuelles découvertes après la fouille. Les archives notariales de la commune d'Armento livrent un exemple complet de ce type de contrats<sup>494</sup>. [**annexe 12**]

#### ❖ Les correspondants d'Arditi : un maillage du territoire contre les fouilles clandestines

À partir de 1809, Michele Arditi, Directeur du Musée Royal et des fouilles du Royaume, met en place un réseau de correspondants que nous pourrions qualifier de « contributeurs à la veille archéologique ». Suivant l'organisation administrative inspirée de l'État napoléonien, ce réseau de correspondants est chargé de surveiller les fouilles autorisées et de traquer les clandestines. Dans chaque province, Arditi s'appuie ainsi sur des personnes de confiance qu'il nomme personnellement. L'étude prosopographique montre qu'il s'agit exclusivement de notables (médecins, avocats), de membres du clergé local ou de membres de l'administration déjà en charge

---

<sup>492</sup> POMMIER 2002, p. 61.

<sup>493</sup> cf. ASSAN, IV D 5, 4 : Remise en vigueur provisoire en février 1816. ASSAN V A6, 12, lettre datée de Naples le 23 octobre 1816 du Secrétaire d'État du Ministre de l'Intérieur au Cavalier Arditi, Directeur du Musée Royal Bourbon et des fouilles d'antiquité : « [...] a termini del Rl. Decreto de' 16 Febbraio 1808 provvisoriamente in vigore per ordine di SM dovrà invigilarsi per eseguirsi le condizioni tutte nel decreto medesimo contenute. ».

<sup>494</sup> ASP, Archivi notarili, Atti dei notai del distretto di Potenza, II versamento, vol. 3930, cc. 51-52 v. Convenzione di scavo. Transcription complète in VERRASTRO 1996a, p. 82

dans la province. Les correspondants, choisis pour leurs qualités de probité, d'intelligence et de diplomatie, doivent rendre compte à Arditì du nom de toutes les personnes effectuant des fouilles et de la liste des œuvres éventuellement découvertes. Ils doivent également exercer une veille attentive du patrimoine bâti antique afin de prévenir sa dégradation. Ces charges nécessitent de sillonner inlassablement le territoire du district assigné, sur des routes peu carrossables et passablement dangereuses (les provinces de Basilicate et des Calabres sont encore soumises au brigandage).

Ce réseau est intimement lié au Ministère de l'Intérieur qui a en charge les questions relatives au patrimoine. Il entre ainsi dans la compétence des Intendants et Surintendants de contrôler les fouilles archéologiques ouvertes après obtention d'un permis spécial auprès du Ministère de l'Intérieur. Les fonctionnaires locaux doivent en outre faire rapport au Ministre de l'Intérieur de toute activité suspecte de fouilles clandestines et des découvertes archéologiques fortuites advenues sur leur territoire. Les autorisations de fouilles ne sont accordées par le Ministère de l'Intérieur qu'après nomination d'un contrôleur local par Arditì – en sa qualité de Directeur du Musée et des fouilles du Royaume. Ce véritable maillage du territoire permet à Arditì – et au Ministre de l'Intérieur – non seulement de connaître l'ensemble des découvertes du Royaume de Naples mais également de contenir les fouilles clandestines et la destruction volontaire des monuments antiques.

Ce système, qui tente d'encadrer légalement les fouilles privées et les découvertes fortuites, est complété par un autre organe juridique concernant plus directement les œuvres. Les permis d'exportation d'œuvres d'art antiques ou modernes ne sont en effet accordés qu'après examen d'une Commission des Beaux-arts. Dirigée par Michele Arditì, celle-ci doit juger de la valeur historique et artistique de l'œuvre et proposer ou non un achat par les collections publiques. Elle peut également en interdire son exportation hors des frontières du Royaume. Force est de constater que devant les délais d'attente et l'issue incertaine que représentait un passage devant la Commission des Beaux-arts, nombreux sont les voyageurs qui tentèrent de passer les frontières du Royaume dans des voitures dont le plancher à double-fond était rempli de « souvenirs » archéologiques. Rentrant à Rome après son long séjour napolitain, Clarac n'échappe pas à la tentation. Une lettre de Millin à François Mazois nous apprend ainsi : « qu'il a brisé sa voiture qu'il avait rempli de marbres, bustes, fragments etc. »<sup>495</sup>

Malgré les failles du système et un maillage trop lâche qui permet de nombreuses fuites d'œuvres vers les grandes capitales européennes, on ne peut que constater le changement positif opéré en quelques années. Une sensibilité nouvelle incite les élites locales à davantage de vigilance quant à la

---

<sup>495</sup> Lettre de Mazois à Millin, Rome, le 14 novembre 1813, Correspondance Millin – BNF (dép. Des Manuscrits) MSS-FR 24692, Fasc. 206-207.

préservation de leur patrimoine artistique et culturel. En témoigne par exemple la récupération de la porte de bronze de l'église gothique de S. Clément à Casauria, dans la province de Teramo<sup>496</sup>. Le maire de la localité la met à l'abri des outrages du temps en la faisant placer à l'intérieur de l'église de Castiglione alla Pescara, pour qu'elle y soit conservée et admirée.

Par ailleurs, la fascination pour l'histoire locale et l'Antiquité trouve une nouvelle voie avec l'exploration des antiquités paléochrétiennes du Royaume de Naples. Dans la capitale en particulier, plusieurs érudits issus du milieu clérical accordent une attention nouvelle aux vestiges des premiers siècles de l'Église. Il ne s'agit plus d'aller chercher les reliques les plus anciennes et les plus prestigieuses, mais au contraire de reconstruire de façon philologique le passé chrétien de la ville. Le provicaire Alessio Pelliccia s'aventure ainsi dans les catacombes de San Gennaro, en découvre toute l'étendue et la richesse artistique, même s'il déplore les déprédations opérées au cours du Bas Moyen-âge. Il propose en 1810 au Ministre de l'Intérieur un projet de dégagement des voies engorgées et de protection de ce patrimoine chrétien<sup>497</sup>.

Autre exemple d'encouragement aux érudits locaux : celui de Raimondo Guarini. L'ASN conserve la correspondance de ce dernier avec le Ministère de l'Intérieur sur plusieurs mois de l'année 1812. Les lettres à la graphie fine et soignée de l'érudite nous renseignent sur les découvertes épigraphiques faites à Ecelea au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Guarini réunit toutes ses connaissances dans une somme intitulée *Ricerche sull'antica Eclano*, dont le Roi se porte acquéreur pour 50 ducats<sup>498</sup>, en sus des sommes allouées en remerciement de ses indications archéologiques.

Les exemples d'encouragement à la recherche favorisés par l'appareil législatif et l'intérêt de l'Etat pour tous les champs de l'archéologie, sont nombreux pendant le *decennio francese* et se poursuivent après la restauration.

En effet, le système de protection et de contrôle mis en place pendant le *decennio francese* perdure à la restauration des Bourbons. Il est même complété et institutionnalisé comme en témoigne la liste annuelle des inspecteurs de fouilles. [annexe 13]

---

<sup>496</sup> ASN, Min. Int. I° inv., busta 989, fasc. 7.

<sup>497</sup> ASN Min. Int. I° inv. busta 989, fasc. 4.

<sup>498</sup> ASN Min. Int. I° inv. busta 989, fasc. 20.

❖ Une initiative singulière : Giuseppe Mazzucca et la restauration des monuments antiques.

Les Archives de Naples conservent un dossier complet<sup>499</sup> sur les activités, les rapports et les réclamations de Giuseppe Mazzucca, avocat napolitain et érudit dilettante qui parcourt le Royaume pour faire état des vestiges antiques et des mesures qu'il faudrait prendre pour leur bonne conservation. Ce personnage semble peu apprécié d'Arditi (verrait-il en lui un concurrent ?) qui dresse une partie de l'Académie contre lui. Mazzucca obtient cependant de la part d'Arditi un premier poste d'« Investigatore di Scavi » dans la région de Caserte (Terra di Lavoro) entre 1808 et 1809. Mais son opiniâtreté finit par lui garantir une compensation financière sous les Murat (à partir de juillet 1809) et la prise en compte de ses rapports par l'Académie et le Ministre de l'Intérieur.

Un tableau daté de septembre 1809 indique les commissions faites par Mazzucca pour différents monuments, des observations ainsi que des propositions pour leur conservation. La plupart du temps, Giuseppe Mazzucca conseille de couvrir les monuments et de les placer sous la protection des autorités locales.<sup>500</sup>

Ce personnage fait figure d'électron libre, peu soucieux des Intendants et Surintendants normalement en charge de cette mission d'inspection. Mazzucca parvient à inventer sa propre fonction au grand agacement – palpable dans les archives – de Michele Arditi. Il est intéressant d'étudier son cas pour mesurer l'intérêt des souverains envers l'héritage antique de leur Royaume et sa conservation. Les Murat donnent en effet sa chance à une personnalité qui cherche à s'imposer intellectuellement par des rapports nombreux à l'Académie sans pour autant vouloir suivre la voie professionnelle officielle. Cette figure d'érudit est à la fois très traditionnelle, car liée aux cercles savants du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi profondément novatrice par les idées qu'elle défend. Pour Mazzucca, il ne s'agit pas en effet de déplacer les vestiges pour les conserver dans un musée en les privant de leur contexte, mais bien de les protéger *in situ* à la fois de l'érosion naturelle et des dégradations volontaires des hommes<sup>501</sup>.

Dans l'un de ses nombreux rapports<sup>502</sup> au Ministre de l'Intérieur, Mazzucca regrette la préférence accordée aux musées plutôt qu'aux sites où ont été découvertes les œuvres : « si è votto [*sic*] un sepolcro per trarne i vasi : si sono finalmente formati dei musei a spese dei più venerandi monumenti locali. Veramente siamo appagati e sorpresi allorchè vediamo un Museo : l'ordine e la magnificenza del luogo ci colpisce ; ma siamo assurdi ed ignoranti quando lo preferiamo all'ultimo

<sup>499</sup> ASN, Min. Int.I° inv., busta 990, fasc.2. Ce dossier est également cité et étudié dans D'ALCONZO 1999, p. 99 *et sqq.*

<sup>500</sup> Voir reproduction en **annexe 14**.

<sup>501</sup> L'idée d'une protection contre les dégradations humaines est exprimée dans les mêmes années par Aubin-Louis Millin dans les pages de son *Voyage dans le Midi de la France* décrivant la Maison Carrée de Nîmes. Voir LAURENS 2012.

<sup>502</sup> Sans date (entre 1808 et 1813), conservé à l'Archivio di Stato di Napoli, Min. Aff. Int.I° Inventario, busta 990, fasc.2.

dei monumenti locali. » Mazzucca poursuit son raisonnement et s'insurge contre les exportations d'œuvres qui constituent un violent déracinement. Son argumentation aboutit à la suprématie de l'architecture, qui reste en place et fait la gloire d'une nation. Mazzucca déplore en outre les destructions passées des monuments qui auraient fait l'admiration des autres nations et auraient prouvé « la nostra antichità e grandezza e da formarne colla critica ed erudizione dei nostri tempi, una storia la più veridica, e di ogni genere ». Il touche ici une corde particulièrement sensible en conjuguant l'intérêt pour les vestiges à la volonté de construction d'une histoire nationale glorieuse, la splendeur du passé devant rejaillir sur le Royaume présent. L'argument n'est pas nouveau et il est repris au cours du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'émergence des antiquités dites « nationales »<sup>503</sup> liée à la montée du sentiment patriotique. Habile discours qui permet d'impliquer la responsabilité des souverains dans la protection des vestiges antiques présentés en tant qu'héritage culturel. Michele Arditi ne fait pas autre chose dans ses rapports officiels. Giuseppe Mazzucca profite sans doute de sa position indépendante pour présenter une liste de mesures nouvelles. Il insiste particulièrement sur la nécessité d'engager des conservateurs (« curatore o conservatore ») pour protéger les ruines antiques et détaille les fonctions qu'ils devraient accomplir.

À travers ses écrits, Mazzucca fait apparaître une conception originale de l'œuvre archéologique comme témoin et marqueur d'un territoire, permettant de le rattacher à l'Histoire. Les traces matérielles les plus humbles sont donc à conserver pour reconstituer le paysage historique local et l'intégrer aux connaissances que procure la lecture des Anciens. Farouchement indépendant, Giuseppe Mazzucca reste une figure à part dans l'histoire de l'archéologie du Royaume de Naples. Ces idées de conservation de sites et des contextes archéologiques étonnent par leur modernité. Cette étude consacrée à la remise en contexte de vases antiques sans provenance, lui rend en quelque sorte hommage.

---

<sup>503</sup> Le terme «antiquités nationales» apparaît en France dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir entre autre POMIAN 1992, p. 59.

## FIG. 2 PROPOSITIONS DE MAZZUCCA POUR LA CHARGE DE CONSERVATEUR

1. La conservazione nello stato attuale.
2. La notizia ufficiale e positiva di tutti i monumenti stabili e locali che esistono per mezzo dei Rapporti.
3. L'altra alla Nazione che per maggior parte gli ignora. Questa notizia gli sarebbe data per mezzo di una formale edizione.
4. La loro storia in succinto, tratta da scrittori che ne hanno trattato, antichi e moderni.
5. La perenne ed inesausta occupazione ai letterati ed antiquarii ed anche della Reale Accademia. Quali tutti saran sicuri che le loro opere non potranno un giorno mancare di oggetto. Ed a questo passo mi permetta di osservare, che quanto vide e descisse il Ch. [Chirico] Mazzocchi nell'anfiteatro Campano, quali tutto oggi è perduto sebbene sia passato appena un mezzo secolo ; e quando si paragonino i monumenti che esistevano in Baïes allorchè li descrisse Giuliano di Sangallo, appena si può dire che ne esista la metà. Sono poi quasi interamente i monumenti degli Abbruzzi e di Trentani che a lungo descrisse Celzo Baronzini.

L'esercizio poi della carica consisterà :

1. In ricercarli nei luoghi dove esistono.
2. Farne all'E.V. dei rapporti, con descriverne la qualità, la natura, il materiale, l'ordine architettonico, le dimensioni, le ruine sofferte, insomma lo stato attuale.
3. Proponere i mezzi da conservarli.

Io mi offro a tutto questo senza risparmiar tempo o fatica. La carica è temporanea e sarà esaurita in poco tempo.”

ASN, Min. Aff. Int. I° inv. Busta 990, fasc.2.

Nous concluons avec cette figure le panorama volontairement rapide et non exhaustif de la Naples du *decennio francese*. Les récents colloques tenus à l'occasion du Bicentenaire des règnes de Joseph Bonaparte et de Joachim Murat ont permis d'approfondir des thématiques essentielles pour cette période : les innovations politiques, la modernisation de l'économie, l'impact de l'influence française dans le domaine administratif, mais aussi dans les arts. Le contexte culturel et l'adhésion des artistes aux modèles antiques redécouverts par l'archéologie ont particulièrement bien été mis en relief par les contributions au colloque *L'Idée dell'Antico nel decennio francese*. Notre étude entre dans le champ de ces recherches et vise à compléter l'Histoire de l'Archéologie de cette période, tout en répondant à certaines des interrogations actuelles des travaux sur la céramique antique.





## **2<sup>e</sup> Partie**

### **Les découvertes de vases antiques pendant le *decennio francese* : localisation, contexte, identification**



Nous venons d'exposer le contexte historique, législatif et intellectuel dans lequel se déroulent les découvertes archéologiques en Grande Grèce au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est temps d'aborder ici le cœur de notre recherche en déterminant le cadre géographique précis de ces découvertes et en examinant attentivement leur nature. Le Royaume de Naples est en effet une entité à la fois historique et géographique mouvante. Entre 1806 et 1815, ses frontières vont jusqu'à Pescara sur la côte adriatique, englobent les Abruzzes et s'étendent jusqu'au Nord de Gaète sur la côte tyrrhénienne, mais le Royaume est amputé de la Sicile qui reste sous l'autorité des Bourbons et la protection de l'Empire britannique. Avant l'analyse proprement dite des œuvres issues des fouilles du *decennio francese* et leur remise dans un contexte archéologique précis, le chapitre III trace une carte du territoire exploré, tel qu'il fut parcouru par les prospecteurs, les voyageurs érudits et les chasseurs de trésors antiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les cinq chapitres suivants analysent les découvertes de vases antiques selon une approche chrono-géographique pour conserver l'ordre chronologique des fouilles effectuées pendant le *decennio francese*, tout en maintenant la cohérence archéologique des contextes régionaux. Nous avons ainsi regroupé dans le chapitre IV les découvertes des toutes premières années du siècle sur les sites campaniens de Nola, Sant'Agata de' Goti et Naples. En raison de leurs spécificités et de leur impact sur le monde scientifique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, nous dédions l'intégralité du chapitre V aux fouilles de 1805 à Paestum et l'ensemble du chapitre VI aux fouilles de 1811 et 1813 sur le site de Locres qui mirent au jour un matériel essentiellement attique mais dont certains exemples témoignent du passage à une production de céramique figurée locale. Le chapitre VII analyse les découvertes réalisées en Basilicate entre 1806 et 1815, en particulier sur les sites d'Anzi et d'Armento qui nous permettent d'évoquer les multiples facettes de l'identité lucanienne. Enfin, le chapitre VIII se concentre sur les découvertes réalisées sur la côte adriatique entre 1808 et 1815, à Ruvo, Ceglie del Campo et Egnazia. L'évocation de la céramique apulienne se poursuit dans les chapitres IX et X avec l'analyse de l'hypogée Monterisi de Canosa, que nous isolons dans une troisième et dernière partie pour les raisons que nous avons déjà évoquées en introduction.



## **CHAPITRE III**

### **LES FOUILLES DANS LE ROYAUME DE NAPLES PENDANT LE *DECENNIO FRANCESE* : LES SITES DE L'EXPLORATION ARCHEOLOGIQUE**

L'exploration archéologique dans le Royaume de Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle présente quelques spécificités par rapport aux siècles précédents. En effet, à la fin de la Renaissance des prospections avaient été menées dans la zone des Champs Phlégréens et sur le site de Capoue. Des sculptures importantes comme l'Aphrodite du type Louvre-Naples et la tête dite d' « Hannibal » y furent d'ailleurs mises au jour<sup>504</sup>. Depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et les excavations menées pour le compte de Lord Hamilton en Campanie et en Apulie, les explorations à but archéologique semblent se redéployer vers des terrains plus vierges. En Campanie, les Champs Phlégréens sont laissés de côté (du moins jusqu'aux années 1820), au profit de nouveaux sites comme Sant'Agata de' Goti et Nola. Mais le redéploiement de l'activité archéologique concerne surtout les autres provinces du Royaume comme les Pouilles, la Basilicate et les deux Calabres. Cette expansion du champ d'investigation est due en partie à l'amélioration des conditions de circulation<sup>505</sup> entre les principaux centres urbains et la capitale, et en partie à l'augmentation d'une classe de notables locaux, amateurs d'archéologie, issus d'une nouvelle bourgeoisie terrienne qui profite alors pleinement des réformes sur la féodalité et la propriété foncière. Enfin, grâce à une législation plus soucieuse de protéger le patrimoine artistique d'une exportation tous azimuts, les découvertes qui se font dans les provinces plus reculées du Royaume, parviennent désormais plus facilement et rapidement à la capitale.

---

<sup>504</sup> Sur ces découvertes voir IASIELLO 2003, p. 38.

<sup>505</sup> Nous renvoyons à ce que nous avons dit plus haut sur les travaux du Corps des Ponts et Chaussées institué par Joachim Murat.

## I) Naples et les provinces limitrophes : Terra di Lavoro et Principat Citérieur

L'actuelle région de la Campanie correspond à un territoire divisé, pendant le *decennio francese*, en quatre provinces : Naples, Terra di Lavoro, Principat Ulérieur et Principat Citérieur. La province de Naples, créée en 1806, conserve son entité géographique jusqu'en 1860. La province de Terra di Lavoro s'étend aux limites septentrionales du Royaume et à sa frontière avec les États du Pape. Elle comprend le port de Gaète et les centres de Caserte et de Capoue où sont basées d'importantes garnisons. L'amphithéâtre flavien est ainsi utilisé pendant l'occupation militaire comme casemates pour la garnison en place. La province de Terra di Lavoro borde en outre les Abruzzes au Nord et le Molise au nord-est. Enfin, les provinces du Principat Citérieur et du Principat Ulérieur correspondent *grosso modo* aux actuelles provinces de Salerne et d'Avellino. Entre le XVI<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les prospections archéologiques se sont développées en cercles concentriques autour de Naples : les érudits de la Renaissance se sont étonnés devant les phénomènes de bradyséisme des Champs Phlégréens et les ruines antiques de Pouzzoles et Baïes<sup>506</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les vestiges romains de Capoue furent décrits et étudiés, mais aucune fouille officielle n'est entreprise sur le site avant 1850. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, stimulés par les découvertes des sites d'Herculanum puis de Pompéi et la publication des temples de Paestum, les curieux et amateurs étrangers ouvrent des fouilles dans les environs de Nola. La prospection s'étend au Nord avec les premières découvertes de vases antiques réalisées à Sant'Agata de' Goti. Le site de Sant'Agata de' Goti est en effet exploré par Domenico Venuti en 1790 pour le compte du roi Ferdinand IV<sup>507</sup>. Ces fouilles se révèlent particulièrement fructueuses si l'on en juge par la centaine de vases antiques qui rejoint les collections royales et le très beau collier en grènetis d'or, que les Bourbons emportent dans leur exil palermitain dès 1798<sup>508</sup>. Le site reste l'objet d'investigations archéologiques dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Un notable local, le médecin Antonio Tadei, y fait ainsi exécuter plusieurs fouilles entre 1802 et 1803, sur lesquelles nous reviendrons.

Les nécropoles de Cumès se développent au nord-ouest de la cité antique, sur les terres appartenant au XIX<sup>e</sup> siècle aux familles Correale, Palumbo et Artiano. Andrea de Iorio est l'un des premiers à les examiner « scientifiquement » et à en publier les plans et une partie du mobilier en 1810, dans ses

---

<sup>506</sup> Pétrarque fait déjà mention du site dans le *Jardin des Muses* (*Epistolae metricae*, III, 4) et *Le triomphe de la chasteté* (*Canzonere*).

<sup>507</sup> Sur les découvertes de Venuti voir CAROLA-PERROTI 1984.

<sup>508</sup> MILANESE 1998, p. 352.

*Schelettri Cumani*. D'après le matériel publié, les tombeaux découverts en 1809 près de la voie Domitienne sont d'époque tardo-hellénistique. Ils contenaient plusieurs vases en albâtre et des *unguentaria* mais aucun vase peint. Le site de Cumes est davantage exploré après 1820, en partie grâce à la publication d'Andrea De Iorio, *La Guida di Pozzuli e contorni* en 1817 et 1818<sup>509</sup>, puis sa traduction en anglais et en allemand en 1830, qui contribuent à attirer l'attention des voyageurs étrangers sur les sites des Champs Phlégréens.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la découverte du Prince de Cimitile sur ses terres de Nola d'une tombe à chambre entièrement décorée de peintures de grande qualité, attire l'attention des savants et des amateurs d'antiques sur la région. L'ambassadeur britannique Lord Hamilton ouvre pour son compte plusieurs fouilles au Nord de Nola qui se révèlent extrêmement fructueuses. Les découvertes de vases antiques sont si nombreuses que l'adjectif « nolano » devient le synonyme d'une céramique antique de grande qualité, à figures rouges sur un fond noir brillant caractéristique. Au féminin, l'adjectif « nolana » est également employé pour définir une typologie d'amphore à col. Il est étonnant de constater que la source principale de céramique attique du Royaume de Naples, située à peu de distance de la capitale, n'ait pas fait l'objet de fouilles officielles pendant le *decennio francese*. Le territoire de Nola semble au contraire la chasse gardée des frères Vivenzio, dont les opinions politiques sont clairement anti-françaises. À partir de 1785 en effet, les Vivenzio ouvrent plusieurs chantiers, en particulier le long de la route qui part de Nola vers Avella (Porta Abellana), au nord-est de la cité antique, où ils découvrent une partie des nécropoles d'époque samnite. Dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, l'évêque de Nola ouvre également des fouilles pour enrichir sa collection personnelle.

Ce bref panorama ne tient bien entendu compte que des prospections officielles et ne rend que partiellement le cadre des activités archéologiques en Campanie pendant le *decennio francese*. On observe cependant que les découvertes et les activités de prospections qui avaient été très prolifiques dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, tendent à délaisser la Campanie pour se tourner vers des terrains jusqu'ici moins explorés, comme la Basilicate et surtout la province de Bari.

---

<sup>509</sup> Voir DE IORIO 1818.

## II) La Basilicate et les provinces de Calabre Citérieure et Ultérieure

Occupant l'extrême Sud du Royaume de Naples, les provinces montagneuses de Calabre Citérieure et Ultérieure représentent pendant le *decennio francese* le bastion quasi inexpugnable des forces fidèles aux Bourbons. Parfois alliées au brigandage plus traditionnel, ces factions repoussent plusieurs assauts particulièrement féroces des troupes françaises. L'accès rendu difficile par le peu de routes et les accidents naturels de terrain contribue à isoler ces provinces les plus méridionales des réformes en cours dans le reste du Royaume. On constate néanmoins que quelques voyageurs, particulièrement intrépides ou curieux, se lancent dans la découverte de ce « grand Sud ». Citons par exemple Millin, qui entreprend un voyage de reconnaissance et de prospection archéologique en 1812, en compagnie du jeune Catel. Il reprend une partie de l'itinéraire de l'abbé de Saint-Non mais s'aventure aussi au-delà, au cœur de la Basilicate et des Calabres. Ces terres apparaissent en effet au chercheur comme un terrain encore vierge d'exploration, dont les richesses archéologiques affleurent pourtant en chaque endroit.

Au cœur du pays œnotre, Anzi a fait l'objet de nombreuses prospections (plus ou moins officielles et légales) au début du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont porté à des découvertes significatives de vases antiques. Cette petite cité de Basilicate a en effet alimenté un marché antiquaire très actif qui fit passer bon nombre des œuvres trouvées dans son sous-sol vers les grandes collections européennes.

Mises à part quelques découvertes fortuites entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>510</sup>, la région d'Armento n'avait jamais été l'objet d'explorations archéologiques systématiques avant les découvertes du *decennio francese*. Ces dernières furent si fécondes qu'elles envahirent la place napolitaine trop rapidement et perdirent presque aussitôt leur contexte de découverte. Il est aujourd'hui difficile de trancher de façon certaine entre les différentes localités du Val d'Agri. C'est ce que déplorait en 1999 Marina Mazzei<sup>511</sup> évoquant d'un côté les traces fortuites de la richesse de l'aristocratie locale livrées par les sources et l'archéologie, de l'autre de la très grande quantité de vases peints découverts au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, dont le style les rattache à cette région sans qu'il soit possible pour autant d'en connaître le véritable contexte. Des informations sur les provenances perdues permettraient ainsi de mieux localiser les productions de céramique figurée et de mieux apprécier leur aire d'influence et leur pénétration en terres lucaniennes.

---

<sup>510</sup> La plus ancienne mention conservée par les archives de Potenza est un procès-verbal daté de 1788. Un certain Francesco Genovese di Mormanno y relate la découverte sur le territoire de Castelluccio Superiore d'un trésor de pièces d'or frappées à l'effigie d'Agrippa. Voir VERRASTRO 1997, p. 160.

<sup>511</sup> MAZZEI 1999, p. 467.

Plus au Sud, le site antique de Locres redécouvert au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>512</sup> devient célèbre au cours du siècle suivant pour ses monnaies d'or et d'argent<sup>513</sup>. Il faut cependant attendre 1790 pour la première mention de fouilles autorisées. Elles sont entreprises par Domenico Venuti, à son compte<sup>514</sup>. Le directeur de la Manufacture Royale de Capodimonte se voit en effet accorder un permis de vingt jours en février 1790<sup>515</sup> pour effectuer des fouilles à Locres, plus précisément dans le vallon entre les collines de la Mannella et de l'Abbadessa. Mise à part une monnaie d'or antique, qui valut à son inventeur un beau service en porcelaine de Capodimonte de la part du Roi<sup>516</sup>, nous connaissons de façon certaine au moins deux des découvertes de Venuti : la première, grâce à la dissertation de Michele Arditì. Parue à Naples l'année suivante, l'*Illustrazione di un antico vaso trovato nelle rovine di Locri alla sagra regal maestà di Ferdinando IV* commente en effet la découverte du lécythe aryballisque attique, aujourd'hui attribué au Peintre de Syriskos<sup>517</sup> et conservé au Musée Archéologique de Naples<sup>518</sup>. La seconde découverte de Venuti parvenue jusqu'à nous est un cippe portant une inscription dédicatoire d'Einiadas, Eukelados et Cheimaros « à la Déesse »<sup>519</sup>. Il est aujourd'hui conservé au MANN. Au mois de mars 1791, Venuti sollicite à nouveau la faveur royale et obtient le transfert des objets en bronze de Locres à la bibliothèque de l'Académie Étrusque de Cortone, que son père et ses oncles avaient contribué à fonder<sup>520</sup>. Les vases et fragments de céramique connaissent, semble-t-il, un sort différent. Les trois illustrations de vases attiques que Millin fait graver et colorer<sup>521</sup> lors de son voyage en Italie<sup>522</sup>, ont en effet des destins divers : deux d'entre eux – le fragment de cratère représentant Poséidon et une femme coiffée d'un saccos, ainsi que celui montrant le satyre citharède – sont acquis par le comte Franz I<sup>er</sup> von Erbach zu Erbach, probablement lors de son second voyage à Naples en 1791<sup>523</sup>. Le premier fragment

<sup>512</sup> Michelangelo Macrì, Pasquale Scaglione et Vito Capialdi ont récemment montré que la présence d'un site antique à Locres est connu des habitants de la région depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : voir ANSELMÌ 2012, p. 491 *et sqq.*

<sup>513</sup> Sur ce point, nous renvoyons à la synthèse de CANTILENA 1996.

<sup>514</sup> Voir PARRA 1994. Venuti apparaît à plusieurs reprises dans les archives comme commanditaire de fouilles. Par exemple, le permis accordé en 1788 pour la région de Traetto (antique Minturnae, aujourd'hui Minturnes), montre que Venuti confie à un expert local le soin de fouiller (dans le cas présent, D. Stefano Merola) : voir ASN, Casa Reale antica, busta 1544, fasc. 17. Voir également CRISTOFANI 1983, p. 57 (mentionne les fouilles de Domenico Venuti à Calvi, Minturnes, Nola, Sant'Agata de' Goti et Locres).

<sup>515</sup> ASSAN, V, B3, 5.

<sup>516</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 37, le 23 février 1808.

<sup>517</sup> Vers 500-490 av. J.-C., cf. BEAZLEY ARV2 264,55.

<sup>518</sup> MANN inv.81564.

<sup>519</sup> Voir CAPIALDI 1849, p. 32. Cité par CARDOSA 2010, p. 351 et note 1.

<sup>520</sup> Le marquis Marcello Venuti, le prélat Filippo Venuti, l'encyclopédiste (mort en 1769) et l'abbé Ridolfino Venuti, Président des Antiquités de Rome, mort en 1763 (cf. LALANDE 1786). Voir également CRISTOFANI 1983, p. 47 *et sqq.*

<sup>521</sup> MILLIN *Vases grecs tirés de différentes collections*, manuscrit sans date, BNF GB 46 fol., pl. 94-96.

<sup>522</sup> Sur ce voyage, voir *Actes Voyages et conscience patrimoniale*.

<sup>523</sup> Et non en 1811, comme cela est proposé par Torben Melander dans *CVA Thorvaldsens Museum*, p. 12. En effet, le fragment est illustré par Tischbein dès 1801 : TISCHBEIN 1801 II, V, pl. 111.

(Millin Gb 46 fol., n°94) est aujourd'hui au Musée Thorvaldsen de Copenhague<sup>524</sup>. Il est complété par le fragment n°35 de la collection Erbach encore aujourd'hui conservé au Schloss Erbach en Allemagne<sup>525</sup>. Le deuxième dessin de Millin (Gb 46 fol., n°95) montrant le satyre citharède, reproduit un autre fragment passé par le même canal Venuti-Erbach-Thorvaldsen et aujourd'hui attribué au Groupe de Polygnotos<sup>526</sup>. Acheté par le Comte von Erbach zu Erbach, il passe dans la collection Thorvaldsen avant 1829, comme nous l'indique une lettre de Gerhard datée du 29 juillet 1829, demandant à Thorvaldsen le prêt du fragment H597.

Par ailleurs, le musée Thorvaldsen conserve un ensemble de petits bronzes provenant de Locres. Or, les statuettes en bronze découvertes par Venuti et destinées à l'Académie Étrusque de Cortone, n'ont laissé aucune trace dans les inventaires de collections de la prestigieuse institution. Il est dès lors très tentant de penser que l'ensemble de ces bronzes a suivi le même chemin que les vases jusqu'au Musée Thorvaldsen. Le troisième dessin de Millin (Gb 46 fol n°96) montre la face principale d'un cratère en calice attribué ici encore au Groupe de Polygnotos et aujourd'hui conservé... au Metropolitan Museum de New York<sup>527</sup>. Son parcours jusque dans les collections d'outre-Atlantique est plus difficile à établir. Nous pouvons seulement affirmer que le cratère appartenait à la collection Hearst, avant d'être acquis par le Metropolitan Museum en 1956.

#### [annexe 27]

L'ASSAN conserve en outre d'autres demandes de fouilles en 1796 et 1797, de la part de deux notables de Gerace (Francesco Lombardi et Francescantonio del Balso). Curieusement, l'historiographie moderne du site ne relève pas de grande activité pendant le *decennio francese*. Les documents d'archives conservés à Naples nous apprennent au contraire que le site fait l'objet d'une demande de fouilles au mois d'août 1808 de la part de Dedem Van de Gelder, ambassadeur du Roi de Hollande (lequel n'est autre que Louis Bonaparte, frère de Caroline Murat)<sup>528</sup>. La documentation conservée ne nous permet malheureusement pas de connaître le résultat de cette campagne. Il est probable que le produit des fouilles, s'il y en eut un, fut envoyé directement en Hollande, pour enrichir les collections du Musée Royal (actuel Rijksmuseum), justement refondé à Amsterdam en 1808 par Louis Bonaparte.

Aux plénipotentiaires succèdent les grands personnages du Royaume de Naples, et les premières fouilles officielles sont suivies avec attention par le Ministre de l'Intérieur en personne. En 1810, en effet, Giuseppe Zurlo, alors ministre en fonction, effectue des sondages à Locres sur ses fonds

<sup>524</sup> Attribué au Peintre d'Altamura (BEAZLEY ARV2, 592.37). Torben Melander parvient à justifier sa provenance de Locres par un travail sur les archives de la famille Erbach : voir MELANDER 2002.

<sup>525</sup> Voir HENNES 1998 p. 59, n°35. Également dessiné par Tischbein dès 1801 : TISCHBEIN 1801 II, VII, pl. 32.

<sup>526</sup> Musée Thorvaldsen, n°H597 (BEAZLEY ARV2, 1055.78).

<sup>527</sup> Inv.56.171.48. Attribué au Groupe de Polygnotos par BOTHMER 1957, p. 166 et 178.

<sup>528</sup> ASSAN, V B3, 23.

propres. L'année suivante, les découvertes d'une quarantaine de vases et de treize bronzes font l'objet d'une liste détaillée envoyée au Ministère de l'Intérieur<sup>529</sup>. Nous reviendrons plus longuement sur ces découvertes<sup>530</sup>.

### III) Terre de Bari

Pendant le *decennio francese*, cette province occupe le littoral adriatique et correspond peu ou prou à l'actuelle Terra di Bari dans le Nord des Pouilles. La province est bornée au Nord par le fleuve Ofanto qui constitue une frontière naturelle avec la province de Capitanata (Foggia). À l'Ouest, la province de Bari englobe Spinazzola et Altamura mais laisse Matera à la province de Basilicate. Enfin, au Sud, la Terra di Bari est séparée de la Terra d'Otranto par le massif des Murge.

Selon les recherches menées par Giuseppe Andreassi<sup>531</sup>, les premières mentions de découvertes d'objets antiques dans le chef-lieu et sa région remontent au XVII<sup>e</sup> siècle. Deux tombes de guerriers furent retrouvées, l'une en 1612 pendant les travaux occasionnés par l'ouverture d'une nouvelle porte au sud de Bari, l'autre en 1625, à proximité du Castel et de la porte occidentale. Il faut attendre plus d'un siècle et demi pour avoir les premiers écrits d'un érudit local, Emanuele Mola, qui rapporte la découverte de « molti preziosi e bellissimi vassi »<sup>532</sup> sur un terrain au sud, au sortir de la cité. Les amateurs locaux vérifient l'existence d'une grande nécropole proche de la mer, au sud des murs de la cité. L'abbé de Saint-Non en fait d'ailleurs mention dans son voyage<sup>533</sup>. Les découvertes fortuites se multiplient entre les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XIX<sup>e</sup>. Ces trouvailles alimentent en général les collections privées d'amateurs locaux ou de voyageurs érudits. Elles sont parfois envoyées à Naples, comme en 1806, année où Francesco Salvatore Flammia envoie une caisse remplie d'objets antiques disparates au Ministère de l'Intérieur. Les *Documenti Inediti* ont conservé la description des œuvres, malheureusement trop succincte pour permettre une identification :

4 nov. 1806: Franc. Sav. Flammia invia una cassa co'seguenti oggetti = un vaso a giarrone alto pla. 1 1/2 bellissimo per la sua forma, nonchè per gli ornati e per quattro eccellenti figure, tutto intiero staccato nel solo piede. Altro quasi simile per la forma, ma più alto e più stretto, anche con quattro figure ed ornati di buona mano, e staccato parimente al solo piede. Due piccoli lacrimatoj ornati. Cinque jarre alte, ornate e con fiori. Una jarra bassa nera, e suo coverchio ornato a due teste, con entro una manica da

<sup>529</sup> ASN, Segretaria di Stato di Casa Reale Antica, busta 1544.

<sup>530</sup> Voir *infra* le chapitre IV de cette partie.

<sup>531</sup> Après les travaux fondateurs de BALDASSARRE 1966, voir ANDREASSI 1984 et ANDREASSI 1988 (en particulier p. 15-16).

<sup>532</sup> Mola, cité par ANDREASSI 1988, p. 15.

<sup>533</sup> SAINT-NON 1781-1786, (1783) p. 41-42, pl. 19-20. Voir également MILLIN 1808, p. 80-81.

collarsi. Altra jarra bassa con ornati, e testa anche alla manica da collarsi. Alcuni pezzi di spada, e coltelli di ferro. Due vasetti con delle nottole. Altri dieci oggetti, alcuni neri, ed alcuni di forma curiosa. Ed infine un vaso per versar liquore, con un bassorilievo dello stesso colore, indicando un uomo ed un animale (fsc. 2266).<sup>534</sup>

Les œuvres ont certainement rejoint les collections du Musée Royal et devraient se trouver aujourd'hui encore au MANN. Du texte cité par les *Documenti Inediti*, il est possible de déduire un contexte funéraire, vraisemblablement une ou plusieurs tombes de guerrier datables de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ou du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., si l'on en juge par la présence – parmi la céramique à figures rouges – d'un vase à décor moulé en relief.

Les premières fouilles intentionnelles sont programmées en 1807, sans doute stimulées par les mentions précédentes de découvertes fortuites :

Nelle vicinanze di Bari, è un edificio triangolare, avendo in ciascuno de'lati una nicchia. Non si sa definirne l'uso. Non appartenendo a verun proprietario, se ne propone la demolizione a spese della città, praticandosi pure uno scavo, potendo avvenire che vi si trovi qualche oggetto di antichità.<sup>535</sup>

En 1809, Domenico Sagarriga Visconti, conseiller d'Intendance de la province de Terra di Bari, obtient un permis de fouilles et expose ainsi ses projets à l'Intendant, le duc de Canzano, dans une lettre datée du 8 juillet de la même année :

« Per quanto sia certo il luogo dell'antico Sepolcreto di questa Città altrettanto è ignoto, onde questi avesse il suo principio. In mezzo a così dense tenebre io poeticamente credendo, che potesse il sud.o cominciare da un luogo nella Strada Pubblica, detta di S. Antonio, fuori della Città, e particolarmente sotto un antico diruto ammasso di pietre di forma piramidale, di cui non se ne concepisce l'uso e l'antico nome, ho questi designato a scavarsi. Potrà V.E. ocularm.te osservare questo luogo anche da' Balconi del suo Palazzo... »<sup>536</sup>

Bien que Giuseppe Andreassi distingue les deux mentions, il nous semble au contraire plus juste de penser que les deux lettres parlent du même monument, qualifié de « triangulaire » ou de « pyramidal ». La proposition de 1807 rapportée par les *Document Inediti* est sans auteur, mais on peut deviner que l'intérêt de Domenico Sagarriga Visconti pour ces ruines se soit manifesté avant 1809. Malheureusement, les archives de Bari et de Naples restent muettes sur la fortune des fouilles entreprises par Visconti et il n'y a aucune certitude qu'elles aient été effectivement ouvertes en 1809.

<sup>534</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 11.

<sup>535</sup> Lettre adressée au Ministère de l'Intérieur (mandataire inconnu), datée du 25 mars 1807 : *Doc. Ined.*, vol. II, p. 11.

<sup>536</sup> ASBA, Monumenti e scavi, B2, 30. Lettre également citée par ANDREASSI 1988, p. 15. Pour la transcription intégrale voir **annexe 15**.

On note cependant que quatre ans plus tard, à l'occasion de la venue du roi à Bari au mois d'avril 1813, Sagarriga Visconti organise la visite de Murat sur le chantier de fouilles, ouvert à « Sant'Antonio alle Terre de' Signori Tresca Carducci ». Il s'agit du même lieu, évoqué dans la lettre du 1809. Grâce à une habile mise en scène et aux sondages des jours précédents, Joachim Murat voit s'ouvrir sous ses yeux onze tombeaux contenant encore leur mobilier funéraire<sup>537</sup>. Les descriptions indiquent des « vasi rozzi » : il s'agit sans doute de céramique décorée indigène et de vaisselle achrome. Notons que les fouilles menées au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans la même zone ont mis au jour des tombes datables des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles av. J.-C., caractérisées par un mobilier indigène<sup>538</sup>.

Pour la période du *decennio francese*, les archives de Bari fournissent une dernière mention sur les fouilles conduites en juillet 1814 par Francesco Dubessé<sup>539</sup>, sous le contrôle de Sagarriga Visconti, chargé entre temps par le Ministre de l'Intérieur de superviser les fouilles le long des nouvelles routes de Bari. Ces fouilles s'effectuent non loin des précédentes, dans une portion de jardin appartenant aux Pères réformés de l'église Sant' Antonio, le long de la route menant à Tarente. Là encore, aucune mention ultérieure ne vient confirmer la fortune de ces fouilles. Mais des sondages du XX<sup>e</sup> siècle ont mis en évidence dans la même zone la présence de tombes modestes, datables du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Si les investigations sur le territoire de Bari se révèlent peu concluantes pendant le *decennio francese*, il n'en va pas de même pour les découvertes réalisées dans le reste de la province, au premier rang desquelles figurent celles de Ruvo et de Canosa. D'autres localités comme Ceglie, Conversano, Polignano, ou encore Egnazia révèlent également un matériel céramique riche tant en vases figurés qu'en œuvres indigènes d'un type nouveau : si elle n'est pas encore reconnue comme telle, l'entité culturelle de la Peucétie vient d'être mise au jour.

Le cadre géographique et historique des fouilles du *decennio francese* étant désormais posé, il convient d'analyser les différentes descriptions des vases découverts région par région et site par site, afin de proposer une identification des œuvres et une reconstitution au moins partielle des contextes archéologiques.

---

<sup>537</sup> ASBA, Monumenti e scavi, B2, 32. Voir transcription en **annexe 15, 6**.

<sup>538</sup> ANDREASSI 1988, p. 239-240.

<sup>539</sup> ASBA, Monumenti e Scavi, B2, 33. Évoqué par ANDREASSI 1988 p. 16.





## **CHAPITRE IV**

# **ANALYSE DES DECOUVERTES A NAPLES ET DANS LES PROVINCES AUTOUR DE NAPLES (1801-1815)**

Nous présentons dans ce chapitre les découvertes réalisées en Campanie en examinant par ordre chronologique des fouilles les sites de Sant'Agata de'Goti et Naples. Certains sites ont été explorés quelques années avant le début du *decennio francese*. Nous avons choisi de les inclure dans notre corpus car les vases découverts entrent dans les collections royales et sont étudiés pendant la période d'occupation du trône par les Napoléonides. Ils permettent également des comparaisons intéressantes entre les différentes méthodes de fouilles et la législation sur le patrimoine archéologique. En revanche, malgré la richesse du site, nous ne nous arrêterons que brièvement sur Nola, car la documentation disponible dans les centres d'archives napolitains n'offre aucun compte-rendu de découverte. Il semble en effet que Nola soit resté la chasse gardée de quelques grands collectionneurs privés. Les contextes archéologiques ne sont pas décrits et il est difficile dans ces conditions d'établir avec certitude une provenance. Tous les vases identifiés dans ce chapitre et dans les suivants ont fait l'objet d'une fiche synthétique consultable sur notre base de données Vases antiques du *decennio francese*. Les datations retenues dans cette étude tiennent compte des avancées de la recherche de ces dernières années et présentent – selon les productions – un écart d'environ vingt ans par rapport à la chronologie proposée par Trendall.

**TABLEAU 1 DÉCOUVERTES EN CAMPANIE**

Sites étudiés	Nombre d'œuvres décrites dans les sources	Nombre d'œuvres identifiées	Peintres de vases identifiés
<b>Sant'Agata de' Goti</b>	<b>20</b>	<b>8</b>	<b>8</b>
		Figurés attiques : 4	Peintre du Verger ; Peintre du Couvercle ; Groupe de Polygnotos ; Groupe de Bonn 73A
		Figurés apuliens : 0	
		Figurés campaniens : 4	Peintre de la Libation ; Fillet Painter ; Peintre de Naples 692 (vase éponyme, Fillet Group) ; Peintre de Catane 737 (Fillet Group)
		Figurés lucaniens : 0	
		Vernis noir : 0	
		Autres productions : 0	
<b>Naples (S.Teresa)</b>	<b>27</b>	<b>4</b>	<b>1</b>
		Figurés attiques : 1	
		Figurés apuliens : 1	Peintre de Felton ( ?)
		Figurés campaniens : 1	
		Figurés lucaniens : 0	
		Vernis noir : 0	
	Autres productions (étrusque) : 1		

## I) Nola : les questionnements sur la provenance et les productions

Comme nous l'avons déjà évoqué, le site de Nola devient au cours des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle l'une des provenances les plus recherchées par les collectionneurs de vases antiques, le synonyme d'une classe de céramique d'une qualité particulière. Alors que les découvertes continuent de se faire en grand nombre dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les archives ne mentionnent curieusement aucune description de vase antique. Nous en concluons que l'ensemble des objets mis au jour se vendent alors de façon clandestine. La proximité du marché antiquaire de Naples et de ses clients étrangers explique sans doute cette hémorragie. En l'absence totale de référence à des contextes archéologiques, nous choisissons d'évoquer ce que représentait le nom de « Nola » dans l'esprit des antiquaires, des marchands et des érudits du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous étudierons donc Nola non pas en tant que site archéologique proprement dit, mais comme un « style » de production céramique dont la plus célèbre des illustrations est donnée par la collection Vivenzio.

### A) Le « style de Nola » et les « vases siciliens » : les subtilités du langage antiquaire

Salvatore Napolitano<sup>540</sup> fait remonter la définition d'un « style de Nola » aux dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1802, Millin, dans le premier volume des *Monuments antiques inédits ou nouvellement expliqués*, parle de « terre de Nola » comme d'un référent stylistique participant à l'identification du vase.

La lecture des documents d'archives montre que les termes « vasi di Nola » ou « forma nolana » correspondent en réalité le plus souvent à des amphores figurées ou en vernis noir de belle qualité. De même, bien souvent l'expression « vasi siculi » ne désigne pas une provenance sicilienne mais des productions céramiques à figures noires. La troisième lettre de Jean Gherardo de Rossi à Millingen, datée du 15 avril 1816 est particulièrement claire sur ce point : « Je vous félicite des acquisitions que vous avez faites pendant votre séjour à Naples de beaux vases de la nature de ceux qu'improprement l'on appelle Siciliens et que j'appellerai ainsi moi-même afin de pouvoir nous entendre »<sup>541</sup>. La lettre se poursuit par des considérations sur les vases à figures noires surnommés « siciliens ». Contrairement à l'opinion scientifique la plus répandue, De Rossi ne les considère pas

---

<sup>540</sup> NAPOLITANO 2010 (en particulier p. 218 note 4).

<sup>541</sup> MILLINGEN 1817.

antérieurs aux productions à figures rouges. Pour appuyer son opinion, De Rossi met en avant la perfection des formes des vases. Il retient que les deux productions sont contemporaines l'une de l'autre en raison de la permanence du répertoire des motifs secondaires (méandres, palmettes, ...). Les simplifications stylistiques des figures sont la preuve selon De Rossi de l'imitation d'un style archaïsant par des peintres d'une époque ultérieure.

Par ailleurs, la mention « Sicile » chez Arditì ne signifie presque jamais une source archéologique, mais bien une provenance moderne qui se rattache aux mouvements subis par les collections du Musée Royal entre 1798 et 1821. Bien loin d'indiquer un site sicilien, cette mention doit être comprise comme la marque d'appartenance aux anciennes collections royales, dont Ferdinand et Marie-Caroline emportent une partie dans leurs exils palermitains (en décembre 1798, puis en janvier 1806). Les antiquités mises en sécurité à Palerme pendant le *decennio francese* regagnent Naples après la restauration des Bourbons. Tout comme la provenance « Naples », la mention « Sicile » des inventaires Arditì se réfère donc aux aléas de l'histoire contemporaine et non aux découvertes archéologiques. Elle est ainsi une confirmation de l'ancienneté du vase dans les collections royales.

La même circonspection doit être de mise devant l'emploi de l'adjectif qualificatif « nolano » accolé à de nombreux vases dans les sources du XIX<sup>e</sup> siècle. Le site de Nola a – il est vrai – largement été exploité dès le XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle par des amateurs privés plus que par l'État ou les souverains. Il existe peu de sources fiables concernant la provenance archéologique des vases de la collection Mastrilli ou encore des vases du peintre Anton Raphael Mengs<sup>542</sup>, mais la majeure partie des découvertes semble avoir été faite dans la région de Nola.

Dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, la provenance de Nola devient alors souvent synonyme de vases que nous qualifions aujourd'hui d'attiques. Les nécropoles de la plaine campanienne autour de Nola ont en effet fourni un nombre impressionnant de vases à figures rouges d'importation athénienne. Ce phénomène s'explique en partie par le développement de Neapolis comme nouvel *emporion* sur la côte tyrrhénienne. Étape fondamentale sur la route vers les cités d'Étrurie centrale, Neapolis catalyse pendant tout le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. une partie des importations de céramique attique avant de la redistribuer vers les centres de la plaine campanienne (Suessula, Nocera, Nola) et vers les territoires de l'intérieur sous domination samnite (Caudium, Saticula) pour satisfaire la demande des élites locales<sup>543</sup>.

---

<sup>542</sup> La collection Mengs rassemblait plus de 300 vases en 1759. Voir RÖTTGEN 1981. Mention également citée par LYONS 1992, note 19 et p. 3. Voir aussi LYONS 2007.

<sup>543</sup> Voir CERCHIAI 1995, p. 190.

Si la profusion de céramique attique dans la plaine campanienne est réelle, elle mérite cependant d'être nuancée. En effet, les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont trop souvent assigné à Nola la provenance de vases attiques sans « pedigree » bien établi, trouvés en Italie avant l'ouverture des fouilles de Vulci, confondant ainsi le « style de Nola » avec la provenance archéologique véritable. Par exemple, dans l'inventaire manuscrit de sa collection, Turpin de Crissé hésite encore entre les mentions de lieu de découverte – ou plutôt de lieu d'achat – et les qualificatifs pour classer les productions. Ainsi, ses indications « Nola », « Vulci », « belle fabrique étrusque », sont-elles reprises et parfois mal interprétées par Jouin dans le premier catalogue de la collection publié en 1885<sup>544</sup>. Ces approximations perdurent aujourd'hui dans les publications et sur les cartels des musées et il est bien difficile de confirmer ou d'infirmer la provenance de ces œuvres. La documentation examinée ici pour la décennie française du Royaume de Naples n'apporte malheureusement pas d'informations précises sur les découvertes faites sur le territoire de Nola. Or, il est évident que les fouilles privées – clandestines ou semi-officielles – se poursuivent pendant les années du règne de Joachim Murat. La collection Torrusio en est un exemple.

## B) Les fouilles sur le site de Nola au début du XIX<sup>e</sup> siècle

À la lecture des documents du *decennio francese*, rien ne transparaît dans les archives officielles et aucune mention précise n'est faite sur d'éventuelles découvertes de vases antiques. Cela tient du paradoxe : le site le plus prolifique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ne livre aucune identification certaine de vases antiques pour la période du *decennio francese*. [annexe 16] On sait simplement que le 24 ou 25 juin 1808 la reine Julie, l'épouse de Joseph Bonaparte, visite la ville pour « osservare operazioni di qualche scavo di antichità »<sup>545</sup>. Elle se rend selon toutes probabilités sur le chantier ouvert par l'évêque de Nola Torrusio à la « masseria Macello », fouilles pour lesquelles le prélat avait obtenu un permis du Ministère de l'Intérieur au mois de mai 1808, sous le contrôle d'Antonio Vetrano<sup>546</sup>. Les seules mentions concernant ces fouilles sont transcrites dans les *Documenti Inediti* et ne décrivent que succinctement les conditions de découvertes de tombeaux<sup>547</sup>. Un autre permis de fouilles sur le sol de Nola est accordé à l'ambassadeur du roi de Hollande, Dedem van de Gelder, le

---

<sup>544</sup> JOUIN 1885. Jouin attribue à tous les vases une provenance : « trouvé à Nola », « trouvé en Basilicate », « acheté à Naples ». Voir LESSEUR 2004, p. 22-23.

<sup>545</sup> ASSAN V B6, 4, fasc. 1 (transcription en **annexe 16, 5**). Le document est également cité et retranscrit par NAPOLITANO 2011, p. XLV et 238, qui identifie cependant de façon erronée « S.M. la regina » à Caroline Murat, qui à cette date n'est pas encore Reine de Naples.

<sup>546</sup> ASSAN V B6, 5. Selon le décret de février 1808, un inspecteur nommé par Arditì surveille le déroulement de la fouille. Mais aucune mention n'est faite par la suite du produit des fouilles.

<sup>547</sup> *Doc. Ined.* vol.II, p. 52 (voir transcription en **annexe 16, 2**).

31 août 1808<sup>548</sup>, sans que l'on connaisse le résultat de cette campagne. Il apparaît ainsi que les trouvailles réalisées à Nola au début du XIX<sup>e</sup> siècle, furent entièrement captées par les autorités locales et les grands collectionneurs. Parmi ces derniers, deux noms sont intimement liés à l'archéologie à Nola : la collection de l'évêque Torrusio et la collection Vivenzio. La première fut visitée par la reine Caroline Murat le 20 avril 1811 au palais de l'évêché de Nola<sup>549</sup>. La collection de l'évêque devait être particulièrement riche en vases attiques trouvés sur le sol de Nola<sup>550</sup>. Il n'existe malheureusement aucune documentation permettant de retrouver les contextes de découvertes des œuvres de ce musée personnel. La collection Vivenzio a connu une célébrité plus grande en raison des vases d'exception qui la composaient. Nous ne reviendrons pas ici sur sa formation à partir des années 1780, ni sur les épisodes de sa vente aux collections royales en 1818, car de récentes études<sup>551</sup> ont brillamment montré les ressorts du « Musée Vivenzio » et des personnalités – Nicola e Pietro Vivenzio – qui en sont à l'origine. Disons simplement qu'en raison de leur attachement profond aux Bourbons, Nicola et Pietro s'exilent à Rome en 1806 à l'arrivée des Français. Ils font retour dans le Royaume en 1809 et si Nicola bénéficie d'une charge importante à Naples<sup>552</sup>, les frères Vivenzio ne peuvent user de leurs biens et propriétés à Nola. La collection de vases antiques est mise sous séquestre en 1806. Le 4 mai 1808, Arditi est chargé par le Ministre de l'Intérieur de se rendre dans la demeure de la famille Vivenzio à Nola pour faire un inventaire et une évaluation de la collection d'antiques, en vue d'un achat potentiel par l'État<sup>553</sup>. Le constat d'Arditi est teinté d'amertume : le « musée » Vivenzio, ordonné avec grand soin par Pietro et qui faisait l'admiration des amateurs et une étape du Grand Tour de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été mis en dépôt dans une chambre de la maison, désormais occupée par le colonel Pignatelli. Ce dernier semble avoir pris quelques vases de la collection, mais les plus belles pièces ont été – aux dires d'Arditi – prélevées par Giovanni, médecin ayant suivi la cour des Bourbons en exil à Palerme. Cette affirmation est mise en doute par Millin dans son journal de voyage<sup>554</sup>, qui reprend la rumeur selon laquelle Pietro aurait lui-même caché les plus belles pièces de sa collection. Quoiqu'il en soit, pour les raisons évoquées plus haut, la collection Vivenzio ne compte pas de nouvelles acquisitions pendant le *decennio francese* et son accès en est interdit par les scellés de l'État.

En l'état actuel de la documentation et des archives à disposition, nous ne pouvons donc examiner le cas de Nola qu'à travers ces seules collections, même si nous ne possédons que peu de

---

<sup>548</sup> ASSAN V B 3, 23 (voir transcription en annexe).

<sup>549</sup> *Monitore delle Due Sicilie*, 68, 1811. Référence citée par NAPOLITANO 2011, p. XLV.

<sup>550</sup> Gerhard cite à plusieurs reprises les vases de cette collection qu'il semble avoir visitée personnellement.

<sup>551</sup> Les plus récentes et les plus abouties sont RAO 2001 et NAPOLITANO 2011.

<sup>552</sup> ASBN, B.D.S./ Corte vol.b.(C) (1,2/4/1811).

<sup>553</sup> ASSAN, IV B 11, 9, fasc.3 et 4 (voir transcription en annexe).

<sup>554</sup> MILLIN 1811-1813, ms.6371. Également cité par NAPOLITANO 2011, p. XLVI.

renseignements sur la manière dont elles furent constituées<sup>555</sup>. Giovanna Greco fait le même constat : « i materiali nolani presentano peculiarità che hanno determinato non poche confusioni; ridisegnare il percorso dei vasi attici da Nola nelle diverse collezioni [...] è un lavoro paziente e minuzioso, alla base della rilettura degli oltre 340 vasi étiquetés comme provenant da Nola. »<sup>556</sup>

Les vases appartiennent au mobilier funéraire de tombes simples ou de tombes à chambres peintes dont il est difficile aujourd'hui de retrouver l'existence et l'emplacement. Cependant, en se fondant sur les fouilles récentes, Flavio Castaldo<sup>557</sup> a tracé un cadre chronologique des importations attiques à figures noires à Nola en cinq phases (du début du VI<sup>e</sup> siècle au premier quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) qui permet de définir une évolution des formes et des thèmes de prédilection. Plus récemment encore, Mario Cesarano<sup>558</sup> a rapproché, grâce au recoupement méthodique de documents publiés et d'archives, un dessin de Clener, paru dans l'ouvrage de Millin de 1808<sup>559</sup>, et la tombe Weege 4 à Nola. Cesarano réussit même à placer la zone de découverte de la tombe dans la nécropole septentrionale de Nola, aujourd'hui quartier limitrophe de Nola et Cimitile. Rappelons également la découverte au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle de la tombe Weege 30<sup>560</sup> sur les terres du Prince de Cimitile. Ces peintures funéraires de très grande qualité, jugées trop « grecques » par Helbig<sup>561</sup> pour être campaniennes, avaient été placées par le savant à Paestum. Leur véritable provenance invite à reconsidérer la place de Nola dans le paysage socio-politique de la Campanie des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C. Plus récemment, la découverte en 1977 de la tombe via Seminario à Nola offre un autre point de comparaison pour la figure du cavalier<sup>562</sup>. Le mobilier funéraire des élites documente ainsi l'existence d'une société organisée, hiérarchisée, avec un ensemble articulé d'institutions<sup>563</sup>, tissant

---

<sup>555</sup> Dans sa thèse sur les nécropoles de Campanie, Flavio Castaldo parvient par exemple à établir la zone fouillée par l'évêque Caracciolo del Sole dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais reste muet sur le périmètre des fouilles du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir CASTALDO 2006, p. 128-129.

<sup>556</sup> GRECO 2003, p. 157. Giovanna Greco cite à propos de ces collections formées à Nola les contributions de Jenkins (p. 51 *et sqq*) et Sloan (p. 27 *et sqq*) in *Cat. Vases and Volcanoes*, ainsi que CORBETT 1960 sur les fouilles de Blacas.

<sup>557</sup> Voir GRECO 2003, p. 171 *et sqq*.

<sup>558</sup> CESARANO 2012.

<sup>559</sup> MILLIN 1808, pl. LXXVIII.

<sup>560</sup> La bibliographie sur la tombe Weege 30 est très fournie. Nous citons ici les principales études : ABEKEN 1843, p. 423, b ; HELBIG 1865, pl. N ; LENORMANT 1883 ; LEPORE 1967, p. 217 et 219 ; PONTRANDOLFO - ROUVERET 1983b, p. 110-111 ; ROUVERET 1988, p. 111-112 ; JENKINS 1996, p. 249-251 (sur la base d'archives et de la correspondance d'Hamilton, il est le premier à replacer les peintures dans le contexte de Nola) ; BENASSAI 2000 (avec références bibliographiques complètes) ; BENASSAI 2001, N.8, p. 99 *et sqq.*, fig. 212-222.

<sup>561</sup> Sur Helbig voir *Atti Wolfgang Helbig* 2011 et en particulier IASIELLO 2011.

<sup>562</sup> DE CARO 1984 ; DE CARO 1988, p. 68 ; BRECOULAKI 2001, p. 17 ; BENASSAI 2001, p. 95-97 (avec bibliographie antérieure).

<sup>563</sup> Outre la représentation d'une classe d'*equites*, certaines tombes montrent l'image de citoyens en toge. Voir BENASSAI 2001, p. 210.

des liens économiques et culturels avec les cités de la côte – au premier rang desquelles Neapolis – mais aussi avec les autres centres urbains de la Campanie, notamment Capoue<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> L'analyse des mobiliers funéraires et des peintures a permis de renforcer l'hypothèse de liens étroits entre les deux cités. Voir BENASSAI 2001, p. 225 *et sqq.*

## II) Sant'Agata de' Goti : les premières découvertes du siècle

**TABLEAU 2 DECOUVERTES A SANT'AGATA DEI GOTI**

	Nombre d'individus	Typologie des formes	N° catalogue
Œuvres décrites dans les sources	20		
Œuvres identifiées	8		
Vases figurés attiques	4	Cratère à colonnettes Cratère en cloche Coupe kylix	18 15 19, 20
Vases figurés apuliens	0		
Vases figurés campaniens	4	Cratères en cloche Coupe	2, 3, 4 9
Vases figurés lucaniens	0		
Vases à vernis noir	0		
Autres productions	0		

Avant d'examiner les fouilles et les découvertes de vases antiques réalisées pendant l'occupation française, il nous a semblé nécessaire de nous arrêter un instant sur les prospections effectuées dans les environs de Sant'Agata de' Goti dans les années qui précèdent immédiatement l'arrivée de Joseph Bonaparte à Naples. Ces découvertes sont en effet intéressantes pour comprendre les dynamiques déjà en œuvre dans la tutelle des biens archéologiques et la politique suivie en matière de fouilles. Elles nous permettront ainsi de mieux souligner la permanence ou l'évolution de certaines pratiques entre la première restauration des Bourbons et la seconde.

## A) Des prospections pour les Bourbons

Nous avons déjà évoqué l'importance du rôle de Domenico Venuti pour les découvertes et l'analyse des vases antiques dans le Royaume de Naples à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rassemblés à la Manufacture royale de porcelaine, les vases découverts par Venuti ont ensuite intégré les collections de Ferdinand IV et les plus belles pièces furent placées dans la bibliothèque royale, ainsi que nous l'apprennent d'une part les *Documenti Inediti*<sup>565</sup>, d'autre part l'inventaire d'Arditi en 1821. Ce dernier contient 48 mentions de vases provenant de Sant'Agata de' Goti. Ce petit nombre d'occurrences s'explique en partie par la perte d'informations sur des vases qui sont entrés de façon précoce dans les collections royales et dont une partie a rejoint les souverains dans leur exil palermitain. Le cas du cratère en cloche offert au duc de Saxe-Gotha (voir *supra*) illustre également les aléas subis par certains vases.

Les *Documenti Inediti*<sup>566</sup> rapportent dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le nom de plusieurs personnalités locales effectuant des fouilles officielles à Sant'Agata de' Goti : parmi celles-ci, l'archidiacre Nicola Roberti et Antonio Tidei, médecin à Sant'Agata de' Goti. Les descriptions transcrites sont le plus souvent insuffisantes pour tenter l'identification des œuvres.

Dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, les documents d'archives conservés à l'ASSAN font état de trois campagnes de fouilles déclarées entre 1801 et 1803. Les découvertes firent l'objet d'une correspondance entre l'inspecteur local Pietro Giuseppe Ciardulli et le directeur des fouilles du Royaume Felice Nicolas. Les découvertes les mieux documentées concernent les fouilles entreprises en plusieurs lieux-dits de la région par Antonio Tidei. La première liste est datée du mois de juin 1801 et contient la description de onze vases antiques. Le second dossier contient une correspondance fournie entre les autorités compétentes pour déterminer l'achat par le Roi de vases découverts par Antonio Tidei, dans le lieu-dit « Sopracampo o già S. Pietro ». La transaction se conclut finalement au début du mois de mars 1803 pour 80 ducats et contient la liste des six vases achetés. [annexe 17].

## B) Les fouilles de 1801 : des productions campaniennes (cat. 2, 3, 4, 9)

Sur les onze vases décrits par les sources archivistiques, nous identifions avec certitude quatre vases conservés aujourd'hui encore au Musée Archéologique de Naples.

---

<sup>565</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 53.

<sup>566</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 85-89.

Les trois vases **cat. 2, 3, 4** appartenant à la production campanienne sont des cratères en cloche présentant des typologies particulières à la Campanie de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Leurs dimensions sont comprises entre 32 et 39 cm, ce qui correspond à la moyenne des exemplaires connus de cette production. **Cat. 4** présente un profil plus trapu que **cat. 2** et **cat. 3** ce qui est un critère en faveur d'une datation plus haute (vers 340-320 av. J.-C.) que les deux autres cratères qui se distinguent par une vasque plus ovoïde et un resserrement de la panse vers le pied. Il faut peut-être y voir une influence des autres productions italiotes de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, comme par exemple l'amphore pseudo-panathénaïque apulienne. Nous adoptons ici une présentation des œuvres selon le critère chronologique.

**Cat. 4** : Cratère en cloche campanien à figures rouges, main liée au Peintre de Manchester (Groupe de la Libation).

La face A est entièrement occupée par un cygne, la face B par une tête de femme coiffée d'un saccos et ornée d'un diadème en rehaut blanc. L'association des deux faces incite à placer le vase dans les représentations de l'univers féminin liées à Aphrodite. On retrouve sur les deux faces de ce cratère en cloche quelques-unes des caractéristiques stylistiques du Peintre de Manchester soulignées par Trendall : notamment « the use of well-pronounced relief lines » et « the filling and floral ornaments »<sup>567</sup>. Comme nous l'avons déjà souligné, le profil du vase trahit une production légèrement antérieure (vers 340 av. J.-C.) aux deux cratères **cat. 2** et **cat. 3**. Les documents d'archives ne nous permettent malheureusement pas de comprendre si les trois cratères proviennent d'un même contexte funéraire, ou s'il s'agit de plusieurs tombeaux.

**Cat. 2** : Cratère en cloche campanien à figures rouges, vase éponyme du Peintre de Naples 692 (Naples 82682 ; H 692).

Les deux faces sont consacrées à la représentation du monde guerrier : d'un côté, un cavalier au repos ; de l'autre, un hoplite entièrement armé. Les scènes figurées sont encadrées par deux palmettes monumentales qui occupent toute la zone des anses. Trendall cita ce cratère en exemple pour définir les caractéristiques du Peintre de Naples 692. Il voyait une filiation entre ces palmettes et les œuvres du Peintre de Catane 747, deux peintres qu'il rattache à la sphère d'influence du Peintre du Filet<sup>568</sup>. Trendall notait également le même goût pour la représentation des guerriers et des chevaux, mais qualifiait le Peintre de Naples 692 de « very late and degenerate in style »<sup>569</sup>.

---

<sup>567</sup> TRENDALL, *LCS*, p. 414.

<sup>568</sup> Voir « Barbarization – The Fillet Group », in TRENDALL, *LCS*, p. 438-446.

<sup>569</sup> TRENDALL, *LCS*, 3/608, p. 443.

Malgré ce jugement sévère, ce cratère nous permet d'aborder le monde guerrier des Samnites, tel qu'il est représenté par les peintres campaniens de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Sur la face A, le guerrier se présente dans une fente martiale, prêt au combat, dans un cadre naturel caractérisé par de petites irrégularités de terrain et un rinceau végétal au centre, en rehaut blanc. Il revêt une armure de type anatomique<sup>570</sup> de laquelle dépasse une tunique à manches courtes. Il est pieds nus mais ses tibias sont protégés par des cnémides. L'hoplite est coiffé d'un casque à cimier rappelant le type italo-corinthe<sup>571</sup>. Il brandit dans sa main droite une courte javeline<sup>572</sup>, utilisée par les Samnites comme arme de jet dans les combats à petite distance (représenté également dans les peintures funéraires à Paestum). Il tient enfin un bouclier rond orné d'un motif en étoile, semblable au type de bouclier samnite le plus fréquemment représenté<sup>573</sup>. Les rehauts blancs et ocres sur toutes ces pièces d'armement indiquent l'effort du peintre pour en caractériser la facture en bronze. Le motif circulaire dans le champ peut être également interprété comme un bouclier rond orné de points, vu de l'intérieur<sup>574</sup>. On le retrouve en deux exemplaires, suspendus à la manière de trophées dans le champ, sur l'autre face du cratère. Celle-ci représente un cavalier au repos, tenant sa monture par la bride. Il est vêtu d'une simple tunique courte, retenue par un ceinturon en bronze. Il porte le même casque à cimier, des cnémides semblables à celles de l'hoplite de l'autre face et brandit la même javeline. Le cheval, représenté entièrement en rehaut blanc, relève la jambe antérieure droite dans une attitude fringante.

Ce cratère, vraisemblablement retrouvé en contexte funéraire si l'on en juge par son état de conservation, donne un bon exemple de représentation de l'aristocratie guerrière samnite de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Les valeurs militaires y sont exaltées et le défunt est assimilé – peut-être simplement de façon symbolique – au héros guerrier. Les parallèles avec les images peintes des tombes de Capoue sont nombreux. Le traitement du cheval et des guerriers peut être rapproché en particulier de la tombe 13 de Capoue<sup>575</sup> [annexe 18]. La figure du cavalier rappelle également les peintures funéraires de Nola, en particulier celles de la célèbre tombe Weege 30<sup>576</sup> découverte par le Prince de Cimitile sur ses terres vers 1750, ou encore les tombes peintes

---

<sup>570</sup> Remarquons qu'il s'agit d'un type grec et non de la cuirasse anatomique courte plus couramment utilisée par les Samnites à l'époque hellénistique. Sur ce dernier type voir GRAELLS I FABREGAT 2012.

<sup>571</sup> Pour comparaison cf. SAULNIER 1983, p. 62-63 et SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 40, fig.32.

<sup>572</sup> Voir pour comparaison SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 73 et pl. 26, 69 et 107.

<sup>573</sup> Voir par exemple SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 65, fig.53.

<sup>574</sup> Voir pour comparaison SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 65, fig.54.

<sup>575</sup> BENASSAI 2001, C.29, p. 60-61 et fig.65, 195.

<sup>576</sup> Si les casques et la cuirasse diffèrent, les tuniques, les cnémides et la représentation du bouclier sont très proches. En particulier sur l'armement représenté sur les peintures de la tombe Weege 30, voir GRAELLS I FABREGAT 2012, fig. 63, 64, 67.

découvertes entre 1977 et 1987 au Nord Est de la ville de Nola<sup>577</sup>, même si la qualité du cratère de Sant'Agata de' Goti est loin d'égaliser celle des artistes de Nola.

**Cat. 3** : Cratère en cloche campanien à figures rouges attribué au Peintre du Filet<sup>578</sup> (Naples 82646 ; H 1908).

Comme nous l'avons vu, ce cratère en cloche est d'une typologie semblable au précédent. La zone figurée est encadrée d'une frise de laurier sous la lèvre et d'une frise de postes aux deux tiers de la panse. La zone sous les anses est occupée par des palmettes et des rinceaux. La face principale montre une femme assise sur des rochers, vêtue d'un fin chiton qui dépasse d'un péplos brodé d'une frise de postes en partie inférieure. La femme est parée d'un collier et de bracelets. Sa chevelure coiffée en cécryphale est ornée d'un diadème. Elle tient dans sa main droite un miroir et dans sa main gauche ce qui semble être un porte-accessoires lié à la toilette, dont s'échappe un fin cordon terminé par un gland. Au-dessus, une colombe apporte une couronne. La femme semble converser avec un autre personnage féminin paré et coiffé de façon identique. Elle est vêtue d'un péplos orné d'une simple bordure noire et tient un thyrsos de la main gauche. Dans le champ derrière elle, est suspendu un petit objet carré (peut-être une amulette) agrémenté d'un cordon terminé par un gland. La face secondaire est occupée par un seul personnage masculin. Dans un cadre naturel parsemé de plantes, un joueur d'aulos est présenté nu mais chaussé de bottines et portant une peau de fauve (rehaussée de blanc) nouée sur les épaules. Ses cheveux sont retenus par un diadème semblable à celui des personnages féminins de l'autre face. Son corps est montré de face mais sa tête de profil, dans un mouvement de danse qui semble suivre la musique de l'aulos. Dans le champ sont suspendues deux larges bandelettes terminées par des cordons à gland en rehaut blanc.

Trendall a attribué ce vase au Peintre du Filet, un artiste qui emprunte beaucoup de son répertoire iconographique au Groupe de Catane 737. On remarque ainsi une parenté très nette dans la représentation de la phiale tenue par la femme assise et celle de l'œnochoé de Bruxelles R 375. De même, le péplos à bordure noire, orné d'une frise de postes sur sa frange inférieure, se retrouve à la fois sur le cratère de Naples et sur les productions du Groupe de Catane 737. Cependant, comme le souligne Trendall « the quality of his drawing rapidly deteriorates and his later vases [...] are no less barbarized than those of the Siamese Painter. »<sup>579</sup> Le traitement des membres (en particulier des bras) des personnages est en effet approximatif et dénué de toute notion d'anatomie. Cependant, le peintre parvient à recréer une atmosphère intimiste entre les deux femmes, ce qui invite à interpréter

<sup>577</sup> Voir DE CARO 1984, *Cat. I Greci in Occidente* MANN 1996, p. 254-255. BENASSAI 2001. Pour la représentation du cavalier en Campanie, les parallèles et les spécificités des peintures paestanes, voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 46 *et sq.*

<sup>578</sup> TRENDALL, *LCS*, 3/618, p. 445.

<sup>579</sup> TRENDALL, *LCS*, p. 444.

la scène comme la représentation d'un culte privé à Dionysos. En effet, si le miroir et la colombe apportant une couronne nous placent davantage dans l'univers d'Aphrodite, le thyrses tenu par la femme debout ainsi que la peau de fauve virevolante du joueur d'aulos de l'autre face nous ramènent au contexte dionysiaque. Le Peintre du Filet affectionne les scènes de culte et de libation féminines<sup>580</sup>. Le contexte funéraire de ces vases incite certains chercheurs à voir dans la représentation des cultes une manifestation de rites orphiques<sup>581</sup>. Il existe, à notre connaissance, trop peu d'éléments nous permettant une interprétation aussi poussée. Nous nous contentons ici de remarquer l'alliance d'objets liés à l'univers d'Aphrodite (le miroir) et à l'univers de Dionysos (la phiale, le thyrses et, dans une certaine mesure, l'aulos et la peau de bête fauve). Ces deux divinités apparaissent fréquemment liées dans un contexte de culte féminin<sup>582</sup>. Nous pensons ainsi que le cratère du Peintre du Filet ne montre pas une « réelle » ménade ou un satyre, mais bien les officiants d'un culte féminin à dimension eschatologique.

**Cat. 9** : Coupe campanienne à figures rouges, attribuée au Groupe de Catane 737 (Naples 82063 ; H 2658).

Cette coupe kylix est couverte d'un vernis noir de médiocre qualité. Le décor se concentre dans le tondo et présente une tête de cheval harnachée. Trendall rattache cette coupe au Groupe de Catane 737 qui appartient stylistiquement au même atelier que le Peintre du Filet et le Peintre de Naples 692. S'il est difficile d'établir sur la base des archives qui nous sont parvenues que les deux cratères **cat. 2 et cat. 3** sont bien issus de la même tombe que la coupe **cat. 9**, il est cependant indiscutable que les trois vases ont été découverts lors de la même campagne de fouilles sur un site unique datable de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cette information permet d'esquisser l'aire de diffusion de la production des peintres du Groupe du Filet.

Tant l'examen de la coupe et des trois cratères campaniens que l'attribution d'un site de découverte fiable à défaut d'un contexte archéologique plus précis permettent de remettre en perspective l'histoire du centre de Sant'Agata de' Goti dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. En l'absence d'indices supplémentaires, nous pouvons simplement conclure à la diffusion dans les dernières décennies du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. de vases figurés de production campanienne. Les peintres de ces vases ont visiblement bénéficié des influences de centres comme Cumae et Capoue. Comme l'observe Trendall, le style se « barbarise », ou plutôt se schématise, comme si les peintres des

<sup>580</sup> Par exemple n°612, 615, 619 in TRENDALL, *LCS*, p. 444-445.

<sup>581</sup> Notamment SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 106-107.

<sup>582</sup> Le même phénomène s'observe en contexte daunien et messapien. Voir TODISCO 2011, p. 203 *et sq.* pour une mise à jour bibliographique sur ces questions.

grands ateliers s'étaient disséminés dans des centres secondaires, sans plus conserver de lien entre eux. Cela semble aller de pair avec une dissolution progressive de l'identité culturelle des populations indigènes face à l'avancée inéluctable de la romanisation depuis la fin de la guerre latine<sup>583</sup>. Les nécropoles de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. nous renseignent ainsi sur une entité sociale et culturelle en passe d'être supplantée – ou plutôt digérée – par la nouvelle organisation romaine. Ce processus de romanisation par les élites « agisce evidentemente da coagulo per le forze sociali preesistenti... »<sup>584</sup>, ainsi que le note Marina Torelli à propos de la Lucanie. Son propos peut être élargi à la grande majorité des élites indigènes d'Italie méridionale entre la fin du IV<sup>e</sup> siècle et la fin du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

### C) Les fouilles de 1803 : des productions attiques (**cat. 15, 18, 19, 20**)

Antonio Tidei effectue au début de l'année 1803 des fouilles sur le territoire de Giuseppe Cervo, dans le lieu-dit de « Sovracampo, o già S. Pietro ». Comme par le passé, les découvertes sont présentées à Naples et les plus belles sont acquises pour le compte du Roi. S'il est établi qu'il s'agit de contextes funéraires, il est ici impossible de connaître la répartition des objets par tombe et la composition exacte du mobilier funéraire (la vaisselle achrome ou à vernis noir n'ayant pas retenu l'attention des fouilleurs). Sur les six vases décrits par le gardien du Musée Angelo Brunelli<sup>585</sup> qui accuse réception des œuvres, nous identifions avec certitude quatre vases, tous de production attique et datables entre 460 et 430 av. J.-C. : un cratère à colonnettes (**cat. 18**), un cratère en cloche (**cat. 15**) et deux coupes à pied bas (**cat. 19 et 20**).

**Cat. 18** : Cratère à colonnettes attique à figures rouges, attribuable au Peintre du Verger, vers 460 av. J.-C. (Naples 81295 ; H 3369).

La typologie du cratère à colonnettes est caractéristique des premières décennies du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Elle correspond à celle décorée par le Peintre du Verger, qui affectionne particulièrement cette forme (on en compte plus d'une cinquantaine dans son corpus<sup>586</sup>). Le cratère de Naples reprend le système de décors secondaires majoritairement adopté par le Peintre du Verger et d'autres peintres de sa génération comme le Peintre de Syracuse : une frise de feuilles de lierre, double sous la lèvre et simple de part et d'autre de la scène figurée sur la panse ; enfin, une frise de fins boutons de lotus serrés les uns contre les autres occupe toute la zone du col. La scène figurée de la face secondaire

<sup>583</sup> Sur cette assimilation progressive de la romanisation par les élites italiennes, voir notamment TORELLI 1990. Sur l'ensemble des conséquences de la romanisation en Grande Grèce, nous renvoyons aux *Atti Taranto 1975*. Voir en particulier CALDERONE 1975 sur le rôle des élites locales.

<sup>584</sup> TORELLI 1990, p. 95.

<sup>585</sup> ASSAN IV B 11, fasc. 3.

<sup>586</sup> Notons par exemple le cratère à colonnettes découvert à Ceglie del Campo : voir *Ceglie Peuceta*, F XII 1.

présente trois personnages drapés dans leur himation : une femme au centre est encadrée par un jeune homme s'appuyant sur un bâton et un homme barbu tenant lui aussi une longue canne. La face principale présente une procession composée de deux femmes et deux fillettes devant un pilier hermaïque ithyphallique placé devant un autel. Un caducée est adossé à la statue et un pinax est suspendu dans le champ. Les quatre orantes tiennent de courtes baguettes à la main. La jeune adolescente face à la statue porte en outre sur sa tête un petit coussinet sur lequel repose en équilibre un *kanoun*. L'atmosphère culturelle et religieuse de la scène est renforcée par le visage du personnage central, vu de face. La femme semble se retourner vers le spectateur de la scène et l'interpelle en présentant sa main gauche, paume ouverte. Il faut sans doute rattacher cette scène aux rites d'initiation des jeunes filles : le jeu d'équilibre représenté renvoie aux tâches qui incombent aux femmes nubiles et symbolise le délicat passage de l'enfance à l'âge adulte. Le style solennel et raide du Peintre du Verger, qui affectionne les représentations féminines, accroît encore l'ambiance recueillie de la scène<sup>587</sup>.

**Cat. 15** : Cratère en cloche attique à figures rouges, attribuable au Groupe de Polygnotos, vers 440-430 av. J.-C. (Naples 81512 ; H 1768).

L'identification du vase à partir de la description d'Angelo Brunelli est facilitée par l'inventaire d'Arditi de 1821 qui signale une origine « Napoli, S. Agata de' Goti ». Le cratère en cloche représentant une amazonomachie fut retrouvé en fragments. Remonté et restauré peu après sa découverte, le cratère subit plusieurs nettoyages et une restauration moderne au cours du XX<sup>e</sup> siècle qui ne permet plus d'apprécier le travail des restaurateurs napolitains du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle facilite cependant l'appréciation stylistique des scènes figurées que Beazley rattache au Groupe de Polygnotos. Le style soigné du peintre apparaît dès le revers qui présente une scène de conversation entre un homme d'âge mûr, enveloppé dans son himation et appuyé sur sa canne de citoyen, et deux femmes vêtues d'un chiton fin et d'un himation. La face principale offre la composition plus audacieuse d'un combat entre deux hoplites et deux amazones, un thème particulièrement apprécié à Athènes dans le troisième quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La scène évoque en effet les métopes de la frise Ouest du Parthénon, réalisées dans les mêmes années mais elle se rapproche peut-être davantage de modèles céramiques préexistants : le visage renversé de l'amazone blessée par une lance, qui s'affaisse au centre de la composition, rappelle ainsi l'attitude de la reine Penthésilée, blessée à mort par Achille sur la coupe éponyme du Peintre de Penthésilée. Le thème et le

---

<sup>587</sup> Les cultes et les fêtes liés à Hermès en Attique sont très nombreux ainsi que nous l'apprend Pausanias. Les représentations les plus fréquentes sur la céramique attique sont liées aux mystères éleusiens et à la dimension chtonienne d'Hermès. Le culte rendu à Hermès sous ses différentes formes est sans doute l'un des plus anciens de la cité d'Athènes. Sa statue est ainsi présente sur l'Aréopage dans le sanctuaire des *Semnai*, aux côtés de celle de Gaia et de Ploutos. Voir *LIMC*, s.u. *Hermes*.

traitement même du vêtement des amazones rapprochent également le cratère de Naples du stamnos du Vatican découvert à Vulci<sup>588</sup>. Beazley les attribue tous deux à la main du Peintre de Guglielmi.

**Cat. 19 :** Coupe kylix attique à figures rouges, attribuable au Groupe de Bonn 73 A, vers 440-420 av. J.-C. (Naples 82527 ; H 2644).

L'information sur la provenance de cette coupe a été conservée depuis l'inventaire de 1821 jusqu'à aujourd'hui, ce qui a rendu possible son identification à la description pourtant sommaire, établie en 1803 par Angelo Brunelli. Cette coupe élégante à pied bas a subi une altération de sa surface sur un côté de la vasque, altération due sans doute aux conditions d'enfouissement. La zone des anses est ornée d'une petite palmette et de fins rinceaux s'étalant jusqu'à la lèvre et encadrant les scènes figurées sur la vasque. Le tondo présente une scène de conversation entre un jeune homme qui vient de quitter son siège et qui s'appuie sur sa canne de citoyen et un autre éphèbe assis sur un tabouret. Entre les deux personnages, on lit une double inscription en kalōj (Heydemann signale de façon erronée les deux inscriptions sur les faces extérieures). Le décor de l'extérieur de la vasque fait référence à l'univers féminin : d'un côté, une femme joue de l'aulos devant une autre qui tient un alabastré. Une chaise les sépare et l'on aperçoit dans le champ un *kalathos*. Derrière le personnage central, une troisième femme au péplos brodé de motifs circulaires noirs disposés en bandes apporte un petit coffre aux deux autres. Sur l'autre face, une Nikè aux ailes déployées s'avance vers une femme assise sur une chaise à dossier qui tient un miroir de la main droite. Derrière elle, une servante apporte un coffret. S'il est désormais impossible de savoir à quel type de sépulture appartenait la coupe découverte à Sant'Agata de' Goti, son iconographie fait penser à une tombe féminine raffinée.

**Cat. 20 :** Coupe kylix attique à figures rouges, attribuable au Peintre du Couvercle, deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Naples 81314 ; H 2623).

L'identification de cette coupe kylix a nécessité une réflexion plus approfondie. Partant de la description de 1803, nous nous sommes attachés au décor de l'extérieur de la vasque « a scacchetti ». Ce décor en damier est en effet peu courant et a permis d'isoler rapidement la coupe kylix inv.81314 comme seul candidat possible. Dans l'inventaire d'Arditi de 1821, cette coupe est accompagnée de la mention « Sicile », qui désigne non pas une provenance archéologique mais bien l'appartenance à une précédente collection, en l'occurrence les collections royales emportées en exil à Palerme par les Bourbons. Cela concorde avec une découverte antérieure à 1806. Sur la base de ces arguments, nous établissons donc une provenance de Sant'Agata de' Goti pour cette coupe et non de Ruvo comme l'affirme Heydemann et à sa suite Beazley et Montanaro. Nous supposons en

---

<sup>588</sup> BEAZLEY *ARV*<sup>2</sup>, p. 1043, 1 et 1679.

effet que Heydemann ait attribué la coupe à « la fabrique de Ruvo » et n'ait pas reconnu une main attique. Le décor en damier, qui donne à la vasque une polychromie inhabituelle, et le dessin du tondo empreint d'une certaine raideur et trahissant quelques maladresses anatomiques pourraient en effet faire penser à une production italiote. L'examen du vernis et de l'argile ont au contraire permis à John Beazley de rapprocher l'œuvre du corpus du Peintre du Couvercle, actif à Athènes dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Les quatre vases identifiés dans la liste de 1803 appartiennent tous à la production attique datable entre 460 et 430/420 av. J.-C. Cela incite à penser qu'ils proviennent de tombes contemporaines d'une même nécropole, voire d'une seule et même tombe. Les documents conservés à l'ASSAN permettent de comprendre les mécanismes préexistant au *decennio francese*. Seules les plus belles œuvres découvertes lors de fouilles autorisées sont apportées à Naples et acquises pour le compte du Roi. Les inspecteurs locaux ne semblent pas tenus de faire un rapport plus détaillé sur le déroulement des excavations. En l'absence de précisions majeures sur la fouille, il est impossible de tirer plus de conclusions. Notons cependant que les productions du Peintre du Verger et, plus largement, celles du Groupe de Polygnotos se retrouvent également en nombre en contexte messapien, dans les environs de Lecce et à Egnazia<sup>589</sup>. Cela peut être un indice des voies commerciales maritimes et terrestres que pouvait emprunter la céramique attique de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

---

<sup>589</sup> Nous renvoyons à MANNINO 2006, en particulier p. 84, 149, 176, 191, 193 et 272.

### III) Naples : les jardins de Santa Teresa degli Scalzi

**TABLEAU 3 DECOUVERTES A NAPLES (SANTA TERESA DEGLI SCALZI)**

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	27
Œuvres identifiées	4

		Typologie formes	par	N° catalogue
Vases figurés attiques	1	Lécythe		102
Vases figurés apuliens	1	Lécythe		93
Vases figurés campaniens	0			
Vases figurés lucaniens	0			
Vases à vernis noir	1	Coupe skyphos ?		96
Autres productions (étrusque)	1	Stamnos		101

Si les découvertes se multiplient dans pratiquement toutes les régions du Royaume, la cité de Naples est peu sollicitée par les fouilleurs pendant le *decennio francese*. Néanmoins, les travaux d'urbanisation au Nord des anciens remparts, vers Capodimonte, permettent de mettre au jour une nécropole antique.

#### A) Histoire de la découverte

En effet, au début de l'été 1810, une tombe antique est découverte à la suite de travaux de terrassement dans le jardin appartenant à l'Église Santa Teresa degli Scalzi. Il s'agit du complexe religieux jouxtant l'arrière du Palais degli Vecchi Studij (abritant aujourd'hui le Musée archéologique de Naples). Les édifices principaux furent d'abord érigés comme palais d'habitation par la famille Somma au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. L'ensemble passa ensuite à Francesco Maria Caraffa, Duc de Nocera et fut enfin acquise par l'ordre des Carmes déchaux en 1602. Sous le règne de

Joseph Bonaparte, le couvent fut fermé comme tous les autres ordres religieux. L'élargissement de la route montant vers la regia de Capodimonte voulu par les nouveaux souverains, empiétait sur le jardin et venait presque juxter le corps principal du complexe architectural. La découverte interrompt pour un temps les travaux et les fouilles officielles commencent quelques semaines plus tard, le 7 août 1810. Le chantier met rapidement au jour la structure d'une nécropole dont les tombes contiennent du matériel céramique.

Avisée des bons résultats de cette fouille, la Reine Caroline Murat décide de se rendre elle-même sur le site, distant d'un kilomètre à peine du Palais royal. Un document d'archive retranscrit par Michele Ruggiero dans son ouvrage sur l'archéologie et les sites de fouilles au Royaume de Naples<sup>590</sup>, indique une visite de la Reine le 25 août 1810, soit moins de trois semaines après le début des fouilles. Averti de la visite royale, le chef de chantier fait ouvrir de façon spectaculaire sept tombes, riches de céramiques, de vases en verre et d'objets en bronze ou en fer. Caroline Murat fait son choix d'antiquités parmi les découvertes et prélève plus de quatre-vingts pièces pour son Musée, parmi lesquelles une soixantaine de céramiques environ :

I sud.<sup>i</sup> oggetti sono stati scelti da S.M. la Regina. N°1. Vaso a tre manichi di terra cotta alto pal. 1 <sup>2/3</sup> mancante porzione della bocca al piede, tutto verniciato nero e con picciolo ornato intorno al collo. N°2. Olla di terra cotta alta palm. 1 <sup>1/6</sup> a due manichi ; vi sono alcuni giri di nero. La bocca e porzione del collo è mutilata. N°3. Due specie di tegani di terra cotta co' loro rispettivi coverchi, di diametro <sup>3/4</sup> di pal. N°4. Una patera con coverchio di diametro <sup>1/2</sup> pal. terra cotta. N°5. Due vasi balsamari alti <sup>5/12</sup> con picciolo ornato, terra cotta. N°6. Olla con coverchio alta <sup>5/12</sup> verniciata di nero, terra cotta. N°7. Altra simile senza coverchio, terra cotta. N°8. Cinquantuno vasetti rustici di terra cotta di diverse forme e misure<sup>591</sup>.

Tous ces objets sont envoyés au Palais royal dans les jours suivant la visite de la Reine. Un autre envoi d'objets découverts en présence de Caroline Murat lors de sa venue est effectué trois semaines après :

Ogetti trovati nel sepolcreto di S.a Teresa ai 25 agosto del 1810 alla presenza di S.M. la Regina e inviati alla prelodata M.S. nel di 14 settembre dell'anno stesso. Due vasi a tre manichi. Un balsamario con quattro figure. Altro balsamario con testa dipinta di bianco ed elmo nero. Una patera con manichi. Un'altra senza manichi e col coverchio. Una pentola. Due lucerne. Vaso molto picciolo con i manichi attaccati alla pancia<sup>592</sup>.

---

<sup>590</sup> RUGGIERO, 1888.

<sup>591</sup> RUGGIERO, 1888, p. 18.

<sup>592</sup> RUGGIERO, 1888, p. 19.

Malheureusement, ces descriptions peu précises ne permettent d'identifier aucun vase avec certitude. La nécropole fut l'objet de fouilles ultérieures<sup>593</sup> qui permirent de dater la majeure partie des tombes du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. On peut donc supposer qu'une grande partie du matériel retrouvé en 1810 rentrait dans ce cadre chronologique.

Si les sources archivistiques primaires restent peu exploitables, le témoignage d'un érudit contemporain, Lorenzo Giustiniani<sup>594</sup>, permet en revanche une remise en contexte de la fouille et l'identification de certains objets. Son témoignage a le mérite d'être publié peu de temps après les découvertes. La première édition de *Memoria sullo scovrimento di un antico sepolcreto greco-romano* paraît en effet à Naples en 1812. Une seconde édition est publiée à la fin de l'année 1814 après l'ouverture le 23 juillet 1814 de quatre tombeaux découverts en 1810. Lorenzo Giustiniani (1761-1825), juriste de formation, érudit et spécialiste des descriptions géographiques du Royaume de Naples, compte parmi les fidèles du roi Ferdinand<sup>595</sup>. Joseph Bonaparte sanctionne ses opinions en le rétrogradant dans ses fonctions de bibliothécaire et en divisant son salaire par deux. Pour faire face à cette nouvelle situation économique, Giustiniani, qui compte déjà peu d'amis en raison de ses attaques littéraires et de son caractère difficile, est contraint pour vivre de publier plusieurs petits ouvrages. L'opuscule *Memoria sullo scovrimento...* fait partie de ces publications en marge de ses intérêts habituels. Giustiniani n'en établit pas moins un compte-rendu minutieux. L'on apprend grâce à lui l'endroit exact de la fouille. Les travaux d'élargissement de la route vers Capodimonte prévoyaient en effet une tranchée et un terrassement d'un peu plus d'une vingtaine de mètres de large (80 paumes napolitaines) dans le jardin du couvent, à partir de l'édifice principal. Le tombeau est découvert à une dizaine de mètres du rez-de-chaussée du palais, à environ sept mètres de profondeur par rapport au niveau du jardin.

Giunto che fu però il taglio a palmi 54, la mattina de'7 agosto si scovrì un sepolcro di pietra, che noi chiamiamo tufo, all'altezza di palmi 41 dal pian terreno dello stesso edificio, e a palmi 28 circa sottoposto al livello di esso giardino. E intanto proseguendosi lo scavo se ne rinvennero a picciola distanza degli altri, i quali aperti che furono, somministrarono i più sicuri e certi monumenti di essere stato un sepolcreto in tal luogo stabilito da' nostri antichissimi greci abitatori; e da altri sepolcri poi diversamente costutti si rilevò, che dello stesso se ne valsero in appresso benanche i Romani.<sup>596</sup>

<sup>593</sup> Sont célèbres les fouilles effectuées en 1822 sous la direction de François Ier, Duc de Calabre, et du Roi de Prusse Frédéric Guillaume III. D'autres tombes furent découvertes en 1897. Enfin, au début des années 2000, des sondages ont été effectués à l'occasion de travaux à l'arrière du musée archéologique.

<sup>594</sup> GIUSTINIANI 1814. Le chanoine De Iorio mentionne également la fouille en cours dans ses *Scheletri cumani* : DE IORIO 1810, p. 8, note (a)

<sup>595</sup> Giustiniani ne cache pas son acrimonie envers le nouveau régime. Voir notamment GIUSTINIANI 1814, p. 6 : « niuno per poco se ne interessava, il che non sarebbe avvenuto quando fumolto a cuore l'amor della patria... ».

<sup>596</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 4.

Lorenzo Giustiniani consacre les sept premiers chapitres à la topographie de la région et à la disposition des tombes dans ce contexte géographique. Il propose une véritable reconstitution de la cité antique, en s'appuyant sur toutes les découvertes de tombeaux faites au cours des siècles précédents dans le même périmètre (via dei Cristallini, S. Maria de'Vergini, Sanità) et dans le centre historique. Il fournit de précieux renseignements sur l'orientation du chantier de fouilles et son étendue (160 paumes napolitaines, soit environ 42 mètres de long vers l'Est). Giustiniani remarque deux techniques de constructions funéraires : l'une en tuf, qu'il attribue aux Grecs de Neapolis, l'autre en tuiles, qu'il date de l'époque impériale. Giustiniani justifie cette datation par plusieurs observations, dont l'identification des monnaies trouvées dans la bouche des squelettes : « in quelli sepolcri di tufo sempre si videro monete greche, e in un solo monete greche e latine. Ne' sepolcri di tegole poi sempre latine. »<sup>597</sup> Les sépultures creusées dans le tuf sont de longueurs variables, comprises entre 2,50 et 3 mètres pour une largeur comprise entre 1,50 et 1,60 mètre<sup>598</sup>. Giustiniani signale encore quatre tombes d'enfants ou de jeunes adolescents, dont deux contigües. Les sépultures de tuf semblent avoir accueilli plusieurs dépositions successives, ce qui n'est pas le cas pour les tombes à couverture de tuiles.

Giustiniani nous apprend en outre qu'une maquette de la nécropole fut réalisée et déposée au Musée Royal<sup>599</sup>. Elle indiquait les quinze sépultures découvertes en 1810, à savoir les dix creusées dans le tuf et les cinq à couverture de tuiles. Nous n'avons pu trouver trace de cette maquette, mais tout laisse à penser qu'elle est encore conservée dans les réserves du MANN.

## B) Identification du matériel

Il semble que beaucoup de tombes aient déjà été pillées dans l'Antiquité. Mais dans son huitième chapitre, Giustiniani donne la description des objets retrouvés en précisant leur position, à l'intérieur ou à l'extérieur des tombes. Parmi ces objets, Giustiniani repère une vingtaine de vases figurés « che gli antiquarj vogliono chiamare *Etruschi* [...] »<sup>600</sup> et en décrit six. Deux d'entre eux sont identifiés par Heydemann dans son catalogue sur le Musée Royal de Naples, où est signalée leur provenance exacte. La poursuite des fouilles au XX<sup>e</sup> siècle et leur analyse<sup>601</sup> permettent aujourd'hui d'examiner ce matériel à la lumière d'un contexte plus exhaustif et d'une chronologie plus précise.

---

<sup>597</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 66.

<sup>598</sup> Giustiniani donne les chiffres suivants : «dalla parte esterna di palmi 8 <sup>1</sup>/<sub>3</sub>, di 10, e di 12 ; al di dentro poi di 7 <sup>1</sup>/<sub>3</sub>, ed anche di 10. La larghezza esterna di palmi 6, e di 5 <sup>9</sup>/<sub>12</sub>, e l'interna di palmi 3 <sup>1</sup>/<sub>4</sub>, e di 4. La profondità non eguale benanche in ognuno.» Voir GIUSTINIANI 1814, p. 56.

<sup>599</sup> GIUSTINIANI 1814, note 2 p. 61-62.

<sup>600</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 67.

<sup>601</sup> Voir PONTRANDOLFO 1985, p. 266-267.

a. Avec l'aide de Giustiniani et Heydemann...

Sur les six descriptions de Giustiniani, nous parvenons à l'identification certaine de deux vases [cat. 101 et cat. 102]. En effet les autres descriptions [cat. 94, 95, 96 et 308] restent malheureusement trop génériques. La mention des "trois anses" permet d'identifier les deux premiers vases à des hydries [cat. 94]. La troisième description<sup>602</sup> [cat. 95] rappelle la mention d'un lécythe rapportée par Ruggiero<sup>603</sup>, mais nous n'avons pu rapprocher cette description d'un vase connu. La suite du récit de Giustiniani nous apporte cependant deux nouvelles possibilités d'identification que nous présentons par ordre chronologique.

❖ **Cat. 102** : Lécythe attique à figures rouges et rehauts blancs (MANN inv.81848 – H 2884)

Uno, ch'è di altezza 11/12 di palmo napoletano, perchè vi si vede con buona espressione una donna in atto di denudarsi del suo abito, con un amorino. Se poi quel vestimento in grazioso svolazzo fosse lo tesso, che i Greci dissero AmpecÒnh, *indumentum*, *toga*, o l'altro detto AmpecÒnion, *togula*, non vorrei gran fatto disputarci, semprandomi che sia piuttosto una veste, che il corpo tutto copriva, e non già una specie di scialla. A dire poi il vero, questo è stato il migliore tra tutti i suddivisati vasi rinvenuti in tale scavamento.<sup>604</sup>

La description se rapporte à un lécythe attique à figures rouges datable de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

❖ **Cat. 101** : Stamnos (MANN inv.81905 – H 2188)

“Un altro di 7/12 di palmo con una figura di uomo, ed altra di donna, per ciascheduna faccia ; e tra quelle delle molte oche, simbolo della vigilanza.”

Ce stamnos, datable du début du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est décoré en peinture superposée, imitant la technique des figures rouges. Il est désigné par le catalogue du musée comme étant de production étrusque. Cependant, la typologie de ce stamnos, si elle se rapproche de certains stamnoi étrusques découverts par exemple à Tarquinia<sup>605</sup>, diffère par l'aspect massif de sa panse au profil continu, son pied bas étant simplement délimité par un anneau en très léger ressaut. En prenant appui sur les classifications établies par Beazley dans son ouvrage *Etruscan Vase-painting*, nous proposons de l'inclure dans le groupe des vases étrusco-campaniens, dont les lieux de découverte se situent tous

<sup>602</sup> « Un altro finalmente di 7/12 di palmo, in cui vedesi dipinta una testa di guerriero con elmo nero. »

<sup>603</sup> « Altro balsamario con testa dipinta di bianco ed elmo nero ». RUGGIERO 1888, p. 19.

<sup>604</sup> GIUSTINIANI 1814, p. 69-70.

<sup>605</sup> Voir CAVAGNARO VANONI – SERRA RIDGWAY 1989, fig.8, n°7. Comparer également avec le stamnos de la Villa Giulia 1599 (BEAZLEY 1976, p. 73, pl. XVI, n°1).

aux environs de Naples. Ce stamnos ne semble connu ni de Beazley ni de Trendall, mais de l'aveu du premier, « there may be a good many other vases of the same style stowed away in the darkest and dustiest corners of museum storerooms »<sup>606</sup>.

À ces six descriptions de Giustiniani, Heydemann ajoute une coupe skyphos (H 612) à vernis noir simplement décorée d'une frise autour du tondo.

b. ... et de Millin

Millin et ses recueils de dessins<sup>607</sup> nous permettent d'ajouter un huitième vase à cette liste.

❖ **Cat. 93** : lécythe à figures rouges apulien (Munich J 827).

Un *louterion* surmonté d'une statuette d'Eros marque le centre de la composition. De part et d'autre de sa vasque, deux femmes nues se lavent, encadrées d'un côté par un Eros aux longues ailes, paré d'un boudoir de perles, de l'autre d'une femme vêtue d'un *chiton* apportant une étoffe à l'une des baigneuses. Nous rapprochons ce lécythe d'une description plus sommaire des œuvres découvertes dans la nécropole et rapportée par Ruggiero : « Un balsamario con quattro figure »<sup>608</sup>. Grâce à la légende du dessin commandé par Millin, nous savons de façon certaine que ce lécythe fut découvert dans la nécropole de Santa Teresa degli Scalzi et qu'il entra dans les collections personnelles de la Reine. Il fit partie du lot d'objets emportés par Caroline Murat dans son exil et fut vendu au roi Louis I<sup>er</sup> de Bavière. Il est conservé aujourd'hui à Munich (J 827). Ce lécythe n'est pas attribué, mais il nous semble que le style du dessin se rapproche de la main du Peintre de Felton, par ailleurs amateur de nudité féminine et de scènes de bain<sup>609</sup>.

On remarque que malgré la modeste qualité du mobilier découvert dans les tombes, ces sépultures intéressent aussi bien les érudits napolitains comme Giustiniani que des amateurs éclairés et la Reine. Les cercles savants de l'époque voient en effet dans la présence de cette nécropole une confirmation du passé grec de la cité et un indice supplémentaire sur sa topographie antique. Contrairement à d'autres fouilles antérieures, les excavations tiennent compte de la vaisselle achrome et des objets les plus modestes du mobilier funéraire. Pour la première fois peut-être, l'ensemble du contexte archéologique est pris en compte pour expliquer la nécropole et tenter une datation. L'attention portée à l'objet s'efface devant la volonté de comprendre les structures de

<sup>606</sup> BEAZLEY 1976, p. 229.

<sup>607</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*, dessin 635. Le revers de la feuille porte la mention : « vaso che si trova nel Museo di S. M. la Regina di Napoli » ; « la camera n°6 » ; « trouvé dans les fouilles derrière le Studi ».

<sup>608</sup> RUGGIERO 1888, p. 19. Nous renvoyons à la fiche complète dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>609</sup> Pour son corpus, nous renvoyons au chapitre que lui consacre Trendall dans *RVAp*.

l'ensemble. Les découvertes de Santa Teresa degli Scalzi marquent en ce sens une étape importante dans la nouvelle conception des fouilles archéologiques qui se forme au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.





## **CHAPITRE V**

### **PAESTUM EN 1805**

#### **LA PREMIERE CAMPAGNE DE FOUILLES**

**TABLEAU 4 SYNTHÈSE DES DÉCOUVERTES À PAESTUM (1805)**

Sites étudiés	Nombre d'œuvres décrites dans les sources	Nombre d'œuvres identifiées	Peintres de vases identifiés
<b>Paestum</b>	<b>111</b>	<b>36</b>	<b>7</b>
		Figurés attiques : 2	Peintre de la Centaureomachie du Louvre ; Groupe de Polygnotos
		Figurés apuliens : 0	
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 1	Peintre du Primato
	Vernis noir : 51 Figures noires : 8		
		Autres productions : - paestan : 32 - indéterminé : 1	Asteas ; Python ; Peintre de Naples 1778 ; Cercle du Peintre de Naples 2585

Administrativement rattaché à la Campanie pendant le *decennio francese* le site de Paestum est riche de si nombreuses particularités dues à son histoire antique, que l'examen des découvertes qui se déroulèrent sur son sol à la veille de l'occupation française, justifie à nos yeux un traitement dans un chapitre à part entière. En effet, les premières fouilles officielles entreprises à Paestum en 1805 révélèrent l'existence d'une production locale de céramique figurée. L'importance de la découverte d'une signature de peintre dans le débat sur l'origine des vases attirèrent l'attention du monde antiquaire sur ce site. Les premières interrogations sur la nature de son identité culturelle jetèrent les bases d'une réflexion – certes encore embryonnaire – sur le concept de mixité et firent poser un regard nouveau sur les populations de la Grande Grèce.

Si elle se rattache stylistiquement aux vases figurées sicéliotes, la céramique paestane se développe en effet sous la domination lucanienne de la cité, ce qui donne lieu à l'invention d'un style à part entière, cohérent et homogène.

Nous proposons ici un voyage dans le temps et l'espace, un voyage à rebours puisqu'à la manière des archéologues qui dégagent un terrain en commençant par ses strates modernes, nous partirons de Pesto (le nom du village du XIX<sup>e</sup> siècle) pour retrouver Poseidonia (la cité grecque). Après avoir retracé l'histoire de cette découverte et proposé quelques identifications du matériel mis au jour en 1805, ce dossier nous permettra d'aborder les débats qu'il déclencha au sein de la communauté savante sur la question de l'identité culturelle de la cité, et de mieux comprendre la caractérisation du « style paestan » par les archéologues.

## I) De Pesto à Poseidonia

**TABLEAU 5 ANALYSE DES DECOUVERTES DE 1805 A PAESTUM**

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	111
Œuvres identifiées	36

		Typologie des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	2	Cratère en calice Cratère en cloche	72 50
Vases figurés apuliens	0		
Vases figurés campaniens	0		
Vases figurés lucaniens	1	Lécythe	24
Vases figurés paestans	32	Cratère en cloche Amphore à col Hydrie Lébès gamikos Oenochoé Lécythe Lékanè Plat à poissons Coupe kylix	49 37, 39, 41, 43, 44 45 66, 69, 70, 71, 75 33, 34, 35, 36 21, 22, 23, 25, 26, 76, 77 51, 53 46, 47, 48, 57, 58, 59, 62
Vases à vernis noir	51 (non identifiés)	-	
Vases à figures noires	8 (non identifiés)	-	
Indéterminé	1	Amphore	42

Les fouilles entreprises en 1805 à Paestum et les œuvres qu'elles mirent au jour eurent une influence considérable sur la communauté scientifique européenne dans les années qui suivirent. Ces découvertes apportèrent en effet de nouveaux éléments pour la compréhension de la céramique antique et contribuèrent à clore le débat sur l'origine des vases peints. De plus, si les œuvres découvertes en 1805 ont déjà été amplement étudiées, il nous paraît nécessaire de revenir ici sur le déroulement de la fouille et d'examiner le processus d'identification par les savants du début du XIX<sup>e</sup> siècle d'une nouvelle entité culturelle, ni tout à fait grecque, ni tout à fait barbare. Il nous paraît ainsi nécessaire de revenir de manière précise sur le processus intellectuel qui a conduit à ces fouilles et sur le déroulement de ces dernières.

### A) La redécouverte du site

Identifié à la Renaissance, le site de Pesto dans la plaine du Sele attirait depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>610</sup> les voyageurs érudits, amoureux de Vitruve, qui venaient découvrir la beauté majestueuse de ses temples. Parmi eux, le Comte Felice Gazzola fit réaliser entre 1745 et 1750 les relevés des trois temples et des monuments les plus importants comme l'amphithéâtre. Ces planches de grande qualité circulèrent partout en Europe et furent source d'inspiration pour de nombreux artistes. Mais il faut attendre 1784 et la publication de ces planches par Paulantonio Paoli pour lire le premier ouvrage savant sur le site, ses monuments et les objets découverts (comme le skyphos présenté sur le frontispice en latin, découvert sur les terres de la famille Arcioni de Capaccio). [annexe 19] Il s'agit de découvertes toujours fortuites. Les premières fouilles officielles ne sont organisées qu'en 1805, à l'occasion d'un séjour du Surintendant Felice Nicolas, en charge des Antiques du Royaume de Naples. La publication de Paoli avait en effet suscité un grand intérêt dans les milieux antiquaires européens. Attentif au prestige de son Royaume, le roi de Naples, Ferdinand IV, ordonna en 1805 une première campagne de restauration<sup>611</sup> et de consolidation des temples par l'architecte Bonucci, supervisée par Felice Nicolas. Domenico Padiglione<sup>612</sup>, encore employé à la Manufacture de porcelaine de Capodimonte mais déjà expert dans la fabrication de maquettes en liège, accompagne l'expédition. Les rapports réguliers qu'adresse Felice Nicolas à la cour sur le déroulement des travaux sont partiellement publiés en 1888 dans l'ouvrage de Ruggiero.

---

<sup>610</sup> Sur la redécouverte de Paestum au XVIII<sup>e</sup> siècle voir *Cat. Fortuna di Paestum*, en particulier CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986 ; VALLET 1995. Voir également CIPRIANI – AVAGLIANO 2005, p. 121 *et sq.*

<sup>611</sup> Ce souci de conservation montre le chemin parcouru depuis les années 1740, quand l'architecte Sanfelice voulait utiliser les colonnes des temples pour la construction de la regia de Caserte. Sur les modalités de la restauration, on peut se reporter à LAVEGLIA 1971, p. 226 *et sq.*

<sup>612</sup> Notice biographique dans MILANESE 1998, p. 402.

Nous apprenons ainsi que, pendant les deux mois de son séjour, Nicolas effectue quelques sondages dans les environs des temples, où il découvre surtout des statuettes votives de terre cuite et 854 petits vases dans la cella du temple d'Athéna<sup>613</sup>. Il concentre ensuite son attention sur la porte septentrionale (ou *Porta Aurea*) pour découvrir la nécropole de la cité. L'exploration se révèle fructueuse et plusieurs sépultures sont mises au jour. Felice Nicolas fait lui-même le compte-rendu de la fouille dans un ouvrage publié en 1809 à Rome, contenant également une dissertation de Luigi Lanzi sur l'un des vases découverts : *Illustrazione di due Vasi fittili ed altri monumenti recentemente trovati in Pesto*. Le texte est de nouveau publié à Naples en 1812 en appendice à l'ouvrage de Roberto Paolini *Memorie su i monumenti di Antichità e di Belle Arti che esistono in Miseno, in Bacoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*<sup>614</sup>. Ce témoignage de première main, écrit par le protagoniste de la fouille, est un document exceptionnel qui permet non seulement de connaître les conditions dans lesquelles se sont déroulées les excavations, mais aussi de reconstituer de manière précise le contexte archéologique et le matériel qui y a été découvert. Il est en outre complété par le récit du chanoine de Capaccio, Giuseppe Bamonte, qui tint un journal personnel de toute la campagne de fouilles et publia ses commentaires dans un guide sur le site antique en 1819.

## B) La grande fouille de 1805 : journal d'une découverte

Pour retrouver la nécropole, Felice Nicolas suit un raisonnement qui montre sa connaissance de l'Antiquité : sachant que la cité est d'origine grecque et que les Grecs n'ensevelissaient pas leurs morts à l'intérieur des murs de la ville, il effectue les premiers sondages en dehors des remparts, le long de l'axe principal de circulation vers Naples et Rome. Il découvre d'abord, à une profondeur d'environ 80 cm (3 paumes napolitaines), les premières sépultures probablement d'époque romaine. Sachant que les Romains s'étaient emparés de la cité après avoir soumis les Lucaniens, qui eux-mêmes avaient conquis la première cité grecque de Poseidonia, Felice Nicolas continua à creuser. À une profondeur de 3m environ, il découvrit la première tombe peinte. Elle était constituée de grands blocs de travertin local, d'une longueur totale de 2,12m pour une largeur de 1,60m. La paroi interne des blocs était passée à l'enduit et décorée de scènes figurées. Le défunt reposait à même le sol et autour de lui étaient disposés des vases de terre cuite, d'autres en bronze et les éléments d'une armure également en bronze.

---

<sup>613</sup> PAOLINI 1812, p. 340.

<sup>614</sup> PAOLINI 1812, p. 320 *et sqq.*

Cette découverte marque les contemporains et plusieurs savants ont de justes intuitions, comme le rappelle Paolini : « tali sepolcri Pestani da che sono dell'intutto dissimili da quei che un varj luoghi, tuttor sussistono, de' celebri tempi di Roma, debbono perciò esser della più lunga età vetusta »<sup>615</sup>. Selon les usages de l'époque, plusieurs maquettes en liège sont réalisées à une échelle réduite. Le British Museum conserve l'une d'elles<sup>616</sup>. Si la tombe est fidèlement représentée, ce qui permet d'avoir une idée des peintures qui l'ornaient<sup>617</sup>, les vases sont réalisés d'après différents modèles connus par ailleurs et ne reflètent pas le véritable mobilier funéraire découvert en 1805. [annexe 20, fig. 2] Pour le connaître et l'identifier, il faut se replonger dans les archives du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## II) Identification moderne du matériel

Grâce au récit détaillé de Felice Nicolas publié en 1809, au complément apporté par des archives manuscrites publiées par Ruggiero en 1888 et grâce aux précisions fournies par le chanoine de Capaccio Giuseppe Bamonte dans ses *Antichità Pestane* publiées en 1819, il a été possible à Angela Pontrandolfo, à l'occasion de la grande exposition sur les *Grecs d'Occident* en 1996, de reconstituer une partie des contextes mis au jour en 1805<sup>618</sup>.

De toutes ces sources, il ressort que les fouilles se déroulèrent entre le 25 et le 29 avril 1805. Une douzaine de sépultures fut mise au jour mais quatre tombeaux retinrent particulièrement l'attention des fouilleurs, pour la qualité de leurs objets. Ils peuvent être replacés dans la nécropole Arcioni, au Nord de la *Porta Aurea*, et leur matériel funéraire doit être comparé à celui des autres tombes découvertes au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>619</sup>. Notons tout de suite qu'au moins quatre des tombes découvertes étaient recouvertes de peintures murales<sup>620</sup>. Elles furent laissées *in situ* et sont aujourd'hui détruites, mais Paolini en donne deux gravures dans sa publication de 1812. [annexe 20, fig. 6]

Les sources ne sont malheureusement pas suffisamment précises pour permettre de recomposer de façon exhaustive le mobilier de chaque tombe. Le tableau proposé ci-dessous permet néanmoins une première estimation du contenu des principales sépultures décrites.

---

<sup>615</sup> PAOLINI 1812, p. 317.

<sup>616</sup> Ancienne coll. Lord Swansea, Londres, BM. GR 1919.10-18.1

<sup>617</sup> Une autre maquette est également conservée au MANN. Andrea Milanese en publie deux illustrations in MILANESE 1996a, p. 173.

<sup>618</sup> PONTRANDOLFO 1996a.

<sup>619</sup> Une grande partie est publiée dans PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992.

<sup>620</sup> Illustrées dans PAOLINI 1812, pl. v. 1 et 2. Voir aussi BAMONTE 1819, p. 77 *et sqq.* ; WEEGE 1909, n°33-34 et fig. 8-9 ; PONTRANDOLFO 1986, p. 127-129 ; PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992, p. 13 et 367.

**TABLEAU 6 RÉPARTITION DES TOMBES**

<b>Tombe peinte n°</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3 (Weege 33)</b>	<b>4 (Weege 34)</b>	<b>5</b>
<b>Date de découverte</b>	25/04/1805	25/04/1805	27/05/1805	29/07/1805	Après le 27/04/1805
<b>Forme et structure</b>	Rectangulaire (PxLxl = 8x9x6 paumes napolitaines). Plaques de travertin local. Couverture à double pente, porte.	Même forme, sans porte.	Même forme, ouverture vers l'Ouest.	Tombe à chambre, sans porte, fermée de deux pierres jointives.	Même forme et structure que n°1, 2 et 3.
<b>Peinture</b>	Frise de feuilles de laurier (ou d'olivier), figures plus petites que nature.	Présente mais non décrite	Paroi courte Est : Duel (PAOLINI 1812 pl. VI, 1)	Bandes rouges sur les côtés et au sol. Paniers et grenades dans le champ. Paroi courte Est : Retour du guerrier à cheval (PAOLINI 1812, pl. VI, 2)	Sans peinture
<b>Mobilier</b>	3 vases de bronze (PAOLINI 1812, pl. v. 1, 2 et 4) Vases figurés (dont <b>cat. 47</b> et une lékanè avec couvercle). 2 candélabres en fer (fragments). Instruments de cuisine (PAOLINI 1812, pl. v.). 1 kyathos (PAOLINI 1812, pl. v.3). 1 épée en fer	« multi vasi etruschi »	« grandi vasi etruschi » (dont peut-être <b>cat. 37</b> ). Casque. Bracelets. Cnémides. Javelines. Epée. Grande lance (voir PAOLINI 1812, pl. III et IV).	Anneau d'or « multi vasi » (dont <b>cat. 24</b> )	Sans mobilier. Crânes de chiens.
<b>Hypothèse de datation<sup>621</sup></b>	Vers 350 av. J.-C.	?	Vers 350-300 av. J.-C.	Vers 350-300 av. J.-C.	?
<b>Commentaire</b>	La présence d'un plat à poissons indique plutôt une sépulture masculine.			Les témoins de la fouille parlent d'une sépulture féminine.	

<sup>621</sup> Nous proposons ces hypothèses de datation en fonction du mobilier rattachable à chacune des tombes.

## A) La panoplie en bronze

La maquette en liège déjà mentionnée donne une bonne idée de la panoplie en bronze découverte dans la tombe à chambre. L'ensemble des éléments qui la composent a pu être identifié par Angela Pontrandolfo dans les réserves du MANN.

Selon les témoignages de Felice Nicolas et de Giuseppe Bamonte, la présence de clous sur les murs et la disposition des pièces à proximité des parois et non sur le défunt indiquent qu'au moins une partie des éléments de la parure devait être suspendue sur la cloison.

Liste des éléments identifiés (A. Pontrandolfo) :

Un casque pilos en bronze (MANN inv.5691)

Un casque de type « sud italo-chalcidien » en bronze (MANN inv.5739)

Deux paires de cnémides en bronze (MANN 5727-5728 et 5733-5734)

Une cuirasse anatomique bivalve en bronze (MANN inv.5702 et 5703)

Une cuirasse anatomique courte en bronze (MANN inv.5710)

Tous ces éléments rentrent dans des typologies bien représentées dans l'aire lucanienne et datables de 350-300 av. J.-C.<sup>622</sup>

## B) Le matériel céramique

Le matériel céramique des tombes n'a été que partiellement identifié : sur les 111 vases décrits, seuls 36 sont identifiables à des vases aujourd'hui conservés au MANN. On estime en outre à 51 le nombre de vases à vernis noir retrouvés lors de cette fouille et portés au Musée Royal de Naples. Il est aujourd'hui difficile de les repérer dans les inventaires et dans les réserves du MANN, même si certains portent encore sous leur pied l'inscription « Pesto ».

Les vases figurés sont plus aisément identifiables. Parmi ceux-ci, les plus remarquables pour leur iconographie ont fait l'objet de nombreuses publications. Bamonte comme Felice Nicolas indiquent que les vases étaient couverts d'une croûte de boue lors de leur découverte et qu'ils furent transportés en l'état à Naples pour être confiés aux restaurateurs. Les objets découverts furent mis ensemble sans distinction de leur tombe d'origine. Pour cette raison, il est malheureusement impossible de les rattacher à un contexte précis, à l'exception du **cat. 47**. Nous présentons ici d'abord les vases importés d'autres productions (attique et lucanienne) avant de nous pencher sur

---

<sup>622</sup> Pour plus de précisions sur l'identification des types et la bibliographie afférente, nous renvoyons à PONTRANDOLFO 1996a, p. 27-28.

les vases appartenant aux ateliers paestans, afin de dégager les principales caractéristiques de cette production et d'en examiner les spécificités.

### 1. LES VASES ATTIQUES (CAT. 50 ET 72)

La céramique attique importée à Poseidonia entre la fondation de la colonie par Sybaris vers 600 av. J.-C. et la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. a fait l'objet d'une étude approfondie de la part de Marina Cipriani, Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret<sup>623</sup>. Nous prenons appui sur leurs conclusions pour replacer les deux vases attiques découverts en 1805 dans le contexte plus large des dynamiques d'importations de la cité au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Mais avant de procéder à l'analyse de ces deux vases attiques à figures rouges, nous voudrions rappeler avec le chanoine Bamonte la présence de deux importants fragments à figures noires de grande qualité portant des inscriptions. Leur identification est malheureusement impossible, mais à la lumière des découvertes ultérieures dans la nécropole Arcioni, la présence d'un grand vase à figures noires, corinthien ou plus probablement attique, reste tout à fait exceptionnelle<sup>624</sup>.

**Cat. 72** : Cratère en calice attique, attribué au Peintre de la Centauremachie du Louvre ou à une main proche (Naples 81868 ; H 2889). [annexe 21, fig. 1 et 2]

La forme du vase est élancée et élégante. La panse est divisée en deux registres courant de façon continue sur les deux faces et séparés par une frise d'oves. Le registre supérieur représente Orphée, assis sur un rocher, jouant de la lyre devant des guerriers montrés dans diverses attitudes. Leur appartenance thrace est soulignée par leur himation brodé, leur casque à large pare-nuque et leur menton barbu. Le cheval, présent derrière un guerrier assis, symbolise également la Thrace, réputée pour la qualité de ses chevaux et de ses cavaliers. Le registre inférieur est fortement lié au premier puisqu'il montre les conséquences funestes de la visite d'Orphée en Thrace. Jalouses du poète qui charmait les hommes par son chant et délaissait la gent féminine, les femmes thraces s'emparent d'armes et le mettent à mort. Ici, l'épisode violent n'est pas représenté. Les femmes armées de pilons et de mortiers, accompagnées de jeunes gens armés de haches et de bâtons, partent à la recherche d'Orphée. Notons que l'une des deux femmes thraces porte une pardalide à la façon des ménades. Il pourrait y avoir une contamination du mythe de la mort de Penthée, démembré par sa mère et les femmes de sa cité transformées en bacchantes, victimes de la folie envoyée par Dionysos<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003.

<sup>624</sup> CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003, p. 142.

<sup>625</sup> Sur l'Orphise en Grande Grèce, voir PUGLIESE CARRATELLI 1996.

À ce jour, nous ne connaissons aucune autre œuvre du Peintre de la Centaureomachie du Louvre liée au contexte paestan. Il faut cependant noter sa présence dans plusieurs contextes d'Italie méridionale dont la Messapie (par exemple à Vaste, près d'Otrante)<sup>626</sup>. Dans son abondant corpus, trois autres vases représentent Orphée. Le héros est toujours montré assis sur un rocher, jouant de la lyre pour les hommes thraces : un cratère en cloche découvert sur l'Agora d'Athènes<sup>627</sup>, un cratère à colonnettes découvert à Camarina<sup>628</sup> (Passo Marinaro) et un autre cratère à colonnettes découvert lui aussi en Sicile<sup>629</sup> mais sans provenance précise. En replaçant l'œuvre dans le contexte paestan du deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., on observe que le cratère fait partie des rares grands vases attiques retrouvés dans les nécropoles de Paestum pour cette période. C'est en fait le seul exemplaire de cette forme découvert jusqu'à présent dans la nécropole Arcioni. Les fouilles récentes ont en effet mis au jour davantage de lécythes, d'œnochoés, de pélikés ou de *skyphoi*<sup>630</sup>. La forme du cratère en calice reste donc exceptionnelle. L'iconographie, quant à elle, présente à notre connaissance un *unicum* à Paestum, mais peut être rattachée à des scènes plus génériques de *paideia*, fréquentes sur les vases attiques découverts dans les nécropoles paestanes des décennies centrales du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>631</sup>.

**Cat. 50** : Cratère en cloche attique à figures rouges, attribué au Groupe de Polygnotos (Naples 81925 ; H 3154). [annexe 21, fig. 3 et 4]

Ce cratère de dimensions moyennes et équilibrées (33 cm de hauteur pour 35 cm de diamètre), présente les caractéristiques typologiques de cette forme dans les ateliers attiques de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le style de ses scènes figurées se rattache sans difficulté au Groupe de Polygnotos, atelier attique actif entre 475 et 425 av. J.-C. Il est intéressant de noter avec Heydemann<sup>632</sup> l'hésitation de Quaranta sur la provenance du vase. Alors que Paolini, dans ses *Memorie sui monumenti che esistono...* publiés en 1812, rappelle sans ambiguïté l'appartenance du vase au contexte paestan, Quaranta, se fondant sans doute uniquement sur des critères stylistiques, place le contexte de découverte à Nola. Il reconnaît en fait les caractéristiques attiques du vase et l'associe spontanément au site le plus riche de la région en vases attiques.

La face secondaire présente trois personnages drapés dans leur himation, « en conversation ». On sait combien ces scènes génériques ont eu d'influence sur le revers des vases italiotes et combien

<sup>626</sup> MANNINO 2006, p. 186, 198, 205, 273.

<sup>627</sup> Athènes, Musée de l'Agora P16445.

<sup>628</sup> Raguse, Musée archéologique n°6532.

<sup>629</sup> Palerme, Musée archéologique régional n°2562 (5502).

<sup>630</sup> CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003, p. 145 fig.4 et p. 146 fig.5.

<sup>631</sup> CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003, p. 152-153.

<sup>632</sup> HEYDEMANN 1872 p. 483, n°3154. Voir également la fiche complète de l'œuvre sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

elles sont importantes pour appréhender les caractéristiques d'une main et les mutations d'un style<sup>633</sup>. La face principale représente elle aussi une scène commune de guerrier en armes, entre un personnage âgé appuyé sur sa longue canne (probablement son père) et un personnage féminin tenant l'œnochoé nécessaire à la libation. Ici cependant, la femme est ailée : il s'agit donc d'une Niké, incarnant la victoire du guerrier. Ce dernier, présenté comme un hoplite athénien, est entièrement revêtu de ses armes : cuirasse (dont on aperçoit l'attache sur l'épaule droite) portée sur un *chitoniskos*, cnémides et protège-poignets, casque à cimier, bouclier rond à épisème de serpent et lance. Le guerrier porte en outre une chlamyde drapée sur son bras gauche, en partie masquée par le bouclier. L'hoplite apparaît fin prêt pour son expédition militaire, à moins qu'il ne revienne juste de la bataille. La présence de la Niké, dont les pointes de pieds viennent à peine de toucher le sol, nous incite à voir dans cette scène davantage un retour de guerrier qu'un départ. Cette iconographie aurait également plus de sens dans le contexte funéraire où l'œuvre fut découverte, en lien avec les peintures des tombes qui représentaient souvent les hauts faits (réels ou symboliques) des élites guerrières lucaniennes<sup>634</sup>. Notons, de plus, que l'iconographie du retour du guerrier est particulièrement développée selon des codes précis par les peintres paestans sur les parois des tombes au cours du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>635</sup>. Comme le remarque Agnès Rouveret, dans la peinture vasculaire italote : « le cavalier porteur d'une épée, d'une lance et d'une cuirasse, est accueilli par une Niké qui lui tend une bandelette. La scène se charge d'emblée d'une valeur allégorique de victoire »<sup>636</sup>. Le prototype semble créé par le Peintre de Sisyphe<sup>637</sup> dans le dernier quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. puis est repris par les peintres apuliens et paestans, avec des adaptations locales (dont une importance nouvelle accordée à la présence du trophée). [annexe 21, fig. 5] Ce cratère attique, datable entre 450 et 420 av. J.-C., est donc un exemple intéressant d'ajustement thématique aux volontés d'un commanditaire indigène, avant l'invention d'un schéma iconographique spécifique et proprement local. La céramique attique présente en effet plus de départs que de retours de guerrier. La présence de la Nikè assume un poids symbolique supplémentaire en contexte funéraire et recouvre presque une valeur eschatologique<sup>638</sup>. Ce cratère du Groupe de Polygnotos permet ainsi de soutenir les hypothèses en faveur du rôle des commanditaires étrangers auprès du Céramique d'Athènes<sup>639</sup>. Notons, enfin, qu'à ce jour, seul un autre vase attribué au Groupe de Polygnotos a été

<sup>633</sup> Sur ce point nous renvoyons aux écrits de Trendall.

<sup>634</sup> Sur l'iconographie du retour du guerrier dans les tombes paestanes, nous renvoyons à PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992. Voir également ROUVERET 1997, p. 601. Pour un parallèle entre iconographies paestane et campanienne, voir SCHNEIDER-HERRMANN 1996, p. 116. Sur le guerrier en contexte paestan voir MUGIONE 2003.

<sup>635</sup> PONTRANDOLFO – ROUVERET 1983b, p. 94 *et sqq.* PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992.

<sup>636</sup> PONTRANDOLFO – ROUVERET 1983b, p. 96.

<sup>637</sup> TRENDALL 1970, pl. XVIII 1 et 2.

<sup>638</sup> La présence de la Nikè grandit sur les vases attiques importés à Paestum à partir du deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Voir CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003, p. 152-153.

<sup>639</sup> Voir *Actes Les clients de la céramique grecque*.

découvert à Paestum (dans la nécropole de Santa Venera). Mais un cratère en cloche attique portant une iconographie similaire à celle du vase découvert à Paestum a été trouvé dans les environs de Bénévent<sup>640</sup>. Il est attribué au Peintre de Kléophon et doit donc être légèrement antérieur au cratère de Paestum. Sa présence dans une région dominée par les Samnites mais fortement perméable à la culture grecque n'est donc pas anodine et invite à considérer la possibilité d'une iconographie produite au Céramique d'Athènes pour les demandes ponctuelles d'un marché étranger spécifique, avant que ces images ne soient transposées sur les parois des tombes aristocratiques.

## 2. LES IMPORTATIONS LUCANIENNES A PAESTUM (CAT. 24) [ANNEXE 22]

**Cat. 24** : Lécythe aryballisque attribué au Peintre du Primato (inv.81855).

Cet élégant lécythe appartient à la production lucanienne. Trendall le classe parmi les premières grandes œuvres du Peintre du Primato, encore influencé par les modèles apuliens et en particulier les vases du Peintre de Lycurgue. Ce lécythe représentant Aphrodite sur un trône en compagnie d'Eros et d'une suivante porte déjà en lui nombre de caractéristiques du style du peintre. La figure de l'Eros est particulièrement emblématique et se retrouve avec des variations sur d'autres vases du Peintre du Primato<sup>641</sup>. La suivante, si elle reprend elle aussi les canons stylistiques du Peintre du Primato, est représentée ici dans une activité particulière : elle laisse tomber quelques grains de parfum dans le *thymiaterion* placé à côté du trône ouvragé. La typologie du brûle-parfum se rapporte aux modèles connus en Italie méridionale et notamment en Apulie<sup>642</sup>. Mais les légers rehauts blancs figurant des reflets d'une matière métallique nous rappellent la mention de Thucydide<sup>643</sup> sur les *thymiateria* en argent plaqué dédiés à Aphrodite dans son temple d'Égeste. Comme le rappelle Cristina Zaccagnino<sup>644</sup>, les *thymiateria* sont associés au culte d'Aphrodite en contexte grec, en Arcadie et à Délos par exemple. De plus, certaines représentations, comme l'hydrie *kalpis* du Peintre de Méléagre découverte en Italie méridionale (probablement à Ruvo), montrent clairement un *thymiaterion* à proximité de la statue cultuelle de la déesse. Le culte de la déesse et d'Eros semble largement diffusé en Lucanie et en Apulie, qui plus est, dans des contextes strictement indigènes<sup>645</sup>. Le lécythe du Peintre du Primato découvert à Paestum est une œuvre lucanienne raffinée particulièrement rare dans le contexte paestan. Il faut sans doute y voir une

<sup>640</sup> Musée archéologique de Bénévent n°348 (III). Illustration dans TRENDALL, *RVAp*, pl. I, 1-2.

<sup>641</sup> Pour le traitement des ailes et de l'anatomie, comparer par exemple avec la nestoris de New York, Met. Museum 57.11.5 et le cratère en calice de Yale 1939.746.

<sup>642</sup> Type E1 selon la classification de Zaccagnino. La forme est sans doute adaptée du répertoire étrusque à la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et diffusée en Grèce via l'Italie méridionale. Pour comparaison, voir le cratère en cloche apulien, attribué au Peintre d'Eton-Nika. Londres, B. M. inv. F 67 (TRENDALL *RVAp*, I, 4/85) ; également, provenant du sanctuaire de Paestum, musée de Paestum inv.134770.

<sup>643</sup> THUCYDIDE, VI, 46, 3.

<sup>644</sup> ZACCAGNINO 1998, p. 53-54.

<sup>645</sup> TODISCO 2011, p. 204 avec bibliographie afférente.

commande spéciale de la part de l'aristocratie locale. Cela montre d'une part une certaine réputation du peintre en dehors de son bassin de production et d'autre part, les influences culturelles et les échanges entre Paestum et la Lucanie intérieure<sup>646</sup>. La représentation raffinée – presque précieuse – qui se prête si bien aux caractères d'Aphrodite se retrouve à Paestum dans le troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. avec les productions du Peintre d'Aphrodite<sup>647</sup> qui intègre des influences externes apulisantes.

### 3. LES ATELIERS PAESTANS (CAT. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 57, 58, 59, 62, 71, 77)

Afin d'éviter au lecteur le catalogue fastidieux des 32 vases paestans identifiés, nous nous concentrons ici sur le commentaire des vases les plus remarquables, d'une part (cat. 21, 37, 46, 47, 48), et des œuvres inédites, d'autre part (cat. 43, 45). La base de données *Vases antiques du decennio francese* apporte les informations complètes sur les œuvres non décrites ici. Le tableau ci-dessous indique la répartition par atelier des vases paestans découverts en 1805.

**TABLEAU 7 PEINTRES ET ATELIERS REPRESENTES**

Atelier ou peintre	N° de catalogue	Commentaires
Astéas	21 25, 39	Lécythe signé Début de carrière
Python	34	Œnochoé
Atelier d'Astéas et Python	47 53 66 71 77	Plat à poissons Lékanè Lébès (Peintre de l'Oreste de Boston) Lébès Lécythe
Peintre de Naples 1778 et associés	22, 23, 26, 76 33, 35, 36 37, 43 46, 48 49 51 57, 58, 59, 62 75	Lécythe Œnochoé Amphore Plat à poissons Cratère éponyme Lékanè Coupe Lébès
Peintre de Naples 2585 et son cercle	41 44, 45 69, 70	Amphore (Peintre de Paestum 22870) Amphore à col Lébès

<sup>646</sup> Rappelons ici le rôle du Peintre de Sydney, d'origine lucanienne, dans l'enrichissement du style paestan. Voir TRENDALL *LCS*, p. 127-129 et TRENDALL *RVP*, Appendix I, p. 364-367.

<sup>647</sup> Identité découverte en 1967 après les fouilles de la nécropole de Licinella. Voir GRECO 1970 ; *RVP*, p. 238-252 ; PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 413 ; DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 192-193.

**Cat. 21** : Lécythe signé par Astéas (Naples 81847 ; H 2873). [annexe 23]

Le lécythe de Paestum porte la première signature de peintre dont l'authenticité ne peut être contestée. La signature d'Astéas apporte de nouveaux arguments au débat sur l'origine des vases et ouvre une nouvelle perspective sur l'entité culturelle de Paestum. La découverte signalée par Felice Nicolas est aussitôt examinée par Luigi Lanzi, qui écrit à partir d'une gravure du vase un commentaire publié dès l'année suivante par Nicolas et dédié au Président de l'Académie italienne des Sciences, Lettres et Arts, le chevalier Pietro Moscati. Lanzi avance l'hypothèse selon laquelle le vase serait du temps de Phidias, même si le peintre « non era dei migliori che abbian coltivato l'antica pittura ». En outre, le nom d'Astéas lui semble « greco solo per le lettere [...] ; il pittore o vasaio, che deggia dirsi, fuor dal greco alfabeto pare voglia comparire osco »<sup>648</sup>.

Comme les douze autres vases signés par Astéas, le lécythe frappe d'abord par sa monumentalité : ses 47 cm de hauteur sont tout à fait exceptionnels pour cette forme et indiquent un vase de prestige. La base du col est ornée de rinceaux et de motifs floraux particulièrement soignés. Le décor figuré occupe toute la panse et offre une polychromie de rehauts parfaitement conservée. L'axe central est marqué par l'arbre autour duquel s'enroule le dragon gardien des pommes d'or. Pendant que l'une des Hespérides (Calypso), assise sur un rinceau, tend une phiale à l'immense serpent, un autre personnage féminin tend la main vers l'arbre portant les pommes d'or. Derrière elle, Héraclès, qui tient déjà un fruit à la main, assiste en spectateur à la scène, tout comme trois autres Hespérides (Aiopis, Antheia et Nelisa). Au registre supérieur apparaissent les bustes de quatre divinités disposées en couple de part et d'autre de l'arbre. Les divinités masculines sont aisément identifiables à Pan et Hermès. Tous les personnages, à l'exception de Pan et du personnage qui cueille la pomme pour Héraclès, sont nommés par des inscriptions et la scène elle-même porte le titre de HSSPERIDS. Nous rejoignons l'opinion de Trendall<sup>649</sup> sur l'inscription MRMESA qui semble se rapporter plus à Hermès qu'à la nymphe. Il s'agit vraisemblablement d'une contamination des deux noms. Trendall a également démontré qu'il fallait lire HRA à la place de TARA. Outre les épreuves qu'Héra impose à Héraclès, la présence de la déesse se justifie pleinement dans cette scène puisque l'arbre aux pommes d'or est le cadeau qu'elle reçut de Gaia lors de son mariage avec Zeus. Enfin, la dernière divinité féminine, présentée en buste derrière Hermès, est nommée DONAKIS (Lanzi et Nicolas avaient lu AQNAKIS une forme dérivée de Athéna). Nous suivons ici encore Trendall, qui rapproche ce nom inconnu par ailleurs du grec d'Onax, « roseau » :

she is probably not a Hesperid, for they are confined to the lower register,  
and as the figure who balances Pan, she may well be taken as the

<sup>648</sup> NICOLAS 1809, p. XVI.

<sup>649</sup> TRENDALL, *RVP*, p. 99-103.

personification of a stream or lake beside which would grow the reeds from which she derived her name<sup>650</sup>.

La représentation d'Héraclès au jardin des Hespérides est un schéma iconographique qui apparaît tardivement dans la céramique peinte. Les peintres attiques du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. montrent Héraclès soutenant la voûte céleste pendant qu'Atlas ramène les pommes d'or. La présence d'Héraclès dans le jardin en compagnie des Hespérides suit un schéma qui n'apparaît dans la céramique attique qu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (sur l'hydrie du Peintre de Meidias du British Museum E 224)<sup>651</sup>. Dans la céramique italiote, il n'est repris qu'à partir des années 380 av. J.-C. et semble justement introduit par le lécythe d'Astéas. Le peintre s'inspire ici à la fois de modèles attiques des premières années du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et de certaines productions apuliennes des années 380-360 av. J.-C., comme la pélikè du Peintre de l'Ilioupersis du Musée de Catane par exemple : des vases attiques, Astéas reprend la centralité de l'arbre aux pommes d'or et le contraste entre la verticalité du tronc et la sinuosité du corps du serpent qui s'enroule autour du fût de l'arbre. Il reprend également, en l'adaptant, le schéma de l'Hespéride tendant une phiale au serpent. Des vases apuliens, Astéas retient le traitement et la polychromie de la frondaison de l'arbre aux pommes d'or, ainsi que le jeu sur les attitudes des différentes Hespérides. Mais au-delà de ces influences, Astéas sait ici renouveler le schéma iconographique et imposer sa propre vision à travers des détails stylistiques propres au maître paestan. La présence des divinités vues en buste au registre supérieur indique également une lecture « locale » du mythe, dont la source littéraire n'est pas clairement identifiée<sup>652</sup>. Compte tenu des caractéristiques stylistiques présentes sur ce vase, Trendall place le lécythe parmi les premières œuvres signées d'Astéas, vers 350 av. J.-C. Mais les recherches récentes<sup>653</sup> sur la céramique figurée paestane en contexte archéologique ont permis de préciser la chronologie relative proposée par Trendall, en la faisant remonter d'un quart de siècle environ. Prenant appui sur les parallèles iconographiques et stylistiques que nous venons de rappeler, le lécythe signé par Astéas doit être placé plutôt vers 380-370 av. J.-C.

**Cat. 37** : Amphore à col paestane à figures rouges attribuée au Peintre de Naples 1778. [annexe 25]  
L'amphore à col frappe par sa monumentalité avec ses 57 cm de haut. Le décor tire partie de la forme et renforce la structure du vase : le col est ainsi orné d'une tête féminine d'un côté et d'une palmette de l'autre ; la scène figurée de la panse est encadrée par une guirlande de laurier sur l'épaule, une frise de postes qui en constitue la ligne de sol et de larges palmettes sous les anses. La

<sup>650</sup> TRENDALL, *RVP*, p. 100.

<sup>651</sup> Nous renvoyons à l'article de Ian McPhee : *LIMC*, s.u. *Hesperides*.

<sup>652</sup> Voir Ian McPhee dans *LIMC*, s.u. *Hesperides*, p. 395.

<sup>653</sup> Voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992 ; DENOYELLE-IOZZO 2009 ; DENOYELLE 2011.

face secondaire présente deux personnages « en conversation », drapés dans des *himatia* brodés de files de points. La face principale s'articule autour d'un monument funéraire ionique, sur les marches duquel est assise une femme aux cheveux courts, vêtue d'un peplos noir, sans aucun bijou. Lui fait face un homme nu, coiffé d'un pétase (le rehaut a disparu). Un baudrier lui barre la poitrine et sa chlamyde glisse sur son avant-bras tandis qu'il tient une courte épée<sup>654</sup> (en rehaut blanc). Son pied gauche est masqué par le degré du monument et sa main gauche semble saisir le bras droit de la femme, passé autour de la colonne.

Sur la douzaine d'amphores à col attribuées aujourd'hui au Peintre de Naples 1778, seules deux comportent des scènes mythologiques : la première (trouvée dans la nécropole Santa Venera et conservée à Paestum) est fragmentaire. Elle représente deux jeunes gens coiffés d'un pilos, tenant une lance et une épée, au pied d'un monument funéraire d'ordre ionique. La scène fut interprétée comme la visite d'Oreste et Pylade à la tombe d'Agamemnon. L'amphore à col découverte en 1805 par Felice Nicolas et aujourd'hui conservée à Naples, présente un monument funéraire identique : même colonne ionique, même base à degrés ornée de bandelettes et de grenades. Cependant, les personnages ont été interprétés de diverses manières. Le pétase, chapeau des voyageurs, coiffe souvent le personnage d'Oreste. Le glaive a fait interpréter la scène comme une agression et fait assimiler le personnage féminin à Clytemnestre. Mais les cheveux courts et la sobriété de la mise écartent selon nous cette hypothèse. Par ailleurs, Trendall démontre l'influence stylistique du Peintre de Caivano, artiste campanien, sur le Peintre de Naples 1778 et rapproche avec Moret l'amphore à col d'une hydrie également conservée à Naples et attribuée au Peintre de Caivano, représentant Néoptolème et Polyxène dans un schéma iconographique assez proche<sup>655</sup>. Martine Denoyelle identifie les deux peintres en une seule et même personnalité artistique, dont la carrière débute en Campanie (des vases du style campanien ont été retrouvés à Capoue, Caivano, Nocera, Sant'Agata de'Goti) et se poursuit en une seconde phase à Paestum, dans un style adapté à son atelier d'accueil<sup>656</sup>. Pour revenir à notre amphore, notons que la scène du meurtre de Polyxène est extrêmement rare dans la céramique italienne. L'amphore découverte à Paestum serait l'une des deux seules occurrences. Moret note cependant quelques différences sur la représentation du personnage féminin : alors que la jeune fille est clairement liée à un pieu sur l'hydrie de Naples, elle est assise sur l'amphore et « sa position et la couleur de son vêtement ne sont pas sans rappeler certaines images de la rencontre d'Oreste et d'Électre »<sup>657</sup>. Ainsi pour Moret « le peintre a voulu représenter

---

<sup>654</sup> Gisela Schneider-Herrmann voit dans le glaive brandi par le personnage masculin, la représentation de l'épée courte diffusée depuis le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. en Italie méridionale et employée notamment par les Samnites. SCHNEIDER-HERRMANN 1996 p. 75.

<sup>655</sup> TRENDALL *RVP*, p. 271-272. MORET 1975, p. 64-65 et pl. 28, 1.

<sup>656</sup> DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 193 ; DENOYELLE 2011, p. 38.

<sup>657</sup> MORET 1975, p. 65.

le sacrifice de Polyxène, et il a conservé certains éléments de l'autre scène, beaucoup plus populaire dans les ateliers de Grande Grèce, notamment à Paestum »<sup>658</sup>. Cependant, après examen direct du vase, la violence du geste du personnage masculin nous semble devoir être remise en cause. Sa courte épée est certes hors du fourreau, mais elle est simplement tenue et non brandie par le jeune homme, comme le souligne l'angle de son poignet et la lame pointée vers le bas. Sa main gauche empoigne en revanche le bras de la femme, dont nous avons déjà souligné la grande sobriété de la tenue et les cheveux coupés, qui contrastent avec les représentations féminines habituelles des ateliers de Grande Grèce, mais correspondent bien à celles d'Électre dans la céramique italote<sup>659</sup>. Ces éléments nous rappellent le premier dialogue d'Électre et d'Oreste dans la tragédie d'Euripide :

HL ᾿Απελqe, m<sup>3</sup>/<sub>4</sub> yaà' in se m<sup>3</sup>/<sub>4</sub> yaÚein creèn.  
 OR OÙk œsq' Ótou q...yoim' ᾿n ᾿TMndikèteron.  
 HL Ka^ pîj xif»rhj prŒj dŒmoiŒj loc'j ᾿TMmoçj ;  
 OR Me...nas' Ξkouson, ka^ tËc' oÙk Ξllwj ᾿TMreçj.<sup>660</sup>

Oreste y est qualifié de « xif»rhj » porteur d'épée, et Électre s'afflige plusieurs fois au cours de la pièce de sa condition misérable, de ses vêtements de deuil et de sa tête rasée. La tragédie écrite entre 418 et 413 av. J.-C. a été diffusée en Grande Grèce à la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et au début du siècle suivant. S'il est difficile d'affirmer que le Peintre de Naples 1778, actif vers 360-340 av. J.-C., cite précisément le passage d'Euripide sur cette amphore à col, on peut admettre qu'il s'agit d'une référence désormais entrée dans la culture commune et peut-être maintes fois reprises dans des versions locales. Rappelons enfin que le Peintre de Naples 1778 affectionne particulièrement les scènes d'atmosphère dionysiaque et que la seule autre représentation d'une scène mythologique dans son corpus paestan, montre justement Oreste et Pylade. Que l'on adopte l'une ou l'autre des interprétations mythologiques (Oreste et Électre ou Néoptolème et Polyxène), cette amphore offre un schéma iconographique original, marquant la capacité du Peintre de Naples 1778 à renouveler son répertoire et à relever le défi de formes monumentales. La parenté stylistique de sa composition avec l'hydrie de Naples représentant Polyxène, peut être un élément à verser au dossier de l'identification du Peintre de Naples 1778 au Peintre de Caivano.

#### **Cat. 46, 47, 48** : Plats à poissons. [annexe 24]

Le **cat. 47** attribué à Astéas<sup>661</sup> est formellement rattaché à la tombe n°1 (voir tableau ci-dessus). Les deux autres plats semblent de contextes différents. Trendall a déjà noté la précision naturaliste des

<sup>658</sup> Cf. TAPLIN 2007, p. 19.

<sup>659</sup> Voir par exemple l'amphore à col éponyme du Peintre de l'Oreste de Boston, conservée au Museum of Fine Arts de Boston (99.540).

<sup>660</sup> EURIPIDE, *Électre*, v.222-226. Traduction (Léon Parmentier) : El. « Va-t'en, sans toucher qui tu ne dois pas toucher. – Or. « Nul n'a autant le droit de s'approcher de toi. El. « Pourquoi, le glaive en main, épier ma maison ? – Or. « Reste, écoute, et bientôt tu diras comme moi. »

représentations des diverses espèces marines sur ces plats dotés d'une cupule centrale. Le décor est sans doute en rapport avec la forme et il a été émise l'hypothèse que la cupule centrale ait pu contenir une sorte de garum ou une sauce pour accompagner le poisson<sup>662</sup>. Cette forme est également présente à Capoue en contexte samnite<sup>663</sup> et dans des sépultures de la fin du IV<sup>e</sup> siècle à Cumès<sup>664</sup>. L'étude approfondie de Ian Mc Phee et de Trendall<sup>665</sup> a permis d'établir des attributions stylistiques précises à partir de l'examen du décor secondaire et du traitement particulier de certaines espèces comme le poulpe et le rouget. Cette étude a permis de montrer que la production de plats à poissons prend place dans le contexte plus large des grands ateliers d'Italie méridionale. En particulier à Paestum, les plats sont réalisés par les meilleures mains (Astéas, Python, le Peintre de Naples 1778<sup>666</sup>). Le soin apporté à leur réalisation est sans doute un indice de la valeur qui leur était accordée. Les analyses modernes des découvertes réalisées dans les nécropoles de Paestum ont ainsi montré que les plats à poissons se trouvent uniquement dans les sépultures masculines<sup>667</sup> à partir du second quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Leur présence dans un mobilier funéraire doit donc être interprétée comme un élément de prestige et d'aisance économique de la famille du défunt.

**Cat. 43 :** amphore à col paestane à figures rouges non attribuée (Naples 82757 ; H 876)

Cette petite amphore de 14 cm de haut garde les traces d'un enfouissement dans une terre humide. L'une des faces est, en outre marquée, par un défaut de cuisson qui ne facilite pas la lecture de l'image. Il est cependant possible de voir que les deux faces sont occupées par une tête de femme vue de profil et coiffée d'un saccos. Les décors secondaires se limitent à une file de traits sur le col, des rinceaux et des éléments de palmettes sous les anses. Le vase, de qualité médiocre, semble avoir été oublié par les commentateurs. L'unique référence à son existence est conservée dans les *Documenti Inediti* qui évoquent son appartenance à la collection de Caroline Murat. Cela est une exception parmi les vases découverts en 1805 par Nicolas. Tout le matériel mis au jour entra en effet dans les collections du Musée Royal. Cette petite amphore fut sans doute prélevée après 1808 (cadeau bien modeste) pour compléter la collection de Caroline Murat qui ne possédait aucun vase en provenance de Paestum. Jusqu'à ce jour, le vase est resté sans attribution. Si l'on examine la face la plus lisible, il est pourtant possible d'y reconnaître de nombreuses similitudes avec les œuvres du

<sup>661</sup> MCPHEE – TRENDALL 1987, p. 108, n°32 : “32-36b look to be the work of one painter, who might well be Asteas himself”.

<sup>662</sup> A propos de l'inscription [ὁ]ψοφόρος Διονυσίω portée par un plat à poissons paestan, voir GRECO 1980 ; également *Poseidonia-Paestum* II, p. 133-134. MCPHEE – TRENDALL 1987 ; SACCO 1996, p. 207.

<sup>663</sup> BENASSAI 2001, p. 66, fig. 77 (C.30 = tombe 14).

<sup>664</sup> BENASSAI 2001, p. 88, fig. 111 (Cu. 5).

<sup>665</sup> MC PHEE – TRENDALL 1987.

<sup>666</sup> Voir par exemple **cat. 46** et **cat. 48**.

<sup>667</sup> PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992, p. 441 *et sqq.*

Peintre de Naples 1778. Les têtes de femme, exécutées en série par les « petites mains » de l'atelier présentent en effet le même visage plein, au cou massif, le menton légèrement en pointe et surtout le même traitement sinueux du sourcil et du pli de la paupière supérieure. Le décor du saccos à points de vernis noir et de rehaut (disparu) est également caractéristique de l'atelier du Peintre de Naples 1778 et permet de dater cette amphore vers 340 av. J.-C.

**Cat. 45** : hydrie paestane à figures rouges, non attribuée (Naples 82739 ; H 2173). [annexe 26]

Cette hydrie inédite est cataloguée parmi les productions apuliennes. Un examen plus attentif du vase, de la couleur de l'argile et surtout du style du décor figuré, nous incite à le classer plutôt parmi la céramique paestane. La tête de femme qui orne toute la panse de l'hydrie présente un visage plein, au menton lourd, un nez droit et court dans le prolongement du front, une lèvre inférieure charnue dessinant une bouche petite tirant légèrement vers le bas. L'œil est vu de profil sous un sourcil marqué et la paupière supérieure forme un pli qui suit l'arcade sourcilière. La paupière inférieure est seulement esquissée d'un petit trait. Les cheveux sont enfermés dans un saccos brodé de files de points et de motifs en croix polychromes. Le chignon est retenu par un lacet (en rehaut banc) terminé de petits glands dorés. Le front est orné d'un diadème d'or ou de bronze (rehauts ocres et blancs). L'oreille, en partie masquée par une boucle de cheveux noirs qui s'échappe du saccos, est parée d'un pendant en or. Enfin, le cou massif est orné d'un fin collier doré que rehausse la présence d'un grain de beauté. Toutes ces caractéristiques stylistiques rappellent la main du Peintre de Naples 2585 ou celle d'un peintre de son cercle. Les broderies du saccos se retrouvent par exemple sur d'autres vases attribués au Peintre Floral, proche du Peintre de Naples 2585, telle que la bouteille du Musée de Paestum (inv.5426)<sup>668</sup>.

---

<sup>668</sup> TRENDALL *RVP*, p. 334 et pl. 218 b-c.

### III) Découverte de la mixité culturelle

En 1805, la découverte du lécythe aryballisque représentant Héraclès et les Hespérides suscite les débats. Ce vase porte en effet la signature « Aestéas peignait ». Il s'agit de la première signature vraiment attestée<sup>669</sup>. D'autres fragments de vases à figures noires portant des inscriptions en caractères grecs sont découverts à l'occasion des fouilles de Felice Nicolas (voir **cat. 73** et **cat. 74**). Leur présence fait dire au directeur des fouilles que les vases peints, au moins une partie d'entre eux, sont l'œuvre

d'artisti greci, come vien provato fino all'evidenza dalle iscrizioni greche, delle quali sono spesso fregiati ; dall'essersene ritrovati dei simili in Sicilia, dove gli Etrusci [*sic*] non ebbero mai stabilimento di sorta alcuna ; e dalla perfetta somiglianza di tali vasi con quelli che furono ritrovati in Atene dal Signor Paars Inglese, e dal medesimo donati al Museo Brittanico, in cui oggi esistono [...]<sup>670</sup>.

Les découvertes réalisées à Paestum sont ainsi utilisées pour clore définitivement le débat sur les origines des vases peints en faveur des arguments avancés par l'école méridionale. Felice Nicolas, qui fait preuve d'une grande culture classique, compare également dès qu'il le peut les objets découverts, tant aux descriptions des sources antiques qu'à d'autres objets antiques conservés au British Museum ou à Naples. Si certains commentaires semblent aujourd'hui peu fondés, d'autres révèlent une véritable démarche d'historien de l'art. Nicolas remarque, par exemple, que les armures de Paestum correspondent aux descriptions de cuirasses anatomiques données par les textes grecs, dont elles constituent la première illustration connue. Felice Nicolas ajoute que les images portées par les vases peints procurent de précieuses informations tant sur la mythologie que sur la vie quotidienne des Grecs. Leur examen attentif peut aider à « dirigere le restaurazioni da farsi a molti monumenti mutilati dell'antichità »<sup>671</sup>.

Il est intéressant de noter que les fouilles de Felice Nicolas inaugurent une nouvelle ère pour le site de Paestum. Si la cité continue de fasciner par l'architecture de ses temples, les fouilles se concentrent sur les zones de nécropoles, riches de vases figurés. Les peintures des tombes ne retiennent guère l'attention. Elles souffrent sans doute de la comparaison avec les peintures de sites vésuviens (Pompéi, Herculaneum). Alors que ces dernières sont arrachées aux parois des maisons romaines, les peintures funéraires paestanes sont laissées *in situ*, enterrées ou abandonnées à l'air libre et bientôt détruites par l'érosion naturelle. Cette négligence s'observe encore en 1860 à

---

<sup>669</sup> Rappelons la polémique autour de la signature à l'authenticité douteuse « *Lasimos egrapse* » sur le cratère de Lasimos du Louvre. Voir DENOYELLE 2003.

<sup>670</sup> PAOLINI 1812, p. 343.

<sup>671</sup> PAOLINI 1812, p. 344.

l'occasion des fouilles organisées pour le compte du Marquis de Salamanca<sup>672</sup> : il rapporte le grand cratère portant la signature d'Astéas et représentant la folie d'Héraclès, mais ne prend aucun soin des peintures qui ornaient la tombe où fut découvert le vase. Sans doute parce que ces peintures sont considérées comme barbares. Paestum soulève en effet bien des interrogations sur le statut culturel de ses habitants.

Comme l'a souligné à maintes reprises Agnès Rouveret, l'historiographie et les études sur Paestum ont toujours été fortement conditionnées par les dires d'Aristoxène de Tarente, auteur de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et des premières années du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., cité par Athénée dans le *Banquet des Sophistes*<sup>673</sup>. Cette notion de « barbarisation » des colons sybarites de Poseidonia, devenue entre temps *Païstom* puis *Paestum*, a influencé les recherches archéologiques dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Or les images découvertes tant sur les vases peints que sur les parois des tombes, montrent au contraire une certaine persistance grecque, les fameux « onomata te kai nomina » (langue et traditions [grecques]) évoquées par Aristoxène à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'archéologie de ces dernières décennies a montré que les traces de cette « barbarisation » dénoncée par Aristoxène ne sont pas si évidentes. Les cultes grecs se maintiennent après le passage de la cité sous domination lucanienne. L'exemple le plus visible est constitué par les travaux réalisés au sanctuaire de l'Héraion du Sele<sup>674</sup>. Sur le plan politique, les Lucaniens semblent utiliser les mêmes lieux de pouvoir et de décision que les institutions préexistantes<sup>675</sup>. Le domaine funéraire témoigne également du processus à l'œuvre : les élites lucaniennes associent les valeurs guerrières à des pratiques de représentation grecques, tout en les transposant dans le contexte funéraire. Naissent ainsi les tombes aux parois peintes, représentant le retour triomphal du guerrier, le duel, la chasse (etc.), alliées à des vases figurant des mythes grecs. Il s'agit bien là d'une mixité et non d'une barbarisation de la colonie grecque.

Felice Nicola dès 1805 fut inconsciemment sensible à cette mixité culturelle qui fut démontrée avec plus de force au cours des deux siècles d'archéologie qui nous séparent. Loin d'être un élan à sens unique, la « barbarisation » regrettée par Aristoxène, est au contraire un phénomène complexe d'échanges sociaux et culturels entre deux groupes humains en contact depuis près d'un siècle. Ce mécanisme aux mille rouages, ce processus de mutation de la pensée, de la culture, des structures

---

<sup>672</sup> Voir IASIELLO 2012, p. 152 *et sq.*

<sup>673</sup> ATHENEE, *Deipnosophistes* XIV, 31, 632 a

<sup>674</sup> Aux travaux fondateurs de ZANCANI MONTUORO – ZANOTTI BIANCO 1951 et 1954, s'ajoutent les nombreuses études menées par Giovanna Greco et Juliette de La Genière, dont DE LA GENIERE-GRECO 1990, DE LA GENIERE-GRECO 1996 et DE LA GENIERE-GRECO-DONNARUMMA 1999 ; voir aussi PONTRANDOLFO-MUGIONE-SALOMONE 1997. Pour une synthèse récente, POLLINI 2008, p. 398-450.

<sup>675</sup> Voir les réflexions d'Emanuele Greco in *Poseidonia-Paestum II*, p. 81 *et sq.* Nous ne possédons à l'heure actuelle aucune source sur les institutions de Poseidonia-Paestum, à part l'inscription mise au jour pendant les fouilles de l'*ekklesiasterion* : voir *Poseidonia-Paestum II*, p. 137-138 ; CRISTOFANI 1996, p. 201 et 203.

sociales et politiques d'un peuple au contact d'un autre, mais aussi de permanences identitaires et culturelles, l'ethnologie le caractérise comme « acculturation ». En 1976, Serge Gruzinski et Agnès Rouveret relèvent le défi de caractériser ce phénomène en analysant ensemble deux exemples tirés de leurs domaines d'étude, distants dans le temps et dans l'espace mais marqués par une situation coloniale: le Mexique sous domination espagnole pour l'un, la Grande Grèce avant la conquête romaine pour l'autre<sup>676</sup>. La comparaison met en lumière les ressorts principaux de « l'acculturation »<sup>677</sup> et ses manifestations les plus évidentes, à travers quatre critères isolés par les auteurs : la réinterprétation, l'accumulation, la correspondance et le principe de coupure<sup>678</sup>. Cette notion d'« acculturation » est au cœur des débats entre les archéologues de la Grande Grèce depuis la fin des années 1970<sup>679</sup>. Ces discussions, entretenues notamment lors des Congrès internationaux de Tarente<sup>680</sup>, ont permis de mieux cerner les dynamiques à l'œuvre dans la cité de Poseidonia-Paestum entre la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et la fondation de la colonie latine en 273 av. J.-C.

---

<sup>676</sup> GRUZINSKI – ROUVERET 1976.

<sup>677</sup> L'étude d'Angela Pontrandolfo « Greci e indigeni » représente une autre étape importante : voir PONTRANDOLFO 1988.

<sup>678</sup> GRUZINSKI – ROUVERET 1976, p. 204-219.

<sup>679</sup> Voir notamment TORELLI 1977 ; DE LA GENIERE 1978 ; *Actes Modes de contacts* 1983 ; *Atti Taranto 1988* (en particulier la contribution d'A. Pontrandolfo « Greci e indigeni ») ; BOTTINI 1991b ; DE LA GENIERE 1995. Pour un point bibliographique complet sur cette notion voir ROUVERET 1990 et ses travaux ultérieurs, notamment ROUVERET 1997.

<sup>680</sup> Les pistes de réflexion avaient été ouvertes lors du premier Congrès de l'ISAMG (*Atti Taranto 1961*). Elles furent suivies de nombreux retours sur ces notions d'acculturation et de mixité : *Atti Taranto 1971*, *Atti Taranto 1987*, *Atti Taranto 1988*, *Atti Taranto 1997*, *Atti Taranto 2006*. Le Congrès de l'ISAMG 2014 (*Ibridazione ed integrazione in Magna Grecia. Forme, modelli e dinamiche*) est de nouveau consacré à ces problématiques.



## **CHAPITRE VI**

### **ANALYSE DES DECOUVERTES A LOCRES (1811-1813)**

La mauvaise qualité des routes et les pratiques de brigandage ont laissé la Calabre et l'extrême Sud du Royaume de Naples loin des assauts des marchands napolitains et de leurs « tombaroli ». Quelques voyageurs<sup>681</sup> aventureux se risquent pourtant à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans ce « Grand Sud ». Parmi ces derniers, Domenico Venuti organise les premiers sondages systématiques sur le sol de l'antique Locres Épizéphyrienne. Les premiers vestiges sont mis au jour et le matériel numismatique et céramique (voir *supra*) qu'il rapporte à Naples attire l'intérêt du monde savant sur la cité. Au vu de cet intérêt et de l'arc chronologique des vases (en majorité attiques à figures noires) découverts lors des fouilles réalisées pendant le *decennio francese*, nous choisissons de dédier l'intégralité de ce chapitre au site de Locres. Les principales fouilles se déroulent en 1811 et 1813 : ceci justifie à nos yeux une présentation après l'exposition des fouilles plus anciennes de Campanie et de Paestum. Mais les campagnes réalisées à Locres mettent au jour des vases et des fragments principalement des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles av. J.-C. : pour cette raison, nous présentons leur étude avant celle des découvertes réalisées dans les mêmes années en Basilicate et en Terre de Bari caractérisées par un matériel plus récent.

---

<sup>681</sup> Voir DOTOLI 1995.

**TABLEAU 8 SYNTHÈSE DES DÉCOUVERTES RÉALISÉES À LOCRES (1811-1813)**

Site étudié	Nombre d'œuvres décrites dans les sources	Nombre d'œuvres identifiées	Peintres de vases identifiés
<b>Locres</b>	<b>123</b>	<b>22</b>	
		Figurés attiques : 12	Groupe du Coq ; Peintre d'Athéna ; Peintre de Gela ; Peintre de Christie
		Figurés apuliens : 7	Peintre d'Athènes 1680 ; Peintre de Dijon ; Groupe Intermédiaire ; Peintre d'Armidale/Peintre de Bristol ;
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 1	Peintre de Pisticci/Peintre du Cyclope
		Autres productions : - figures noires locales : 1 - indéterminé : 1	
		Vernis noir : 7	
		Lampes : 5	

**TABEAU 9 ANALYSE DES DECOUVERTES DE LOCRES**

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	123
Œuvres identifiées	22

		Typologie des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	12	Cratère en cloche Lécythe  Oenochoé plastique	167 248, 250*, 254, 255, 256*, 257, 259, 260, 261  265, 276
Vases figurés apuliens	7	Cratère à colonnettes Cratère à volutes et mascarons Cratère en cloche	181, 182 179*, 180* 168, 172
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés (proto)lucaniens	1	Couvercle de lékanè	189
Autres productions	2	Cratère à colonnettes Cratère en cloche	178 166
Vases à vernis noir	5 (non identifiés)		

\* La description ne permet pas d'identifier le vase formellement mais donne des indices certains d'appartenance à une production spécifique (attique, apulien).

## I) Les découvertes d'un ministre

Au cours de l'année 1811, les collections royales – officielles et, comme nous le verrons dans un instant, personnelles – s'enrichissent d'un lot de petits vases, pour la plupart des lécythes à figures noires, provenant des fouilles organisées à Locres sous le contrôle de Giuseppe Zurlo. La liste conservée à l'ASN<sup>682</sup> permet aujourd'hui de retrouver un certain nombre d'individus et apporte quelques éléments supplémentaires à l'histoire de l'archéologie du site de Locres. [annexe 28]

Six de ces vases peuvent être rapprochés de planches exécutées pour Millin par Steurnal, aujourd'hui réunies dans le recueil *Les vases du Musée de la Reine*, conservé à la BNF<sup>683</sup>. La légende au dos des dessins confirme souvent leur provenance épizéphyrienne.

### A) Les lécythes de la Reine dans les carnets de Millin

Les dessins de Millin semblent indiquer que Giuseppe Zurlo ne garda pour sa collection personnelle rien, ou très peu, des découvertes faites à Locres en 1811. Nous n'avons pas retrouvé d'archives relatant le passage de propriété entre le ministre et sa Reine, mais il semble que le transfert se soit effectué sans l'avis de la commission des Beaux-Arts. Cela constitue certes une violation du décret du 16 février 1808, mais il est vrai que les œuvres n'étaient de toutes façons destinées ni à l'exportation ni au marché antiquaire et que le transfert concernait les personnages les plus hauts de l'État. La Reine dut les recevoir comme « don » du ministre et l'en « récompensa » certainement avec faste.

Parmi les quarante-et-un objets (nous ne prenons pas ici en compte les bronzes) listés dans le document d'archives cité plus haut, nous avons pu identifier seulement neuf vases, en raison du caractère souvent trop générique de la description. Ils semblent néanmoins suffisamment représentatifs du lot exhumé en 1811, pour que nous puissions tirer quelques conclusions sur leur contexte de découverte. Mais examinons tout d'abord les œuvres qu'il nous a été possible d'identifier<sup>684</sup>.

#### 1. DE LOCRES A MUNICH (CAT. 248)

Les pages qui nous sont parvenues de cette liste commencent par la description du vase n°2. L'inscription ΔΙΟΝΥΣΙΑΑ rapportée par la description permet d'identifier sans doute possible le

<sup>682</sup> ASN, Segretaria di Stato di Casa Reale Antica, busta 1544.

<sup>683</sup> MILLIN *Les vases du Musée de la Reine*. Sur ces dessins voir LE BARS-TOSI (à paraître).

<sup>684</sup> Pour tous les vases identifiés et les autres descriptions restées sans identification, nous renvoyons à notre base de données *Vases du decennio francese*.

vase à un dessin de Millin<sup>685</sup> [annexe 29]. Ce lécythe à figures noires correspond à la description qu'en donne Otto Jahn en 1854 dans son catalogue *Beschreibung der Vasensammlung Königs Ludwigs in der Pinakothek zu München*. Le lécythe est toujours conservé aux Antikensammlungen de Munich<sup>686</sup>. Ce lieu de conservation ne doit pas étonner. Le lécythe entré dans la collection de Caroline Murat en 1811<sup>687</sup>, a fait partie du lot d'antiquités emporté par la Reine en exil puis vendu à Louis I<sup>er</sup> de Bavière en 1826. Alors que Jahn précise souvent la collection d'origine des vases qu'il décrit, la notice J1152 ne dit rien de l'ancienne appartenance à la collection de la Comtesse Lipona, nom d'exil choisit par Caroline Murat après 1815. Cependant, la reproduction de l'inscription<sup>688</sup> ne laisse aucun doute sur l'identification du vase de Locres avec le lécythe de Munich. Si ce lécythe a attiré l'attention des savants du début du XIX<sup>e</sup> siècle en raison de son inscription, le vase reste boudé par la littérature scientifique moderne : ni Haspels, ni Beazley n'en font mention. On peut cependant classer le lécythe dans la production attique du milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

## 2. SOUS LE « CHAPEAU » DE DIONYSOS (CAT. 255)

Le numéro 9 de la liste de 1811 décrit un lécythe (« *gutturio* ») figurant quatre personnages et un âne. Cette description concorde mot pour mot avec le n°607 de la collection Murat publiée dans les *Documenti Inediti* mais également, et cela nous est plus précieux encore, elle correspond à un dessin exécuté pour Millin dans le Musée de la Reine<sup>689</sup>. Grâce à cette illustration, il nous a été facile d'identifier le vase à un lécythe conservé dans les réserves du Musée de Naples<sup>690</sup> et resté jusqu'ici inédit. Le style du décor secondaire et un certain schématisme des figures se rapprochent des productions du Peintre de Gela, par ailleurs très présent sur le site de Locres<sup>691</sup>. [annexe 30]

Deux ménades et un satyre accompagnent en dansant un homme qui marche aux côtés d'une mule. Barbu, entièrement enveloppé dans son himation et portant un curieux couvre-chef, l'identification de ce personnage à Dionysos semble dictée par la présence du thiasos. Cependant, le dieu n'a aucun de ses attributs habituels (kérâs ou canthare, rinceau de lierre...). On note au contraire la présence insolite d'un « chapeau », dont on retrouve un exemplaire identique sur la tête du satyre. Ce couvre-chef n'a pas grand-chose d'antique, mais a tout en revanche de l'ample chapeau de voyage arboré par exemple par Goethe sur le fameux portrait peint par Tischbein [annexe 30, fig. 1 et 3]. Faudrait-

<sup>685</sup> MILLIN *les Vases du Musée de la Reine*, dessin n°637. La planche est reprise par DUBOIS MAISONNEUVE 1817, pl. LI.2

<sup>686</sup> Munich, Antikensammlungen, J1152.

<sup>687</sup> Steurnal pour Millin précise au dos de sa planche : « Vasi che si trova nel Museo di S. M. la Regina di Napoli. I<sup>a</sup> camera, n°8 ».

<sup>688</sup> JAHN 1854, pl. IX.

<sup>689</sup> Millin *Les Vases du Musée de la Reine*, dessin 708.

<sup>690</sup> MANN H 2704, inv.81188.

<sup>691</sup> Voir GIUDICE 1989.

il y voir un « clin d'œil » du restaurateur au peintre ? On sait que ce dernier possédait lui-même une collection de vases antiques et ne dédaignait pas d'arranger de quelques coups de pinceau les traits antiques, ou bien de créer de nouvelles scènes de son invention dans le goût des peintres de vases grecs<sup>692</sup>. En l'absence d'analyses scientifiques plus précises sur le vase, il est difficile d'établir l'ampleur de la restauration. Tischbein n'a certainement jamais eu accès à ces vases découverts en 1811, car il résidait alors à Eutin depuis au moins deux ans. S'agit-il d'une restauration faite par l'un des élèves napolitains du peintre, une sorte d'hommage au maître ? Nous pouvons seulement affirmer que lorsque Millin fait dessiner le lécythe en 1813, la restauration a déjà été effectuée. Elle doit donc avoir été faite entre la deuxième moitié de 1811 et la première moitié de 1813. Ces années sont marquées à Naples par la montée d'un jeune talent de la restauration, Raffaele Gargiulo. Comme nous le verrons par la suite [**annexe 35**] c'est lui qui est chargé de restaurer les vases de Locres découverts dans les fouilles de 1813. Mais en l'état actuel de nos connaissances, aucun document ne vient confirmer l'identité du restaurateur de ce lécythe.

Si le repeint sur la tête du satyre est sans doute une mauvaise interprétation de sa chevelure hirsute, le chapeau moderne du personnage accompagnant la mule cache mal un autre couvre-chef de forme conique, appliqué très près du crâne. On y reconnaît sans peine un *pilos*, le chapeau des artisans et l'un des attributs vestimentaires d'Héphaïstos. La scène du lécythe n'est donc pas à interpréter comme un simple thiasos, mais plutôt comme une version abrégée du retour d'Héphaïstos vers l'Olympe, après que Dionysos et sa suite l'ont enivré pour le convaincre de libérer Héra du trône maléfique, instrument de sa vengeance contre la déesse.

### 3. TRIBULATIONS D'UN LECYTHE VOYAGEUR (CAT. 254)

Le vase décrit au n°8 de la liste citée plus haut, correspond à un autre lécythe du Musée de Naples<sup>693</sup> présentant un combat entre un cavalier, un archer scythe et un hoplite. L'auteur de la description parle clairement d'un lécythe à figures noires sur fond blanc. Cet indice nous dirige tout de suite vers la production attique. La particularité de la technique de décor dut également intriguer Millin, qui fit faire le dessin du vase<sup>694</sup> par Steurnal. [**annexe 31**]

Une fois identifiés le vase et son numéro d'inventaire moderne, il fallait nous lancer dans un parcours à rebours pour comprendre l'histoire de ce lécythe depuis sa découverte sur le sol de Locres. Deux pistes s'ouvraient à nous : grâce au dessin de Millin, nous savions que le lécythe

---

<sup>692</sup> Sur Tischbein et la restauration de vases grecs, voir DENOYELLE 2010, p. 56-57. Nous signalons également les récents travaux de Hildegard WIEGEL (à paraître).

<sup>693</sup> MANN H 2484, inv.81265.

<sup>694</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*, dessin 655.

appartenait à la collection de la Reine. Il nous suffisait donc de confronter la description avec la liste des vases de cette collection que nous avons dressée lors de nos précédents travaux sur Caroline Murat<sup>695</sup>. Cette première identification fut confirmée par la consultation des tables de correspondances<sup>696</sup> qui nous a permis de faire coïncider le numéro d'inventaire de 1821<sup>697</sup> avec les numéros Heydemann et Fiorelli. Le registre, établi sous le contrôle de Michele Arditi, indique de façon systématique le lieu de provenance (archéologique ou moderne) de l'objet. Dans le cas de ce lécythe, l'inventaire mentionne « Marsiglia ». Nous reviendrons ultérieurement sur ce que cache cette provenance marseillaise. Le lécythe de Locres, après avoir été exposé dans les salles du musée personnel de la Reine jusqu'au printemps 1815, fut donc mis en caisse et expédié vers Marseille. Mais arrivées à destination fin octobre 1815, la situation politique s'était déjà renversée et Murat venait d'être fusillé ; les caisses furent mises sous séquestre, avant d'être réexpédiées en 1817 à Ferdinand IV, de retour sur le trône de Naples. Le lécythe, accompagné des cent-vingt-cinq autres vases ou fragments, intègre alors les collections royales au Palais des Études de Naples, où il se trouve toujours.

Ce lécythe est l'un des rares parmi les vases de Locres découverts en 1811 que nous ayons identifiés formellement, à être publié par la littérature scientifique du XX<sup>e</sup> siècle. Haspels, dans son ouvrage sur les lécythes à figures noires, l'attribue en effet au Peintre d'Athéna<sup>698</sup>. Selon Haspels et Beazley, le Peintre d'Athéna aurait été actif vers 525-475 av. J.-C. et aurait peint aussi bien dans la technique à figures noires qu'à figures rouges, où il se confond avec le Peintre de Bowdoin<sup>699</sup>.

#### 4. LE GROUPE DU COQ (CAT. 260)

Le n°14 du document rédigé après les découvertes de 1811, décrit une scène de *kômos* que l'on identifie à l'illustration d'un lécythe à épaule à figures noires, proposée par Millin au n°643 de son recueil. [annexe 32] Pour retrouver le lécythe lui-même, nous avons établi une méthode fondée sur les critères stylistiques. L'aspect que laisse entrevoir le dessin du XIX<sup>e</sup> siècle, oriente d'emblée vers l'atelier attique. De plus, les caractéristiques du coq sur la zone de l'épaule, encadré par deux feuilles de lierre rappellent le style du Groupe du Coq, défini par Beazley<sup>700</sup>. Suivant cette intuition, nous avons consulté la base de données en ligne des vases attiques *Beazley archive*<sup>701</sup>. Cet outil informatique nous a été très précieux. Interrogée sur les lécythes du Musée archéologique de Naples

<sup>695</sup> LE BARS 2007, en particulier tableau annexe.

<sup>696</sup> Nuova nomenclatura dell'Inventario..., vol. I, ASSAN, n°150.

<sup>697</sup> Arditi 7890, 238 (2335). Nous renvoyons à la fiche complète sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>698</sup> HASPELS 1936, 255.21.

<sup>699</sup> BEAZLEY ARV2, p. 677-695, 1665-1666, 1706.

<sup>700</sup> BEAZLEY ABV, p. 466-472, 699.

<sup>701</sup> <http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/default.htm>

attribués au Groupe du Coq et présentant une scène de *kômos*, la base de données a mis en évidence le lécythe H 2726<sup>702</sup>. Or nous avons déjà identifié ce vase lors de notre précédente étude sur la collection de Caroline Murat<sup>703</sup>. Nous savions donc, grâce à l’inventaire d’Arditi, que ce lécythe avait fait partie du lot envoyé à Marseille et revenu à Naples en 1817. Il n’y en avait donc aucune trace dans les *Documenti Inediti*. En revanche, grâce au dessin de Millin et à la légende qui l’accompagne (“*Vaso che si trova nel Museo di S. M. la Regina di Napoli. La grandezza è dell’originale. I<sup>a</sup> camera n°13*”)<sup>704</sup>, nous savons désormais que le vase portait le n°13 et était exposé dans la première salle du Musée de la Reine de Naples. Par ailleurs, Heydemann, selon des critères inconnus, donne à ce lécythe une provenance étrusque<sup>705</sup>. Il est suivi par Beazley<sup>706</sup> et la littérature moderne. Nous pouvons aujourd’hui rétablir son véritable contexte archéologique et le replacer dans le cadre des découvertes faites à Locres en 1811.

#### 5. MILLIN COMME SEUL TEMOIN (CAT. 250 ET 256)

Parmi les œuvres décrites à la fois par le document de 1811 et illustrées par Millin, il en est deux – les n°4 et 10 – dont ne nous sommes pas parvenus à retrouver la localisation actuelle. [annexe 33]

Le n°4 de la liste, illustré par le dessin n°717 du recueil de Millin<sup>707</sup>, porte une inscription qui n’est recensée ni sur les planches de l’ouvrage d’Heydemann pour les vases de Naples, ni sur celles de Jahn pour les œuvres de Munich, ni même dans la *Beazley archive*. D’après le dessin de Millin, le style de ce lécythe à épaule semble pourtant attique. On pourrait même le rapprocher de la Classe de Phanyllis, regroupant des peintres actifs à Athènes dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C et dont les œuvres sont fréquentes à Locres<sup>708</sup>. La scène est générique et rappelle les productions du Groupe du départ de l’hoplite (groupe le plus nombreux au sein de la Classe de Phanyllis) : on y voit un hoplite, armé de cnémides, casque, lance et bouclier, prendre congé de deux figures drapées. Dans le champ, l’inscription THLEMACOS se lit clairement et semble se rapporter aussi bien à l’arme de jet que tient l’hoplite (thle-macos « celui qui combat de loin ») qu’à l’identité du personnage. Dans l’état actuel de nos connaissances, il nous faut nous résoudre à considérer ce lécythe comme perdu.

---

<sup>702</sup> MANN inv.81228.

<sup>703</sup> LE BARS 2007.

<sup>704</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*, dessin 643 verso. Voir notre article LE BARS-TOSI (à paraître).

<sup>705</sup> HEYDEMANN 1872, p. 375, n°2726.

<sup>706</sup> BEAZLEY *ABV*, p. 699, n°75 ter.

<sup>707</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*.

<sup>708</sup> *Locri Epizefiri VI*, p. 75-76 et en particulier note 23. Sur la classe de Phanyllis voir GIUDICE 1983.

De même le n°10 de la liste rédigée en 1811 correspond au dessin de Millin n°632. Il s'agit là encore d'un lécythe à épaule à figures noires, très probablement attique, représentant un duel d'hoplites entre quatre spectateurs tenant des lances. La zone de l'épaule est décorée de deux coqs affrontés, encadrés par une feuille de lierre. Millin y voit là un parallèle volontaire entre le caractère belliqueux des coqs et le combat des hoplites : « *Les deux coqs qui combattent sont une parodie du combat singulier qui est figuré dessous. Comparer avec les gravures d'Hogarth. Voir ce que j'ai dit de cela dans mon ouvrage sur les vases.* »<sup>709</sup>. L'ouvrage dont fait mention Millin est sans conteste *Peintures de vases antiques*, paru à Paris en 1810. Au-delà du caractère symbolique, cette scène aussi bien que la présence des coqs sur l'épaule sont assez caractéristiques des productions sérielles de l'atelier attique de la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le style, d'après ce que le dessin de Millin nous laisse juger, pourrait se rapprocher des œuvres du Groupe du Coq.

Millin reste ainsi à ce jour l'unique témoin de ces vases perdus.

## B) Les autres identifications

Aubin-Louis Millin n'a malheureusement pas fait dessiner tous les vases du Musée de la Reine. Pour la majorité des découvertes, il faut nous contenter des descriptions des documents d'archives et des parallèles que l'on réussit parfois à établir avec les catalogues plus récents donnant un numéro d'inventaire, suivant des indices souvent ténus.

Ainsi, à la lumière des exemples précédents, il semble désormais établi qu'aux mots « *gutturio* » et « *unguentario* » de la description napolitaine de 1811, nous puissions substituer celui de « lécythe ». Cet élément nous permet d'établir la forme de bon nombre des vases décrits. Il faut cependant noter que l'auteur de la description est parfois un peu en peine devant les différentes typologies d'une même forme et recourt alors à des dénominations trompeuses. C'est le cas pour les numéros 15, 16, 17, 18 et 24 désignés par le terme « *nasiterno* », réservé en général aux œnochoés.

### 1. LE CHANT DU COQ (CAT. 261)

L'identification du n°15 vient nous confirmer qu'il s'agit là encore d'un lécythe, mais d'une typologie un peu différente des vases évoqués précédemment.

---

<sup>709</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*, dessin 632 verso. La phrase est aujourd'hui masquée par le montage du dessin sur sa feuille de support. Nous remercions le Cabinet des Estampes et Marie-Amélie Bernard pour leur aide. Sur ce dessin, le commentaire de Millin et sa graphie, nous renvoyons à notre article LE BARS-TOSI (à paraître).

En l'absence d'illustration dans les carnets de Millin, il nous a fallu nous contenter de la description de 1811. Elle coïncidait heureusement avec une description des *Documenti Inediti* de la collection Murat, qui correspondait elle-même à une entrée dans l'inventaire de 1821<sup>710</sup>. Suivant ce parcours à travers les différents inventaires du XIX<sup>e</sup> puis du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons affirmer que le vase décrit au n°15 de la liste de 1811 correspond à un lécythe attique conservé au Musée Archéologique de Naples et attribué par Beazley au Groupe du Coq<sup>711</sup>. [annexe 34 fig. 1] Ce lécythe est donc le troisième<sup>712</sup> du Groupe parmi les vases découverts à Locres en 1811.

La production du Groupe du Coq identifiée par Beazley se compose en majorité de lécythes de dimensions similaires à celui de Naples, soit entre 15 et 20 cm (anse comprise). Les œuvres de ce groupe se rapprochent par leur facture de productions de la Classe d'Athènes 581, également présente sur le site de Locres. Elles ont été retrouvées surtout en Grande Grèce (particulièrement en Sicile), mais aussi en Étrurie et en Asie Mineure. Les fouilles initiées au début du XX<sup>e</sup> siècle sur le site de Locres ont produit de nombreux fragments, actuellement conservés au Musée de Reggio di Calabria et attribuables au Groupe du Coq. Locres était donc l'une des nombreuses destinations de la production de cet atelier attique. L'usage de ces petits lécythes produits en série, était très vraisemblablement funéraire. Le Groupe du Coq, vu le nombre d'œuvres et leur diffusion, devait produire ces lécythes à bas prix, ce qui permettait aux citoyens modestes de s'offrir à bon compte le prestige d'un vase attique pour leurs tombes. Les scènes sont donc assez génériques et dénotent une production à grande échelle. Le lécythe de Naples ne fait pas exception : le col est occupé par un coq au plumage imposant encadré par des feuilles de lierre ; sur la panse, trois jeunes hommes nus ou un himation jeté sur les épaules, animent la composition de leur danse. Il s'agit d'une scène de *kômos*, assez typique de la production du Groupe du Coq.

## 2. DIONYSOS AU PALMIER (CAT. 259)

Le numéro 13 de la liste des découvertes faites à Locres en 1811 correspond à un lécythe attique à figures noires, représentant Dionysos couché devant un palmier et tenant le *keras*, entre deux satyres barbus. [annexe 34 fig.2] Ce lécythe, conservé au MANN (inv.81210) fait partie de l'ancienne collection de Caroline Murat, ainsi que l'atteste l'inventaire Arditì de 1821 et les *Documenti Inediti*<sup>713</sup>. Le lécythe est attribué par Beazley à la Classe d'Athènes 581. Il est intéressant de noter que plusieurs descriptions des vases non identifiés de la liste de 1811,

<sup>710</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°611. Arditì 7928, 276 (2308). Voir la fiche complète sur la base de données *Vases du decennio francese* cat. 261.

<sup>711</sup> MANN H 2767, inv.81087. BEAZLEY ABV, p. 699, n°75 quater.

<sup>712</sup> Si l'on accepte notre attribution du n°10 de la liste [voir *supra*].

<sup>713</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°613-616. Voir la fiche complète sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

reprennent des scènes proches des thèmes de prédilection de ces peintres. Il n'est ainsi pas exclu que la classe d'Athènes 581 ait été plus largement représentée sur le sol locrien.

### 3. HERACLES OU THESEE CONTRE LE TAUREAU (CAT. 257)

Nous ajoutons au corpus des œuvres découvertes à Locres en 1811, un autre lécythe à figures noires attique, représentant un héros, Héraclès ou Thésée aux prises avec le taureau de Crète ou de Marathon. Comme la majorité des vases provenant de la même fouille, le lécythe est allé enrichir le musée personnel de Caroline Murat. Ainsi, c'est en rapprochant la description de 1811 (n°11) avec celle des *Documenti Inediti*<sup>714</sup>, que nous sommes parvenus à identifier le lécythe du MANN H 2518. Malheureusement, le vase n'est pas visible dans les réserves du MANN et aucune publication ne semble l'avoir jamais pris en considération.

### 4. DEUX VASES PLASTIQUES A TETE FEMININE (CAT. 265 ET 276)

Deux autres vases – les n°25 et 26 – sont désignés dans la liste de 1811 sous le terme de « *nasiterne formate a guisa di teste feminilie* ». Cette précision nous oriente vers les vases plastiques dont la panse reproduit une protomée féminine en relief. Bien que d'une forme particulière, ces vases ne sont pas rares dans les réserves des musées. Nous possédions cependant un indice pour limiter le champ de nos recherches : leur ancienne appartenance à la collection de Caroline Murat. Parmi la liste des vases de la Reine dressée par nos soins<sup>715</sup>, deux vases plastiques seulement correspondent à la description du document de 1811. Il s'agit de deux petites oenochés à embouchure ronde (ici le terme « *nasiterno* » est employé dans son sens courant) de production attique, aujourd'hui conservées au Musée archéologique de Naples. [annexe 34 fig. 3 et 4]

La première (H 2940, inv.82448), correspondant au n°577 des *Documenti Inediti* est attribuée par Beazley, selon les critères stylistiques du moulage de la partie plastique, à la Classe de Vienne (ou Classe Q) datable de la fin de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C<sup>716</sup> et caractérisée notamment par un menton fort, « en galoche ».

La seconde œnochoé plastique, identifiable au vase H 2953 (inv.82457), correspond selon Beazley à un autre groupe stylistique : la Classe de Marseille (ou Classe J)<sup>717</sup>. Les traits sont plus réguliers, le menton fin, le bandeau de chevelure dépassant du saccos est coiffé en « coques de melon ». Ce vase

<sup>714</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV Murat (n°612).

<sup>715</sup> LE BARS 2007, tableau annexe.

<sup>716</sup> BEAZLEY ARV2, p. 1546, n°12. Sur les vases plastiques, voir BEAZLEY 1929 en particulier 53 et 68-70. Voir la fiche complète sur notre base de données *Vases du decennio francese* cat. 265.

<sup>717</sup> BEAZLEY ARV2, p. 1536, n°11. Voir la fiche complète sur notre base de données *Vases du decennio francese* cat. 276.

est mentionné par Heydemann comme provenant de Ruvo, sans doute en raison de ses qualités stylistiques. Nous pouvons affirmer aujourd'hui qu'il s'agit bien d'une œuvre attique, importée dans la cité de Locres, où elle fut découverte en 1811. Les fouilles modernes du site de Locres ont mis au jour plusieurs autres exemplaires de vases plastiques à tête féminine, dont la plupart sont attribués par Beazley à la Classe N<sup>718</sup>. Ces deux identifications permettent ainsi de compléter le corpus des vases plastiques importés à Locres au cours du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Les neuf identifications que nous proposons ici, viennent donc confirmer, préciser ou parfois compléter les données archéologiques récentes établies à partir du matériel découvert à Locres au cours du XX<sup>e</sup> siècle. La preuve d'une présence de productions de peintres attiques à figures noires, tels que ceux du Groupe du Coq, de la Classe de Phanyllis, de la Classe d'Athènes 581 ou encore du Peintre d'Athéna, est renforcée par l'ajout de ce nouveau corpus de formes entières, qui vient compléter les fragments connus jusqu'ici.

Nous ne possédons malheureusement aucune indication sur l'emplacement exact des fouilles de Zurlo. Cependant, compte-tenu de la typologie des formes retrouvées (pour le matériel céramique essentiellement des lécythes, pour les bronzes une hydrie, des manches de miroirs, des casques, et de petites statuettes) ainsi que de leur état de conservation, il semble plus probable qu'il se soit agi d'une nécropole plutôt que d'un habitat ou d'une aire cultuelle. La fourchette chronologique, déterminée grâce aux vases que nous avons pu identifier, semble se concentrer dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., avec quelques incursions dans la première moitié du V<sup>e</sup> siècle. Enfin, nous avons pu établir que la majeure partie du matériel mis au jour à Locres en 1811 fut remise au Ministre Zurlo, qui en fit don à son tour à la Reine Caroline Murat. Or, parmi les vases attiques de cette collection, il existe un groupe d'une dizaine de lécythes à fond blanc à sujet funéraire<sup>719</sup>. Ces vases sont aujourd'hui conservés aux Antikensammlungen de Munich. Si faute de description plus précise, on ne peut les rattacher strictement aux fouilles de 1811, il est fort probable qu'ils proviennent du site de Locres ou plus largement de Calabre<sup>720</sup>.

---

<sup>718</sup> GIUDICE 1984, p. 67 et note 388.

<sup>719</sup> Munich, Antikensammlungen : J198 (2772) ; J199 (2774) ; J200 ; J201 (2771) ; J202 ; J222 ; J223 ; J224 (2770) ; J225 ; J226.

<sup>720</sup> Par exemple le site de Tortora près du fleuve Noce, au nord de l'actuelle province de Cosenza, a récemment révélé dans sa nécropole, plusieurs lécythes attiques à figures noires sur fond blanc. Plusieurs d'entre eux se rattachent à la production du Peintre d'Athéna, également présente à Locres. Sur les découvertes de Tortora voir DONNARUMMA-TOMAY 2000 et TOMAY 2003. Cette dernière met en évidence le haut degré de réception des thèmes iconographiques grecs par les Énotres dès la fin de l'époque archaïque et leur adoption de plusieurs coutumes grecques telles que le symposium, la pratique rituelle de la libation, etc... Pour un panorama plus large sur la distribution de la céramique attique dans les centres de populations énotres du Golfe de Policastro, voir dans le même volume LA TORRE 2003.

## II) Les fouilles oubliées de 1813 : le témoignage des sources

Avec l'intérêt du ministre de l'Intérieur, la région de l'antique Gerace commence à attirer les érudits étrangers. Aubin-Louis Millin s'y arrête quelques jours en juin 1812 lors de son voyage dans le sud du Royaume de Naples<sup>721</sup>. De nouveau en août 1812, plusieurs découvertes importantes sont faites sur le site de Locres : les archives, publiées dans les *Documenti Inediti*<sup>722</sup> relèvent en particulier un vase<sup>723</sup> offert à Boudin Ardizzoni membre du Corps Législatif d'Italie à Paris et une tasse en bronze<sup>724</sup>, offerte à la Reine Caroline Murat pour son musée personnel. Raffaele Gargiulo est chargé d'une grande partie des restaurations effectuées sur ces œuvres<sup>725</sup>. La lettre qu'il adresse à la Reine pour devenir le restaurateur officiel de son musée, confirme en outre que l'ensemble des vases découverts à Locres pendant les fouilles de 1812 ont été offerts par le ministre Zurlo à Caroline Murat [annexe 35]. La collection de la Reine s'enrichit encore ultérieurement avec les découvertes de l'été 1813.

Deux documents<sup>726</sup> essentiels nous permettent de retracer le chemin de ces vases de Locres découverts en 1813 jusqu'au Musée de la Reine et de les localiser aujourd'hui dans les réserves du Musée archéologique de Naples, alors que leur provenance semblait perdue. [annexe 36]

Il s'agit de deux notes rédigées par la même main à deux mois à peine d'intervalle. La première date du 2 juin 1813. Elle se compose d'une lettre et d'une liste qui énumère cinquante-six fragments, en détaillant leur description et en insistant sur la qualité du dessin des figures. Le second document est une liste des vingt-deux vases présentés à la Reine le 16 août 1813. Mais revenons un instant à la première liste. Elle mentionne notamment la découverte de cinq cent-vingt-et-un autres fragments découverts dans les mêmes tombeaux de Locres et répartis par les fouilleurs en trois corbeilles.

Malheureusement ni la liste, ni la lettre qui lui est attachée, ne précisent le destin de ces fragments : l'auteur se contente de noter qu'ils seraient dignes de quelque musée si les vases avaient pu être complétés (« *sono pezzi veramente sublimi. Se il secondo fosse intero, sarebbe principale ornamento*

---

<sup>721</sup> « Demain nous partons ; le 25 nous serons à Gerace, là s'ouvrira j'espère un nouveau théâtre et je pourrai encore interroger les anciens pour l'instruction de mes conteurs prochains... ». Extrait de la lettre de Millin à Capecelatro, Reggio le 22 juin 1812 : [BNF, MSS FR-24681, fasc.4].

<sup>722</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 37 le 12 août 1812 et ASN, Min. Int. fasc. 52. n.7.

<sup>723</sup> Il s'agit probablement d'une amphore, avec une représentation de *naïskos* sur les deux faces. Pour la transcription de la description nous renvoyons à notre base de données *Vases du decennio francese cat. 247*.

<sup>724</sup> Nous renvoyons à l'identification proposée par Imma Ferrara avec le bassin conservé au MANN (inv. 73549) ; voir FERRARA 2009 note 107.

<sup>725</sup> ASN, Min. Int. I° inv. Busta 989, fasc.2

<sup>726</sup> ASN, Min. Int., busta 990 fasc. 21. Nous remercions chaleureusement Imma Ferrara pour la transcription.

*di qualunque Museo.*”)<sup>727</sup>. Etant donné leur état fragmentaire, il est difficile d'établir une correspondance avec les vases de la collection Murat décrits au quatrième volume des *Documenti Inediti*. Leur achat par la Reine n'est donc pas avéré mais cette possibilité ne doit pas être totalement exclue et il est vraisemblable qu'une partie au moins de ces fragments soit aujourd'hui encore conservée au MANN, parfois réemployée dans quelque « pasticcio » du XIX<sup>e</sup> siècle. En l'absence d'identifications précises, il est néanmoins possible de tirer de ces listes des éléments déterminants pour la connaissance du site.

Ainsi, certains fragments décrits dans ces deux lettres appartiennent sans conteste à des vases à figures noires (voir le n°26 par exemple) ; par leur iconographie, d'autres fragments, comme le n°24 qui présente une tête de Dionysos barbu (représentation du dieu caractéristique de l'époque archaïque), nous incitent à penser qu'il s'agit là encore de vases à figures noires, probablement attiques. Les n°32 et 34 de cette même liste, appartiennent sans aucun doute possible à des vases à fond blanc<sup>728</sup>. La présence de céramiques à figures noires et de vases à fond blanc est attestée par les fouilles postérieures sur le site de Locres. Pour cette dernière catégorie de matériel, citons par exemple la très belle coupe attique à fond blanc retrouvée dans le sanctuaire de la Mannella et attribuée au Peintre de Pistoxenos, datable vers 480-460 av. J.-C.<sup>729</sup>

Par ailleurs, les fouilles ont mis au jour un matériel d'importation et de production locale (d'inspiration corinthienne et attique<sup>730</sup>) qui a contribué à faire revoir la place de Locres dans le contexte méditerranéen de l'époque archaïque et classique. Ce que les archéologues de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle prenaient pour une petite cité autarcique avec peu d'échanges maritimes, s'est révélée être une cité ouverte non seulement sur la Grande Grèce mais aussi vers la Grèce continentale et insulaire. Les importations de céramique attique ont confirmé l'importance commerciale stratégique de la cité, dernière étape sur la côte ionienne avant le Cap Spartivento et donc halte naturelle des bateaux faisant route tant vers la Sicile et l'Occident, que vers la côte tyrrhénienne et l'Étrurie<sup>731</sup>. Cette revalorisation de la position de Locres dans les échanges maritimes, attestée par la céramique attique, est complétée par un ancrage de la cité dans le réseau d'échanges terrestres de la région, comme le démontre l'étude des autres types de production

---

<sup>727</sup> Voir [annexe 36]. Traduction : « ce sont des pièces vraiment sublimes. Si le second [vase décrit] était entier, il le serait le principal ornement de tout musée ». Notons que l'auteur parle ici du vase gravé par Millingen (Arditi 9332, *Doc. Ined.*, n°682, H 2635).

<sup>728</sup> Pour les lécythes à fond blanc retrouvés en Grande Grèce et leur clientèle de destination, signalons les interprétations de Filippo Giudice in GIUDICE 2006, p. 93.

<sup>729</sup> Conservée au Musée de Reggio di Calabria Voir BEAZLEY ARV2, 1581.4 et BEAZLEY *Paralipomena*, 425. Plus récemment publiée dans *Cat. Santuari in Calabria*, p. 83 (pl. coul.) et dans *Mediterranean Archeology*, n°17, 2004, pl. 22.3.

<sup>730</sup> Voir sur ce point les travaux de Marcella BARRA BAGNASCO dans *Locri Epizefiri II, III et V*, ainsi que de Diego ELIA dans *Locri Epizefiri VI*, et son article sur la céramique de Locres ELIA 1996, p. 83.

<sup>731</sup> GIUDICE 1984, p. 93. *Locri Epizefiri IV* p. 330.

céramique présents sur le site, en particulier les vases à figures rouges italiotes. La redécouverte d'une provenance locrienne de vases exhumés au XIX<sup>e</sup> siècle, apporte en effet des bases solides à la localisation des ateliers de Grande Grèce et à leurs circuits d'échanges en Italie méridionale. Or les fouilles récentes, n'ont mis au jour que très peu de formes entières et bien souvent les fragments sont trop lacunaires pour des attributions précises. Notre travail d'identification à partir des documents d'archives sur les vases découverts au XIX<sup>e</sup> siècle, prend donc un sens de particulière importance dans le cas de Locres.

### III) Des mots à la matière : quelques identifications

Bien que les documents d'archives cités plus haut n'évoquent ni le contexte de découverte (nécropole, sanctuaire, quartier d'habitation, *ergasteria*), ni le lieu exact où se déroulèrent les fouilles, ils restent néanmoins précieux pour l'identification de vases et leur intégration au corpus des découvertes faites sur le sol épizéphyrien.

#### A) L'éternel retour, ou le cercle des interprétations autour d'un couvercle de lékanè (cat. 189)

Parmi les vases identifiables à partir des descriptions des documents cités plus haut, il en est un qui a particulièrement attiré l'œil des savants du XIX<sup>e</sup> siècle avant d'être oublié par les chercheurs du siècle suivant, sans doute parce qu'il résistait à l'étude ; il réserve pourtant bien des surprises à qui le regarde attentivement. Il s'agit d'un couvercle de lékanè conservé à Naples (H 2635)<sup>732</sup> que Millin et Millingen avaient tous deux repéré dans le Musée de la Reine et fait graver<sup>733</sup>. Le couvercle est fragmentaire mais la scène figurée est conservée aux deux tiers. [annexe 37]

La provenance du vase restait incertaine entre Paestum et Locres : Millingen (repris par Reinach) hésitait lui-même entre les deux sites. Les archives nous permettent aujourd'hui de confirmer sa découverte sur le sol épizéphyrien. Beazley atteste d'une autre façon sa provenance en rapprochant de la lékanè deux fragments conservés aujourd'hui au Musée de Reggio di Calabria :

The fragmentary lekanis-lid Naples 2635 (Millingen, P. V.G. P1. 57) is said by Heydemann to have been found at Paestum. He adds, however, that Gargiulo said it was found at Locri. Gargiulo was right: for two fragments from Locri, in the Magazzino Nazionale at Reggio, come from the same vase. One gives the left hand of the woman with her face in three-quarter view, and the lower part of the woman with the box; the other gives the calves and feet of a woman moving quickly leftwards, probably the woman with the basket on the right of the picture.<sup>734</sup>

Ces fragments n'apportent malheureusement pas de complément à l'iconographie lacunaire. Beazley ne reprend pas les indications sur la lékanè de Naples dans ses publications ultérieures et aucune attribution ne semble avoir été faite depuis<sup>735</sup>. En effet, la tâche n'est pas aisée et il nous a

<sup>732</sup> Arditi 9332, *Doc. Ined.*, n°682

<sup>733</sup> Voir REINACH 1891, p. 122-123 et pl. 57 (Millingen) et MILLIN GB 45 fol n°750.

<sup>734</sup> BEAZLEY 1931, p. 56, n°15. Nous remercions Ludi Chazalon pour cette mention bibliographique.

<sup>735</sup> Filippo Giudice n'ajoute pas plus de commentaire dans son œuvre sur les fragments "Beazley" de Locres : GIUDICE 1984.

fallu recourir à l'avis de plusieurs spécialistes du site de Locres et de la céramique antique pour proposer une nouvelle attribution<sup>736</sup>.

À première vue, la belle qualité du vernis et la couleur rouge orangé de l'argile, ainsi que le style du dessin – à savoir le canon allongé des figures, les yeux présentés de profil largement ouverts, les caractéristiques d'un visage féminin montré de face – sont autant d'indices qui nous invitent à placer l'œuvre dans la production attique vers la moitié du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Les visages présentent tous un menton plein et rond, un nez long et droit dans le prolongement du front, terminé par une légère pointe, une bouche petite se plissant vers le bas en une moue à peine esquissée, un cou assez long que soutient une nuque droite, le plus souvent dégagée par une coiffure en cécryphale. Les chevelures sont ondulées et laissent parfois échapper de longues mèches bouclées qui retombent sur un chiton finement plissé et brodé ou un sobre péplos à rabat. La raideur de la composition isocéphale, qui confère à la scène une solennité légèrement archaïsante et rappelle les représentations de processions, est compensée par une certaine souplesse des gestes des personnages. Les bras terminés par des mains fines aux phalanges retroussées animent l'ensemble d'un rythme de dons et d'échanges d'objets.

L'examen du couvercle sous lumière ultra-violette révèle que le dessin des figures n'a pas été retouché. Le bouton de préhension en revanche n'est pas original et a subi modifications et repeints pour pouvoir être adapté au couvercle. Il s'agit vraisemblablement d'un fond de skyphos antique taillé au-dessus de l'anneau du pied et raccordé à l'ensemble grâce à un plâtrage, qui cache peut-être une tige en fer. **[annexe 38]** La restauration du début du xix<sup>e</sup> siècle, déjà visible sur les dessins de Millin et Millingen, a donc respecté l'aspect lacunaire de l'œuvre, et s'est contentée de compléter la forme pour lui donner une plus grande solidité.

L'interprétation de la scène est problématique et n'a semble-t-il aucun parangon dans l'iconographie attique. Millingen y voit un sujet nuptial, où la future épouse reçoit les présents pour elle et son mari. Reinach ne cache pas son embarras en rappelant les hypothèses peu convaincantes de ses prédécesseurs : « Millingen a déjà repoussé l'interprétation mythologique de ce vase (Achille à Scyros au milieu des filles de Lycomède) [...]. Heydemann s'est demandé si ce n'étaient pas les Néréides au moment d'apporter ses armes à Achille ; la femme attristée serait alors Thétis. Mais dans cette hypothèse, le groupe des deux femmes au milieu reste inintelligible. »<sup>737</sup> Le schéma iconographique qui ferait penser à une scène de gynécée est dérangé par la présence d'un homme

<sup>736</sup> Nous remercions chaleureusement pour leur aide Sebastiano Barresi, Martine Denoyelle et Diego Elia.

<sup>737</sup> REINACH 1891, p. 122-123.

barbu tenant une badine devant un cheval dont seule la tête est conservée. Aux côtés de l'homme d'âge mûr, la femme présentée de face les cheveux dénoués, porte la main droite à son visage dans un geste évident de déploration. Deux autres personnages féminins, coiffés en cécryphale, s'échangent un collier sorti d'un coffret à bijoux décoré d'un damier. Une quatrième femme, les cheveux déliés et retenant le rabat de son chiton de la main gauche, tend une courte épée à une cinquième tenant une guirlande dans la main droite et armée d'une lance et d'un bouclier à épisème de centaure. Derrière cette dernière, se devine un septième personnage dont seul un bras portant une situle est visible. La présence de femmes portant des armes, d'une autre dans une attitude de tristesse et un homme barbu d'âge mûr, pourrait faire penser à un départ de guerrier, mais le groupe s'échangeant le collier ne trouve pas de place satisfaisante.

L'iconographie prise dans son ensemble ne correspond à aucun schéma connu de représentation mythologique ou de scène de la vie quotidienne. Il faut peut-être considérer le vase non plus comme la représentation d'une scène unique mais comme une juxtaposition de scènes indépendantes les unes des autres : les deux femmes portant des armes, les deux autres personnages féminins s'échangeant un collier, la femme représentée de face, l'homme barbu tenant une badine et le cheval (qui portait peut-être un cavalier). La forme même du vase – un couvercle de lékanè – nous invite à considérer cette hypothèse. À la fin du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, les lékanides attiques sont parfois compartimentées et il n'est pas rare non plus de trouver des juxtapositions d'épisodes sur d'autres formes à la même époque.

Le couvercle de Naples présente en outre un dessin soigné, mais de qualité inégale. On observe en effet une certaine monumentalité des figures, des attitudes souples, qui contrastent avec certaines erreurs anatomiques (le bras gauche du personnage portant le glaive par exemple) et des hésitations dans les drapés des péploi et des chitons. Les vêtements féminins, différents d'un personnage à l'autre, présentent de plus des caractéristiques peu habituelles. La peinture semble davantage la juxtaposition de différents modèles pris à la céramique attique et un écho au chantier de la frise du Parthénon<sup>738</sup>, une sorte de manifeste de l'habileté du peintre à imiter le style d'œuvres prestigieuses. L'hypothèse d'une imitation plus que d'une importation, nous éloigne de la céramique attique et nous amène à considérer les premiers ateliers de Grande Grèce.

Nous nous rangeons ainsi à la position de Diego Elia qui, après consultation de nos clichés, voyait dans ce couvercle un exemple de production de la « zone grise » entre la fin des importations attiques et la pleine affirmation stylistique des ateliers de Grande Grèce. Cet avis est confirmé par

---

<sup>738</sup> Nous pensons en particulier à la plaque des « Ergastines », que le personnage féminin tenant le glaive rappelle un peu maladroitement, avec ses mèches de cheveux ondulés retombant sur les épaules et le corps drapé dans un chiton aux plis serrés verticaux.

les travaux de Martine Denoyelle sur le Protoitaliote. Après examen des photographies du couvercle de lékanè, cette dernière penche pour une production métapontine, des débuts de l'atelier, à rapprocher du corpus du Peintre du Cyclope<sup>739</sup>. Les éléments atticisants s'expliquent par la reprise de différents modèles attiques juxtaposés les uns aux autres, ce qui crée cet effet étrange d'hétérogénéité de style et de facture. Martine Denoyelle a plusieurs fois identifié ce phénomène de reprise dans la céramique protoitaliote : « se un artista italiota copia un modello attico, gli elementi che ha imitato rimangono chiaramente leggibili nell'insieme dell'opera, perché non possono integrarsi completamente; »<sup>740</sup> Ce phénomène est particulièrement prégnant dans l'atelier métapontin du Groupe des Peintres de Pisticci<sup>741</sup> et d'Amicos.

Derrière l'imitation transparaissent cependant les indices d'un style propre, qui permettent de rattacher le vase à l'atelier évoqué plus haut. Les décors secondaires soignés sont constitués d'une frise de palmettes couchées entre la scène figurée et la zone de préhension<sup>742</sup>, et d'une frise de méandres alternés par des croix pointées sur le rebord du couvercle. Or, on les retrouve de façon identique sur le cratère à volutes éponyme du Peintre du Cyclope, conservé au British Museum. **[annexe 39]**. La frise de méandre avec cette croix inscrite dans un carré aux angles noircis devient une sorte de signature sur ses cratères en cloche et la majorité de ses œuvres. Un autre point d'ancrage stylistique est constitué par le visage de trois-quarts face de la femme sur le couvercle de lékanè. Ce visage présente des similitudes avec celui du Diadumène peint sur le cratère du Louvre G500<sup>743</sup> **[annexe 39, fig. 3 et 4]**. Les deux personnages ont des yeux légèrement globuleux, avec une insistance du trait sur la paupière inférieure. La forme de l'œil n'en reste pas moins effilée en amande vers les tempes. Le front droit est recouvert aux deux tiers par une épaisse chevelure. Les sourcils fins sont parallèles à la légère courbure de la paupière supérieure. L'arrête nasale est dans le prolongement des sourcils. Le nez long et droit se termine par une extrémité arrondie. La bouche est petite et close, mais présente une lèvre inférieure très charnue, qui fait écho à un menton rond et plein. Les mains du personnage féminin sont plus soignées que celles du Diadumène, mais elles présentent les mêmes caractéristiques. On observe par exemple que l'extrémité des métacarpiens, qui devraient apparaître lorsque la main est repliée, n'est pas mise en évidence ; les doigts, bien qu'effilés, semblent privés de phalanges. On note cependant plus de grâce et une souplesse majeure dans les mains et le mouvement des bras sur les personnages de la lékanè. On remarque également

<sup>739</sup> TRENDALL *LCS*, p. 25-29.

<sup>740</sup> DENOYELLE 1993, p. 290.

<sup>741</sup> Le Peintre de Pisticci est qualifié par Martine Denoyelle « the most Atticizing of all the early South Italian vase-painters » (DENOYELLE 1997, p. 395). Nous renvoyons à l'interrogation shakespearienne de Martine Denoyelle « Attic, or non-Attic ? » et à sa démonstration : DENOYELLE 1997.

<sup>742</sup> Ce motif est repris à la céramique attique. On le retrouve chez plusieurs peintres, notamment le Peintre de Cadmos, contemporain attique des débuts de l'atelier métapontin.

<sup>743</sup> Pour une étude exhaustive de ce cratère voir *CVA Louvre* n°25, p. 19-20, pl. 7

que le tracé du bouclier, à l'arrondi un peu hésitant, rappelle les boucliers du Peintre de Pisticci (selon Trendall, « maître » du Peintre du Cyclope), visibles par exemple sur le cratère du Louvre G498. [annexe 40, fig. 4]. Les drapés féminins et les attitudes recueillies du couvercle de Locres rappellent les figures du cratère de Rutigliano conservé au musée de Tarente<sup>744</sup>. [annexe 40, fig. 5] En revanche, le drapé du personnage féminin face à la femme au coffret, semble repris trait pour trait au Peintre de la Centaureomachie du Louvre, artiste attique actif vers 440 av. J.-C. [annexe 40, fig. 6]

Martine Denoyelle remarque à ce propos que « i modelli attici vengono ridefiniti, caso per caso, a seconda della “personalità artistica” dei ceramografi ma anche in funzione dei clienti ai quali sono destinati i vasi. A Metaponto vengono imitate con un'incredibile precisione le forme dei vasi, gli schemi iconografici generici e, a volte, lo stile dei pittori [...] »<sup>745</sup>.

Si les indices stylistiques que nous avons relevés indiquent une parenté avec l'atelier des Peintres de Pisticci et du Cyclope, il nous faut remarquer que l'argile utilisée pour le couvercle de lékanis est d'une couleur rouge orangé beaucoup plus soutenue que celle utilisée d'habitude par ces peintres. L'argile se rapproche de fait de celle de Locres. Faut-il imaginer un déplacement du ou des peintres vers Locres ? Cela est possible, car tout indique un vase à part, une commande spéciale devant répondre à des exigences précises.

Se pose alors le problème de l'identité des destinataires de telles images recomposées à la mode attique, en d'autres termes, s'ouvre la question des clients de cette céramique d'imitation. Là encore Martine Denoyelle apporte une réponse très convaincante : « l'impronta atticizzante [...] si configurava di fatto come una necessità per conquistare un “mercato” dove i vasi attici rappresentavano il punto di riferimento assoluto. »<sup>746</sup> Ce “marché” est bien entendu celui des populations de l'Italie méridionale en contact avec les colons grecs, habitués depuis l'époque archaïque à la qualité de la céramique corinthienne puis attique, mais aussi confrontée depuis le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à leurs imitations locales. Initiée comme une alternative sans doute plus économique aux vases attiques, la céramique italiote n'impose pas ses modèles mais s'adapte plus souplesment que la production attique aux désirs de ses clients locaux. Ainsi, ce rapport constant entre céramistes et peintres grecs ou hellénisés avec la clientèle indigène va progressivement façonner le style des différents ateliers de Grande Grèce et confirmer leurs caractéristiques propres.

---

<sup>744</sup> Cratère à volutes de la tombe 11/1976 de Rutigliano, conservé au Musée Archéologique National de Tarente, n°141384.

<sup>745</sup> DENOYELLE 2008, p. 343.

<sup>746</sup> DENOYELLE 2008, p. 345.

Sur le couvercle de Locres, se lit clairement une volonté presque exacerbée d'adhérer aux modèles attiques, quitte à produire un pot-pourri des réalisations du Céramique d'Athènes. Cette stricte volonté d'imitation masque le style réel du peintre. Faut-il alors voir dans ce couvercle une œuvre de jeunesse du Peintre du Cyclope, sur laquelle le Peintre de Pisticci aurait pu donner quelques coups de pinceau, ou bien la réponse aux exigences d'un client dans le cadre d'une commande particulière ? Pour les raisons évoquées plus haut, la seconde hypothèse nous semble la plus plausible. De plus, le couvercle de lékanè, par sa facture et ses dimensions, rappelle les lékanides attiques monumentales offertes dans les sanctuaires. Les fouilles de la fin du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle à Marasà Sud, ont également mis à jour à proximité des aires cultuelles, des fragments de lékanides de grandes dimensions à figures rouges attribuables au « Groupe Intermédiaire » et datables du second quart du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>747</sup>

Les archives ne conservent malheureusement aucune information sur le contexte précis de la découverte du couvercle de Naples. Mais étant donné l'état fragmentaire du vase et ses dimensions conséquentes, il apparaît très probable qu'il provienne du sanctuaire de la Mannella, dont les fouilles récentes<sup>748</sup> ont identifié les fonctions cultuelles des bâtiments. Le statut d'offrande religieuse permet également de mieux comprendre la présence d'une œuvre d'un artisan métapontin comme le Peintre du Cyclope, à Locres la cité ennemie. La forme même de la lékanis est un *hapax* dans la production du Peintre du Cyclope – du moins dans le corpus qui lui a jusqu'ici été attribué. Il s'agit donc vraisemblablement d'une commande spéciale à l'occasion d'une offrande au sanctuaire.

Cette hypothèse appelle à réinterpréter l'iconographie du couvercle en le replaçant dans le contexte religieux de Locres. On sait que les cultes de Perséphone et de Déméter sont très présents dans la cité, tout comme celui des Dioscures<sup>749</sup>, qui depuis la fameuse bataille du fleuve Sagra au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C., jouissent à Locres d'une popularité qui se diffuse peu à peu dans toute la Grande Grèce. Comme le remarque Juliette de la Genière, « que les Locriens n'aient pas attendu le dernier quart du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle pour découvrir la protection des Dioscures sur leur cité, nous le savons par l'œuvre de leurs coroplathes »<sup>750</sup>. Juliette de la Genière fait ici référence au célèbre cavalier en terre cuite du temple de Marafioti. Ce modèle est ancien et a également inspiré le groupe en terre cuite de

---

<sup>747</sup> *Locri Epizefiri IV*.

<sup>748</sup> Voir *Locri Epizefiri V, VI*. Nous remercions Diego Elia pour cette suggestion.

<sup>749</sup> Nous ne détaillerons pas ici les implications politiques d'un tel culte et les rapports qu'il dénote avec la cité laconienne. Sur les relations entre Sparte et Locres, nous renvoyons notamment à MUSTI 1976 (en particulier p. 48). Voir également DE LA GENIERE 1985, p. 697-698.

<sup>750</sup> DE LA GENIERE 1983a, p. 166. Dans cet article, Juliette de la Genière démontre avec l'érudition qui la caractérise comment les métopes du monoptère dit de Sicyone à Delphes, doivent être en fait attribuées aux Locriens, pour célébrer l'intervention des Dioscures à la Sagra et s'acquitter de la dette contractée auprès d'Apollon.

Metauros (sous-colonie de Locres) au début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Ce groupe « constitue pour les modèles locriens un *terminus ante quem*. Il est ainsi acquis qu'un groupe de jumeaux-cavaliers portés par des sphinx a existé à Locres au VI<sup>e</sup> siècle, sans doute en relation avec un édifice sacré. »<sup>751</sup>

Notons tout de suite une certaine similitude entre le cheval du groupe en ronde-bosse et la tête du cheval qui apparaît sur le couvercle de lékanè [annexe 41]. Les deux têtes sont en effet caractérisées par une salière très creusée entre l'oreille et l'œil ; l'amande de l'œil se termine par deux traits parallèles stylisant les canaux lacrymaux ; la joue, haut placée, est plate et très proche de l'œil ; le chanfrein est long et étroit. En revanche les naseaux saillants par rapport à la lèvre supérieure et le menton « à barbichette » curieusement détaché de la lèvre inférieure, se rapprochent davantage des acrotères en marbre du temple de Marasà à Locres<sup>752</sup>. Si le peintre n'a peut-être pas vu les originaux, il a certainement en mémoire le dessin d'un carton lorsqu'il réalise le décor du couvercle. Le modèle choisi explique aussi le caractère un peu archaïsant du cheval de la lékanè. Le culte des divins jumeaux est donc bien enraciné dans la période archaïque. Il semble cependant connaître un regain dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle « in relazione con la ripresa di più stretti rapporti con il mondo laconico, leggibili nella posizione filospartana di Locri, sia in occasione della spedizione ateniese in Sicilia, sia durante la guerra del Peloponneso. »<sup>753</sup> ainsi que l'explique Marcella Barra Bagnasco.

Le mythe des Dioscures fait donc partie sans conteste de l'univers religieux des Locriens<sup>754</sup>. Il est raisonnable de penser que toute la geste des divins jumeaux, notamment le partage de l'immortalité de Pollux avec son frère Castor, blessé à mort dans la lutte contre les Apharétides, est parfaitement connue<sup>755</sup>. La représentation de cet épisode a été sujette à de nombreux schémas iconographiques depuis Exekias et l'amphore du Vatican<sup>756</sup>. Étant donné le lieu – la cité de Locres – et le contexte de découverte présumé – un sanctuaire – nous nous risquons à une nouvelle interprétation

---

<sup>751</sup> DE LA GENIERE 1983a, p. 167.

<sup>752</sup> Acrotères conservées au musée de Reggio di Calabria. Datées de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Pour les problèmes de datation et la bibliographie antérieure nous renvoyons à COSTABILE 1995. Pour une lecture récente et les différentes interprétations du groupe, nous renvoyons à MERTENS-HORN 1994, p. 286-289 et fig.8 ; et à PESANDO 2001.

<sup>753</sup> *Locri Epizefiri V*, p. 166.

<sup>754</sup> Pour l'iconographie des Dioscures à Locres voir *I pinakes di Locri Epizefiri*, 2007, p. 24-31 en particulier p. 28.

<sup>755</sup> Dans la tradition littéraire, cette version est attestée pour la première fois dans les *Chants Cypriens*, puis par Pindare dans la Dixième *Néméenne*, vers 55-90. Homère y fait également référence dans la « Nekuia » de l'*Odyssee* (Chant XI, vers 300-304).

<sup>756</sup> Voir la synthèse d'Antoine Hermay : *LIMC*, s.u. *Dioskouroi*, p. 567-593. Dans la céramique attique, le Peintre de Codros reprend l'épisode sur une coupe (plusieurs fragments conservés à Florence, Naples, Heidelberg ; voir BEAZLEY *ARV*<sup>2</sup>, p. 1269, n°7). Cette version du mythe semble également reprise dans la céramique apulienne postérieure, par le Peintre des Dioscures sur un cratère à colonnettes du British Museum, BM. F 172 (TRENDALL *RVAp*, chap. 4/n°186, ss. pl. ). Parfois, un seul des Dioscures est représenté avec ses parents Tyndare et Léda : voir l'amphore attique du Peintre de Lysippidès, conservé à Rome, Villa Giulia n°24998 (BEAZLEY *ABV*, p. 255, n°9 ; *LIMC*, s.u. *Dioskouroi*, n°251).

iconographique. Pour nous, le couvercle de Naples montrerait le départ d'un ou des deux<sup>757</sup> cavaliers divins pour les Enfers, d'où le geste de déploration de la femme de trois-quarts face, que l'on peut identifier à leur mère Léda. L'homme barbu à ses côtés serait alors Tyndare, assistant au départ de son fils Castor. À l'extrémité de la scène conservée sur le couvercle, le personnage fragmentaire tenant une situle, peut évoquer les libations qui entourent un départ empreint d'une sacralité recueillie. Le second frère est à imaginer dans la lacune, vraisemblablement devant un autre cheval. Les femmes de la suite de Léda, s'affairaient au départ du ou des cavaliers, consignait les armes et lui/leur remettant un diadème ou un collier contenu dans un coffret, peut-être pour le paiement du passage vers le Royaume d'Hadès, ou plutôt pour en faire don à Perséphone, comme cela est suggéré par les types 8/34 et 8/35 des pinakes de Locres<sup>758</sup>, où les Dioscures sont accompagnés d'une figure féminine<sup>759</sup> qui tient d'une main un coffret à bijoux comme offrande à la déesse. [annexe 42]. Eleonora Grillo pousse l'interprétation culturelle de ce pinax jusqu'à dire que « i Dioscuri, così come le altre divinità maschili, “presentano o garantiscono l'offerta a Persefone da parte delle fanciulle”, alludendo alla controparte maschile del patto nuziale e alla realtà del mondo maschile nei suoi diversi aspetti connessi alla gioventù, alla guerra e al simposio.[...] le due scene [8/34 e 8/35] potrebbero essere paradigmatiche dei due aspetti fondamentali dell'universo maschile: “le armi e la guerra, da un lato, l'attività intellettuale, poetica, dall'altro”<sup>760</sup>. »<sup>761</sup>. Le couvercle de Naples n'est peut-être pas tout à fait étranger à cette conception très « locrienne » des Dioscures, en lien avec le culte de Perséphone. Il serait alors l'exemple le plus ancien de l'adaptation de l'iconographie attique au contexte de Grande Grèce.

Pour récapituler, la provenance locrienne de ce couvercle est maintenant assurée. Nous proposons une attribution au Groupe des Peintres de Pisticci et d'Amicos, en le rattachant particulièrement au corpus du Peintre du Cyclope. Il s'agit peut-être d'une collaboration entre le Peintre de Pisticci et le Peintre du Cyclope. La stricte volonté d'adhérer au style attique dénote vraisemblablement une commande spéciale, destinée à l'un des sanctuaires de Locres. L'iconographie peut alors

<sup>757</sup> Sur les débats autour de la représentation du partage de l'immortalité dans la céramique attique, voir HERMARY 1978, en particulier p. 59 *et sqq.* Comme le montre justement Hermary, il est difficile de trancher entre un départ conjoint ou alterné des jumeaux. On note cependant que l'alternance entre les Dioscures (l'un dans l'Olympe, l'autre aux Enfers) apparaît beaucoup plus tardivement dans la tradition littéraire avec Virgile, puis Lucien.

<sup>758</sup> *I pinakes di Locri Epizefiri*, 2007, fig.33.

<sup>759</sup> L'identité de ce personnage n'est pas claire. Zancani propose d'y voir Hélène. Pour la bibliographie et les autres interprétations nous renvoyons à *I pinakes di Locri Epizefiri*, 2007, p. 38-39 (en particulier note 265) et p. 471.

<sup>760</sup> SPIGO 2000, p. 45, cité par Eleonora Grillo in *I pinakes di Locri Epizefiri*, 2007, p. 31, note 206.

<sup>761</sup> GRILLO in *I pinakes di Locri Epizefiri*, 2007, p. 30-31.

s'expliquer en référence aux cultes principaux de la cité<sup>762</sup>. Nous la rattachons au mythe des Dioscures, particulièrement honorés à Locres. Les fouilles récentes (depuis 1969) ont mis au jour des figurines en terre cuite fragmentaires qui se rattachent aux types de statuettes de Dioscures connus dans d'autres contextes d'Italie méridionale<sup>763</sup>. Comme le remarque Marcella Barra Bagnasco « Accanto alla devozione pubblica del santuario, doveva esistere un culto domestico testimoniato dai piccoli fittili, in cui Castore e Polluce erano venerati come protettori della casa, della famiglia e del focolare. »<sup>764</sup> Ces têtes coiffées de *pilos* peuvent également être rapprochées des *pinakes* retrouvés dans la zone de la Mannella<sup>765</sup>. Or nous savons aujourd'hui que ce secteur était occupé dans l'Antiquité par un important sanctuaire dédié à Perséphone accompagnée d'Aphrodite, et à Athéna<sup>766</sup>. Remarquons que les déesses Aphrodite et Perséphone abordent les marges du mythe des Dioscures : la première pour leur sœur Hélène, la seconde comme épouse d'Hadès qui reçoit tour à tour Castor et Pollux aux Enfers. De plus, à Locres, Aphrodite est également associée à la protection des marins, tout comme les Dioscures (on se rappelle les tritons qui soutiennent les jumeaux sur le fronton du temple de Marasà). En outre, la tradition orale, relayée par Paolo Orsi<sup>767</sup>, rapportait encore au siècle dernier que des fouilles anciennes (du XIX<sup>e</sup> siècle) avaient déjà été faites à proximité de la Mannella<sup>768</sup>. Il nous semble ainsi probable que le couvercle de lékanè provienne de ce sanctuaire, lié notamment au culte de Perséphone mais d'où les Dioscures ne sont pas absents. L'offrande y aurait été déposée justement au moment (deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) où les divins jumeaux connaissent un regain de ferveur publique et privée lié au rapprochement politique avec Sparte.

<sup>762</sup> Diego Elia a mis plusieurs fois en évidence le poids du marché intérieur sur l'iconographie des vases figurés produits à Locres. Voir notamment ELIA 2009, et les références à ses travaux antérieurs. On peut raisonnablement penser que les mêmes exigences de la clientèle locrienne s'appliquaient aux commandes dans les ateliers voisins.

<sup>763</sup> Le même phénomène s'observe à Tarente dans le premier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Voir à ce propos BISCOTTO 2010.

<sup>764</sup> *Locri Epizefiri V*, p. 166.

<sup>765</sup> Voir *Locri Epizefiri V*, p. 165 et note 385 et *I Pinakes di Locri Epizefiri*, fig.25 (type 8/27). Ce type présente les Dioscures à cheval devant Perséphone assise sur un trône et tenant de la main droite un *kalathos* sur lequel est perché un coq. Le type 8/34 (fig.32-33) présente les cavaliers tournant le dos à Perséphone debout tenant un coq d'une main et un coffret à bijoux de l'autre. Le type 8/35 est une variante du précédent (fig.34-35). Le type 8/37 présente les Dioscures seuls avec leur monture.

<sup>766</sup> La même configuration se retrouve dans le sanctuaire tarentin du Pizzone, où liées au culte d'une divinité féminine de la fertilité, des fragments de statuettes masculines équestres ont été retrouvées. Cependant, pour Nicoletta Poli, ces statuettes ne représentent pas nécessairement les Dioscures (comme pourrait le laisser penser le contexte laconien), mais seraient davantage liées aux rites de passage d'adolescents. Voir POLI 2010.

<sup>767</sup> ORSI 1909.

<sup>768</sup> Pendant près de deux siècles, le secteur a été bouleversé par les fouilles clandestines. Nous renvoyons également au début de ce chapitre et à CARDOSA 2010, p. 351.

## B) Attentes et surprises de l'identification

Le second document faisant suite à la lettre que nous avons décrite plus haut, est une liste des vingt-deux vases présentés à la Reine le 16 août 1813. Si nous n'avons pu les identifier en totalité avec les céramiques décrites à la fois dans l'inventaire d'Arditi de 1821 et dans les *Documenti Inediti*, les vases que nous avons pu retrouver de façon certaine, offrent des éléments nouveaux pour la connaissance de la collection Murat et des œuvres elles-mêmes.

### 1. DEUX CRATERES QUE TOUT SEPRE... (CAT. 166 ET 167)

Les deux premiers vases de cette liste correspondent par exemple à un cratère à colonnettes (cat. 166)<sup>769</sup> et un cratère en cloche (cat. 167)<sup>770</sup> aujourd'hui conservés au Musée archéologique de Naples [annexe 43 et 44]. Par un heureux hasard, ces deux cratères sont signalés dans les *Documenti Inediti* comme portant respectivement le numéro 1 et 2 « salle 1 » du Musée de la Reine. Cette présentation côte à côte, ou du moins voisine dans le musée personnel de Caroline Murat, est curieuse pour deux vases si dissemblables. Le cratère en cloche, à figures rouges, montre en effet la rigueur classique de l'atelier attique. Le cratère à colonnettes à figures noires présente en revanche un dessin maladroit, des décors secondaires peu soignés, une qualité de vernis très médiocre. Pourquoi alors avoir rapproché ces deux vases, qui plus est pour l'ouverture des salles du musée de la Reine ? Était-ce par souci didactique, une volonté de montrer l'a et l'w de la production céramique des Anciens ? Cela est possible, mais il nous paraît davantage probable d'y voir la présentation des œuvres d'une même provenance. Le Musée de la Reine devait en effet mêler plusieurs critères de présentation : par forme et taille de vases d'une part, par contexte ou, disons, lieu de provenance d'autre part. Cette hypothèse de restitution semble confirmée par le témoignage de Clarac, qui, deux décennies plus tard, à propos de la collection Durand et de l'aménagement des salles Charles X au Musée du Louvre, écrivait à Forbin : « Il faudrait aussi dans le milieu des salles établir des tables en fer à cheval s'il était possible comme je l'avais fait dans le musée de la Reine à Naples pour y placer les vases qui méritent d'être vus de tous côtés. Il me semblerait aussi qu'il serait bien ainsi qu'on l'avait pratiqué à Naples, de faire entrer les noms de Pompei, d'Herculanum, de la Basilicate, de la Campanie etc. dans les ornements des salles, et de tirer ces ornements-là des peintures antiques trouvées dans ces différentes villes. »<sup>771</sup>. On peut donc raisonnablement penser

<sup>769</sup> Arditi 7908, *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°602, H 2754, inv.81086. Le vase est inédit. Voir la fiche correspondante sur la base *Vases du decennio francese*.

<sup>770</sup> Arditi 9253, *Doc. Ined.*, n°452, H 3212, inv.81457. Production attique ; attribué par Beazley au Peintre de Christie. ARV<sup>2</sup>, p. 1049.2. Voir la base *Vases du decennio francese*.

<sup>771</sup> Lettre du comte de Clarac au comte de Forbin, le 21 décembre 1824, citée et transcrite par Louise DETREZ 2011. Nous la remercions vivement d'avoir attiré notre attention sur ce passage.

que les deux cratères présentés « en ouverture » des salles du musée personnel de Caroline Murat, soient l'illustration pour les grands vases des découvertes faites à Locres.

La cité de Locres, fondée à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>772</sup>, prospère comme ses voisines Crotone et Sybaris au VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant J.-C. Locres bénéficie alors des avantages économiques que lui procure le commerce de la poix, étendant son influence sur l'arrière-pays, et prenant ascendant sur Rhégion. Selon Laurence Mercuri, cette ressource semble être exploitée dès les débuts de la colonie : « l'identification de la *πίτταν τὴν Βρεττίαν* (Strab. 6, 1, 9 ; DH. 20, 15) avec la poix de Locres est à peu près certaine. Utilisée dans l'étanchéité des vases, dans le scellage des couvercles de conteneurs, dans la cuisson du vin pour en accroître la capacité de vieillissement, et dans les traitements médicaux, elle peut avoir été une ressource recherchée dès l'époque archaïque<sup>773</sup> ». Cette richesse explique sans doute en partie les nombreuses importations de céramique figurée de Corinthe et d'Athènes. Néanmoins, toutes ces productions d'importation semblent concurrencées (et ce dès le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) par une production locale.

Le cratère à colonnettes à figures noires (**cat. 166**) identifié plus haut pourrait ainsi être le produit d'un atelier local<sup>774</sup>. Les fouilles et les études récentes sur les centres archaïques de Grande Grèce ont révélé l'existence de productions céramiques locales dès le VII<sup>e</sup> siècle, issues de la tradition orientalisante. À Locres, des analyses archéométriques réalisées sur le matériel céramique du VII<sup>e</sup> au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., découvert dans les secteurs de Marasà Sud, Centocamere et San Cono, ont confirmé l'importance de la production locale par rapport aux importations<sup>775</sup>. Comme le notait déjà Ernst Langlotz en 1972, il est peu probable que « la produzione greco-italiota, così sviluppata si fosse spenta intorno al 600 »<sup>776</sup>.

La typologie du cratère se confond avec celle des modèles attiques de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La composition de l'image et des éléments secondaires offre également de nombreux points de comparaison avec la production attique du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle comme celle du Peintre du Louvre Cp 11268 ou celle du Peintre de la Villa Giulia M 482. [**annexe 43, fig. 3 et 4**]. Cependant, plusieurs indices interdisent d'identifier le cratère à une production attique : tout d'abord, le caractère peu soigné et schématique des motifs secondaires (les feuilles de lierre encadrant la scène figurée ou la file de sigma sur la lèvre, déformée en serpentins désordonnés) ;

<sup>772</sup> Suivant les conclusions des fouilles effectuées au début des années 2000 à Locres au Casino Macrì, la cité avait déjà un plan régulier au VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Nous renvoyons à l'article de synthèse SABBIONE 2004 (en particulier p. 395).

<sup>773</sup> « Sur l'emploi de la poix à l'époque romaine, cf. notamment DE CARO 1985. Cité par MERCURI 2004, p. 131, note 348.

<sup>774</sup> Sur les productions à figures noires de Grande Grèce, voir notamment ESPOSITO 1996 ; DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 67-95.

<sup>775</sup> MIRTI 1995.

<sup>776</sup> LANGLOTZ 1972, p. 167. Cité par ESPOSITO 1996, p. 307.

ensuite, le dessin peu fluide des corps, dont la position semble reprendre maladroitement d'autres modèles iconographiques ; enfin, la qualité de l'argile, plus grise et micacée, et l'aspect terne du vernis, indiquent sans conteste une production de Grande Grèce imitant la figure noire attique. La question de la localisation précise de cette production reste cependant ouverte. Comme le remarque Anna Maria Esposito, si l'existence d'une production de céramique à figures noires en Grande Grèce est maintenant bien établie, les archéologues manquent encore d'éléments fermes pour établir les bases d'une identification des ateliers<sup>777</sup>. Il faudrait désormais procéder à une analyse archéométrique de la pâte du cratère de Naples pour déterminer avec précision son lieu de production.

Le second vase identifié, le cratère en cloche à figures rouges (**cat. 167**) [**annexe 44**], attribué par Beazley au Peintre de Christie ou au Groupe de Polygnotos, était jusqu'ici sans provenance archéologique. Or, plusieurs vases et fragments du même groupe ont été identifiés par Beazley parmi les découvertes de Locres<sup>778</sup>. Selon Filippo Giudice, il semble que le port de Locres constituait pour les productions de ce ou ces peintres, le point de séparation entre deux routes maritimes : l'une suivant les côtes des mers ionienne et tyrrhénienne, l'autre se dirigeant vers l'Adriatique et les ports de l'Étrurie septentrionale<sup>779</sup>.

## 2. UNE PRESENCE APULIENNE (CAT. 168, 172, 181, 182)

**Cat. 168** : Le vase décrit au numéro 3 de cette liste est également un cratère en cloche. Nous proposons une identification avec la vase de Naples H 2065 inv.81664<sup>780</sup>. Or ce cratère est attribué par Trendall<sup>781</sup> au Peintre de Dijon, actif dans l'atelier apulien vers 360 av. J.-C. [**annexe 45, fig. 1-3**].

**Cat. 172** : De même, le numéro 7 de ce document d'archive semble correspondre à la description d'Arditi d'un cratère en cloche<sup>782</sup> que Trendall attribue également à une main apulienne proche du Peintre d'Athènes 1680<sup>783</sup>, actif entre 375 et 350 av. J.-C. Si notre identification est correcte, cela montre que Locres a poursuivi au IV<sup>e</sup> siècle sa tradition d'ouverture à l'art grec d'autres régions, important ou imitant à l'époque archaïque des vases de Corinthe, puis d'Athènes et se tournant à l'époque classique vers les ateliers régionaux d'Italie méridionale. Par ailleurs, les liens politiques

<sup>777</sup> ESPOSITO 1996, p. 307.

<sup>778</sup> GIUDICE 1984, p. 83 et note 448.

<sup>779</sup> GIUDICE 1984, p. 87-88 et note 470.

<sup>780</sup> Arditi 8160, *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°106

<sup>781</sup> TRENDALL *RVAp*, 6/155, pl. 49, 1-2.

<sup>782</sup> Arditi 9012, *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°446 H 1838 inv.81450

<sup>783</sup> TRENDALL, *RVAp*, 9/143.

avec Tarente n'ont dû que renforcer les échanges commerciaux et artistiques entre les deux cités. Nous ne nous étonnerons donc pas de trouver deux cratères à colonnettes monumentaux apulien, cités par la lettre du 16 août 1813 : « Vaso co' manichi a colonnette ove così nell'una, come nell'altra faccia vi è dipinta una testa di donna. » et le suivant « Vaso di simil forma e collo stesso dipinto ». Certes, les candidats potentiels à l'identification sont nombreux si l'on recense ne serait-ce que les vases du MANN. Cependant, si l'on considère que la lettre décrit les vases qui sont présentés à la Reine pour son musée personnel, il devient possible de réduire les candidats au nombre de deux. En effet, aucun des vases emportés en exil puis vendus à Louis I<sup>er</sup> de Bavière ne correspond à la description ; en revanche seuls deux vases de la liste des *Documenti Inediti* répondent à tous les critères de l'identification. Il s'agit de deux cratères, offerts en 1842 par Ferdinand à l'empereur du Brésil Pierre II, à l'occasion du mariage de sa sœur Teresa-Cristina<sup>784</sup>. Ils sont aujourd'hui conservés au Musée des Beaux Arts de Rio de Janeiro. [annexe 45, fig. 4-6]

**Cat. 181** : cratère à colonnettes apulien, attribué au Peintre d'Armidale (350-325 av. J.-C.). Rio de Janeiro n° 2300 [annexe 46, fig. 1 et 2].

“Vaso simile [vaso a colonnette], alto pal. 1 <sup>7/12</sup> per pal. 1 ¼. Da ambe le facce vi sono dipinte due teste di donna”. Le vase semble composer une paire avec le cratère suivant.

**Cat. 182** : cratère à colonnettes apulien attribué au Peintre d'Armidale (350-325 av. J.-C.). Rio de Janeiro 2298 [annexe 46, fig. 3 et 4].

“Vas[o] a colonnette, [...] alto pal. 1 on. 7, e di diametro pal. 1 1/12. In ogni faccia vi è dipinta una testa di donna”. Notons que Trendall proposait une attribution au Peintre de Bristol dans son ouvrage *Red-figured vases of Apulia*<sup>785</sup>. Il est intéressant de noter qu'il existe un vase presque identique (*Doc. Ined.*, n°131 et Arditi 9183), de taille légèrement supérieure<sup>786</sup> à celui de Rio conservé au Musée archéologique de Naples (H 2760). Fiorelli les rapproche d'ailleurs dans une notice commune aux n°131 et 132. Cela éclaire quelque peu les choix opérés par Ferdinand II (ou plutôt le conservateur du Musée Royal Bourbon) de privilégier les œuvres considérées comme « doublons » - et donc bien représentatives - des collections napolitaines. Les deux vases à colonnettes de Rio forment une autre paire. On ignorait jusqu'ici leur provenance. Il est probable qu'ils aient été découverts dans le même contexte.

<sup>784</sup> Nous renvoyons sur ce point à nos travaux LE BARS 2007, p. 67-73. Sur la collection d'antiques de Teresa Cristina au Brésil, voir POLLINI 2011. Signalons également la récente parution du livre d'Aniello Angelo AVELLA 2012.

<sup>785</sup> TRENDALL *RVAp*, 25/189.

<sup>786</sup> « 1 paume et 8 onces et demies » de hauteur pour un diamètre « d'une paume et 1/6 », voir *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°131.

### 3. LE GROUPE INTERMEDIAIRE (CAT. 184)

Les fouilles du XX<sup>e</sup> siècle en Italie méridionale, notamment dans les aires d'influence tarentine et métapontine, ont mis en évidence l'imbrication qui existe parfois entre les ateliers. À Locres, des exemples rassemblés par Trendall sous le terme générique de « Groupe Intermédiaire »<sup>787</sup> et plus finement étudiés par Sebastiano Barresi<sup>788</sup>, viennent confirmer l'hypothèse d'un marché local largement ouvert aux influences extérieures, en liant le site de Locres aux productions lucaniennes (en particulier métapontine) d'une part et tarentines d'autre part.

À ce titre, et comme exemple d'imbrication des styles italiotes, le numéro 19 de la liste est un cas intéressant. En raison de son appartenance à la collection de la reine Caroline Murat, nous l'identifions avec certitude au skyphos conservé à Naples H 974 inv.81959 (cat. 184)<sup>789</sup> [annexe 47]. Or le dossier d'œuvre du Musée archéologique ne contient rien sinon une attribution possible à l'atelier lucanien. La provenance était, semble-t-il, inconnue. Grâce à la lettre du 16 août 1813, nous pouvons désormais proposer Locres comme lieu de découverte. Cependant, Trendall ne mentionne pas le skyphos dans son étude sur la céramique lucanienne.

Le fait que Trendall ne l'ait pas retenu dans son corpus, ainsi que certains détails « suspects » observés sur le vase, nous incitent à penser que ce skyphos serait davantage d'*inspiration* lucanienne (nous reviendrons plus loin sur le terme « lucanien »). Nous remarquons en outre, à la suite de Michel Sguaitamatti, que ce type de skyphos « corinthien » est, avec la lékanè, l'une des formes récurrentes découvertes à Locres. De plus, des fragments exhumés au cours du XX<sup>e</sup> siècle, émane un « senso di omogeneità, rafforzato ancora dall'uniformità dell'argilla e della tecnica di esecuzione. Se consideriamo poi che l'argilla è spesso identica a quella dei vasi a vernice nera e a quella delle terrecotte e che le forme degli skyphoi [...] corrispondono fedelmente a quelle della ceramica a vernice nera, dobbiamo, una volta ancora, sottolineare la grande probabilità dell'esistenza di una produzione locale di ceramiche a figure rosse nella prima metà del IV sec. a. C. »<sup>790</sup> En l'absence d'une analyse scientifique plus poussée sur l'argile, il est cependant trop osé d'avancer Locres comme le lieu de production du skyphos de Naples. Nous nous bornons donc ici à quelques rapprochements stylistiques pour tenter de « classer » ce vase, ou pour le moins, de le rapprocher d'un atelier.

La typologie du skyphos H 974 de Naples est identique à celle de nombreux skyphoi rangés par Trendall sous l'étiquette un peu générique de « Groupe intermédiaire ». Par « intermédiaire », ce

<sup>787</sup> TRENDALL *LCS*, p. 62-80, pl. 30-38.

<sup>788</sup> BARRESI 1999. Voir aussi, BARRESI 2005.

<sup>789</sup> Arditi 9136, *Doc. Ined.*, n°677.

<sup>790</sup> SGUAIMATTI, Michel, « I frammenti di ceramica italiota a figure rosse », in *Locri Epizefiri IV*, p. 173-174.

dernier entendait, comme le résume parfaitement Sebastiano Barresi, « un gruppo di vasi italioti a figure rosse stilisticamente posti a metà strada tra la produzione apula e quella lucana e, nell'ambito di quest'ultima tradizione, tra la fase più tarda dell'attività del Pittore di Amico e le prime esperienze ceramografiche dei Pittori di Creusa e di Dolone. »<sup>791</sup> Parmi les productions de ce « Groupe Intermédiaire », dont Sebastiano Barresi n'a pas manqué dans sa thèse de souligner l'hétérogénéité stylistique, notre attention a été particulièrement attirée par le skyphos conservé au Musée National de la Céramique de Sèvres<sup>792</sup>, publié et attribué par Trendall au Groupe de la via Minniti (subdivision du « Groupe Intermédiaire »)<sup>793</sup>. De la même typologie que le skyphos de Naples (bien que d'une taille légèrement inférieure), le vase de Sèvres présente des éléments de décor comparables. Les rinceaux et les éléments de palmettes des deux skyphoi sont très proches [annexe 47, fig. 1b et 2b]. Dans les deux cas, on retrouve également la présence d'un double filet assez espacé servant de base au personnage qui orne chaque face. Les figures féminines présentent un avant-bras potelé auquel se rattache une main petite et charnue. Elles sont coiffées en cécryphale et portent toutes deux un collier à la naissance du cou, dont les perles se rapetissent de droite à gauche. La figure masculine en revanche se rapproche du canon du satyre peint sur le skyphos de Tarente 127916 publié par Sebastiano Barresi<sup>794</sup> [annexe 47, fig. 1c et 3]. Sur les deux vases, l'allure du corps masculin est robuste et athlétique, malgré un canon court. On note la même fluidité nonchalante dans l'indication de la musculature du torse. Les bras sont pleins, l'articulation du coude arrondie. Les jambes sont courtes, les cuisses massives se fusèlent à peine vers un genou placé bas et dont l'articulation est marquée de la même façon sur les deux skyphoi. Le mollet est saillant sur une cheville et un pied présentant les mêmes erreurs de raccourci (genou de face et pied de profil sur la jambe droite du satyre, et sur la jambe gauche du jeune homme au strigile). Le skyphos de Tarente est attribué par Trendall au Groupe de Reggio (autre subdivision du « Groupe Intermédiaire »), mais Sebastiano Barresi le replace dans l'aire de production tarentine, proche du Peintre de Tarporley<sup>795</sup>. Sans aller jusqu'à établir de façon formelle une identification à cette main, on note en effet une certaine similitude avec les personnages des revers des vases de la production du Peintre de Tarporley, en particulier du cratère à colonnettes de Genève 15042 [annexe 47, fig. 1c et 4]. Les deux parallèles – le skyphos de Sèvres d'une part, et le skyphos de Tarente d'autre part – nous rapprochent irrésistiblement de l'aire tarentine, sans cependant assumer pleinement les caractéristiques de cette production. Nous pensons donc que le skyphos de Naples doit entrer dans

<sup>791</sup> BARRESI 2005, p. 143-144.

<sup>792</sup> Sèvres n°218, actuellement en dépôt au usée Vivant Denon.

<sup>793</sup> TRENDALL LCS, p. 71, n°357, pl. 33.5. Voir aussi CVA Sèvres, pl. 32, I, 16 et 32.

<sup>794</sup> TRENDALL LCS, p. 689, n°313 a. Ancienne collection Arnò aujourd'hui au Musée National de Tarente. BARRESI 2005, p. 147, fig.5-6. Le vase semble provenir de Manduria.

<sup>795</sup> Sur ce peintre, voir la récente redéfinition de son corpus : DENOYELLE-SILVESTRELLI 2013.

cette nébuleuse que représente le « Groupe Intermédiaire », tout en précisant sa claire influence tarentine et sa possible production sur le sol de Locres.

Les découvertes archéologiques récentes et les études qui ont suivi, notamment celles de Diego Elia<sup>796</sup>, mettent en évidence l'existence d'un atelier à Locres<sup>797</sup> et les liens qu'il entretient avec la Sicile. Cet atelier local exporte même ses productions vers d'autres cités de Grande Grèce, en particulier vers Caulonia, comme le montrent les récentes études d'archéométrie<sup>798</sup>. Il s'agit donc d'un atelier dynamique entre 380 et 350 av. J.-C., qui attire à lui des peintres étrangers et sait les fixer sur le territoire de Locres. Selon Diego Elia « in questo arco cronologico sarebbero stati qui attivi numerosi decoratori di vasi, non solo quelli raccolti nel Gruppo di Locri ma anche quelli indicati convenzionalmente come Gruppo dell'Erote inginocchiato e Pittore della Pisside RC 5089. »<sup>799</sup> Comme nous avons tenté de le montrer, le skyphos de Naples s'apparente par bien des aspects à la production du Groupe Intermédiaire, tout en conservant de nombreux caractères stylistiques du Peintre de Tarporley. Il est difficile, sans analyse archéométrique, d'attribuer de façon définitive ce skyphos à cette main ou à sa manière. Mais disons simplement qu'il est un exemple du dynamisme des échanges stylistiques entre les ateliers de la région.

Ainsi, les documents d'archives découverts à Naples permettent d'avancer Locres comme lieu de découverte pour des vases jusqu'ici sans provenance. Le contexte précis de ces découvertes reste cependant du domaine des hypothèses : une nécropole archaïque pour les fouilles de 1810-1811, vraisemblablement les environs de l'aire cultuelle de la Mannella pour les découvertes de 1813. L'ensemble de ces archives jette ainsi une autre lumière sur l'histoire moderne du site, en replaçant ces découvertes dans la période du règne de Murat. Les identifications que nous proposons apportent une nouvelle dimension à la compréhension du site. Elles augmentent de formes entières le corpus des œuvres découvertes sur le sol épizéphyrien et élargissent l'éventail des peintres connus jusqu'ici à Locres.

---

<sup>796</sup> ELIA 2005.

<sup>797</sup> Le quartier du Céramique de Locres, identifié pour sa phase hellénistique par Marcella Barra Bagnasco, a fourni une documentation archéologique très complète. Pour une présentation de son organisation spatiale et chronologique, voir BARRA BAGNASCO 1996.

<sup>798</sup> Résultats présentés par MIRTI ET AL. « Red-figure vases from archeological sites in Magna Graecia. New analyses by ICP-MS », in *Actes Archeometry Zagora 2004*, en cours de publication. Voir également MIRTI 2004.

<sup>799</sup> ELIA 2010b, p. 472.





## **CHAPITRE VII**

### **ANALYSE DES DECOUVERTES EN BASILICATE (1806-1815)**

Les populations de la *Mesogaia* sont peu décrites par les sources antiques. Or, ce territoire montagneux est traversé de fleuves en partie navigables dans l'Antiquité. Une route entre vallées et cols naturels relia dès le haut archaïsme le Golfe de Tarente et les rives de la mer Adriatique aux côtes tyrrhéniennes. Au cours du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, l'archéologie a mis au jour un réseau de centres indigènes stratégiquement placés sur les voies de passage. Le matériel découvert confirme dans la majeure partie des cas, à la fois une forte identité italique (de Peucétie, Messapie, Daunie...) et une ouverture aux productions orientales et helléniques, importées de Grèce ou de centres voisins comme les colonies de Tarente et de Métaponte. Ces contacts déjà en place au début de l'époque archaïque, se poursuivent au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C., alors que l'ethnogénèse lucanienne s'étend jusqu'au Sud de la Campanie avec la prise de Poseidonia, et semblent croître au cours du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>800</sup> L'observation de liens forts entre Métaponte et les régions intérieures de Lucanie invitent à repenser les réseaux d'échanges commerciaux, culturels et religieux entre la cité et les centres indigènes. L'étude fondatrice d'Angela Pontrandolfo<sup>801</sup> et les travaux qui ont suivi, ont permis de mieux cerner le monde lucanien, tout en soulevant de nouvelles questions sur la genèse de son artisanat et les influences reçues. Le grand nombre de céramiques appartenant à la production de peintres lucaniens stylistiquement très liés à Métaponte pose la question de la localisation des ateliers<sup>802</sup> et de leur migration vers les périphéries de la *chora* métapontine dans le courant du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C. C'est là tout l'enjeu de notre travail de redécouverte des contextes et de relocalisation des productions : en dressant une carte plus précise des lieux de découverte des vases italiotes de la région, nous contribuerons d'une part à une meilleure appréciation des aires de production des peintres lucaniens, d'autre part à une meilleure connaissance de leur clientèle.

---

<sup>800</sup> C'est ce que Lucia Lecce remarque en particulier pour le site de Pisticci, en notant la présence de vases de formes indigènes – comme l'olla – décorées dans la technique des figures rouges d'une iconographie grecque, sous l'influence stylistique de Métaponte. Voir BOTTINI-LECCE 2012, p. 56.

<sup>801</sup> PONTRANDOLFO 1982. Voir également la synthèse avec mise à jour bibliographique PONTRANDOLFO 1996d.

<sup>802</sup> Voir les découvertes du Kerameikos de Métaponte : D'ANDRIA 1973, D'ANDRIA 1980. Voir également la synthèse de SILVESTRELLI 2005. La notion de « quartiers artisanaux », qui fonctionne si bien pour Athènes et les principales colonies de Grande Grèce comme Métaponte, se dissout dans le monde indigène du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C. en une autre forme et méthode de production, qui prévoit sans doute une pérégrination accrue des artistes et artisans. Sur la notion de « quartiers » spécialisés, voir *Actes Quartiers artisanaux*, en particulier la contribution d'Arianna Esposito et Giorgos M. Sanidas, p. 11 et *sqq.*

**TABLEAU 10 SYNTHÈSE DES DÉCOUVERTES EN BASILICATE (1806-1815)**

Sites étudiés	Nombre d'œuvres décrites dans les sources	Nombre d'œuvres identifiées	Peintres de vases identifiés
<b>Anzi</b>	<b>16</b>	<b>12</b>	
		Figurés attiques : 0	
		Figurés apuliens : 0	
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 12	Groupe de Pisticci-Amycos ; Peintre de Brooklyn-Budapest ; Peintre des Choéphores ; Peintre du Primato ; Peintre de New York 52.11.2 ;
		Vernis noir : 0	
		Autres productions : 0	
<b>Armento</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	
		Figurés attiques : 0	
		Figurés apuliens : 2	Groupe du Ganymède de Berlin ; Peintre des Enfers
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 0	
		Vernis noir : 0	
		Autres productions : bijoux	

## I) Anzi, le Val d'Agri et les fastes de la Lucanie intérieure

**TABLEAU 11 ANALYSE DES DECOUVERTES A ANZI**

	Nombre d'individus		
Œuvres décrites dans les sources	16		
Œuvres identifiées	12		
		Typologie des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	0	-	
Vases figurés apuliens	0	-	
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés lucaniens	12	Cratère à volutes	152, 154, 162
		Amphore pseudo-panathénaïque	153, 164
		Nestoris (type 1)	157, 158
		Nestoris (type 2)	155, 161, 165
		Lébès gamikos	156, 163
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions	0	-	

Au cœur du territoire des Œnotres<sup>803</sup>, passé à partir du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. sous la domination des Lucaniens, le site d'Anzi occupe un point stratégique de la *mesogaia* antique. Perché sur son éperon rocheux (près de 1000m d'altitude), il domine les voies d'accès fluviales et terrestres entre la Vallée de l'Agri et la Vallée du Sauro. En outre, Anzi est équidistant des deux côtes et offrait dans l'Antiquité l'un des passages terrestres privilégiés par le commerce vers l'Étrurie méridionale et la Campanie<sup>804</sup>. Avec l'extension de la domination lucanienne jusqu'à Paestum, le site d'Anzi se développe autour d'une élite tirant sa richesse non seulement des ressources agricoles mais aussi du trafic commercial passant par son territoire<sup>805</sup>, ainsi que nous l'indique l'archéologie funéraire<sup>806</sup>. Notons également qu'Anzi se trouve à 27 km des nécropoles de Serra Lustrante et du site antique d'Armento et est au centre d'un maillage de petits centres agricoles et de sanctuaires que l'archéologie met peu à peu au jour<sup>807</sup>.

Les découvertes de vases antiques dans les nécropoles du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. des environs d'Anzi ont ainsi mis en évidence la nette prépondérance de l'atelier lucanien, en particulier du Peintre des Choéphores et du Peintre de Brooklyn-Budapest. Mais elles ont également permis de constater que le « marché » antique était aussi ouvert à d'autres productions italiotes, notamment des ateliers apuliens.

La documentation laissée par les premières décennies du xix<sup>e</sup> siècle ne permet pas toujours de combler les nombreuses lacunes d'une histoire de l'archéologie en pointillés. Cependant, la recherche et l'identification des vases à leur contexte de fouilles nous permettent de répondre ici à quelques interrogations sur la localisation des ateliers lucaniens et les réseaux d'échanges qui animaient la Lucanie intérieure au cours du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Mais avant de proposer les candidats à l'identification et de tenter une remise en contexte archéologique des découvertes faites pendant le *decennio francese*, il convient de s'arrêter un instant sur l'état et la nature des sources à notre disposition, afin de démêler l'écheveau complexe

---

<sup>803</sup> Il s'agit bien sûr d'un territoire aux frontières mouvantes. Gioacchino Francesco La Torre en donne cette définition géo-archéologique : « un'ampia fascia di territorio, intermedia tra la sub-colonia sibarita di Poseidonia e la sub-colonia tirrenica di Locri – Hipponion e Medma – per la quale le fonti letterarie e i dati archeologici ci consentono di affermare che, a partire dal VI secolo, fosse abitata da genti indigene, prevalentemente identificate con gli Enotri ». LA TORRE 2000, p. 41. Voir également PONTRANDOLFO 1994.

<sup>804</sup> L'antique Anxia se trouve sur le tracé de la route d'époque classique et hellénistique qui est en partie repris par la Via Herculia, construite au iv<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

<sup>805</sup> Il existe une bibliographie fournie sur le sujet. Nous nous contentons ici de renvoyer à l'article de Marcello Tagliente : TAGLIENTE 1987, en particulier, p. 135 *et sq.*

<sup>806</sup> Sur l'ancienneté de cette élite économique et politique de la *mesogaia*, voir BOTTINI 2007.

<sup>807</sup> Nous renvoyons pour ce domaine aux nombreux travaux de Massimo Osanna et de la Surintendance de Basilicate. Voir également ADAMESTEANU 1996 ; CAIAZZA 2011, en particulier p. 370 *et sqq.* Nous renvoyons aux réflexions développées récemment par Luca Cerchiai à l'occasion du séminaire d'Olivier de Cazenove et Alain Duploux sur la Lucanie antique, sur l'organisation en *polis* des Œnotres.

tissé par les réseaux antiquaires, les découvertes fortuites et les fouilles clandestines qui s'assurèrent la part belle des trouvailles de vases antiques dans les environs d'Anzi.

## A) Recherches préliminaires

### 1. ÉTAT DES SOURCES

Les sources primaires et secondaires sont assez nombreuses pour le site d'Anzi et nous ont permis d'identifier avec certitude une quinzaine d'œuvres découvertes pendant le *decennio francese*. Comme pour d'autres localités telle que Ruvo, il est évident que les fouilles clandestines ont mis au jour durant cette même période de très nombreux vases et fragments. Ce que les documents de l'administration centrale relatent n'est qu'une partie des découvertes. Mais en l'absence d'autres sources, nous ne pouvons nous fonder que sur ces documents – lorsqu'ils donnent des descriptions suffisantes – pour restituer avec certitude une provenance à des vases conservés aujourd'hui dans les musées du monde entier. Ainsi, malgré la faible part que les fouilles officielles représentent à Anzi, il convient de se pencher attentivement sur les différentes sources à disposition.

Les sources primaires, tout d'abord, sont constituées par les archives conservées à l'Archivio di Stato de Potenza et à l'Archivio di Stato de Naples (ASN) dans le fonds du Ministère de l'Intérieur<sup>808</sup>, ainsi qu'aux Archives de la Surintendance de Naples (ASSAN)<sup>809</sup>. Nous avons déjà souligné la complémentarité de ces deux derniers fonds, qui conservent l'une et l'autre partie de la correspondance entre le Ministre de l'Intérieur et le Directeur du Musée Royal. Certains documents sont en outre publiés dans le second volume des *Documenti Inediti*<sup>810</sup> ainsi que dans l'œuvre de Ruggiero<sup>811</sup>. [annexe 48]

À ces sources primaires, il convient d'ajouter deux sources secondaires fondamentales.

En 1865, dans un opuscule fleurant bon les élans enthousiastes du *Risorgimento*, intitulé *Dell'importanza della provincia di Basilicata e della futura missione tra le provincie Italiane*, Giuseppe d'Errico dresse un panorama à la fois géographique, historique et politique de sa région. Il revient notamment sur les découvertes de vases faites à Anzi au cours des décennies précédentes.

---

<sup>808</sup> ASN, Min. Int., I° inv. fs.52 et Min. Int., I° inv., busta 989, 990.

<sup>809</sup> ASSAN, IV, B11.

<sup>810</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2-3.

<sup>811</sup> RUGGIERO 1888, p. 485.

Si son commentaire ne permet aucune identification précise de vases antiques, nous retenons cependant cette remarque :

Quei vasi in gran parte etruschi in talune contrade, sono di carattere siculo in talune altre. [...] I vasi siculi non si trovano, che da Anxia procedendo verso l'interno, nella direzione del Sud, e Sud-ovest, laddove quelli etruschi rinvenngonsi in tutte le altre parti<sup>812</sup>.

Malgré la date plutôt tardive (1865), Giuseppe d'Errico emploie encore les typologies antiquaires du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui semblent être rentrées dans le langage des non spécialistes pour désigner les différents styles et techniques observables sur les vases antiques. Ainsi les adjectifs « étrusque » et « sicilien » sont à comprendre comme des synonymes de « figures rouges italiotes » et de « figures noires ». Il est intéressant de noter que d'Errico fait une nette distinction entre les zones où furent découverts des vases à figures noires et celles où fut mise au jour une majorité de vases à figures rouges. Cela confirme d'une part la présence d'une nécropole archaïque distante de la ou des nécropoles plus tardives ; d'autre part cela indique que les explorations archéologiques ne se sont pas contentées d'une zone précise mais qu'au contraire le territoire d'Anzi a été largement retourné en plusieurs points par les fouilleurs autorisés ou clandestins du XIX<sup>e</sup> siècle.

Giuseppe d'Errico ne donne malheureusement pas plus de détails. On peut cependant préciser le cadre des découvertes d'antiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à la description plus archéologique d'Andrea Lombardi.

En effet, dans son *Saggio sulla topografia ... dell'odierna Basilicata*<sup>813</sup>, déjà cité à propos des fouilles d'Armento, Andrea Lombardi fait état de premières découvertes effectuées à proximité de la ville moderne d'Anzi dès 1797. Il donne des indications topographiques plus précises que la majeure partie des documents d'archives conservés sur les fouilles d'Anzi, ce qui nous permet de compléter les sources primaires. Il décrit en outre l'architecture des tombeaux et se montre particulièrement attentif à la disposition du mobilier funéraire. Il reconstitue également le contexte humain et politique dans lequel se sont déroulées les fouilles. Ce témoignage est donc capital pour mieux cerner la nature des découvertes, savoir comment les fouilles se sont déroulées et quels étaient les acteurs en présence. Si ces indications ne suffisent pas toujours à retrouver les vases antiques en question, elles apportent un faisceau d'indices à ne pas négliger.

---

<sup>812</sup> D'ERRICO 1865, p. 77.

<sup>813</sup> LOMBARDI 1832, p. 230-234.

## 2. LES PREMIERES DECOUVERTES ET LEURS PROTAGONISTES

Les premières trouvailles recensées de vases antiques sur le site d'Anzi datent de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il faut en effet attendre 1796 pour voir apparaître le nom d'Anzi à propos de découvertes archéologiques dans les archives du Royaume de Naples. Un petit propriétaire terrien de la ville d'Anzi, Giuliano Garrumone ouvre ainsi la voie au commerce antiquaire entre sa cité et la capitale du Royaume. Nous conservons sa trace à travers un rapport fait à la Maison du Roi (Casa Reale) le 28 février 1796 :

Giuliano Garrumone è venuto a presentare a S.M. alcuni vasi antichi, uno grande e tre piccoli, da lui trovati nel coltivare un suo podere. Il vaso grande alto pal. 1 ed on. 5, e di diam. all'orificio pal. 1 ed on. 6, ha la forma a campana, e rappresenta un lettisternio: i tre piccoli senza figure (fsc. 950).<sup>814</sup>.

Ce cratère en cloche d'environ 37 cm de haut et 38 cm de diamètre, présente sans doute une scène de symposium, le terme « lettisternio » indiquant généralement dans les descriptions anciennes un lit de banquet. Les documents de l'ASSAN nous apportent heureusement plus de précision sur le destin de ce cratère : « Quattro vasi acquistati per il Museo Reale da Giuliano Carramone di Anzi, 1796 »<sup>815</sup>. La commission pour les Antiquités (Giunta di Antichità) avise Venuti de sa décision que les vases de Garrumone rejoignent les collections de la Manufacture Royale de Porcelaine de Capodimonte. Une autre archive, publiée cette fois dans le quatrième volume des *Documenti Inediti*, donne la liste et une description plus détaillée des vases de Garrumone à la Manufacture :

n°117. Vaso a campana alto pal. 1 ed on. 5, con il piede rotto. In una faccia quattro figure, cioè due all'impiedi, una nel letto ed altra accovacciata, e nell'altra faccia tre figure ammantate, si deve ripulire, restaurare e ritoccare, ed esiste in detta R. Fabbr.<sup>816</sup>.

Après plusieurs recoupements entre les descriptions d'Heydemann et les inventaires d'Arditi, un seul candidat correspond à tous les critères de forme, de dimensions et d'iconographie. Nous proposons ainsi d'identifier ce vase au cratère en cloche apulien de Naples H 2067 (inv.81471)<sup>817</sup>. Trendall l'attribue à la période mature du Peintre des longs rabats et précise que le cratère est « much repainted »<sup>818</sup>. Cette remarque fait écho à l'archive publiée dans les *Documenti Inediti* à peine citée, qui préconisait de « nettoyer, restaurer et retoucher » le vase.

<sup>814</sup> Archive publiée dans les *Doc. Ined.*, vol. II, p. 1.

<sup>815</sup> ASSAN, XXIII A1, 8. Nous remercions Angela Luppino pour la transcription de cette référence.

<sup>816</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Museo Nuovo), p. 162.

<sup>817</sup> Autres inventaires : Arditi 531, San Giorgio 1457. Arditi donne comme provenance « Napoli », ce qui indique simplement que le cratère se trouvait déjà dans les collections napolitaines. Selon Heydemann, le vase provient de Basilicate.

<sup>818</sup> TRENDALL *RVAp*, 4/148.

Les « trois vases sans figures » découverts à Anzi par Garrumone en même temps que le cratère en cloche, sont décrits dans la suite de l'archive publiée dans les *Documenti Inediti*. Il s'agit d'une hydrie et de deux « petits vases » à vernis noir. Cet ensemble indique une sépulture sobre plutôt que modeste, datable sans doute de la fin du premier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cela apporte une information complémentaire aux découvertes plus récentes faites sur le site d'Anzi, en confirmant la présence de l'atelier apulien, et du Peintre des longs rabats en particulier, dans les contextes lucaniens préhellénistiques.

Cette première découverte fortuite et les gains que sut en retirer Giuliano Garrumone, lui donnèrent une certaine passion pour l'archéologie. On le retrouve ainsi une dizaine d'années plus tard, à la tête d'une petite collection de vases antiques glanés sur le territoire d'Anzi, comme nous l'apprend un rapport au Ministre de l'Intérieur du 16 mai 1807 :

Il Sig. Vinc. Pomarici, soprintendente degli scavi in Basilicata, con lettera del 16 aprile dice, essersi rinvenuti nel territorio di Anzi molti vasi antichi: la più grande parte di essi è posseduta da Giuliano Garrumone [...]<sup>819</sup>.

Malheureusement, aucune description n'accompagne cette annonce. Le rapport précise juste que les vases possédés par Garrumone sont de qualité trop modeste pour intéresser le Musée Royal. Nous pouvons donc seulement nous figurer dans la pièce de réception de l'habitation de ce modeste bourgeois, la collection, sans doute assez hétéroclite, de petits vases ornés, de vaisselle à vernis noir et de céramique indigène, rassemblés par les patientes recherches de son propriétaire sur ses terres d'Anzi. Cette note confirme également le nombre de découvertes fortuites et de fouilles non déclarées dans la région au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Giuliano Garrumone n'est cependant pas le seul à entreprendre une collection de vases antiques et à chercher à tirer profit de ses trouvailles. Dans le récit de Lombardi aussi bien que dans les documents d'archives concernant la Basilicate, nous retrouvons de façon récurrente à partir des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, le nom de Giuseppe de Stefano<sup>820</sup>. Médecin, il appartient aux notables de la commune d'Anzi et se pique d'archéologie. Il semble faire ses premières découvertes en 1802<sup>821</sup>. En quelques années, il devient le fournisseur attitré de la couronne pour les antiquités de Basilicate et est rétribué 20 ducats par mois pour ses services<sup>822</sup>. Il est nommé Surintendant des fouilles de Basilicate en remplacement de Vincenzo Pomarici de 1810 à 1815. Il ouvre avec son fils

---

<sup>819</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2.

<sup>820</sup> Pour une synthèse de ses activités de fouilles, nous renvoyons à MILANESE 1996, p. 178 note 16.

<sup>821</sup> Lettre du 12 août 1816 (ASN, Min. Int., II inv., fs.2274).

<sup>822</sup> «Nel tempo dell'occupazione militare si dava una mensile gratificazione di duc. 20 a D. Gius. de Stefano di Anzi in Basilicata, che aveva l'incarico di acquistare i migliori vasi che colà si dissotterravano.» Anzi, le 15 décembre 1821 *Doc. Ined.* II, p. 2.

Domenico des fouilles à Métaponte, Héraclée et Pandosia pour le compte de Nicolas Santangelo<sup>823</sup> entre 1814 et 1815. Giuseppe de Stefano semble perdre son titre avec la restauration des Bourbons, mais nous le retrouvons dans les archives en avril 1823. Il dirige alors la fouille de Marsico Nuovo, après la découverte fortuite d'un tombeau au cours de l'été 1822<sup>824</sup>. Il est ensuite appelé à Potenza pour poursuivre les recherches sur l'archéologie de la cité, dont il adresse un compte-rendu à l'Intendant de la Basilicate. On perd ensuite sa trace dans les archives de l'administration du Royaume.

L'ASSAN conserve en outre un ensemble de lettres<sup>825</sup> courant de 1804 à 1806 entre le prédécesseur d'Arditi, Felice Nicolas et le Ministre de l'Intérieur, à propos d'un « vase étrusque » découvert par Giuseppe de Stefano et offert à la couronne en 1804. Ferdinand IV accepte le vase et propose une compensation de 10 à 12 ducats. Les événements politiques et l'exil de la cour des Bourbons retardent la transaction. C'est finalement l'administration de Joseph Bonaparte qui indemnise Giuseppe de Stefano à hauteur de 36 ducats. Le vase entre ainsi dans les collections du Musée Royal. Angela Pontrandolfo<sup>826</sup>, suivant ces archives mais aussi guidée par les notes de Macchioro laissées sur l'exemplaire des *Documenti Inediti* conservé à la bibliothèque de la Surintendance du Musée Archéologique de Naples, identifie le vase de Giuseppe de Stefano au lèbès gamikos H 2927 (inv.81885) conservé au MANN<sup>827</sup>.

Suivant la correspondance entre Felice Nicolas et le Ministère de l'Intérieur, on apprend que quelques temps plus tard, par un ordre de la Reine Caroline Murat daté du 19 avril 1813, le vase est transféré au Palais Royal et entre dans son musée personnel. On le retrouve en effet dans la liste publiée dans le quatrième volume des *Documenti Inediti* sous le numéro 532 et Arditì dans son inventaire de 1821 lui attribue la provenance « Palazzo Reale », confirmant ainsi son ancienne appartenance aux collections personnelles de la Reine. Ce lèbès lucanien, de dimensions modestes, est attribué par Trendall à une main proche du Peintre du Primato<sup>828</sup>. Mais il offre par ailleurs une iconographie banale : sur une face, une femme coiffée d'un cécryphale présente un coffret d'une main et de l'autre une bandelette ; sur l'autre face, un jeune homme nu, assis tient une double palme et un élément floral. [annexe 49]

---

<sup>823</sup> VERRASTRO 1997a, p. 161. Voir aussi ASSAN V B3,16: Lettre datée du 15 juillet 1814, de Giuseppe de Stefano à Michele Arditì.

<sup>824</sup> ATTORRE 1996, p. 40.

<sup>825</sup> ASSAN, IV, B 11, 4.

<sup>826</sup> PONTRANDOLFO 1996b "Anzi", p. 46. Une erreur typographique s'est glissée dans le numéro d'inventaire Fiorelli : il faut lire 81885 et non 81855.

<sup>827</sup> Pour la bibliographie et la description complète voir la fiche correspondante dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>828</sup> Peintre de New York 52.11.2. Voir TRENDALL LCS, p. 183, n°1113 (ss. pl.)

Pourquoi la Reine voulait-elle voir ce vase entrer dans son musée personnel ? Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses. Caroline Murat devait s'intéresser à la forme du lébès (assez rare dans sa collection <sup>829</sup>) pour compléter un ensemble de vases ayant le même style ou la même iconographie. En effet les *Documenti Inediti* terminent la description du lébès en précisant qu'il portait dans le Musée de la Reine le n°89<sup>830</sup>. Or les numéros 88 et 87 correspondent respectivement à une hydrie lucanienne<sup>831</sup> et une pélikè<sup>832</sup> présentant des iconographies comparables au lébès, à savoir les « scènes de conversation » canoniques de la céramique italiote. [annexe 49, fig. 3 et 4] Nous n'avons malheureusement pas retrouvé la provenance de l'hydrie et de la pélikè et ne pouvons donc affirmer qu'elles viennent d'Anzi comme le lébès, mais elles appartiennent sans conteste à l'atelier lucanien. De même, le n°92 du Musée de la Reine (nous ne possédons pas d'information sur les numéros 90 et 91) correspond à une pélikè<sup>833</sup> illustrant une scène de conversation entre une jeune-fille assise et un jeune homme qui lui présente un feston de fleurs et une patère, tandis qu'au-dessus d'eux volette un *erotiskos*. Caroline Murat cherchait donc vraisemblablement à compléter cet ensemble iconographiquement cohérent et stylistiquement proche, par une forme dont elle ne possédait que très peu d'exemplaires.

Or ce vase en cache un autre. Nous souhaiterions éclaircir ici une confusion créée par Macchioro entre deux vases décrits par deux ensembles d'archives distincts, qui ont été associés de façon erronée. En effet, sur l'exemplaire annoté par Macchioro du second volume des *Documenti Inediti*, on peut lire en face du premier paragraphe de la page 2 « H 2927 ».[annexe 50] Or la description du vase trouvé par Giuseppe de Stefano en 1806 ne correspond en rien au lébès répondant à ce numéro :

Il dott. fisico Giuseppe de Stefano avendo rinvenuto ne' scavi di sepolcri antichi un vase, che presentava da una parte una dea Vestale, con una donna che suonava due flautini, e dall'altra parte un tempio con due uomini nudi, vaso etrusco addetto a'sacrifizj: ed avendo stimato degno del Museo Reale, così per mezzo di D. Felice Nicolas lo fece pervenire al passato sovranno, il quale avendolo gradito non poco, ordinò si valutasse. Il vase esiste ne'Studj, e sta registrato al n. 477.

Ce numéro 477 correspond à un inventaire antérieur à la réorganisation des collections royales, dont malheureusement on ne conserve plus la trace : l'inventaire d'Arditi de 1821 ne reprend pas

<sup>829</sup> Nous en avons recensé seulement quatre avec le lébès d'Anzi. Voir LE BARS 2007.

<sup>830</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°532.

<sup>831</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°669. Aujourd'hui conservée à Rio de Janeiro, Museu Nacional, W&Y, cat. Rio, n°32. Hydrie monumentale (54,5 cm de hauteur) attribuée au Peintre de Naples 1959. Voir TRENDALL *LCS*, p. 151, n°858. Voir LE BARS 2007, p. 69-70.

<sup>832</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°453. Pélikè conservée aujourd'hui au MANN : H 1920 (inv.81750). Non attribuée par Trendall, mais sans doute proche du cercle du Peintre de Naples 1959. Inédit. Voir LE BARS 2007, tableau annexe.

<sup>833</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°426. MANN : H 2335 (inv.81752). Non attribué par Trendall. Inédit. Voir LE BARS 2007, tableau annexe.

l'ancienne numérotation (le n°477 correspond à un tout autre vase à vernis noir). Il n'est donc pas possible d'identifier le vase sur la base de ce numéro. Angela Pontrandolfo a raison de reconnaître derrière le vase décrit par l'ensemble d'archives de l'ASSAN, le lèbès H 2927, mais va trop loin lorsqu'elle lui attribue le n°477 parmi les anciens numéros d'inventaire, montrant ainsi une confusion entre les deux ensembles d'archives (ASSAN IV, B 11, 4 pour le lèbès ; *Doc. Ined.*, vol. II, p.2 et ASN, Min. Int., fsc. 52, n.1 pour l'autre vase).

La description des *Documenti Inediti* s'adapte en revanche parfaitement à un cratère à volutes aujourd'hui fragmentaire, conservé à Naples et attribué au Peintre du Primato<sup>834</sup>, dont nous reparlerons plus longuement.

Pendant le *decennio francese*, Giuseppe de Stefano est donc le principal acteur des fouilles menées sur le territoire d'Anzi. Il semble tisser des liens avec plusieurs personnalités en vue du marché antiquaire napolitain, dont le restaurateur et marchand Michele Fortunato. Ce dernier travaille comme restaurateur des « vases étrusques » du Musée Royal pour une vingtaine de ducats par mois<sup>835</sup> et complète ses appointements par la constitution et la vente d'une petite collection de vases antiques dans son atelier<sup>836</sup> (comme du reste la plupart de ses collègues). La preuve de leur collaboration est apportée par un document d'archives daté du 20 janvier 1808, publié dans les *Documenti Inediti* :

I sigg. Denis (*pittore di camera di S. M.*) e Rega (*prof. alla R. Accad. delle arti del disegno*) rassegnano, di avere osservati tre vasi antichi offerti dal sig. de Stefano, che si trovano in casa del sig. Mich. Fortunato restauratore de' medesimi. Essi stimano che il loro valore possa ascendere a duc. 500, cioè 300 per quello in cui si legge *Dionisios* in caratteri greci, e 200 per gli altri due (fsc. 2268)<sup>837</sup>.

Nous sommes tentés de rapprocher cette mention d'un vase avec l'inscription grecque « *Dionisios* » de la fin d'un autre document d'archive, déjà cité plus haut et concernant Giuseppe de Stefano, daté sans précision de l'année 1806 :

Avrà l'onore fra pochi giorni presentare a V.M. un vase, che quantunque in rottame unito, pure è grandioso, rappresenta due soggetti, e vi sono alcune lettere greche, che mai si sono nei vasi ritrovate<sup>838</sup>.

<sup>834</sup> MANN, H 1991 (inv.82346). Voir la fiche complète sur notre base de données *Vases du decennio francese cat. 152*.

<sup>835</sup> «Ruolo degl'individui impiegati nel Museo Reale per i diloro so.si del mese di luglio 1807» ASN, Min. Int., 1° Inv. busta 984, fasc.1.

<sup>836</sup> Nous connaissons son adresse en 1812, grâce à la correspondance de Millin : « A San Pantaleone Vico Salata n°quarantaquattro primo piano ». Voir *Notes et papiers divers d'Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie, 1811-1813*, tome IV. BNF Arsenal, Manuscrits Français MS.6372.

<sup>837</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2.

<sup>838</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2 ; ASN, Min. Int., fsc. 52, n.1

Le vase décrit étant en fragments, il est très probable que Giuseppe de Stefano l'ait fait restaurer par Michele Fortunato afin d'en tirer un meilleur prix. Les archives ne conservent malheureusement pas de trace d'un achat potentiel par le Musée Royal en 1808. En l'absence de description plus détaillée, il est par ailleurs impossible de déterminer l'identité de ces trois vases. L'inscription citée ne se retrouve ni sur les planches du volume d'Heydemann, ni sur celles d'Otto Jahn pour le musée des Antikensammlungen de Munich. Il est vrai qu'il pourrait s'agir d'une fausse inscription, enlevée par la suite. Le document cité reste néanmoins intéressant pour établir le contexte humain qui entoure les fouilles d'Anzi pendant le *decennio francese*. Il donne en outre une indication sur les chemins empruntés par les vases depuis leur lieu de découverte jusqu'à leur vente à Naples. Comme nous le verrons au sujet d'une nestoris aujourd'hui conservée au MANN, les détails de la collaboration entre le restaurateur Michele Fortunato et Giuseppe de Stefano ne sont pas anodins.

Enfin, la majeure partie des découvertes d'importance faites sur le territoire d'Anzi au cours des deux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, furent acquises localement par Arcangelo Fittipaldi pour sa collection personnelle. Cette dernière est en partie décrite par Lombardi<sup>839</sup>. Le projet de Fittipaldi pourrait être comparé à celui des Jatta à Ruvo. Malheureusement, la collection fut vendue à la mort de leur propriétaire et elle est aujourd'hui dispersée entre les musées de Copenhague, Berlin, St Pétersbourg et Portland<sup>840</sup>.

Le cadre de ces découvertes étant désormais dressé, nous proposons ici quelques candidats à l'identification, en nous fondant sur le faisceau d'indices donnés par les sources.

## B) Quelques candidats à l'identification

Si, comme nous l'avons dit, le site d'Anzi n'échappe pas à l'exploitation clandestine, les archives et le témoignage de Lombardi permettent d'identifier quelques uns des vases découverts durant le *decennio francese*. Sur les dix-sept descriptions mentionnées dans les archives, nous sommes parvenus à identifier avec certitude quatorze vases, répartis comme suit :

Groupe de Pisticci-Amycos (Protolucanien) = une amphore pseudo-panathénaïque.

Peintre de Brooklyn-Budapest (vers 400-380 av- J.-C.) = un cratère à volutes, une amphore pseudo-panathénaïque et trois nestorides ou fragments de nestoris.

---

<sup>839</sup> LOMBARDI 1832, p. 233-234.

<sup>840</sup> Voir PONTRANDOLFO 1996b "Anzi", p. 47.

Peintre des Choéphores (vers 380-360 av. J.-C.) = trois hydries, deux nestorides, un lèbès gamikos.

Peintre du Primato ou Groupe du Peintre de Primato (Lucanien Récent) = deux cratères à volutes.

Malgré leur petit nombre, les identifications que nous proposons ici constituent un socle sur lequel fonder une géographie des ateliers plus précise. Nous pourrions alors contribuer à dresser la carte de la diffusion des productions des peintres lucaniens en nous fondant exclusivement sur les provenances avérées. Pour plus de clarté, nous exposons les découvertes d'Anzi en suivant la succession chronologique non pas des fouilles du *decennio francese* (parfois imprécise ou concomitante) mais des peintres de l'atelier lucanien identifiés.

#### 1. BELLEROPHON EN LUCANIE : TRANSPOSITION D'UN MODELE HEROÏQUE [CAT. 164]

Le premier vase que nous voudrions examiner est aussi le plus ancien des vases lucaniens découverts pendant le *decennio francese* sur le site d'Anzi. Il s'agit de l'amphore pseudo-panathénaïque conservée à Naples<sup>841</sup> attribuée par Trendall<sup>842</sup> au Groupe protolucanien de Pisticci-Amycos. [annexe 51]

Cette amphore fait partie des découvertes effectuées par Giuseppe de Stefano pendant le *decennio francese*. Nous pouvons en effet attribuer ce vase avec certitude au sol d'Anzi grâce à Lombardi qui nous livre une description suffisamment précise d'un tombeau et d'un des vases qu'il contenait.

Meritano similmente di essere rammentati e brevemente descritti due sepolcri, che furono scoperti ultimamente dal sig. Giuseppe de Stefano dello stesso comune [Anzi]. Il primo era distante da quello circa cinquanta passi, e situato sulla nuova strada rotabile comunale. Grandi pietre di tufo costituivano la sua copertura. Si rinvenne sulle prime molta terra mista a frammenti di vasi, e questi raccolti e messi insieme, ne sorti un **vaso nolano a tromba alto tre palmi, di eccellente disegno, di lucidissima vernice, con ventiquattro figure collocate in due linee, rappresentante la prima una danza, e l'altra Bellerofonte, che teneva con una mano la briglia del cavallo Pegaso, ed accennava coll'altra un vecchio, cui pareva che volgesse il discorso**. Questo pregevole vaso donato ad un augusto personaggio, fu spedito immediatamente a Parigi.<sup>843</sup>

On doit à Angela Pontrandolfo<sup>844</sup> la première identification de ce vase d'après la description de Lombardi. Contrairement à ce que dit ce dernier, l'amphore n'a jamais quitté le Royaume de Naples.

<sup>841</sup> MANN inv.82263 (H 2418). Pour la description complète et la bibliographie, nous renvoyons à la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>842</sup> TRENDALL, *LCS*, p. 44 n. 218.

<sup>843</sup> LOMBARDI 1832, p. 232.

<sup>844</sup> PONTRANDOLFO 1996b "Anzi", p. 47-48 ; PONTRANDOLFO 1996c p. 206 et p. 241 Cat. 3.31.1.

Fait-il partie des trois vases montrés par de Stefano à la commission le 20 janvier 1808<sup>845</sup> et achetés par le Musée Royal et par Caroline Murat ? Nous savons qu'il s'agit d'une découverte antérieure à 1815, puisque l'amphore fait partie des vases antiques du Musée de la Reine laissés à Naples après le départ de Caroline Murat et il est décrit dans les *Documenti Inediti* de Fiorelli<sup>846</sup>. Dans son catalogue, Heydemann confond le vase avec une autre amphore du Musée Jatta<sup>847</sup>. Il est intéressant de noter que Lombardi associe la qualité du dessin et du vernis à un « vaso nolano », autrement dit à une production attique. Nous avons déjà vu à propos du couvercle de lékanis de Locres combien les premiers peintres de l'atelier lucanien restaient fidèles au canon et aux modèles attiques. Mais avant de revenir sur le style du Groupe de Pisticci-Amycos et la riche iconographie de l'amphore, arrêtons-nous un instant sur la description du contexte archéologique donnée par Lombardi.

Nous connaissons grâce à ce dernier la position géographique approximative de la découverte : « sur la nouvelle route carrossable communale » d'Anzi. Nous savons également qu'il s'agit d'un contexte funéraire, la tombe étant recouverte de « grandes pierres de tuf [qui en] constituaient sa couverture ». L'amphore fut retrouvée en fragments mêlés à la première couche de terre juste au-dessus de la couverture de tuf (« Si rinvenne sulle prime molta terra mista a frammenti di vasi ») La position du vase correspond à celle d'un marqueur de tombe, ce qui est assez rare pour les inhumations de la région<sup>848</sup>. Malgré sa qualité, l'amphore ne faisait donc pas partie du mobilier funéraire proprement dit. Ce dernier est décrit par Lombardi dans la suite de son récit :

Proseguendosi lo scavo si trovarono de' travetti di abeto situati in bell'ordine sopra quattro mura di ottima fabbrica, e sotto ai medesimi una quantità di vasi nolani e siculi, e pezzi di bronzo e di rame confusi colle ossa del cadavere. Si scoprirono anche gli avanzi di un condotto sotterraneo, che prendeva la sua origine dal sepolcro. Al lato destro si scorgeva il sito del sacrificio, ov'esistevano ancora le ceneri miste ad ossa bruciate di animali, ed al sinistro uno spazio quadrato di palmi dodici e ben lastricato.<sup>849</sup>

Le tombeau décrit semble constitué d'un caveau rectangulaire, fermé par un plafond fait de travées de bois et de grandes dalles de tuf. On peut rapprocher cette typologie des tombes de l'élite lucanienne d'autres sites de l'Énotrie, comme ceux de la rivière Noce par exemple. L'espace ménagé est suffisamment large pour recevoir la dépouille et son mobilier funéraire. Ce dernier est constitué sans surprise de céramiques ornées à figures rouges (« vasi nolani ») et de manière plus insolite pour une déposition du premier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., de vases à figures noires

<sup>845</sup> cf. *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2.

<sup>846</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), p. 308 n. 655. A.

<sup>847</sup> cf. pl. 21 des *Monumenti inediti* ICA, tome IV.

<sup>848</sup> Sur l'archéologie funéraire de la région, nous renvoyons aux synthèses de BOTTINI 1997 (surtout p. 81 et sqq). Le site de Tortora a révélé quelques exemples de tombes avec des marqueurs céramiques ou de petites constructions : voir G. F. La Torre in BOTTINI 1998, (en particulier p. 206 et sq.).

<sup>849</sup> LOMBARDI 1832, p. 232.

(« siculi »). L'adjectif « sicilien » en effet était couramment utilisé pour désigner la céramique à figures noires, comme nous l'avons déjà démontré dans notre chapitre sur Nola. Ces derniers pourraient cependant appartenir à une première déposition d'époque archaïque. Le « conduit souterrain » partant de la tombe décrit par Lombardi, pourrait ainsi être interprété comme une fosse précédente. En effet, les nécropoles lucaniennes d'époque classique et hellénistique, ne respectent pas toujours les inhumations œnotres plus anciennes. C'est le cas par exemple à Tortora<sup>850</sup> : la riche tombe 44 se superpose à la tombe 43 de la fin de l'époque archaïque.

Aucun élément ne permet d'identifier clairement le sexe du défunt. Les fragments métalliques de bronze et de cuivre mêlés aux os du cadavre, devaient être trop corrodés pour une identification. Cependant leur position et leur dimension réduite (Lombardi parle de « pezzi di bronzo e di rame ») font penser à des éléments de parures de vêtements davantage qu'à des armes. Si l'on en croit toujours Lombardi, le rituel funéraire prévoyait un bûcher sacrificiel à droite de la tombe, tandis que le terrain à gauche de la déposition avait été aplani sur environ 3 m<sup>2</sup> sans doute pour accueillir l'assistance ou la famille du défunt.

De cette tombe, seule l'amphore qui en marquait vraisemblablement l'emplacement est identifiable.

Il s'agit d'une amphore pseudo-panathénaïque attribuée au Groupe de Pisticci-Amycos [cat. 164]<sup>851</sup>, décorée sur deux registres. Le bandeau inférieur est composé en frise de poursuites amoureuses. Le bandeau supérieur représente le départ de Bellérophon du palais de Proitos et Sthénébée. Il s'agit du moment le plus dramatique du mythe, puisque le roi d'Argos Proitos, poussé à la jalousie par son épouse Sthénébée, mande Bellérophon chez son beau-père Iobatès, roi de Lycie, porter la missive qui le condamne à mort.

Le mythe de Bellérophon semble particulièrement apprécié par la clientèle italiote<sup>852</sup>. La scène représentée se déroule au palais d'Argos. Nous verrons que ce détail n'est pas anodin dans le contexte d'Anzi. Bellérophon est originaire quant à lui de Corinthe – c'est à la fontaine Pirène qu'il attrape le cheval Pégase – mais fait partie de ces héros apatrides tour à tour comblés d'honneurs puis chassés de leur cité d'accueil. Cependant, l'aspect mis en relief ici par les peintres protolucaniens est davantage celui du héros au seuil de ses exploits les plus retentissants. Envoyé à une mort certaine, Bellérophon va en effet revenir victorieux de toutes les épreuves que lui impose Iobatès : une métaphore pour dire la bravoure du guerrier, vainqueur par delà la mort, en quelque sorte immortalisé par ses exploits. Cette interprétation du héros devait s'adapter particulièrement

---

<sup>850</sup> G. F. La Torre in BOTTINI 1998, p. 206-207.

<sup>851</sup> MANN inv.82263 (H 2418).

<sup>852</sup> MUGIONE 2000, p. 97-98.

bien à la culture des tribus de la *mesogaia*. Il est intéressant de noter que quelques décennies plus tard, dans la cité désormais « lucanisée » de Paestum, le même passage du mythe est illustré sur la célèbre hydrie signée par Astéas<sup>853</sup>, retrouvée dans une tombe dont les parois peintes représentent le retour du guerrier de combats particulièrement meurtriers<sup>854</sup>.

La forme de l'amphore pseudo-panathénaïque est très appréciée par les Lucaniens. Elle l'est en fait dès les prémices du Protolucanien, dont nous avons souligné la volonté stylistique de rester fidèle aux canons des productions attiques. Or à Athènes, cette forme était exclusivement destinée à contenir l'huile de l'olivier sacré d'Athéna sur l'Acropole pour récompenser les vainqueurs des concours des Panathénées. Dans le contexte protolucanien, nous pouvons supposer que l'amphore pseudo-panathénaïque ajoute un caractère héroïque supplémentaire à la représentation du mythe.

Selon les descriptions de Lombardi, le vase fut retrouvé en fragments. Un examen plus attentif de l'épiderme du vase, confronté à d'autres documents d'archives, nous livre une partie de l'histoire moderne de cette amphore depuis sa découverte à Anzi. Un récent article d'Andrea Milanese sur le personnage et les techniques de restauration de Raffaele Gargiulo nous apporte en effet quelques indices<sup>855</sup>. En 1823 en effet, Michele Arditì propose à la restauration l'amphore pseudo-panathénaïque d'Anzi. Il semble que jusqu'à cette date, le vase soit resté dans les conditions de sa découverte ou presque. Une commission composée de membres de l'*Accademia Ercolanese* accepte une restauration que nous qualifierions aujourd'hui d'archéologique, sans ajout ni repeint, conformément aux nouvelles tendances mises en vigueur par l'ordonnance de 1818. Cependant, la parenthèse scientifique et philologique ne dura qu'une dizaine d'années. En 1834 en effet, le directeur du Musée Royal obtient une restauration intégrale de l'amphore d'Anzi. Le vase conserve aujourd'hui encore le travail soigné de réintégrations et de repeints qui fut exécuté par Domenico Fortunato sous la conduite de Gargiulo<sup>856</sup>.

Cette amphore pseudo-panathénaïque nous confirme d'une part la diffusion précoce (troisième quart du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) des productions protolucaniennes dans l'*hinterland* et la perception de mythes grecs par une clientèle indigène qui applique ses propres codes culturels aux images venues des colonies grecques<sup>857</sup>. D'autre part, l'histoire moderne du vase nous donne un bon aperçu des

---

<sup>853</sup> TRENDALL *RVP*, 2/134, pl. 55. Conservée au Musée de Paestum (inv.20202).

<sup>854</sup> Contrada Vecchia di Agropoli, Tombe 11/1967, voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 246-248 et 372-376.

<sup>855</sup> MILANESE 2007b, p. 91-92 et pl. 1-2 p. 98. Voir aussi MILANESE 2010, p. 23 *et sq.*

<sup>856</sup> ASSAN, XXI D7, fasc. 1.14 et 1.15. Cités par MILANESE 2007b, p. 92.

<sup>857</sup> Citons par comparaison le cas mis en lumière par Helena Fracchia et Maurizio Gualtieri à Roccagloriosa, où l'amphore portant l'iconographie de Niobé reflète certainement une commande précise de l'élite lucanienne : GUALTIERI 2003 et FRACCHIA – GUALTIERI 2004.

pratiques et des politiques de restauration mises en vigueur à Naples dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2. LE PEINTRE DE BROOKLYN-BUDAPEST OU LES CADEAUX AU MINISTRE ZURLO [CAT. 161 ET 165]

Deux autres vases fragmentaires, très vraisemblablement découverts à Anzi ou du moins dans le Val d'Agri, transitent par les mains du ministre Zurlo avant d'arriver au Musée Royal de Naples. Il s'agit de la nestoris des Proétides<sup>858</sup> et des fragments d'un grand vase fermé représentant Héraclès punissant Busiris<sup>859</sup>. Ces deux vases lucaniens, attribués au Peintre de Brooklyn-Budapest, connaissent dès leur découverte un destin étrange, qu'une note de Francesco Carelli en 1821 rappelle ainsi :

Nel tempo dell'occupazione militare si dava una mensuale gratificazione di duc. 20 a D. Gius. de Stefano di Anzi in Basilicata, che aveva l'incarico di acquistare i migliori vasi che colà si dissotterravano. Ne portò tra gli altri uno ben grande, che a prima vista parve straordinario, perché nelle due facce presentava due disparatissime istorie, la qual cosa non facevano gli antichi. Ma diligentemente esaminandolo si conobbe, che di due vasi rotti ne aveva composto uno capriccioso ed irregolare. Erano bensì nuove ed interessanti le due pitture, per lo che il sig. Millingen se le fece disegnare e le pubblicò illustrandole nella dotta sua opera.

Proposi di sciogliersi quel vaso così mal combinato, e si diede l'incarico al restauratore Raff. Gargiulo, di supplire quella porzione che aveva il suo piede, e di lasciare in forma di frammento quell'altra porzione, che non aveva nè piede nè manichi.

Dopo varie ricerche si trovò il vaso supplito ma non il frammento, la qual cosa estremamente mi dispiacque, perché appunto il frammento era di maggior importanza, come quello che rappresentava un fatto di Ercole accaduto nella Mauritania, ricordato dagli scrittori, ma non mai veduto nè scolpito, nè dipinto. Nel mese di settembre [1821] venne a sapersi, che un rivendugliolo lo aveva offerto prima al sig. Conte di Blacas, col quale non furono d'accordo sul prezzo, e poi ad altri amatori, tanto che avutone notizia il sig. Rega, lo fermò e lo fece comprare da Gargiulo per duc. 18. Posso accertarla che il R. Museo ha ricuperato un oggetto rarissimo ed interessante.<sup>860</sup>

Dénonçant le pastiche vendu de bonne ou de mauvaise foi par Giuseppe de Stefano au ministre Zurlo, le document fait clairement référence au célèbre fragment de cratère représentant Busiris châtié par Héraclès, conservé au MANN et aujourd'hui attribué au Peintre de Brooklyn-

<sup>858</sup> MANN inv.82125 (H1760). Voir la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese cat. 165*.

<sup>859</sup> MANN inv.82276 (H2558). Voir la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese cat. 161*.

<sup>860</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2-3, Anzi le 15 décembre 1821.

Budapest<sup>861</sup>. L'autre fragment n'est pas décrit. On sait seulement que, contrairement au précédent, il possède son pied. Or, le portefeuille de dessins inédits de Millin, *Vases grecs de diverses collections*, renferme au n°79 la représentation du fragment de Busiris, avec cette mention au dos : « rovescio del vaso del Sig. Millingen ». Le dessin qui précède ce dernier représente une nestoris fragmentaire d'une iconographie rare sur la guérison de la folie des filles de Proitos par le devin Mélampous<sup>862</sup>. [annexe 52] Le dessinateur de Millin précise au dos : « Vaso disegnato per il Sig. Millingen ». Et de fait, le vase est illustré par Millingen dans son ouvrage de 1813<sup>863</sup>, qui précise également son appartenance à la collection du ministre Zurlo. Si ces deux éléments ne constituent pas des preuves formelles, il est cependant tentant de voir dans la nestoris le second fragment « avec son pied » utilisé dans le pastiche de Giuseppe de Stefano.

Rappelons à ce propos la collaboration entre Giuseppe de Stefano et le restaurateur de vases Michele Fortunato. Il est très vraisemblable que les fragments découverts par le premier aient été assemblés à Naples par le second, puis présentés au ministre Zurlo.

#### a. Le Peintre de Brooklyn-Budapest et son restaurateur

Les sources archivistiques ne permettent guère d'aller au-delà de ces hypothèses. Cependant, l'examen attentif de la nestoris (**cat. 165**) d'une part et des fragments représentant Héraclès et Busiris (**cat. 161**) d'autre part, apporte de précieuses informations sur l'histoire récente du vase et sa restauration. Par chance en effet, la nestoris n'a subi qu'un léger nettoyage de surface au cours du XX<sup>e</sup> siècle et a pu conserver sa restauration du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Grâce à l'amabilité des équipes du MANN<sup>864</sup>, nous avons pu observer la nestoris sous différentes lumières, afin de mettre en évidence sa restauration. [annexe 53]

L'examen à la lumière naturelle de la superficie externe du vase permettait déjà d'effectuer les premiers constats de repeints et d'individualiser comme moderne une grande partie des anses. En plaçant la nestoris sous lumière rasante, on voit apparaître plus nettement encore les zones de

---

<sup>861</sup> MANN, H 2558, inv.82276. Illustré par Millingen (REINACH 1891, pl. 28) et MILLIN, *Vases grecs de diverses collections* (BNF, GB 46) n°79. Voir la fiche correspondante dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>862</sup> MANN, H 1760, inv. 82125. MILLIN, *Vases grecs de diverses collections* (BNF, GB 46) n°78. Voir la fiche correspondante dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>863</sup> Voir REINACH 1891, (Millingen) pl. 52.

<sup>864</sup> Nous tenons à remercier pour leur disponibilité Mesdames Lista et Operette, ainsi que le photographe du MANN et Monsieur Stefanizzi.

cassures et par endroit un soulèvement de l'épiderme dû au vieillissement de la restauration. Mais nous tirons le plus d'enseignements de l'examen sous lumière ultra-violette<sup>865</sup>. [annexe 54]

Si les deux faces apparaissent antiques, on remarque que tous les rehauts ont été systématiquement rechargés au blanc de plomb (très fluorescent sous UV). Ainsi le visage du *xoanon* est entièrement repeint. Ses attributs, qui permettraient de mieux identifier la divinité, sont en partie oblitérés par une cassure et recréés par le restaurateur. D'ailleurs les manques laissés par les cassures sur la scène figurée ont tous été comblés par un mélange à base de gomme-laque (fluorescence orange sous UV) et repeints. Sans surprise, l'anse droite de la *nestoris* est entièrement moderne : la fluorescence blanche, que l'on observe sur une rouelle, mais également sous la lèvre, indique la présence d'un « mastic » à base de colle animale et de carbonate de calcium. On retrouve la même composition sur le col, à proximité de cette anse. La zone est passée au noir de carbone<sup>866</sup> pour imiter le vernis antique. Enfin, on observe le passage d'un fin glacis de gomme-laque diluée sur l'ensemble des parties figurées. Les coups de pinceaux horizontaux sont révélés par la lumière ultra-violette, mais sont parfaitement invisibles à la lumière naturelle et contribuent au contraire à donner une homogénéité de surface au vase et une nouvelle brillance au vernis. Il s'agit donc d'un travail de restauration très soigné, qui à partir d'un état extrêmement fragmentaire, est parvenu à restituer la forme originale et donner l'impression d'une surface lisse et intacte.

À l'intérieur de la *nestoris*, le travail de collage et réassemblage est encore bien visible et démontre une grande qualité technique. [annexe 55] Le fond du vase présente une épaisse couche de plâtre pour consolider l'attache du pied. Il n'est pas impossible qu'une tige de fer relie les deux parties, comme cela est souvent le cas pour les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle. Les parois internes quant à elles, sont nettement distinctes : alors que la face principale présente une surface interne lisse, une argile assez fine et homogène de couleur rosée, la face B se caractérise par des fragments d'une plus grosse épaisseur, d'aspect rugueux et d'une argile plus rougeâtre, très micacée et hétérogène. À l'examen des parois internes du vase, il semble évident que la *nestoris* a été recomposée à partir de deux ensembles de fragments antiques bien distincts. Ce constat correspond d'ailleurs parfaitement au récit de Francesco Carelli : le restaurateur Raffaele Gargiulo, ou du moins son atelier, a recomposé un nouveau vase entier à partir du fragment principal vendu par Giuseppe de Stefano.

En outre, l'examen de la surface interne du fragment représentant Héraclès et Busiris montre une épaisseur identique à celle des fragments de la face principale de la *nestoris*. [annexe 56] Si la

<sup>865</sup> Nous remercions chaleureusement Mme Brigitte Bourgeois, conservateur en chef au C2RMF, pour son aide à la lecture des photographies sous lumière ultra-violette.

<sup>866</sup> Un entretien avec M. Yannick Vandenberghe du C2RMF nous a confirmé que l'atelier de Gargiulo utilisait pour restituer le noir du vernis antique sur les bouchages ou les parties modernes, une composition à base de blanc de plomb, sulfate de fer, minium et noir de carbone. Nous le remercions vivement pour ces informations.

couleur de l'argile reste difficile à interpréter en raison d'une différence de nettoyage entre les deux vases, on remarque la même homogénéité et la même finesse de la pâte. De plus, les mêmes stries blanches dues au travail du tour se retrouvent sur l'un et l'autre ensemble de fragments. Il faudrait des analyses plus poussées en laboratoire pour déterminer avec certitude qu'il s'agit bien d'un même individu. Nous nous contentons ici de noter que les deux ensembles de fragments ont été découverts en même temps, qu'ils appartiennent tous deux à une grande forme fermée, et surtout qu'ils ont été ornés par la même main, celle du Peintre de Brooklyn-Budapest. Le premier montage de Michele Fortunato, peut-être moins soigné que celui de Gargiulo, devait faire apparaître nettement que les deux fragments n'étaient pas jointifs. Il était en réalité philologiquement plus correct que celui de son collègue Gargiulo.

L'examen technique de la restauration nous permet d'aborder avec davantage de précautions l'analyse iconographique de la nestoris de Naples. En effet, si Trendall reconnaissait déjà la marque d'une restauration ancienne, il semble qu'aucun commentateur ne se soit penché plus avant sur l'épiderme du vase avant d'en donner une interprétation.

➤ **Cat. 165** : La guérison des Proétides et sa représentation

Le mythe illustré sur la face principale de la nestoris de Naples (inv.82125) est très rarement représenté dans la céramique peinte. On ne connaît qu'un *pinax* à figures noires pour l'atelier attique, montrant la folie des filles de Sthénébée et de Proitos, roi d'Argos. La céramique italiote s'est davantage intéressée à la légende de Proitos en illustrant sur ses vases plusieurs épisodes de sa geste : on pense par exemple à l'amphore pseudo-panathénaïque de Naples (inv.82263), retrouvée également à Anzi (*cf. supra*) représentant le départ de Bellérophon du palais d'Argos, tandis que Proitos, convaincu par Sthénébée de la tentative de séduction du héros sur son épouse, tend la lettre qui condamne Bellérophon à une mort certaine ; le même épisode est rappelé sur la célèbre hydrie signée par Astéas aujourd'hui conservée au musée de Paestum (inv.20202). Proitos jouit donc d'un certain engouement parmi les peintres de Grande Grèce. L'épisode de la guérison de ses filles ne trouve d'ailleurs d'illustration que dans le contexte lucanien (avec la nestoris de Naples) et sicilien (avec le cratère en calice de Syracuse<sup>867</sup>). Les causes de la folie des filles de Proitos et leur mode de guérison ont connu de multiples versions, présentées par Lilly Kahil dans son article sur les Proétides<sup>868</sup>. La version retenue par le Peintre de Brooklyn-Budapest, semble imputer à Dionysos (et non à Héra) la malédiction qui frappe de folie les filles du roi d'Argos, tandis que la guérison est

<sup>867</sup> Syracuse, Musée régional, inv.47038. Pour l'illustration et la bibliographie de ce vase voir KAHIL, *LIMC*, s.u. *Proitides*, n°5, p. 523, pl. 413.

<sup>868</sup> KAHIL, *LIMC*, s.u. *Proitides*, n°4, (avec ill.).

assurée par Mélampous et la déesse Artémis Héméra<sup>869</sup>, présente à travers le *xoanon* de son sanctuaire. Les filles de Proitos sont au nombre de deux ; la version la plus courante du mythe les nomme Lysippé et Iphianassa. Une troisième sœur, Iphinoé, serait morte d'épuisement avant de rejoindre le temple d'Artémis et de recevoir les soins de Mélampous<sup>870</sup>. Le peintre de Brooklyn-Budapest choisit de représenter l'épisode juste avant que la guérison ne se produise : deux des filles de Proitos sont assises, dans une attitude prostrée, sur la base de la statue d'Artémis ; l'une d'elles est en partie masquée par une colonne soutenant un trépied. Les Proétides s'apprêtent à recevoir la purification du devin. Ce dernier se tient debout devant elles et, l'index droit levé, semble donner ses instructions. Il est assisté par une prêtresse d'Artémis, coiffée d'un saccos et assise sur la base de la statue cultuelle<sup>871</sup>. Enfin la scène est encadrée par Dionysos et un satyre, qui assistent en spectateurs cathartiques à la scène<sup>872</sup>. Les principes de cette guérison ne sont pas clairement exprimés. Ici encore les versions du mythe divergent en fonction du mal infligé par Héra ou Dionysos : eau d'une source sacrée pour soigner les maladies de peau, ou décoction d'hellébore noir ou lait d'une chèvre ayant mangé de l'hellébore pour guérir la folie. Les narthexs que tiennent à la fois Dionysos et l'une des Proétides semblent assimiler le mal dont souffrent les filles de Proitos à la folie qui s'empare des ménades. La prêtresse tient de la main gauche un curieux objet que Lilly Kahil et Erika Simon identifient comme la garde d'une épée. Le personnage et l'objet qu'il tient n'ont pas été retouchés par la restauration, ainsi que nous l'apprend l'examen de surface sous lumière ultra-violette. Il ne s'agit donc pas d'un fragment d'épée. Ceci nous permet de réfuter catégoriquement l'assimilation de cette figure à Diké, comme cela avait été suggéré par Erika Simon<sup>873</sup>. De plus, la présence d'une épée n'a pas grand sens dans la scène. S'agit-il du couteau pour le sacrifice rituel ? Il manquerait alors la victime expiatoire. Il nous semble y voir davantage une râpe tenue par sa partie métallique et laissant apparaître le manche. Cette râpe (*xust»r* ou *xÚstron*) utilisée pour réduire des aliments ou des racines de plantes (comme l'hellébore) en poudre, pourrait faire référence au remède administré par Mélampous. **[annexe 53, fig. 2]** On pourrait néanmoins se demander si le véritable élément de guérison n'est pas la présence de

<sup>869</sup> Ou Hémérasia, selon Erika Simon qui voit dans la main de la statue un croissant de lune. Voir SIMON, *LIMC*, s.u. *Melampous*, p. 407, n°4. Notons que l'attribut, qui ressemble davantage au ciste tenu par l'Isis romaine, a été lourdement rechargé de peinture blanche lors de sa restauration. Le sommet arrondi est sur une cassure et a certainement été intégré de toute pièce par le restaurateur. Nous ne nous attarderons donc pas sur son identification et sa symbolique.

<sup>870</sup> Sur le mythe de Mélampous et la guérison des filles de Proitos, nous renvoyons à l'article de VIAN 1965 ; l'intervention d'Artémis dans le mythe semble liée à une version commune à l'Arcadie et à la cité de Métaponte, voir MONTEPAONE – Koba 1996, en particulier p. 360-363 et p. 373.

<sup>871</sup> Le groupe des filles de Proitos et de la prêtresse assises sur la base du *xoanon*, avec une colonne ionique pour symboliser l'espace du temple, semble être une citation du groupe peint par le Peintre de Sisyphe, actif au début de l'atelier apulien, sur un cratère à volutes du Musée Jatta de Ruvo (inv. 36821).

<sup>872</sup> Sur les fonctions cathartiques de Dionysos voir notamment CASADIO 1994 ; CASADIO 1999, p. 132.

<sup>873</sup> SIMON, *LIMC*, s.u. *Melampous*, p. 407, n°4.

Dionysos lui-même, dont la *mania* et la possession font en réalité partie de la thérapie : en effet comme le résume Boyancé<sup>874</sup>, le dieu « ne possède les âmes que pour les mieux guérir ».

Comme nous l'avons vu, la face B n'est pas pertinente à la nestoris. Il n'y a donc pas de connexion à chercher entre les deux scènes. Cette face secondaire présente une architecture funéraire assimilable à un *naïskos*. À l'intérieur, trône une amphore pseudo-panathénaïque décorée en figures noires, comme les pinakes de la face principale. Contrairement à une première impression, la lumière ultra-violette a révélé que l'amphore était bien antique tout comme le grand *calathos* à gauche du *naïskos*. Seules les structures de l'architecture ont été rechargées au blanc de plomb.

➤ **Cat. 161** : La punition de Busiris

Le second fragment – ou, plus justement, ensemble de fragments – découvert par Giuseppe de Stefano est attribué lui aussi au Peintre de Brooklyn-Budapest. Il représente le roi d'Égypte Busiris aux prises avec un Héraclès vengeur, prêt à abattre sa massue sur la tête du monarque. [annexe 56] Busiris est montré comme un roi oriental : sa chevelure longue et bouclée s'échappe d'une tiare, le menton est barbu, le large buste est drapé dans un chiton tandis que le bas du corps est recouvert par un *himation* brodé. Il est assis sur un riche trône à haut dossier, dont les bras sont soutenus par des griffons miniatures. Les rehauts blancs et jaunes figurent un matériau doré, peut-être du bois rehaussé d'ivoire et d'or. Malgré sa position assise, Busiris est figuré en pleine lutte : il s'appuie d'une main sur son long sceptre, tandis que de l'autre, il brandit le couteau du sacrificateur. Cette arme suffit à placer la scène au moment paroxystique du mythe, lorsque le roi s'apprête à sacrifier Héraclès aux dieux, comme tout étranger ayant eu le malheur de traversé ses terres. Héraclès, le bras encore à demi entravé par les cordes qui le retenaient, est représenté jeune, la joue à peine ombrée par une barbe naissante, en nudité héroïque, un simple baudrier lui barrant la poitrine. Il brandit d'une main sa massue tandis que de l'autre il se dégage des liens tenus par deux serviteurs de Busiris. Ces derniers, caractérisés comme nubien par leurs traits négroïdes, expriment stupeur et résignation face à la puissance d'Héraclès. Leur groupe répond en miroir à celui des deux servantes de l'autre côté de la composition. L'une d'elles apporte une *œnochoé* et tient en équilibre sur sa tête un plateau chargé de mets, tandis que l'autre joue de la double flûte comme pour les préparatifs d'un banquet ou d'un sacrifice. Curieusement, les deux femmes ne semblent montrer aucun signe d'agitation devant le meurtre de Busiris. Leur attitude pourrait suggérer la rapidité de l'action qui

---

<sup>874</sup> BOYANCE 1972, p. 146, cité par CASADIO 1999, p. 128.

est en train de se produire et indiquer le sens de lecture de la scène : de la droite vers la gauche, comme le déroulé d'une séquence chronologique.

On retrouve par ailleurs les caractéristiques stylistiques du peintre lucanien, déjà observées sur la face principale de la nestoris (inv.82125). Les visages – en particulier les fronts et les yeux – sont marqués, presque déformés, par les expressions de douleur, de crainte ou de rage. Tout l'antagonisme d'Héraclès et de Busiris se concentre dans la croisée de leur regard, qui devient, par son intensité, le cœur de la scène. La tension est peut-être plus sensible encore que sur la nestoris de Bonn<sup>875</sup> pour laquelle le Peintre de Brooklyn-Budapest a choisi de reprendre un schéma de composition proche de celui du rapt de Cassandre.

Les fragments qui la composent forment un tableau d'un peu plus de 31cm de longueur, sur une vingtaine de hauteur. Trendall avait classé l'ensemble comme appartenant à un cratère<sup>876</sup>. Or l'examen du bord supérieur des fragments montre clairement un retour, et par conséquent une panse bombée plus convexe que ne le serait la panse d'un cratère à volutes. Les dimensions peuvent correspondre à une hydrie à panse carénée, mais nous penchons davantage pour une nestoris. De plus, on voit nettement apparaître le filet réservé qui borde la partie supérieure de la scène figurée, comme sur la face principale de la nestoris des Proétides. Remarquons par ailleurs que les nestorides présentent plusieurs mythes articulés le plus souvent en registres courant sur toute la circonférence de la panse, mais la présentation en tableau n'est pas rare non plus.

S'il est trop présomptueux, en l'absence d'analyses archéométriques et chimiques plus poussées, de voir dans le fragment de Busiris la face « agitée » de la nestoris illustrant la guérison des Proétides, on ne peut s'empêcher de considérer les deux mythes comme les images de la réparation d'un tort divin. En effet, les Proétides avaient été frappées de folie parce qu'elles refusaient le culte de Dionysos. Le devin Mélampous, avec l'accord du dieu, met fin à la malédiction et rétablit en quelque sorte « l'ordre cosmique »<sup>877</sup>. De même, Busiris sacrifiait les étrangers pour conjurer la sécheresse envoyée par les dieux. Héraclès, en tuant le roi et sa lignée, rétablit lui-aussi l'ordre des choses en mettant fin à la barbarie des sacrifices humains et en rappelant que l'hospitalité – la *xenia* – est au rang des devoirs sacrés.

On note dans le corpus du Peintre de Brooklyn-Budapest une volonté à la fois érudite et didactique. Les mythes choisis sont souvent recherchés, parfois inédits dans la peinture sur vase, et leur

---

<sup>875</sup> Bonn, Antikensammlungen des Universitätsmuseum Inv.2667.

<sup>876</sup> TRENDALL *LCS*, 115, p. 595, (ill. pl. 59.3).

<sup>877</sup> Selon l'expression de Christian Aellen.

représentation tient de l'exposition narrative avec un goût pour les détails ornementaux qui tranche avec la sobriété de l'atelier au Lucanien Ancien mais qui rappelle les productions apuliennes de la même époque (vers 400-380 av. J.-C.). Martine Denoyelle qualifie d'ailleurs malicieusement le peintre « d'agent de liaison entre les styles lucanien et apulien »<sup>878</sup>. La présence à Anzi d'œuvres appartenant à la dernière phase du peintre (vers 390-380 av. J.-C.) confirme l'hypothèse du redéploiement vers les centres des vallées intérieures de Lucanie qui accompagne le changement observable des formes et des thèmes traités par le peintre<sup>879</sup>.

#### b. Le marché antiquaire et la provenance Anzi

Trois vases du peintre de Brooklyn-Budapest<sup>880</sup>, sont signalés à Michele Arditi entre juillet et octobre 1812. L'un (l'amphore pseudo-panathénaïque) appartient à De Leonardis, les deux autres (une nestoris et un cratère à volutes) à James Millingen. L'amphore de De Leonardis est achetée par le Musée Royal de Naples en septembre 1812 et les vases de Millingen en mars 1813. Nous n'avons pas moyen d'affirmer leur provenance archéologique. Il est néanmoins très probable que ces trois vases aient été acquis sur le marché d'Anzi et proviennent du Val d'Agri, abondamment fouillé depuis 1810.

#### **Cat. 153** : Oreste et Électre à la tombe (H 1755, inv.8240)

Le premier de ces vases de marchand est une amphore pseudo-panathénaïque conservée à Naples<sup>881</sup>. Le Peintre de Brooklyn-Budapest a choisi de représenter sur les deux faces des scènes tirées du mythe d'Électre. Sur la face principale, l'espace central est occupé par un monument funéraire constitué d'une base surélevée par un podium orné de triglyphes. Ce dernier est surmonté d'une simple colonne coiffée d'un casque de type corinthien. Une inscription le long de la colonne indique l'identité du héros défunt : Agamemnon. Au pied de la colonne, une amphore pseudo-panathénaïque a été déposée, créant ainsi un jeu de miroir entre la scène illustrée et l'usage funéraire du vase lui-même. Adossée à la colonne, Électre (identifiée également par une inscription) porte les cheveux courts en signe de deuil. Elle se tient assise sur le podium, dans une attitude triste et méditative, tandis qu'une autre femme, debout près d'elle, tient un coffret d'offrandes pour le

<sup>878</sup> CVA *Louvre* n°25, p. 41. Martine Denoyelle avance plusieurs arguments en faveur d'une datation plus haute du Peintre de Brooklyn-Budapest, entre 410 et 380 av. J.-C. (alors que Trendall place sa carrière vers 390-375 av. J.-C. : TRENDALL 1989, tableau p. 270-271).

<sup>879</sup> Voir DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 111.

<sup>880</sup> Pour les caractéristiques stylistiques et le corpus complet du peintre nous renvoyons à TRENDALL, *LCS*, p. 107-115 et au complément apporté par TODISCO 2012, vol.I, p. 25-26.

<sup>881</sup> MANN, H 1755, inv.82140.

défunt. Son identité est plus difficile à cerner. Il pourrait s'agir de la jeune sœur d'Électre, Chrysothémis, qui apparaît dans la tragédie de Sophocle<sup>882</sup>, ou tout simplement d'une servante. Elle se retourne en esquissant un geste pour se couvrir de son voile à la vue de trois hommes s'avançant près de la tombe. Le premier, en nudité heroïque, le pétase rejeté sur les épaules et s'appuyant sur sa lance, a déjà le pied posé sur la base du monument funéraire. Il est facilement reconnaissable comme Oreste et une inscription vient encore renforcer son identification. Derrière lui, deux autres hommes (peut-être Pylade et un esclave) armés de lances et vêtus d'une simple chlamyde l'accompagnent. Au-dessus d'eux dans le champ, sont suspendus un bouclier et un fourreau de glaive avec son baudrier. La scène choisie par le Peintre de Brooklyn-Budapest est la plus cruciale du mythe : l'instant où les deux enfants d'Agamemnon se retrouvent et se reconnaissent, le moment où ils décident de venger le meurtre de leur père. [annexe 57]

Le revers du vase présente à première vue une scène de conversation générique de la céramique italiote. Cependant, les inscriptions au-dessus des figures prouvent que la scène répond en fait à la face principale en montrant les coupables encore impunis : Egisthe et Clytemnestre (identifiés par les inscriptions), accompagnés par une servante thuriféraire. Le cadre est champêtre, des rochers et un arbuste indiquent la déclivité du terrain. Egisthe est nu, assis sur une roche recouverte de son *himation*. Il s'appuie sur un long bâton et tend la main vers Clytemnestre, vêtue d'un long chiton, les bras et le cou ornés de bijoux et la tête ceinte d'une couronne. Entre eux, une bandelette anime le champ. La scène rappelle la fête donnée par Egisthe en l'honneur des nymphes. Cette célébration est évoquée dans la tragédie d'Euripide et c'est l'occasion que choisit Oreste pour s'approcher de l'amant de sa mère et le tuer<sup>883</sup>.

Au-delà de la représentation presque textuelle du mythe, il est intéressant d'observer le schéma iconographique adopté par le Peintre de Brooklyn-Budapest. Comme le remarque Eliana Mugione<sup>884</sup>, nous ne connaissons pratiquement aucun modèle attique préexistant. Certains peintres proto-italiotes<sup>885</sup> commencent à représenter le mythe à partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peut-être en concomitance avec les nouvelles créations tragiques de Sophocle et d'Euripide. La scène de reconnaissance entre Oreste et Électre permet au peintre un parallèle aisé entre l'architecture du tombeau du commanditaire et la représentation de la tombe d'un héros homérique. Cette dernière rappelle ici les monuments honorifiques attiques. Le casque donne une touche volontairement

---

<sup>882</sup> L'*Électre* de Sophocle est écrite entre 418 et 410 av. J.-C.

<sup>883</sup> EURIPIDE, *Électre*, v.624-643. La tragédie est datable vers 417 av. J.-C.

<sup>884</sup> MUGIONE 2000, p. 103-104.

<sup>885</sup> Peintre de Sisyphe, Peintre de la Naissance de Dionysos, Peintre de Dircé, Peintre de Dolon.

archaïsante à l'ensemble, démontrant un souci presque « archéologique » du peintre pour évoquer les temps épiques.

La scène d'Oreste et Électre à la tombe devient ainsi à partir du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. dans la céramique italote une sorte d'allégorie du monument funéraire, une transposition mythique et héroïque pour évoquer la tombe du défunt. Alors que la céramique attique ne s'est presque pas intéressée à cette scène (seuls deux vases connus portent la représentation d'Oreste et Électre à la tombe : le skyphos de Copenhague n°597, datable vers 440 av. J.-C. et une pélikè conservée à l'Université d'Exeter datable de 380 av. J.-C.<sup>886</sup>), la céramique italote a largement popularisé la représentation de la scène, en particulier les ateliers de Lucanie, de Paestum et du Sud de la Campanie. On observe le maintien d'un schéma iconographique rigoureusement identique jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., qu'il s'agisse de peintres lucaniens ou campaniens<sup>887</sup>.

L'amphore de Naples H 1755 (inv.82140), attribuée au Peintre de Brooklyn-Budapest, présente néanmoins une particularité au sein de cet ensemble : le monument funéraire ainsi que les personnages principaux de la scène sont identifiés par une inscription, aujourd'hui difficilement visible, mais fidèlement reportée sur les planches de Millingen<sup>888</sup>. Le peintre marque clairement une volonté de rattacher la scène à l'*Orestie* sans équivoque possible<sup>889</sup>. Remarquons que le Peintre de Brooklyn-Budapest est actif au début de l'atelier lucanien entre 400 et 380 av. J.-C. Les autres représentations italiotes que nous connaissons d'Électre au tombeau d'Agamemnon sont postérieures. L'amphore de Naples (H 1755) est ainsi l'une des premières images du mythe en contexte lucanien et a sans doute influencé l'élaboration du schéma iconographique mis en œuvre sur les productions postérieures. L'inscription remplace ici de façon plus érudite l'hydrie, qui devient par la suite l'attribut traditionnel d'Électre, et caractérise en Oreste la silhouette générique de jeune héros voyageur. De plus, le Peintre de Brooklyn-Budapest souligne ses inspirations au modèle apulien où les monuments héroïques sont caractérisés par la présence d'armes<sup>890</sup>. Tout se passe comme si le Peintre de Brooklyn-Budapest avait voulu à la fois individualiser la scène par les inscriptions et renforcer la ressemblance entre le monument funéraire du mythe et les marqueurs de l'architecture héroïque adoptés par les élites. Il est également probable que le Peintre de Brooklyn-Budapest se soit inspiré des scènes de *naïskos* et des rites funéraires représentés dans la peinture apulienne contemporaine. Les céramiques lucaniennes et apuliennes comportent en effet plusieurs exemples de vases présentant d'un côté une scène de *naïskos* et de l'autre, des offrandes portées à

<sup>886</sup> Pour la bibliographie sur ces vases, nous renvoyons à PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 186, note 18.

<sup>887</sup> PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 186.

<sup>888</sup> Voir REINACH 1892, p. 99, pl. 14-15.

<sup>889</sup> Cf. TAPLIN 2007, n°2, p. 52-53.

<sup>890</sup> PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 188.

un monument funéraire représenté par une stèle ou une colonne montée sur une base à degrés et soutenant parfois un vase (par exemple, l'amphore panathénaïque de Naples H 2192, attribuée au Peintre de Chiesa et retrouvée dans l'hypogée Monterisi, ou encore la loutrophore de Munich J 833 du même hypogée).

Le Peintre de Brooklyn-Budapest s'inspire donc à la fois de plusieurs modèles de monuments funéraires – attiques et apuliens – pour créer une scène mythique facilement transposable dans la culture visuelle et symbolique de ses commanditaires. Le schéma iconographique initié par le Peintre de Brooklyn-Budapest est parachevé une génération plus tard par le Peintre des Choéphores et reste pour un siècle l'une des représentations mythiques favorites de l'aire lucanienne.

**Cat. 155 : Oreste et les Erinyes**<sup>891</sup> (H 1984, inv.82124)

La suite de la geste d'Oreste est représentée par le Peintre de Brooklyn-Budapest sur une nestoris de provenance inconnue achetée par Millingen, puis revendue au Musée Royal de Naples le 2 mars 1813<sup>892</sup>. Le vase entre dans la typologie de la nestoris de type 2, dérivée de la trozelle messapienne et dont la panse plus ovoïde que sa sœur de type 1 est sans doute le reflet d'une influence des amphores de production italienne<sup>893</sup>. La production de cette typologie débute après celle de la nestoris de type 1, aux environs de 380 av. J.-C. Elle devient l'une des formes favorites du Peintre de Brooklyn-Budapest<sup>894</sup> qui semble lancer l'usage de cette typologie dans la production lucanienne. Comme sur l'amphore pseudo-panathénaïque d'Oreste et Électre sur le tombeau de leur père, le Peintre de Brooklyn-Budapest lie les deux faces du vase dans la représentation d'épisodes successifs d'un même mythe. Ici, la face principale montre un jeune homme en nudité héroïque, sa chlamyde retenue sur les reins par les avant-bras, se défendant de son glaive et de son fourreau contre deux personnages féminins brandissant des serpents. Ce dernier élément permet d'identifier la scène sans difficulté : Oreste matricide est poursuivi par les Erinyes. L'épisode se déroule sur une route marquée par une succession régulière de pavés. Les divinités de la vengeance sont vêtues de *peploi* fluides à rabat dont les plis indiquent les mouvements rapides et violents de leur course. [annexe 58] L'une d'elles brandit un miroir convexe où se reflète l'*eidolon* de Clytemnestre. Ce détail hors des schémas iconographiques habituels, n'est cependant pas à surévaluer dans l'interprétation de la scène.

<sup>891</sup> Sur la distinction sémantique et symbolique entre Erinyes et Furies, nous renvoyons à l'étude de Christian Aellen : AELLEN 1994, en particulier p. 24-34.

<sup>892</sup> Pour la bibliographie voir la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>893</sup> C'est l'opinion de Gisela Schneider-Herrmann : SCHNEIDER-HERRMANN 1980, p. 33-34.

<sup>894</sup> On dénombre huit nestorides dans son corpus.

En effet, cette nestoris constitue un exemple éloquent à la fois de la *maestria* des restaurateurs napolitains, de la bonne foi de Millingen et de la crédulité – bien excusable – de Michele Arditi, directeur du Musée de Naples. Le vase fut vendu en mars 1813 pour la somme de 150 ducats par Millingen<sup>895</sup> au Musée de Naples, où il est toujours conservé. Michele Arditi avait été attiré par l'iconographie très rare du vase, présentant Oreste entre deux Érinyes dont l'une semblait présenter au matricide un miroir où apparaissait clairement le reflet d'une femme couronnée, interprétée comme le fantôme de Clytemnestre. L'imparfait utilisé pour décrire ce vase est de mise car avec le temps et les variations des conditions de conservation, la zone du miroir s'est écaillée, révélant un repeint moderne<sup>896</sup>. Un simple examen à l'œil nu et en lumière rasante permet d'identifier les zones réintégrées et repeintes. Même s'il induit en erreur, le travail du restaurateur est d'une qualité remarquable. Le profil de Clytemnestre est très semblable à celui de l'amphore pseudo-panathénaïque H 1755 (inv.82140) du Peintre de Brooklyn-Budapest. Sur la nestoris, le menton est légèrement plus en galoche et la paupière supérieure marquée par un trait moins long, mais la ressemblance entre les deux profils est troublante. Le restaurateur avait déjà certainement sous les yeux l'amphore H 1755 lorsqu'il travailla au remontage de la nestoris H 1984 (inv.82124). Cet indice nous amène sur la piste du meilleur restaurateur de céramique antique travaillant alors sur les vases du Musée Royal : le jeune Raffaele Gargiulo. Rappelons que l'amphore de De Leonardis (H 1755, inv.82140) était arrivée au musée à la fin du mois de septembre 1812. Nous ne savons malheureusement rien de la source d'approvisionnement de James Millingen, mais il est possible – au vu de cette restauration – qu'il se soit fourni directement auprès de Gargiulo, qui commence son activité de marchand avant 1808<sup>897</sup>.

La face B de la nestoris représente l'épisode suivant de la geste d'Oreste. [**annexe 58, fig. 4 et 5**] Pour échapper aux Erinyes, le matricide se réfugie dans le temple d'Apollon à Delphes. Le dieu est assis sur l'Omphalos orné de bandelettes. Il tient d'une main une cithare et de l'autre un rameau de laurier. Il est tourné vers Oreste, représenté armé d'une double lance et d'un glaive, un pétase rejeté sur sa nuque et son himation drapé sur l'épaule gauche. Derrière Oreste, un personnage féminin coiffé d'un saccos adresse le héros au dieu d'un geste de la main. Il s'agit peut-être d'Artémis, la jumelle d'Apollon ou plus certainement d'une prêtresse. De l'autre côté de la scène, le dieu est accompagné par Hermès, divinité protectrice des voyageurs mais aussi en lien avec le monde infernal, caractérisé par son pétase et sa chlamyde. Enfin, derrière lui, la pythie du temple de

<sup>895</sup> Sur cette vente et les activités de Millingen dans le Royaume de Naples, voir LE BARS-TOSI 2011.

<sup>896</sup> Nous renvoyons à la communication de François Lissarrague lors de la journée d'étude « Une perfection dangereuse », organisée par l'INHA le 22 septembre 2009.

<sup>897</sup> Sur cette dernière voir les travaux d'Andrea Milanese. Signalons en particulier MILANESE 2007a et MILANESE 2010, p21.

Delphes se tient assise en équilibre sur le trépied sacré. Sa tête est ceinte d'une couronne de laurier pour souligner son appartenance à Apollon et ses mains retiennent une bandelette. La composition obéit donc à une distinction simple entre le monde des mortels – à la recherche d'une rédemption – et les apparitions divines dans le cadre sacré du temple de Delphes, affirmé par la présence de l'Omphalos au centre de la scène. Le Peintre de Brooklyn-Budapest, contrairement à son successeur le Peintre des Choéphores, choisit ici de ne pas montrer le rite de purification d'Oreste par Apollon. Mais tout suggère dans la composition et l'attitude des personnages que la cérémonie suivra immédiatement la scène représentée.

L'enjeu des deux faces du vase est de montrer, au-delà du mythe, la pénétration entre le monde des vivants et le monde des morts, celui des mortels et celui des dieux. L'association de la forme – étroitement liée au monde indigène – et du mythe grec d'Oreste renforce encore notre perception du Peintre de Brooklyn-Budapest comme un artiste parfaitement « bilingue », maîtrisant à la fois la culture des *poleis* du littoral (en particulier de Tarente) tout en ayant intégré les exigences propres à une clientèle lucanienne, dont l'élite déjà fortement hellénisée, reste soucieuse de conserver les symboles de sa culture indigène.

**Cat. 154 :** La folie de Lycurgue (H 3237, inv.82123)

Le second vase acheté par le Musée Royal à Millingen à la même date (2 mars 1813) et dans les mêmes conditions est un grand cratère à volutes (plus de 63 cm de haut) attribué lui aussi au Peintre de Brooklyn-Budapest. [annexe 59]

Le peintre donne ici une illustration très complète du mythe de la folie de Lycurgue. Le roi des Édoniens, canoniquement représenté barbu, vêtu d'une simple chlamyde et chaussé de bottes à lacets, est armé de la double hache (boupl»x)<sup>898</sup> qu'il avait saisie pour faire un sacrifice, lorsque Dionysos le frappa de sa vengeance. Le peintre a choisi de représenter le paroxysme du drame : Lycurgue vient en effet de tuer son fils, dont le corps inanimé est soutenu par une servante, et s'apprête à assassiner son épouse, déjà à terre. Une Furie, peut-être Lyssa, apparaît dans un nimbe, flottant au-dessus de la scène. Elle tient d'une main une torche et de l'autre l'aiguillon (kšntron) qu'elle pointe sur Lycurgue. Nous ne suivons pas l'interprétation de Christian Aellen lorsqu'il dit qu'un contact visuel s'établit entre Lycurgue et la Furie. L'examen détaillé du vase le montre bien<sup>899</sup>. Lycurgue semble au contraire aveuglé par sa folie : les yeux sont exorbités et le regard n'est

---

<sup>898</sup> Ce terme est attesté dès HOMÈRE, *Iliade*, chant VI, v.135.

<sup>899</sup> Nous remercions une nouvelle fois l'équipe du MANN et la Surintendance pour nous avoir facilité l'accès au vase et permis de faire ce constat.

dirigé vers aucun personnage de la scène. Rappelons également que plusieurs versions du mythe parlent d'un aveuglement physique de Lycurgue par Zeus ou Dionysos<sup>900</sup>. Nous reprenons néanmoins son identification de Lyssa<sup>901</sup>. Le nimbe qui entoure la figure – aujourd'hui en grande partie perdu – « fait référence à une épiphanie »<sup>902</sup>. Il indique l'irruption brutale de cette figure divine, instrument de la vengeance en action de Dionysos. Cette personnification doit être véritablement constitutive du mythe, car à en croire Aellen<sup>903</sup>, la face principale du cratère de Naples montre l'unique apparition d'une Furie dans tout le corpus du Peintre de Brooklyn-Budapest. Lyssa est à la fois le déclencheur des meurtres perpétrés par Lycurgue et leur justification. C'est bien Lyssa qui induit l'action, alors que le roi des Édoniens devient son instrument.

Apparaissant en buste derrière une déclivité du terrain, une ménade, un tambourin à la main, semble fêter la juste vengeance de Dionysos. De même, agenouillé derrière un arbre, un jeune satyre assiste, complice, à la tragédie. En revanche, le dieu lui-même n'apparaît pas dans la scène. Il est pourtant « directement, et seul concerné par l'impiété de Lycurge »<sup>904</sup>. Son pouvoir destructeur, visible à travers la ménade, le satyre et surtout Lyssa, est en réalité le véritable protagoniste de la scène.

Les deux faces du vase sont intimement liées, puisque, faisant pendant à la scène pleine de violence de la face principale, la scène secondaire présente un Dionysos serein et apaisé, goûtant aux plaisirs de son thiasse. Si sa présence divine n'était que suggérée sur la face principale, à travers les figures de la ménade et du satyre, la face secondaire le place au contraire au centre de la composition. Cette scène apparaît comme le triomphe du culte bachique et sa victoire définitive sur ses ennemis. La célébration du vin est placée dans un cadre naturel : Dionysos est assis sur un trône aménagé dans le rocher et couvert de son manteau ; le support du cratère en calice repose sur un petit monticule rocheux ; une ménade y verse le vin d'une phiale, dans un geste de libation cultuelle ; enfin, le buste d'un satyre barbu apparaît derrière une paroi rocheuse. Le narthex<sup>905</sup> tenu par Dionysos et la ménade faisant la libation, ajoute à l'ambiance cultuelle de la scène. Le thiasse semble donc avoir improvisé une célébration, peut-être sur le Mont Pangée près duquel se déroule traditionnellement le drame de Lycurgue. Ménades et satyres n'ont en effet apporté que quelques vases indispensables

---

<sup>900</sup> HOMÈRE, *Iliade*, chant VI, v.130 et sqq.

<sup>901</sup> AELLEN 1994, p. 29 et 83-84.

<sup>902</sup> AELLEN 1994, p. 83.

<sup>903</sup> AELLEN 1994, p. 34.

<sup>904</sup> AELLEN 1994, p. 82.

<sup>905</sup> Notons la prédilection du Peintre de Brooklyn-Budapest pour la représentation de la *ferula narthex* dans les scènes liées à l'univers dionysiaque. On la retrouve par exemple (très repeinte) dans la guérison des filles de Proitos, sur la nestoris de Naples inv.82125.

au mélange du vin : une hydrie, dont la position renversée indique qu'elle est vide, un cratère en calice, une phiale et une œnochoé. Cette dernière repose sur un coffret en bois orné de motifs peints ou gravés, qui sert pour la circonstance de *trapezon*. Ce mobilier sommaire indique un art de vivre nomade et invite à placer la scène au cours du voyage de retour de Dionysos vers la Grèce (notons la présence de la panthère, animal rapporté d'Orient par le dieu), en accord avec le mythe de Lycurgue représenté sur l'autre face.

Le corpus que nous venons d'examiner révèle les caractéristiques stylistiques du Peintre de Brooklyn-Budapest mais aussi les thématiques les plus appréciées par la clientèle spécifique de la *Mesogaia*. Il est intéressant de noter le souci du peintre de lier l'une et l'autre face de ses vases dans l'exposition d'épisodes successifs d'un même mythe. Cette volonté didactique prouve à notre sens un processus d'hellénisation encore en cours dans le premier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'illustration des mêmes mythes devient en effet plus allusive chez les successeurs du peintre, à travers l'emploi de schémas iconographiques récurrents, inscrits dès la génération suivante dans la culture visuelle des commanditaires indigènes. Les œuvres du Peintre des Choéphores découvertes à Anzi en sont un bon exemple.

### 3. SIX ŒUVRES DU PEINTRE DES CHOEPHORES (CAT. 157, 158, 163)

Vers 380 av. J.-C., avec l'introduction de la nouvelle génération de peintres lucaniens, dont fait partie le Peintre des Choéphores, on assiste nettement à une spécialisation et une caractérisation stylistique majeure de la production lucanienne. Les anciens modèles métagontins et surtout tarentins sont abandonnés. Ce phénomène s'accompagne – du moins à nos yeux post-winckelmaniens – d'une dégradation du dessin et de la qualité de la peinture<sup>906</sup>. Ce phénomène s'explique en partie par le repositionnement géographique<sup>907</sup> probable de l'atelier lucanien et son essaimage dans les vallées de l'intérieur, au plus près d'une clientèle indigène, de plus en plus hellénisée et enrichie par le trafic commercial terrestre et fluvial entre les deux côtes de l'Italie méridionale. Le corpus du Peintre des Choéphores est en cela significatif. En effet, pendant la courte période du *decennio francese*, le nombre de vases retrouvés dans un petit périmètre autour d'Anzi permet d'appuyer l'hypothèse d'une installation du peintre dans la région. Les archives nous ont permis d'en identifier six avec certitude, ce qui, compte tenu de l'arc temporel envisagé (1806-

<sup>906</sup> Martine Denoyelle développe la même idée dans l'introduction du *CVA* du Musée du Louvre sur les premières productions lucaniennes et apuliennes : *CVA Louvre* n°25, p. 7.

<sup>907</sup> Trendall avance cette idée dans l'introduction de son ouvrage consacré aux productions de Lucanie, Campanie et Sicile : TRENDALL *LCS*, p. 6-7. Cette hypothèse est reprise et soutenue par Angela Pontrandolfo : voir PONTRANDOLFO 1996b, p. 47-48 ; DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 111 et 114-116.

1815) est un chiffre important. Cela constitue un premier point d’ancrage pour la réalisation d’une carte des diffusions des peintres lucaniens au cours du deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

**a. Cat. 163 : Le lèbès à l’oiseau**

Le premier vase que l’on peut citer avec certitude est un lèbès gamikos (H 2906, inv.81876) présentant un jeune couple sur chacune des faces. [annexe 60] Cette iconographie simple est en harmonie avec la fonction nuptiale du vase. Plus que le sujet figuré, ce sont les ornements qui retiennent l’attention : la certaine préciosité qui caractérise la frise de lierre et de corymbes sur le col et les palmettes enlacées par des pédoncules de fleur, s’accorde avec l’élégance raffinée de la forme du lèbès. Bien qu’il s’agisse d’un vase mineur dans la production du Peintre des Choéphores, ce lèbès trahit la formation du peintre auprès d’un maître – certainement le Peintre de Créüse<sup>908</sup> – encore marqué par la qualité du dessin de l’école métapontine et sensible au raffinement de l’école tarentine.

Caroline Murat ne s’y trompa pas et fit déposer le vase dans son musée personnel<sup>909</sup>. Le lèbès conservait encore son couvercle à trois étages, décrit par Arditì dans les *Documenti Inediti*. Il le possédait encore une cinquantaine d’années plus tard lorsque Raffaele Gargiulo reprend sa description : « Vaso ad urna con coverchio e su di questo si vedono altri tre piccoli vasetti simili intorno ad una colonnetta, ove è posato un cigno. Anzi di Basilicata. »<sup>910</sup>

Ce passage de Gargiulo renforce encore l’hypothèse d’une provenance d’Anzi. Il est repris par Heydemann et à sa suite par Trendall<sup>911</sup> et Angela Pontrandolfo<sup>912</sup>.

Notons dès à présent que Caroline Murat possède un autre lèbès gamikos (sur les quatre que compte sa collection) attribué au même peintre. Orné sur les deux faces d’une scène d’offrandes entre une femme et un homme, et d’une tête féminine sur le col, sa provenance est malheureusement inconnue<sup>913</sup>.

<sup>908</sup> Les deux peintres semblent avoir collaboré au décor du cratère en cloche de Madrid 11091.

<sup>909</sup> Arditì 7722 ; *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°438. Il portait le n°75 dans le Musée de la Reine.

<sup>910</sup> GARGIULO 1864, *Cenni storici e descrittivi dell'edificio del Museo Nazionale*, p. 51.

<sup>911</sup> TRENDALL, *LCS*, n°638, p. 124 (ss pl).

<sup>912</sup> PONTRANDOLFO 1996b “Anzi”, cat. p. 49 (fig. 5.3, p. 50).

<sup>913</sup> Arditì 7739 ; *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°673 ; H 2929, inv.81875.

### b. Les nestorides de l'Impératrice (cat. 157 et 158)

Un autre vase attribué au Peintre des Choéphores semble, selon les sources archivistiques<sup>914</sup>, provenir également du même site d'Anzi. Cette nestoris lucanienne<sup>915</sup> [annexe 60 fig. 2] témoigne davantage de la technique du peintre dans une composition complexe à deux registres sur chaque face. Le registre supérieur montre une scène de sacrifice avec la figure du prêtre de profil. Un second personnage amène un bélier vers l'autel derrière lequel une colonne ionique figure l'espace sacré du temple. Un homme portant des vases et une femme drapée le suivent. Le registre inférieur de la même face évoque une scène d'accueil ou de départ du guerrier : une femme drapée présente en effet une patère à deux hommes en armes. Le registre supérieur de l'autre face présente une scène dionysiaque assez courante pour l'atelier lucanien : un satyre tend une coupe à un Dionysos assis accompagné de deux bacchants. Le registre inférieur est toujours guerrier et présente deux hommes en armes et deux témoins. Le décor figuré peut également se lire en deux registres se déroulant sur l'ensemble du vase : le registre supérieur développant une ambiance cultuelle à caractère bachique ; le registre inférieur fait allusion au monde guerrier des commanditaires. Comme pour le vase précédent, Heydemann affirme la provenance d'Anzi, mais Angela Pontrandolfo ne le cite pas dans son catalogue.

La nestoris – qui tire son origine d'un vase indigène, la trozzelle<sup>916</sup> – est une forme bien représentée dans l'atelier lucanien et particulièrement dans la production du Peintre des Choéphores, artiste actif vers 380-360<sup>917</sup>. Caroline Murat possédait d'ailleurs dans son musée personnel deux autres exemples attribués à la même main : MANN, H 1986 (inv.82114)<sup>918</sup> et MANN, H 1980 (inv.82117).

Si la première (cat. 157) est attestée comme venant d'Anzi, l'origine de la seconde nestoris reste indéterminée. Heydemann propose une origine de Basilicate. L'attribution au Peintre des Choéphores incite à penser que la provenance du vase doit se situer dans la zone du Val d'Agri,

---

<sup>914</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2.

<sup>915</sup> MANN, Naples H 1988, inv.82109. Autres inventaires : Arditì 8057 ; *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat), n°396. Pour la bibliographie complète voir la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>916</sup> SCHNEIDER-HERRMANN 1980. Sur les fonctions symboliques de cette forme, rappelons le cratère à colonnettes éponyme du Peintre de Maplewood (TRENDALL, *RVAp*, p. 249, n°187 et pl. 82, 1-2.) : une femme portant une nestoris vient couronner un cavalier osque.

<sup>917</sup> Sur les caractéristiques stylistiques de ce peintre et son corpus, voir Trendall *LCS*, p. 118-126 et le complément apporté dans TODISCO 2012, vol.I, p. 27-28.

<sup>918</sup> Pour la bibliographie complète voir la fiche correspondante sur notre base de données *Vases du decennio francese cat. 157*.

mais la localisation précise de la découverte a été perdue. Comme dans les autres cas, Arditì ne donne que l'indication « Palazzo Reale » pour toute provenance.

Un document d'archives sur des découvertes archéologiques dans la région d'Anzi vient apporter quelques éléments supplémentaires. Il est également à la source d'une nouvelle anecdote sur les rapports de Caroline avec sa belle-sœur Joséphine de Beauharnais.

En effet, selon le deuxième volume des *Documenti Inediti* qui reprend un document de l'ASN, deux vases exceptionnels par leur forme et la qualité de leur décor auraient été achetés par la Reine pour l'Impératrice Joséphine :

1808, agosto 6 – Il sig. Leopoldo Laperuta offre due grandi urne antiche di terra cotta ben restaurate, di una forma nuova e quasi eguale tra loro, dipinte egregiamente con soggetti molto eruditi. (Detti) due vasi antichi di terra cotta della fabbrica di Anzi, dipinti con molte figure di color rosso in campo nero, e con bellissime favole, una delle quali chiaramente si conosce essere il ratto di Leda, e l'altra esprimente le ceremonie mortuali nel seppellire i cadaveri, unitevi le cerimonie bacchiche, ho riconosciuto che sono interessanti, e degni di qualunque Museo. È anche rara la forma dei medesimi coi manichi eminenti, e lavorati in forma di fascia con borchie.  
F. REGA – Si sono acquistati per ordine di S.M. Cattolica, per farli passare in permuta all'Imperatrice e Regina (fsc.2268)<sup>919</sup>.

Or, ces vases promis à « l'Impératrice et Reine » Joséphine, encore épouse pour peu de temps de Napoléon, ne semblent jamais lui être parvenus. Ils ont été identifiés par la tradition scientifique au Musée archéologique de Naples, comme deux nestorides lucaniennes toutes deux attribuées au Peintre des Choéphores : **cat. 157**<sup>920</sup> et **cat. 158**<sup>921</sup>.

La forme décrite par Rega évoque bien celle de la nestoris lucanienne, avec ses anses à haut enroulement, enrichies de rouelles imitant celles des vases métalliques<sup>922</sup>. Schneider-Herrmann les assimile à la nestoris de type 1, dont le profil est directement inspiré des trozzelles lucaniennes. Le décor en deux registres figurés séparés par un bandeau décoratif évoque les premières productions de cette forme par le Peintre des Choéphores vers 360 av. J.-C.

Lors de nos précédentes recherches sur la collection de Caroline Murat<sup>923</sup>, nous avons proposé d'identifier ces deux nestorides respectivement aux numéros 395 et 396 de la liste des *Documenti Inediti*<sup>924</sup>. Ces deux vases « ornés de nombreuses figures » évoquent des décors à deux registres

<sup>919</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2-3.

<sup>920</sup> Naples, Musée archéologique H 1986 (82114), nestoris, Lucanien, Peintre des Choéphores, Anzi. Achat fin juillet ou début août 1808. Voir HEYDEMANN, 1872, p. 157-158, *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2 et vol. IV (Murat) n°395, TRENDALL, *LCS*, p. 123 n°629.

<sup>921</sup> Naples, Musée archéologique H 1988 (82109), nestoris, Lucanien, Peintre des Choéphores, Anzi. Achat fin juillet ou début août 1808. Voir HEYDEMANN, 1872, p. 159-160, *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2 et vol. IV (Murat) n°396, TRENDALL, *LCS*, p. 123 n°628. Voir également *Cat. De Pompéi à Malmaison*, p. 24.

<sup>922</sup> SCHNEIDER-HERRMANN 1980, p. 34 *et sq.*

<sup>923</sup> LE BARS 2007, p. 105 *et sqq.*

<sup>924</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°395, p. 283 pour H 1986 (inv.82114) et n°396 p. 283 pour H 1988 (inv.82109).

figurés ; Rega parle également de plusieurs sujets sur le même vase : « [...] représentant de beaux mythes – parmi lesquels se reconnaît le rapt de Lédà ». Ce commentaire iconographique peu précis indique une scène de guerrier en attitude agressive devant une femme et un ou plusieurs témoins. La description du n°395 des *Documenti Inediti* indique : « un guerriero armato di pugnale, [...] inseguo una donna, nel mentre che un altro uomo è in atto di sgridarlo, quasi volendo impedire che quello le faccia del male »<sup>925</sup>.

Les « cérémonies mortuaires d'ensevelissement des corps, y unissant les cérémonies bachiques » figurées sur l'autre vase se reconnaissent de façon moins évidente dans la description d'Arditi publiée par Fiorelli du vase n°396 des *Documenti Inediti* :

in un ordine, la cerimonia di un sacrificio, eseguito da un sacerdote, ch'è al lato sinistro dell'ara, posta dietro di una colonna d'ordine ionio. Segue il sacerdote un uomo, che porta al sacrificio un ariete. Dall'altro lato vi è uno stringendo nelle due mani due vasi, e due altri sono posti a terra : egli è seguito da una donna ammantata. [...] D'all'altra faccia, vi è dipinto in un ordine Bacco seduto ad un sasso, cui un Fauno presenta un bicchiere : questo gruppo è fiancheggiato da due Baccanti<sup>926</sup>.

La représentation des deux nestorides dans le portefeuille de dessins constitués par Millin<sup>927</sup> est une preuve supplémentaire que les vases ont été inclus dans la collection de Caroline Murat et ne sont jamais partis pour Paris. La présence à Naples de ces nestorides peut s'expliquer relativement facilement si l'on suit bien la chronologie.

La découverte des vases se fait dans les premières semaines du règne de Joachim Murat, qualifié ici de "Sa Majesté Catholique". Caroline Murat n'arrive à Naples qu'en septembre 1808. Connaissant l'intérêt de son épouse pour les antiques, Murat a pu retarder de trois ou quatre semaines la mise en caisse et l'envoi à « l'Impératrice et Reine » Joséphine. La qualité des deux vases et l'étrangeté de leur forme ont certainement excité la curiosité de la nouvelle Reine de Naples qui a décidé de les garder pour elle, étant donné qu'elle venait d'être dépouillée de sa propre collection de céramiques antiques, envoyée précisément à Joséphine pour orner la Malmaison.

Au-delà de l'anecdote sur les relations entre les deux femmes, la conservation de ces vases à Naples permet de constituer un petit corpus cohérent de quatre nestorides<sup>928</sup> de types 1 et 2, découvertes à Anzi ou dans la région proche et attribuées au Peintre de Brooklyn-Budapest et au Peintre des Choéphores, sur un horizon chronologique compris entre les années 380 et 340 av. J.-C. Gisela Schneider-Herrmann, dans son étude sur les nestorides lucaniennes à figures rouges, propose une

<sup>925</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°395, p. 283.

<sup>926</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV (Murat) n°396, p. 283.

<sup>927</sup> MILLIN, *Les Vases du Musée de la Reine*, dessins n°694 et 695, n°696.

<sup>928</sup> Voir **cat.155, 157, 158, 161/165** dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

carte des provenances archéologiques de la trozzelle<sup>929</sup> qui montre que cette forme indigène était diffusée en Lucanie intérieure dans la vallée du Basento, dans une zone comprise entre Buccino au Nord et Sala Consilina au Sud-Ouest. Sans doute faute de données fiables, Gisela Schneider-Herrmann ne trace pas la carte des provenances de nestorides lucanienne à figures rouges, mais elle indique les mêmes aires de diffusion que la trozzelle indigène. Il n'est donc pas étonnant que les quatre nestorides découvertes pendant le *decennio francese*, proviennent du cœur de la Lucanie. Nous pouvons ainsi ajouter ces nouvelles données archéologiques aux études sur la nestoris lucanienne.

### c. Trois fois Électre

*Ôte à présent cette urne de ton front.  
Que pour mon père ma plainte de la nuit se répète au lever du jour.*  
EURIPIDE, *Électre*, v.140-141 (trad. L. Parmentier).

Le recueil des dessins que fait exécuter Millin entre 1813 et 1814, intitulé *Vases grecs du Musée de la Reine*<sup>930</sup>, contient trois représentations d'hydries illustrant la rencontre d'Électre et d'Oreste sur la tombe d'Agamemnon. Les dessins 660, 661 et 662 montrent en effet le même schéma iconographique sur trois vases de forme identique. À l'occasion d'un examen approfondi de ces dessins<sup>931</sup>, nous avons pu affirmer l'appartenance des trois hydries représentées à la collection personnelle de Caroline Murat et retrouver leur lieu de conservation actuel.

Deux des hydries sont conservées à Naples. Il s'agit respectivement pour les dessins 660 et 662 des hydries du MANN H 2858 (inv.81841)<sup>932</sup> et H 2856 (inv.81843)<sup>933</sup>. La troisième est aux Antikensammlungen de Munich (J 814 ; 3266)<sup>934</sup>. Otto Jahn fait bien mention pour ce vase de son ancienne appartenance à la collection Lipona (*alias* Caroline Murat). [**annexe 61**]

Comme nous l'avons dit, ces trois hydries sont sœurs à la fois par leur schéma iconographique très proche et par leur style. Elles sont en effet toutes trois attribuées au Peintre des Choéphores.

Électre est chaque fois représentée assise sur les degrés du monument funéraire d'Agamemnon marqué par une colonne ionique au centre du tableau. Des vases de différentes formes (cratère à volutes, hydrie, lécythe, œnochoé) occupent les marches, signalant la présence d'offrandes. Certains sont représentés à vernis noir, d'autres seulement esquissés au trait. La variation chromatique

<sup>929</sup> SCHNEIDER-HERRMANN 1980, p. 30.

<sup>930</sup> MILLIN *Les Vases du Musée de la Reine*.

<sup>931</sup> LE BARS-TOSI (à paraître), notices 29, 30 et 31.

<sup>932</sup> TRENDALL *LCS* p. 120 n°600 (pl. 60.3).

<sup>933</sup> TRENDALL *LCS* p. 120 n°601 (ss. pl. ). *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, cat.5.4, p. 49-50.

<sup>934</sup> TRENDALL *LCS* p. 120 n°602 (ss.pl. ).

permet d'animer l'espace, mais il s'agit aussi de montrer l'exhaustivité du mobilier funéraire. On peut supposer une sorte de contamination visuelle avec un schéma plus ancien hérité de la culture attique et remarquer que les formes des vases à vernis noir déposés sur les degrés du monument sont caractéristiques de la céramique attique du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et parfois totalement inexistantes dans la céramique italiote<sup>935</sup>.

Électre, dans une attitude d'affliction, la tête recouverte d'un voile pour signaler son deuil, tient embrassée la colonne funéraire. Un jeune homme coiffé d'un pilos, vêtu d'une chlamyde et portant une lance se présente devant elle. Il s'agit de son frère, Oreste. Ce dernier tient parfois un *chous* pour faire une libation. De l'autre côté du monument, Hermès, identifiable grâce à son pétase et à son caducée pose une couronne de laurier sur la tombe d'Agamemnon, hommage funéraire au héros. Des serviteurs, ou parfois Pylade (représenté assis derrière Oreste sur l'hydrie H 2858) accompagnent la scène en portant d'autres offrandes à la tombe.

La présence d'Hermès peut sembler surprenante. Le dieu n'apparaît dans aucune des trois tragédies que nous conservons. Au contraire, on s'attendrait à voir Apollon, dont l'oracle pousse Oreste à venger dans le sang le meurtre de son père, ou bien Castor qui apparaît à la fin de la pièce d'Euripide. La présence d'Hermès sur ces hydries rappelle que les peintres italiotes ne s'en tiennent jamais fidèlement aux tragédies grecques, même s'ils en reprennent souvent les thèmes. Ici, la rencontre d'Oreste et d'Électre, la reconnaissance du frère par la sœur – scène si centrale pour le mythe et dans les pièces des trois Tragiques – se fait sous la protection ou l'incitation d'Hermès, messenger des dieux, mais aussi protecteur des voyageurs et surtout maître des passages entre le monde des morts et celui des vivants. Sa présence près du monument funéraire comporte une forte charge symbolique. Son rôle de psychopompe indique ici de façon allégorique la promesse, faite au père défunt par ses deux enfants, de venger sa mort et de lui rendre ainsi justice en accomplissant une sentence restée en suspens. Hermès montre ainsi à la fois la communion d'Électre et d'Oreste dans la prière à Agamemnon et le serment qui les lie par-delà la mort.

Le mythe d'Électre et particulièrement le moment de la reconnaissance d'Oreste par sa sœur est très fréquemment représenté dans l'atelier lucanien. Comme nous l'avons vu, le Peintre de Brooklyn-Budapest l'illustre sur une amphore pseudo-panathénaïque (H 1755 ; inv.82140) provenant selon toute vraisemblance des environs d'Anzi.

Ici la volonté collectionneuse de Caroline Murat se lit clairement à travers la réunion de vases si semblables. La rencontre d'Oreste et d'Électre sur la tombe d'Agamemnon se retrouve d'ailleurs

---

<sup>935</sup> Voir PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 187.

sur d'autres formes de vases du Musée de la Reine. L'Électre d'un cratère à volutes du Peintre de Primato inspirera même Ingres lors d'une de ses visites à ses protecteurs<sup>936</sup>.

Les trois hydries du Peintre des Choéphores – qui tient d'ailleurs son nom du titre du second volet de l'*Orestie* d'Eschyle – sont malheureusement sans provenance archéologique. Aucune description dans les archives ne permet d'en déterminer l'origine. Pour cette raison, nous choisissons de ne pas les inclure à notre base de données et à notre catalogue. Remarquons cependant que la majeure partie des œuvres du Peintre des Choéphores proviennent de Lucanie intérieure, des environs d'Anzi ou du Val d'Agri. Nous savons en outre que les hydries font déjà partie de la collection de Caroline Murat en 1813, au moment où Millin commande les dessins à Steurnal. Or les vases provenant avec certitude du site d'Anzi et qui sont entrés dans le Musée de la Reine, ont été découverts entre 1806 et 1812. Nous ne pouvons donc apporter de preuve formelle de leur lieu de découverte, mais à la lumière des éléments exposés, nous proposons Anzi et sa région comme provenance possible de ces trois hydries.

#### 4. LA PRESENCE DU PEINTRE DU PRIMATO A ANZI

##### a. Cat. 162 : D'Anzi à Rio

Le cratère à volutes fragmentaire, attribué au Peintre du Primato et aujourd'hui conservé à Rio (inv.1195), provient selon toute vraisemblance du site d'Anzi. Nous suivons en ce sens Angela Pontrandolfo<sup>937</sup> plutôt que Alfonsina Russo Tagliente qui, reprenant Macchioro, attribue le vase au territoire d'Armento<sup>938</sup>. Les indices de l'attribution sont en effet ténus. À l'argumentation d'Angela Pontrandolfo, nous ajoutons une piste supplémentaire : les deux faces du vase sont dessinées par Steurnal pour Millin<sup>939</sup>. Le revers des dessins porte la mention « Vase n°1, vaso che ha mandato ultimo il ministro Zurlo a S.M. la Regina delle Sicilie ». Nous avons déjà souligné l'intérêt de Zurlo pour le site d'Anzi. Ce grand cratère ne passe pas par les canaux habituels de la commission et semble directement acheté par le ministre puis proposé à la Reine. Par ailleurs, Millin quitte le Royaume de Naples au printemps 1813, mais Steurnal continue à lui signaler les nouvelles acquisitions remarquables du Musée de la Reine. Or on ne trouve aucune trace de ce vase dans la correspondance entre Steurnal et Millin après 1813, alors que les toutes dernières découvertes d'Armento sont mentionnées<sup>940</sup>. Nous en déduisons donc que le dessin a été exécuté avant le départ

<sup>936</sup> Naples, MANN H 1761. *Cat. Ingres et l'Antique* fig.259.

<sup>937</sup> PONTRANDOLFO 1996b "Anzi", p. 47.

<sup>938</sup> *Armento* 1997, p. 33 note 72.

<sup>939</sup> Sur la réalisation de ces portefeuilles de dessins de vases antiques, nous renvoyons à notre article : LE BARS-TOSI (à paraître)

<sup>940</sup> BNF, MSS-Fr 24698, fasc.181 et sq.

de Millin, ce qui correspond davantage aux dates des découvertes faites sur le territoire d'Anzi. Ces dessins sont par ailleurs de précieux témoins de l'état du cratère avant son voyage vers le Brésil, où le vase arriva en fragments et fut l'objet d'une restauration peu soignée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>941</sup>.

Le cratère à volutes<sup>942</sup> monumental (78,5 cm de haut) présente sur la face secondaire, un Héraclès imberbe, assis sur sa léontée et appuyé sur sa massue. Un *trapezon* portant des mets est disposé à ses côtés, tandis que le héros brandit un canthare. Sa chevelure est déjà ceinte d'une couronne de laurier, mais une Nikè, portant une longue hampe, lui tend une autre couronne. Un jeune homme, appuyé sur un bâton, assiste à la scène. Dans le champ, la partie haute de la scène est occupée par une fenêtre aux volets fermés, deux motifs de rosette et un motif « en diablo ». La partie basse est envahie par les rinceaux des palmettes ornementales des zones latérales, qui se mêlent aux évocations de la nature : des arbrisseaux et un lièvre bondissant. [annexe 62]

Le revers du cratère offre une certaine symétrie avec sa face principale. Un jeune homme imberbe est assis au milieu du tableau. Il est vêtu d'une tunique à manches longues richement brodées tandis que sa longue chevelure bouclée lui tombe sur les épaules. Il tient une branche d'arbre et une lyre. À sa droite, une femme coiffée en cécryphale porte une corbeille d'une main et un tympanon de l'autre. De l'autre côté, un silène barbu, en équilibre sur une roche, s'appuie sur son thyrsos. Le rocher, quelques arbustes et un petit daim contribuent à donner à l'ensemble de la scène une atmosphère champêtre. Le personnage central de la scène a jusqu'ici été interprété comme un Apollon. Or plusieurs indices nous invitent à donner une interprétation différente à cette figure. Tout d'abord, la présence du silène implique davantage un contexte bachique. Rappelons que sur l'autre face, Héraclès brandit le canthare, vase clairement associé à Dionysos. Le personnage féminin tient un tympanon – élément lié lui aussi aux célébrations bachiques. De plus, la grande corbeille qu'elle soutient de l'autre main, couverte d'un voile pour en cacher le contenu, évoque les cultes à mystères de type éleusinien. L'association de tous ces éléments nous fait voir dans la figure centrale vêtue d'une tunique à l'orientale un Orphée<sup>943</sup> plutôt qu'un Apollon. Au-delà de la symétrie de la composition, les deux faces du cratère se répondraient donc symboliquement, en évoquant deux héros – ou pour mieux dire, les deux visages de la figure héroïque – au repos, jouissant de la félicité des dieux. Notons qu'Héraclès comme Orphée est lié au monde funéraire et que les deux héros sont souvent associés dans les représentations des cultes éleusiniens.

---

<sup>941</sup> Nous remercions Mme Gabriella Prisco pour ces informations et la communication des observations qu'elle a pu effectuer directement sur les vases au Musée de Rio.

<sup>942</sup> Cratère à volutes n°1195, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. TRENDALL *LCS*, 167, n°932 (sans planche) ; *Cat. Rio*, n° 31. Pour la bibliographie complète voir la fiche correspondante dans la base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>943</sup> Fidèle du dieu Dionysos avant sa descente aux Enfers.

Trendall attribue le cratère au Groupe du Peintre du Primato, l'une des mains les plus intéressantes du Lucanien Récent. Malheureusement, la surface a subi, outre les cassures dues au transport de Naples à Rio, un vieillissement des restaurations, ce qui ne permet guère de rendre justice au peintre.

Le cratère à volutes était déjà inclus dans le corpus réuni par Henry Roy William Smith<sup>944</sup> publié en 1960. Son étude a permis de retracer l'histoire de ces vases jusqu'au *Museu Nacional de Belas Artes* de Rio de Janeiro. Dans nos précédents travaux sur le Musée de la Reine, nous avons démontré son appartenance à la collection de Caroline Murat<sup>945</sup>. Aujourd'hui, nous pouvons également affirmer sa provenance archéologique.

#### b. Cat. 152 : Une influence de la grande peinture apulienne ?

Nous proposons le site d'Anzi pour un autre cratère à volutes portant, comme le cratère de Rio, les caractéristiques du style du Peintre du Primato. [annexe 63]

Ce cratère à volutes représente une femme enveloppée dans les plis bouillonnants de son himation, qui semble gonflé par le vent. Elle est accompagnée par une joueuse d'*aulos*, marchant derrière elle. Le champ est animé par des bandelettes et une rosette. Au mouvement virtuose des drapés, qui préfigurent les sculptures du « baroque » hellénistique, répondent les vrilles de rinceaux<sup>946</sup> en perspective sur le col, surmontés par une frise de chevrons également en perspective. Cet effet est repris sur l'autre côté du col par un méandre tridimensionnel<sup>947</sup>, qui montre une maîtrise des innovations de la grande peinture et de la mosaïque contemporaines, et rappelle le raffinement atteint alors par l'orfèvrerie<sup>948</sup>. La face secondaire du cratère est occupée par une scène de *naïskos*, qui malgré le caractère générique de l'iconographie, montre ici encore un grand souci du dessin. Sur une base soutenue par des piles rectangulaires, le *naïskos* est un édicule à fronton triangulaire en perspective, semblable aux représentations apuliennes. À travers la porte ouverte, on aperçoit les travées soutenant le plafond. Une grande loutrophore est présentée à l'intérieur. De part et d'autre du *naïskos*, juchés sur sa base, deux jeunes hommes nus, avec une simple chlamyde sur les épaules, semblent rendre hommage à la tombe. L'un d'eux est couronné de laurier et tient une longue bandelette. L'autre tient d'une main une lance et s'appuie de l'autre sur le toit du *naïskos*. Les

---

<sup>944</sup> SMITH 1960.

<sup>945</sup> LE BARS 2007, p. 63 *et sq.*

<sup>946</sup> Sur les origines et le développement de ce motif sur la céramique apulienne et la grande peinture, voir VILLARD 1998.

<sup>947</sup> On observe le même méandre sur plusieurs cols de vases du corpus du Peintre du Primato, par exemple celui de la nestoris K 537 du Louvre.

<sup>948</sup> Nous avons déjà cité les bijoux de la « Tomba degli Ori » de Canosa, pour plus d'exemples nous renvoyons à *Cat. Gli ori di Taranto*.

silhouettes sont élancées, les traits des visages et les chevelures bien différenciés pour chaque personnage. Le Peintre du Primato donne ici à voir toute sa *maestria* et laisse imaginer ce que la grande peinture de Grèce et surtout celle de Tarente pouvait offrir aux contemporains<sup>949</sup>. L'influence apulienne est d'ailleurs sensible à des degrés divers dans la culture des élites de Lucanie intérieure. Plusieurs vases appartenant à l'atelier apulien ont ainsi été retrouvés au cours des fouilles récentes dans la région. Pour un exemple plus proche de notre cadre chronologique, nous pouvons citer le lécythe aryballisque G 588 du Musée du Louvre, découvert avant 1822 à Anzi et attribué au Peintre de Sydney 46.48, lié à l'atelier apulien (vers 380-370 av. J.-C.)<sup>950</sup>. Bien qu'emblématique du style du Peintre du Primato, le cratère à volutes de Naples permet d'entrevoir un rapprochement stylistiques avec d'autres mains des ateliers apuliens. La figure voilée rappelle ainsi d'autres personnages drapés du Peintre de Felton. De l'école tarentine, il faut également citer les terres cuites dont le type de la danseuse voilée rappelle la figure au drapé bouillonnant du Peintre du Primato.

Ce cratère à volutes, toujours conservé à Naples (H 1991 ; 82346)<sup>951</sup>, a perdu son pied au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Il a par ailleurs été dérestauré et remonté au cours des dernières décennies, comme l'indiquent les lignes de cassure colmatées de façon visible par un enduit rappelant la couleur de l'argile. Pourtant, le cratère semble avoir été découvert intact dans un tombeau d'Anzi par Giuseppe de Stefano, à la fin de l'été ou à l'automne 1805. Ferdinand IV, auquel le cratère avait été présenté au début de l'hiver 1805 s'était engagé à l'acheter pour le Musée Royal. Le changement de régime intervenu quelques semaines après cette promesse d'achat, retarde le paiement mais ne modifie en rien la décision et le nouveau souverain, Joseph Bonaparte, le fait entrer dans les collections royales, où le vase reçoit le numéro 477<sup>952</sup>. Nous avons déjà exposé la façon dont les archives décrivant ce cratère ont été assimilées de façon erronée à celles se rapportant au lèbès H 2927. Il faut donc rétablir dans le corpus des vases provenant d'Anzi, ce cratère à volutes du Peintre du Primato. Cela permet d'ancrer encore davantage ce peintre – ou du moins sa clientèle – dans les territoires intérieurs de la Lucanie.

---

<sup>949</sup> Voir ROUVERET 1996, p. 341 *et sqq.*

<sup>950</sup> Martine Denoyelle a reconstitué une partie de l'histoire moderne du vase. Le lécythe vient de la collection Gargiulo, avec une provenance attestée d'Anzi. En 1822, Millingen en est déjà le propriétaire et le publie (MILLINGEN 1822, p. 67, pl. 26). Entre 1822 et 1825, le vase passe dans la collection Durand. Enfin, en 1825, le lécythe est acquis par le Musée Louvre avec le reste de la collection Durand. Voir *CVA Louvre* n°25, p. 60, pl. 49.

<sup>951</sup> TRENDALL *LCS*, n.928 (ss. pl. ).

<sup>952</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2 ; ASN, Min. Int., fsc. 52, n.1. Voir fiche complète sur la base *Vases du decennio francese*.

## 5. UN VASE MYSTERIEUX

Parmi les découvertes relatées dans le deuxième volume des *Documenti Inediti*, il en est une que nous n'avons pu identifier, faute de description plus précise, mais qui suscite la curiosité de l'historien. Le document d'archive, daté du 16 mai 1807, dit simplement :

Il sig. Vinc. Pomarici, soprintendente degli scavi in Basilicata, con lettera del 16 aprile dice, essersi rinvenuti nel territorio di Anzi molti vasi antichi: la più gran parte di essi è posseduta da Giuliano Garrumone, altri ne sono in potere del sig. Baldassarre Zito. Tra i primi avviene alcuno mediocre, e tra i secondi se ne trova uno che è superiore alla mediocrità, e che sebbene sia in rottami, pure il sig. Zito lo ha destinato a S. A. il Princ. Luciano. (fsc. 2266)<sup>953</sup>

Rappelons tout d'abord que le nom de Giuliano Garrumone apparaît dans les archives une dizaine d'années auparavant. Garrumone avait en effet déjà découvert des vases à Anzi en 1796 et les avait présentés au roi Ferdinand IV de Bourbon. Mais ce qui suscite notre curiosité d'historien est bien entendu la mention de ce prince « Luciano ». Compte tenu de la date (1807) et du lieu, le personnage qui se cache derrière ce titre est très vraisemblablement Lucien Bonaparte, réfugié à Rome depuis 1804 pour éviter la colère de Napoléon après son second mariage avec Alexandrine de Bleschamp. Lucien Bonaparte s'était en effet concilié la protection du pape Pie VII lors des tractations sur le Concordat en 1801. Le pape lui offre la terre de Canino qu'il érige pour lui en principauté. On sait que Napoléon rencontre Lucien à Mantoue en décembre 1807, mais au printemps de la même année, Lucien demeure dans le Sud de l'Italie<sup>954</sup>. On connaît par ailleurs la passion archéologique qui anime Lucien Bonaparte dès ses premières années romaines<sup>955</sup>. Le vase fragmentaire dont il est question ici, pourrait donc avoir fait partie de la collection du Prince de Canino. L'ASSAN ne contient pas d'autre document pouvant compléter cette information. Le vase ne semble en effet pas passer devant les autorités de la commission. En l'absence d'autre description, la piste se perd dans les méandres des routes entre le Royaume de Naples et les États du Pape.

---

<sup>953</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 2.

<sup>954</sup> Sur la biographie de Lucien Bonaparte, voir PIETROMARCHI 1981.

<sup>955</sup> Les études sur sa vie se sont surtout concentrées sur les découvertes réalisées à Vulci à partir de 1828. Il y a encore peu de recherches sur la naissance de son intérêt pour l'Antiquité. Sur le devenir de la collection, voir notamment NØRSKOV 2009.

### C) La remise en contexte archéologique des découvertes : Anzi et les évolutions socio-économiques de la Lucanie au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Les découvertes ponctuelles du *decennio francese* ont mis au jour plusieurs nécropoles sur le territoire d'Anzi, dont les données géographiques et stratigraphiques sont à jamais perdues. Néanmoins, la nature du mobilier funéraire pose quelques jalons de l'histoire du site d'Anzi. L'exposition de 1982 sur les fouilles dans la région d'Anzi, organisée par Paola Bottini<sup>956</sup>, ainsi que les nombreuses études d'Angela Pontrandolfo<sup>957</sup> et Massimo Osanna sur le paysage de la Lucanie pré-romaine ont permis de mieux comprendre l'évolution économique de la région et l'établissement de noyaux urbains dans l'intérieur des terres. Si jusqu'à la fin de l'époque archaïque, les communautés humaines restent organisées en chefferies peu nombreuses (200 à 300 habitants pour les plus gros centres identifiés), l'introduction à la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. de l'agriculture spécialisée et plus intensive (culture de l'olive en particulier) change radicalement l'organisation spatiale et humaine de la zone. Selon Massimo Osanna, la communauté évolue sur le plan démographique et structurel entre la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du V<sup>e</sup> av. J.-C. « raggiungendo un livello di *politie*, con *élites* dall'elevata capacità di controllo, di investimento e di rapporti a lunga distanza, con il mondo greco e non solo. »<sup>958</sup> La position d'Anzi, sur un éperon rocheux dominant la vallée du Basento et celle de l'Agri, et à proximité de ce fleuve navigable, prend une ampleur nouvelle avec le développement des échanges commerciaux par voie de terre. Les campagnes apparaissent ainsi plus fortement anthropisées entre le IV<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Osanna remarque enfin que ce phénomène intéresse tout le monde italique<sup>959</sup>. Cette poussée anthropique entraîne le développement des échanges matériels (denrées) et immatériels. La pénétration de la culture des *poleis* du littoral est nettement perceptible dans les nécropoles des petits centres de la *mesogaia*, dont les élites, en contact depuis près d'un siècle avec le monde hellénisé, entraîne la constitution de nouveaux référents culturels mixtes<sup>960</sup>.

La naissance d'une élite économique favorise en effet les échanges culturels entre les populations œnotres avec les cités de fondation grecque établies sur les côtes. Au début du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., les élites de la Lucanie intérieure constituent ainsi un nouveau marché que les peintres de vases apuliens ne dédaignent pas de servir avant l'affirmation de l'atelier lucanien. Cela explique ainsi la

<sup>956</sup> *Cat. Anzi 1982* ; également ADAMESTEANU 1984.

<sup>957</sup> Voir notamment PONTRANDOLFO 1982 ; PONTRANDOLFO 1988 ; PONTRANDOLFO 1994 ; PONTRANDOLFO 1996d.

<sup>958</sup> OSANNA 2010, p. 19.

<sup>959</sup> OSANNA 2010, p. 28. Voir également les réflexions parallèles développées par Alfonsina Russo in RUSSO 2010.

<sup>960</sup> Sur ce point voir les réflexions de Maurizio Gualtieri, exprimées à plusieurs reprises, dont GUALTIERI 1990, en particulier p. 180.

présence du cratère H 2067 découvert par Garrumone en 1796, et attribué aux premiers temps de l'atelier apulien.

On note par ailleurs une nette prédominance de la représentation des mythes argiens dans la céramique lucanienne d'Anzi et du Val d'Agri. Dans son article sur « le Peintre de Darius et l'actualité », Françoise-Hélène Massa-Pairault<sup>961</sup> met en évidence la même prédilection pour les mythes argiens dans le cercle du peintre apulien. Elle démontre le lien que Philippe de Macédoine tente de nouer avec Argos. Le Macédonien se revendique de la lignée des Téménides et voudrait incarner le retour de la branche d'Héraclès, roi d'Argos. Nous avons déjà souligné à plusieurs reprises les liens politiques, militaires et économiques qui unissent au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. la Macédoine aux territoires de l'Apulie et de la Lucanie. À la généalogie mythique de Philippe se superpose également une contamination du mythe de Diomède, par ailleurs étroitement lié à l'invasion dorienne en Argolide comme le rappelle Pausanias :

Après le retour des Héraclides, les Trézéniens reçurent parmi eux des Doriens d'Argos; auparavant les Trézéniens avaient été soumis aux Argiens : Homère dit en effet dans le catalogue des vaisseaux, qu'ils marchaient sous les ordres de Diomède<sup>962</sup>.

Bien enraciné sur la côte, le mythe du héros guerrier – Héraclès et Diomède – se diffuse vers l'intérieur de la Lucanie. Une culture fondée sur la figure du guerrier et le prestige militaire ne pouvait qu'être séduite par les mythes liés aux héros homériques et aux valeurs qu'ils portent. Par ailleurs l'expansion lucanienne à partir du V<sup>e</sup> siècle et au cours du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. d'une côte à l'autre de la Grande Grèce a créé un terrain favorable à l'émergence de rapprochements politiques, militaires et culturels des différentes sociétés de l'intérieur<sup>963</sup>. Comme le formule Françoise-Hélène Massa-Pairault « c'est sur ce terrain, politiquement mûr au IV<sup>e</sup> siècle, sur lequel peut semer toute grande puissance, qui explique les alliances peucétiennes et apuliennes (messapiennes et dauniennes) d'Alexandre le Molosse lors de sa campagne d'Italie. »<sup>964</sup> Ces systèmes d'alliance des *poleis* (au premier rang desquelles Tarente) dirigés contre la pression lucanienne<sup>965</sup>, renforcent par contraste le rapprochement des élites lucaniennes de la *Mesogaia* et du littoral et contribuent à la diffusion d'une culture commune fortement marquée par la propagande mythologique macédonienne et épirote. Cette tendance déjà embryonnaire à la fin du V<sup>e</sup> siècle, se développe

<sup>961</sup> Massa-Pairault 1996, p. 243.

<sup>962</sup> PAUSANIAS, II, 30, 10. Traduction de CLAVIER, Paris, 1821. Voir également MASSA-PAIRAULT 1996, p. 244, note 24.

<sup>963</sup> Sur ces glissements culturels entre *poleis* et sociétés indigènes, particulièrement après la crise du milieu du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., voir MELE AL. 1981.

<sup>964</sup> MASSA-PAIRAULT 1996, p. 253.

<sup>965</sup> Voir MUSTI 1995, en particulier p. 357.

pleinement au cours du IV<sup>e</sup> siècle av J.-C. En matière politique et culturelle, ce n'est plus vraiment Tarente qui donne le « la » aux populations de l'intérieur mais bien les sociétés lucaniennes, organisées désormais en centres urbains avec leurs propres référents culturels, qui tentent de s'imposer. Le déplacement des ateliers de potiers de Tarente et Métaponte vers Anzi, le Val d'Agri ou encore Canosa, en est symptomatique.

## II) Armento : les découvertes spectaculaires de 1814

TABLEAU 12 ANALYSES DES DECOUVERTES A ARMENTO (1814)

	Nombre d'individus		
Œuvres décrites dans les sources	2		
Œuvres identifiées	2		
		Typologie des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	0	-	
Vases figurés apuliens	2	Cratère en cloche Pélikè	150 151
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés lucaniens	0	-	
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions	0	-	

Si les découvertes réalisées à Armento furent d'une grande richesse, il existe peu de sources fiables sur leur contexte archéologique et leur destin moderne. Une lecture minutieuse des témoignages directs, tels que les lettres et rapports aux autorités, ainsi que des témoignages légèrement postérieurs (par exemple le récit de Lombardi publié en 1832), nous a permis de reconstruire une partie des fouilles, d'identifier les objets exhumés et de comprendre leur destin moderne. En nous attachant au fil ténu des descriptions de ces découvertes du début du XIX<sup>e</sup> siècle et en les confrontant aux synthèses les plus récentes de l'archéologie dans la région d'Armento<sup>966</sup>, nous proposons ici quelques éléments de réponse aux questions de production et de localisation des ateliers d'Italie méridionale.

<sup>966</sup> Nous utilisons principalement dans ce chapitre *Armento, archeologia di un centro indigeno*, coordonné par Alfonsina RUSSO TAGLIENTE, *Bollettino di Archeologia* n°35-36, 1995, publié en 1997 et abrégé *Armento* 1997.

## A) Reconstruire et interpréter un journal de fouilles jamais écrit

Revenir sur les lieux du « crime » après deux cents ans, n'est guère commode. Les traces et les noms des fouilleurs comme l'identité et l'ampleur de leur butin se sont depuis longtemps perdus. En effet, aussitôt découverts, les mobiliers funéraires furent dispersés entre collectionneurs et musées, le plus souvent à l'insu des autorités compétentes. Il n'y a donc que très peu d'éléments dans les archives. Seuls les contextes de trois hypogées mis au jour au lieu-dit de Serra di Oro (identifié à Serra Lustrante) près d'Armento, entre juin et août 1814, ont pu être reconstitués grâce au patient travail d'archiviste initié par Valeria Verrastro<sup>967</sup>, directrice des Archives de Potenza. Cette dernière procède en effet à une reconstitution minutieuse de la correspondance entre les principaux acteurs : Michele Arditì, le Ministre de l'Intérieur Zurlo, l'Intendant Nicola Santangelo et surtout Giuseppe de Stefano, amateur d'antiquité et fouilleur à ses heures, mandé par Arditì pour inspecter les fouilles de la région et surveiller le sort des découvertes. Les transcriptions de ces documents permettent désormais d'avoir une vision presque entière des fouilles effectuées à Armento au cours de l'année 1814, si on les complète par les documents conservés dans les archives de Naples (ASN et ASSAN)<sup>968</sup>. Afin de démêler l'écheveau complexe des découvertes et de leur destin, nous proposons ci-dessous une reconstitution du récit journalier des fouilles.

- 28 mai 1814 : lettre du Ministre de l'Intérieur Giuseppe Zurlo au directeur du Musée Royal et des fouilles du Royaume, Michele Arditì. Le Ministre accorde une autorisation de fouilles sur le territoire d'Armento au prêtre Paolo Nicola Sassone.
- 15 juillet 1814 : premier rapport de Giuseppe de Stefano à Michele Arditì sur les fouilles effectuées sans permis sur le territoire d'Armento par Baldassarre Zito et les prêtres Domenico Sinischalchi et Paolo Sassone. Les découvertes issues de ses fouilles ont été vendues en juin à Naples. De Stefano nous apprend encore qu'au début du mois de juillet, le Colonel Sponza accompagné de quatre fouilleurs, découvre cinq tombeaux « fra li quali uno, in dove non solo vi erano eccellenti vasi, ma ancora vi era un[a] statuetta di bronzo<sup>969</sup> al peso di quaranta rotoli, un leoncino ed un piccolo cavallo anche di bronzo, un candelabro d'argento, un rotolo d'oro<sup>970</sup> e tre diamanti<sup>971</sup>. »<sup>972</sup>

---

<sup>967</sup> VERRASTRO 1997b.

<sup>968</sup> ASSAN V B3, 16.

<sup>969</sup> Il s'agit du satyre agenouillé aujourd'hui conservé à Munich, Antikensammlungen, inv. 720 Y.

<sup>970</sup> Ce « rouleau d'or » s'avère être par la suite un collier.

<sup>971</sup> Les trois diamants sont en réalité des intailles. Elles sont décrites par Lombardi, voir *infra*.

Ce rapport comporte néanmoins quelques erreurs. Comme nous le verrons, l'auteur qui n'était pas sur place au moment de la fouille, confond le mobilier funéraire de deux tombes, la sépulture féminine à laquelle appartiennent les trois intailles et la tombe masculine contenant la statue en bronze du satyre agenouillé. Mais reprenons le fil de la correspondance de Michele Arditi sur les découvertes d'Armento :

- 8 août 1814 : deuxième rapport de Giuseppe de Stefano sur la seconde tombe fouillée par le Colonel Sponza, qui se révèle plus riche, marquée par la découverte spectaculaire de la couronne de Kritonios. Giuseppe de Stefano se lance dans un récit vivant et imagé :

Il Sig. Colonello Sponza continuando lo scavo in detto luogo, rinvenne un'altro sepolcro più ricco di quel primo, che vi descrissi, e fù alle due corrente Agosto, in detto sepolcro trovò una statuetta di bronzo, un candelabro di bronzo, molti vasi d'argento al peso di dieci rotoli, **tre vasi grandi di primo ordine con moltissime figure, e tutte di disegno**. Trovò infine una corona, o sia una ghirlanda d'oro al peso di un rotolo e due onces ; in detta ghirlanda vi sono pampiri, uve e sei genj alati di un straordinario disegno. Testimoni oculari sono il Sig. Alsetta, sindaco di Laurenzana, il Sig. Franchini, giudice di Pace di Laurenzana, il Sig. Cataldi, comandante civico di Corletto ed altri signori.

Questo luogo è **lontano da Armento tre miglia e si chiama la Serra d'oro**, ed il fatto corrisponde al nome. Io stimarei che questo luogo fosse custodito da guardie di gendarmi od altro ; e se S.E: il Ministro dell'Interno comanda che ivi si fissasse un continuo scavo, io ci anderrò nel primo settembre prossimo, ed in ogni dieci giorni n'avrà definitivo rapporto.<sup>973</sup>

Ce rapport de Giuseppe de Stefano est particulièrement précieux pour, d'une part tenter de localiser les fouilles, et d'autre part reconstituer au moins en partie le mobilier funéraire de chaque tombeau. Il dresse également un tableau vivant de l'effervescence que suscite la découverte des tombeaux dans les petites communes de la région d'Armento. On voit les notables des contrées alentours se presser autour des caveaux, poussés par une curiosité que le goût pour l'Antiquité ne suffit pas à justifier... Notons la récurrence du nom de Sassone dans les archives publiées par Valeria Verrastro. On le retrouve plus de vingt-cinq ans après, cité dans les lettres de Nicola Santangelo<sup>974</sup>, intendant de la province de Basilicate pendant le *decennio francese*, alors parvenu au poste de ministre de l'Intérieur. Cette correspondance entre le ministre et le musée contient plusieurs rapports et la liste des objets antiques proposés en 1841 par Vincenzo Sassone – neveu du prêtre Paolo Sassone – au Musée Royal Bourbon et acquis par ce dernier en avril 1842, après approbation de la commission. À parcourir la liste disparate des œuvres proposées au Musée Royal (qui contient

<sup>972</sup> ASSAN, V B3, fasc.16 ; également publié par VERRASTRO 1997b, p. 170 et avant elle dans RUGGIERO 1888, p. 486-487 et PEDIO 1942, p. 56-57.

<sup>973</sup> ASSAN, V B3, fasc.16 ; également publié par VERRASTRO 1997b, p. 170 ; avant elle dans RUGGIERO 1888, p. 487 et PEDIO 1942, p. 57-58.

<sup>974</sup> ASSAN, IV B11, 52.

des vases à figures noires et des éléments en bronze et en argent plus tardifs), un soupçon se fait jour : en 1841, Vincenzo Sassone a effectivement demandé – et obtenu – un permis officiel de fouilles. Il effectue sans doute quelques fouilles mais profite très vraisemblablement de l'autorisation pour vendre une partie des antiquités accumulées lors de précédentes campagnes clandestines.

Le reste de la correspondance entre Michele Arditì et le Ministre de l'Intérieur, qui se poursuit jusqu'au 16 novembre 1814, n'apporte malheureusement que peu d'éléments sur les fouilles ou le contenu des tombes. Il convient donc de compléter ces sources « premières » par un témoignage publié dix-huit années après les fouilles mais dont l'auteur, Andrea Lombardi, donne une description minutieuse et de nouveaux détails tout en confirmant la localisation de la fouille<sup>975</sup>.

## B) Lombardi et le travail de remise en contexte de l'archéologue

Andrea Lombardi n'est pas un témoin direct de la fouille de 1814. Comme il l'explique lui-même dans le corps de son étude parue dans les *Memorie dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, il rapporte les indications de Michele Mazziotta, notable du lieu et amateur éclairé d'antiquités, ainsi que celles du directeur des fouilles et restaurateur de vases Daniele Mazzei di Calvello.

Ces témoins ont décrit avec une étonnante acuité l'architecture des trois hypogées de Serra Lustrante. Il s'agit de tombes à chambre, dont la première sépulture est sans conteste masculine, la seconde vraisemblablement féminine, tandis que la troisième – à crémation – est celle d'un adolescent dont le sexe n'a pu être déterminé formellement. Compte tenu de leur proximité géographique, de la richesse de leur mobilier et de leur datation proche, il est admis que ces tombeaux appartiennent à un même groupe familial. Lombardi donne un compte-rendu particulièrement précieux de l'architecture et de la répartition du mobilier funéraire qui se trouvait à l'intérieur des trois tombeaux découverts en 1814. Pour pouvoir être pleinement exploitée, sa description nécessite aujourd'hui un décryptage à la lumière des découvertes récentes de l'archéologie dans la région. Nous proposons ainsi un commentaire en périphrase au récit de Lombardi sur la première tombe afin d'établir une analyse claire de l'architecture, du mobilier funéraire et de l'identité de son commanditaire.

---

<sup>975</sup> LOMBARDI 1832 p. 244 : « Non essendosi però tenuto registro di tutti gli oggetti rinvenuti ne' sepolcri armentani, e molto meno delle circostanze, che hanno accompagnato quegli scavi, debbo limitarmi a descriverne solamente tre sepolcri, che furono scoperti in giugno e luglio 1814 nel luogo detto *Serra Lustrante*, a due miglia circa da Armento, de' quali mi è riuscito raccogliere le più essenziali particolarità ».

## 1. TOMBE A CHAMBRE N°1 : LA SEPULTURE MASCULINE

Il primo [sepolcro] era di figura quadrata, ed ognuno de'lati era lungo venti piedi. Giaceva alla profondità di circa ventiquattro piedi, e siccome era messo in un piano alquanto inclinato, sembrava che non fosse stato scavato perpendicolarmente, ma sibbene dal lato inferiore, e da quel punto vi si fosse introdotto il cadavere con tutto il corteggio funebre, poiché il suo recinto era atto a contenere dieci in dodici persone, oltre degli arredi mortuarii<sup>976</sup>.

Cette première partie de la description architecturale nous apprend que le tombeau se compose d'une chambre de plan carré régulier. Mais la remarque de Lombardi sur le plan incliné de la construction fait supposer l'existence d'une rampe d'accès – non identifiée comme telle par les fouilleurs – descendant en pente douce vers l'entrée de la chambre funéraire et se poursuivant, sans doute avec un angle d'inclinaison moindre, à l'intérieur du caveau. Ce dernier semble se composer d'une seule et vaste chambre, dont les dimensions (6,50-6,70 m de côté<sup>977</sup>) sont supérieures à la moyenne des hypogées découverts jusqu'ici en Italie méridionale<sup>978</sup>. Le procédé de construction se rapproche des tombes à chambre surmontées de tumulus, découvertes dans la zone dite de Campo Scavo juste au Nord du lieu-dit de Serra Lustrante<sup>979</sup>.

Ad otto piedi di profondità furono trovati smisurati massi di tufo di forme irregolari, e di tale grandezza, che le forze riunite di cinque individui non valsero a rimuovere neppur uno: per la qual cosa fu d'uopo adoperare istrumenti di ferro per romperli e ridurli in pezzi. Immensa quantità di cenere di abete fu trovata mista alla terra, e ben grossi travi dovevano sostenere sì pesante mole<sup>980</sup>.

La couverture de la chambre funéraire était donc composée de dalles de tuf grossièrement équarries et, selon les termes de Lombardi soutenues par des travées en bois réduites en cendres. D'évidence, Lombardi utilise ici le terme de « cendres » de façon impropre, puisqu'il se dit capable de distinguer l'essence du bois. Il veut sans doute décrire l'état de décomposition d'un résineux. Ce dernier élément tranche avec la réalisation des hypogées d'Italie méridionale, d'Étrurie ou même de Macédoine qui se contentent de reproduire dans la pierre les éléments d'une architecture feinte. Les

---

<sup>976</sup> LOMBARDI 1832, p. 244.

<sup>977</sup> Le pied napolitain est de 0,3349 m. Cependant le pied français ou pied de Paris était également utilisé dans le Royaume des Deux Siciles et équivaut à 0,3248 m.

<sup>978</sup> De telles dimensions de tombes à chambre ne se rencontrent que dans les nécropoles étrusques et macédoniennes. En Campanie, seule Capoue a livré quelques tombes à chambre de dimensions notables : par exemple la Tombe III découverte en 1872, datée du 1<sup>er</sup> quart du v<sup>e</sup> s. av. J.-C. de 6,50m de long sur 4m de large. Voir HEURGON 1970 p. 415-416. Les hypogées de Canosa occupent une surface égale ou supérieure mais se divisent en plusieurs chambres.

<sup>979</sup> Le toponyme de Campo Scavo a été attribué à la zone la plus fréquentée par les fouilleurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Certains chercheurs, dont Juliette de La Genière ont proposé d'y voir la localisation des tombeaux décrits par Lombardi. Voir ARMENTO 1997, p. 24 et DE LA GENIERE 1989b, p. 691.

<sup>980</sup> LOMBARDI 1832, p. 244.

tombes découvertes à la fin du XX<sup>e</sup> siècle non loin de Potenza, dans la « *contrada* » Braida, présentent un système d'inhumation dans des caisses en bois dont le plafond est soutenu par des travées<sup>981</sup>, mais leurs dimensions n'atteignent pas celles de la structure décrite par Lombardi. Si l'on compare en revanche cette donnée archéologique insolite avec l'iconographie de la peinture funéraire, une autre interprétation devient possible. On pourrait en effet y voir non pas la structure portante de l'édifice mais les restes d'un dais monumental<sup>982</sup> suspendu au-dessus du lit et du mobilier, comme cela apparaît dans la peinture funéraire campanienne<sup>983</sup> et étrusque (notamment à Tarquinia dès l'époque archaïque<sup>984</sup>). Ces *realia* sont notamment confirmées par l'archéologie à Capoue<sup>985</sup>. L'hypothèse est également avancée par Anne-Marie Guimier-Sorbets à propos du mobilier des tombes macédoniennes<sup>986</sup>. Un baldaquin de tissu, accroché à ce « faux-plafond » de bois serait ainsi venu couvrir la paroi de tuf laissée sans ornement et non dégrossie. Cependant, en l'absence de données plus précises et surtout d'une stratigraphie plus fine, il est impossible de se prononcer formellement sur le cas d'Armento. Il n'en reste pas moins que cette architecture de bois, qu'elle soit charpente ou dais funéraire, confirme le très haut rang du défunt ainsi que sa connaissance et son attachement à une culture extérieure aux usages strictement lucaniens.

Il cadavere doveva essere involto in un ricchissimo drappo tessuto in oro, poiché se ne rinvenne l'impressione, ed erano superstiti molte foglie di oro<sup>987</sup>.

Si Lombardi ne précise pas la position exacte du défunt, il livre toutefois une observation intéressante sur le vêtement funéraire rehaussé d'or. Les feuilles d'or pourraient appartenir à une couronne funéraire, comme on en trouve dans les tombes de l'élite macédonienne et ainsi que le

<sup>981</sup> Voir l'exemple de reconstitution dans *Cat. Basileis*, p. 24.

<sup>982</sup> Nous remercions Agnès Rouveret pour cette suggestion.

<sup>983</sup> Un exemple contemporain au nôtre (deuxième moitié du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) est donné par la tombe 8 découverte à Santa Maria Capua in Vetere en 1991. Le plafond à double pente est décoré d'un *velarium* maintenu par des pâles de bois. Voir BENASSAI 2001, C.37, p. 77-78 (fig.97-98). Nous renvoyons aussi à la scène de prothésis peinte dans la tombe 47 d'Andriolo à Paestum : PONTRADOLFO-ROUVERET 1992, p. 123-124.

<sup>984</sup> La tombe des lionnes à Tarquinia (vers 520 av. J.-C.) présente ainsi un plafond orné d'une poutre centrale peinte en rouge et de motifs de carrés alternés rouges et blancs qui font penser à la représentation d'un tissu tendu au-dessus de la chambre funéraire, comme un baldaquin. La tombe des Léopards (début V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), la tombe du Triclinium ou encore la tombe du Lit funéraire (vers 480 av. J.-C.) présentent des exemples du même motif décoratif d'un raffinement supplémentaire dans l'exécution.

<sup>985</sup> HEURGON 1970, p. 417 « quantités de fil d'or, qui dans beaucoup de tombes jonchaient le sol, laissent supposer l'existence d'un baldaquin suspendu au plafond par des agrafes de bronze qui étaient fixées aux murs juste au-dessous du toit ». Voir également BENASSAI 2001, p. 244.

<sup>986</sup> GUIMIER-SORBETS 2006, p. 125-126 : « les décors peints sur les voûtes de certaines tombes, par exemple dans la tombe de Lyson et Kalliklès et dans la tombe Malathria de Dion, ont conduit [...] à y voir la représentations de baldaquins. [...] on peut ajouter la tombe à chambre d'Olynthe (1<sup>er</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.). D'importants restes de bois sur toute la surface de la chambre ont conduit les fouilleurs à lui attribuer une couverture en planches. [...] On a, par ailleurs, dénombré 136 clous dont certains adhéraient encore à des fragments de bois. [...] Ces éléments, qui évoquent de clous de tapissier, peuvent aussi avoir servi à attacher sous le plafond de bois un textile en baldaquin. ». Nous renvoyons à son premier article sur le sujet GUIMIER-SORBETS 2001. Voir également GUIMIER-SORBETS 2002, p. 163-164.

<sup>987</sup> LOMBARDI 1832, p. 244.

suggère Alfonsina Russo Tagliente<sup>988</sup>. Mais leur position sur le corps et non sur la tête du défunt nous invite à y voir des éléments cousus sur le vêtement mortuaire. Les nécropoles macédoniennes en donnent là encore de nombreux exemples. Le mobilier découvert dans le même tombeau confirme à la fois l'appartenance du défunt à l'aristocratie, la très grande richesse de sa famille et une certaine proximité culturelle (et sans doute politique) avec le monde gréco-macédonien. Nous suivons pleinement Juliette de La Genière<sup>989</sup> dans son raisonnement sur le rattachement de ces tombes monumentales au culte d'Héraclès<sup>990</sup>, dont un sanctuaire est érigé au même moment non loin de la nécropole, érection qui correspond au passage dans le Val d'Agri d'Alexandre le Molosse roi d'Épire (beau-frère et gendre de Philippe II) alors en route pour conquérir Poseidonia<sup>991</sup>. Cette généalogie tout autant divine que politique est bien connue grâce notamment à l'emploi qu'en a fait Isocrate<sup>992</sup>. Cette hypothèse ouvre donc de nouvelles perspectives sur l'identité de ce défunt et confirme les liens étroits qui, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., unissaient à l'aire macédonienne non seulement les cités grecques d'Italie méridionale, comme Tarente, mais aussi les aristocraties guerrières de l'intérieur<sup>993</sup>, dont Alexandre le Molosse avait compris toute l'importance pour la réussite de son rêve de Royaume occidental<sup>994</sup>. Cette adhésion politique et culturelle des élites de Daunie et de Peucétie au projet du Molosse prend place dans une tradition d'échanges avec la sphère culturelle grecque déjà bien établie depuis la fin de l'époque archaïque, comme en témoignent les importations de produits de l'artisanat attique<sup>995</sup>. Claude Pouzadoux voit dans ce phénomène « l'hypothèse d'une redéfinition des valeurs du monde grec en milieu indigène dans l'orbite de l'influence macédonienne »<sup>996</sup> et les riches tombeaux d'Armento en semblent la démonstration.

<sup>988</sup> Armento 1997, p. 27.

<sup>989</sup> DE LA GENIÈRE 1997, p. 182 : « la vicinanza del luogo sacro a Eracle con la famiglia sepolta con una fastuosità macedone richiama la pretesa dei re macedoni di discendere dall'eroe. ». Sur les généalogies mythiques des Molosses et leur utilisation politique, voir POUZADOUX 1998.

<sup>990</sup> Si le culte d'Héraclès est largement diffusé en Italie méridionale dès l'époque archaïque, la figure du héros acquiert à l'époque hellénistique une dimension symbolique supplémentaire et devient synonyme de nouvelle vie, la mort n'étant qu'une étape vers son *apothéose*. Voir GUIMIER-SORBETS 2002, p. 176.

<sup>991</sup> Selon Tite-Live, Alexandre le Molosse débarque en Apulie vers 341/340 av. J.-C. Nous suivons cependant les arguments repris par SIMON 2011 (p. 218 *et sqq.*) pour placer l'expédition du Molosse en 334/333 av. J.-C. Son arrivée à Poseidonia en 332 av. J.-C., comme l'affirme Tite-Live, semble admise par les historiens modernes. Sa mort serait à placer au cours de l'hiver 331/330 av. J.-C. (voir SIMON 2011, p. 220) et non en 326 comme le propose Tite-Live. Sources antiques : ARISTOTE, fr. 614 ; STRABON, VI, 3, 4 C.280 ; TITE-LIVE, VIII, 24, 2 ; JUSTIN, XII, 1, 2. Pour une analyse plus approfondie, voir LOMBARDO 1987 ; *Atti Taranto* 2003. Sur les conquêtes d'Alexandre le Molosse, voir aussi CABANES 2005.

<sup>992</sup> Voir GOTTELAND 1998, surtout p. 387 *et sqq.*

<sup>993</sup> Sur l'influence des modèles macédoniens dans le Bruttium nous renvoyons à DE LA GENIÈRE 1993. Voir également *Atti Salerno* 2002 (en particulier les articles de Marina Mazzei et Rita Benassai). Enfin, nous renvoyons aux conclusions plus récentes du colloque *Actes La Macédoine* (à paraître), en particulier les interventions d'Ida Baldassarre, Angela Pontradolfo et Claude Pouzadoux.

<sup>994</sup> Sur le volet diplomatique de l'action d'Alexandre le Molosse en Grande Grèce, nous renvoyons à FRISONE 2003, en particulier p. 484 *et sqq.*

<sup>995</sup> MASSA-PAIRAULT 1996 ; POUZADOUX 2005a, p. 59.

<sup>996</sup> POUZADOUX 2005a, p. 59.

Al lato destro dello scheletro vi era una spada con impugnatura di oro, e vari vasi di bronzo e di rame vi si rinvennero, tra quali si enunciano i seguenti : un candelabro di bronzo del peso di sedici rotoli, la di cui asta era alta sei piedi, e sosteneva una proporzionata lucerna triangolare ; il candelabro medesimo era poggiato sopra un gran tripode similmente di bronzo, le di cui estremità terminavano a branche di orso ; due grandissime conche di rame poggiate sopra corrispondenti cerchi di bronzo ; due bacili, un'urna cineraria, ed un gran secchio dello stesso metallo, ma con manichi di bronzo ; una tazza di rame massiccio con fondo crivellato, ed altro vasellame della stessa materia<sup>997</sup>.

La présence du poignard et d'une panoplie d'armure (*cf. infra*) confirme l'identité guerrière du défunt. La grande quantité de vaisselle de bronze liée au banquet et de luminaires ouvragés rappelle encore la composition des mobiliers funéraires étrusques et macédoniens et le goût de l'aristocratie pour la toreutique.

Alla sinistra del cadavere vi erano molte stoviglie dipinte, e tra le altre un eccellente vaso a campana che si conserva nel reale Museo borbonico<sup>998</sup>.

Cet "excellent vase en cloche" conservé au Musée Royal pourrait être identifié avec le cratère en cloche H 690 (inv.81946) toujours conservé au MANN, représentant le départ de Triptolème. Une indication sommaire du Chanoine De Iorio nous donne sa localisation en 1824 au sein du Musée Royal :

« Nel museo esiste un vase fra i tanti in quello [sepolcro] rinvenuti.<sup>(1)</sup>  
<sup>(1)</sup>Stanza rotonda sul tavolino. »<sup>999</sup>

Cette pièce ronde correspond à l'entrée de la galerie des vases du premier étage du Palais des Études. La même mention est reportée dans les tables de correspondances entre les inventaires San Giorgio et Heydemann<sup>1000</sup>, ce qui permet ainsi de confirmer le numéro et l'identification du vase. Heydemann avance par erreur la date de 1813 mais donne en référence les textes de Lombardi et d'Avellino<sup>1001</sup> qui relatent tous deux explicitement les découvertes de 1814.

**Cat. 150 :** Cratère en cloche apulien, attribué au Groupe du Ganymède de Berlin. Naples MANN 81946. [annexe 64]

La face principale de ce cratère apulien attribué par Trendall<sup>1002</sup> au cercle du Peintre de Lycurgue – et plus précisément au Groupe du Ganymède de Berlin – met en scène dans une composition complexe mais excellemment maîtrisée, le jeune Triptolème monté sur un char tiré par deux

<sup>997</sup> LOMBARDI 1832, p. 244-245.

<sup>998</sup> LOMBARDI 1832, p. 245.

<sup>999</sup> DE IORIO 1824, p. 26

<sup>1000</sup> San Giorgio n°507 "I stanza, sulla tavola".

<sup>1001</sup> AVELLINO 1822, vol. I, p. 207.

<sup>1002</sup> TRENDALL *RVAp* 16/51 (pl. 155,4). Le vase est datable de 360-340 av. J.-C. Nous renvoyons à la fiche complète sur la base de données *Vases antiques du decennio francese*.

serpents, prêt au départ. Déméter se tient à sa droite, tandis que de l'autre côté, les Heures ou Saisons<sup>1003</sup> lui tendent une couronne et un rameau d'olivier. Les autres dieux olympiens, répartis dans le champ sur plusieurs niveaux (Artémis et Apollon dans l'angle supérieur gauche, Aphrodite appuyée sur un cygne, Hermès au registre inférieur près de la colonne), assistent au départ du jeune homme qui doit ensemer la terre et réparer la désolation commise par le long retrait de Déméter. Notons tout de suite la présence d'Héraclès (dans la zone de l'anse droite, derrière le groupe des Heures) et d'un satyre (sur la gauche, derrière la colonne contre laquelle s'appuie Hermès). **[annexe 64, fig. 4 et 6]** Nous voyons dans la présence de ce satyre l'allusion à la place de Dionysos dans la version populaire du mythe et dans le culte éleusinien.

La face secondaire est également savamment composée et représente la rencontre de Poséidon et Amymoné, l'une des cinquante filles de Danaé. Envoyée comme ses sœurs à la recherche d'une source, elle est poursuivie par un satyre. La jeune-fille invoque alors le dieu des océans. Poséidon l'arrache au satyre et s'unit à elle. Il fait ensuite jaillir de son trident une fontaine portant le nom de la Danaïde, dont la représentation architecturale occupe ici une grande partie de la composition<sup>1004</sup>. **[annexe 64, fig. 3]** La représentation du mythe semble presque passer au second plan par rapport à l'importance de la fontaine. Certains commentateurs<sup>1005</sup> ont voulu y voir une allusion délibérée aux rites de purifications liés à l'eau. Comme le remarque Erika Simon dans sa notice sur Amymoné<sup>1006</sup>, les peintres italiotes accordent en général plus d'attention aux éléments paysagers du mythe. Nous notons simplement pour notre part que tous les acteurs du mythe sont présents et des spectateurs plus inhabituels (comme le cheval Pégase qui pourrait être ici la monture de Poséidon) enrichissent encore la scène. Le schéma iconographique qui se trouvait déjà mis en place dans la céramique protoapulienne avec la pélikè du Peintre de Hoppin<sup>1007</sup>, se poursuit avec quelques variantes dans les décennies suivantes, avec par exemple la pélikè attribuée au Groupe du Danseur de Copenhague vers 330 av. J.-C.<sup>1008</sup>

Il existe un lien indirect entre les deux faces. Il s'agit dans les deux cas de montrer les conséquences bienfaisantes et pacificatrices de deux rapt divins, celui de Perséphone par Hadès et celui

---

<sup>1003</sup> Nous reprenons à notre compte le commentaire de Christian Aellen dans sa thèse : « Leur présence dans cet épisode s'explique parce qu'elles sont des forces complémentaires qui se mettent à la disposition de l'envoyé de Déméter ; elles vont compléter son œuvre, se porter garantes de sa charge, celle d'enseigner le métier de l'agriculture. [...] l'interdépendance entre elles et Déméter est telle qu'on les nomme protectrices des sillons et des moissonneurs, tandis que la grande déesse est appelée « porteuse de saisons et de belles récoltes » (*Hymnes Homériques, Déméter II*, v.54, 192, 492) », AELLEN 1994, p. 102.

<sup>1004</sup> Sur la pénétration des mythes grecs dans le Val d'Agri nous renvoyons à TAGLIENTE 1999. En particulier sur l'évolution de la représentation du mythe d'Amymoné et son caractère particulier en Apulie, voir MUGIONE 2000, p. 78-80.

<sup>1005</sup> PENZA 1977 ; MUGIONE 2000.

<sup>1006</sup> LIMC, s.u. *Amymoné*, cat. n°74 et p. 750-752.

<sup>1007</sup> LIMC, s.u. *Amymoné*, cat. n°52. MUGIONE 2000, p. 79, fig.25. Marché de l'art, Munich.

<sup>1008</sup> LIMC, s.u. *Amymoné*, cat. n°75. Musée Pouchkine, Moscou.

d'Amymoné par Poséidon. Sur la face principale, le départ de Triptolème est une pacification divine : partant enseigner l'agriculture aux hommes, il est la réparation du tort causé par Déméter, qui, toute à son chagrin après la disparition de sa fille, a délaissé les champs et rendu la terre stérile ; sur la face secondaire, l'enlèvement d'Amymoné répond en miroir à celui de Perséphone, l'eau jaillissante de la fontaine symbolisant de nouveau la fertilité retrouvée. Marina Pensa, dans son étude sur la représentation des Enfers dans la céramique apulienne<sup>1009</sup>, remarque que le mythe d'Amymoné peut être lu dans un contexte cultuel de rites funéraires liés à l'eau. Cette lecture renforce encore le lien entre les deux faces et délivre un message eschatologique clair de renaissance symbolique après une mort considérée comme un passage initiatique vers l'au-delà.

Lombardi poursuit sa description du matériel funéraire contenu dans cette première tombe à chambre, ce qui nous permet de préciser davantage l'identité culturelle du défunt et d'affiner la datation de la sépulture :

Ai piedi infine una completa armatura, come corazza, elmo, bracciali, cosciali, ecc. di delicato lavoro, ed un rarissimo Fauno di bronzo del peso di cinquanta rotoli, di cui s'ignora il destino. Era ignudo e teneva ricciata la barba, ed inanellata la chioma, gli occhi profondati, le ciglia irsute, il volto truce ed in atto minacciosi, con ginocchio curvo, e l'altro teso, e gli atteggiamenti oltremodo espressivi. Era stato collocato sopra base di bronzo, ma fu trovato rovesciato a terra. Nell'angolo inferiore di questo sepolcro si rinvenne molta cenere di animali sacrificati<sup>1010</sup>.

Cette statuette de satyre agenouillé brandissant un serpent d'une main et une courte épée de l'autre est le seul bronze de la tombe à avoir été identifié avec certitude. Le satyre rentre dans la collection personnelle de Caroline Murat quelques mois après sa découverte. Mazois, premier dessinateur de la Reine en fait un dessin, qui est aujourd'hui conservé au Cabinet des Estampes de la BNF<sup>1011</sup> [annexe 66]. La statuette orne depuis 1826 les Antikensammlungen de Munich<sup>1012</sup>. Il s'agit d'un bronze provenant selon toute vraisemblance d'un atelier de Grande Grèce, datable du second quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Sa présence dans un mobilier funéraire est insolite. Elle ne rencontre de parallèle ni dans le monde indigène ni dans l'aire gréco-macédonienne. Alfonsina Russo Tagliente<sup>1013</sup> y voit la trace d'un butin rapporté de quelque cité de la côte. Cependant l'iconographie ramène clairement tant au monde guerrier (le glaive brandi) qu'à une dimension funéraire et aux divinités infernales : le serpent qui se tord dans la main gauche du satyre est l'animal chthonien par

<sup>1009</sup> PENZA 1977, p. 45.

<sup>1010</sup> LOMBARDI 1832, p. 245.

<sup>1011</sup> BNF, Réserve GD-12 i, Recueil de dessins de Mazois pour les Ruines de Pompéi, pl. 39.

<sup>1012</sup> N° inv. 720 y, cat. n°13.

<sup>1013</sup> Armento 1997, p. 27.

excellence ; le satyre, élément traditionnel du thiasse dionysiaque, pourrait ici rappeler sous forme d'allusion le Dionysos chtonien étudié par Henri Metzger pour la Grèce classique. Ce dernier note ainsi qu'une « association de Dionysos à Hadès ou au couple Hadès-Perséphone se trouve déjà sur les plaquettes votives du Persephonéion de Locres. [...] comme sur les vases italiotes, Dionysos est ici le dieu des mystères orphiques [...] »<sup>1014</sup>. Et Metzger de conclure : « à partir du IV<sup>e</sup> siècle et peut-être à une époque antérieure, la croyance populaire attribue volontiers à Dionysos les propriétés d'une divinité infernale, au même titre qu'à Coré-Perséphone ou qu'à Pluton, avec qui elle le confond souvent, sous son double aspect de dispensateur de l'abondance et de maître des morts. »<sup>1015</sup> Ce que conclut Metzger pour la Grèce classique doit être mis en parallèle avec les pratiques observées en Italie méridionale, notamment sur la peinture vasculaire. Heurgon remarque pour l'aire campanienne – mais cela est valable aussi pour l'Apulie – que les scènes d'offrandes au défunt ou de « *sacra conversazione* » comportent parfois la présence d'éléments dionysiaques : « il arrive que les parents du mort prennent l'aspect divin. Ce peut être Éros, allégorie de l'amour, qui apporte son offrande à la stèle ; ou bien un Satyre ; ou bien Dionysos lui-même. »<sup>1016</sup> La présence du bronze de satyre dans la tombe n'est donc sans doute pas le simple reflet des fastes d'une famille ou le prix de l'habileté guerrière du défunt. Il faut au contraire le mettre en relation avec l'iconographie du cratère découvert dans la même tombe : les satyres, par une sorte de métonymie visuelle, indiquent la présence de Dionysos – un Dionysos chtonien et éleusinien, à la fois lié au monde des morts et au renouveau de la vie<sup>1017</sup>. Le culte rendu à Héraclès dans le sanctuaire érigé non loin de là, comportait certainement une dimension chtonienne également liée à Dionysos.

L'architecture du tombeau ainsi que son mobilier marquent donc vraisemblablement la volonté du défunt d'imiter les cultes venus de l'aire gréco-macédonienne, eux-mêmes inspirés des grands modèles homériques. Faut-il alors chercher l'identité du mort parmi les Lucaniens ralliés<sup>1018</sup> à la cause d'Alexandre le Molosse ? Cela est probable. Plus qu'une alliance politique avec l'Épire et la Macédoine, une partie au moins de l'aristocratie d'Armento de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. adopte de nouveaux usages proches de ceux de leurs alliés. La permanence du sanctuaire d'Héraclès « macédonien » au-delà du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. prouve que ces populations montagnardes de Lucanie restent ouvertes aux apports de la culture hellénistique, passée ou non à travers le filtre de centres comme Tarente.

<sup>1014</sup> METZGER 1944, p. 315. Sur l'association entre Dionysos et Hypnos-Sopor, voir TURCAN 1959.

<sup>1015</sup> METZGER 1944, p. 323.

<sup>1016</sup> HEURGON 1970, p. 427. Exemples cités pour la présence de satyres PATRONI, *Catalogo*, n°38, 40, 48 et n°37 pour Dionysos.

<sup>1017</sup> Voir BOTTINI 1991a.

<sup>1018</sup> Nous citons pour mémoire le passage de Tite-Live qui fait allusion aux troupes indigènes d'Alexandre le Molosse : « et ducentos ferme **Lucanorum exsules** circa se pro fidis habebat, ut pleraque eius generis ingenia sunt, cum fortuna mutabilem gerentes fidem. » TITE-LIVE, VIII, 24.

Beaucoup d'éléments soulignés dans l'analyse du premier tombeau et notamment les hypothèses de liens avec la Macédoine sont confirmés par les observations réalisées sur les deux autres tombes. Poursuivant la lecture de Lombardi, nous nous contenterons désormais d'indiquer les différences et les éléments les plus marquants de ces sépultures et de procéder à une identification des œuvres du mobilier funéraire.

## 2. TOMBE A CHAMBRE N°2 : UNE SEPULTURE FEMININE ?

L'architecture de la tombe répond cette fois à un plan rectangulaire, dont les parois se terminent en corniche dans la partie supérieure. Il s'agit d'une construction plus courante, qui trouve des parallèles à Paestum<sup>1019</sup>. La face interne des parois de tuf est peinte de rouge cinabre et la corniche porte une frise multicolore. Lombardi donne une description précise du mobilier contenu dans la tombe, ce qui permet de clarifier les écrits de Giuseppe de Stefano (voir *supra*) :

In questo sepolcro fu trovata una grande sciabla con impugnatura di oro, e con fermaglio dello stesso metallo, sul quale vedevasi incisa a rilievo la testa di una donna piangente con capelli sparsi ed ondegianti. Situata orizzontalmente sul cadavere pompeggiava una collana di oro tessuta a globetti, e vi si ammiravano ancora otto grandi spille similmente di oro, e tre preziosissime corniole, la prima delle quali di color rubino rappresentava Giove colla Giunone, l'altra di color agatino raffigurante Apollo in abito di pastore in guardia di alcune pecorelle, e l'ultima più sorprendente di pietra a color di ciliegio con vimini ed altri fregi di oro. Furon trovate anche in questo sepolcro piccole tazze di argento infrante, e pochi vasi figurati con alquanti bronzi<sup>1020</sup>.

Si le collier, les fibules d'or et les trois intailles ont conduit beaucoup de commentateurs à voir dans cette tombe une sépulture féminine, la présence d'un sabre ("sciab[o]la") à fourreau orné d'une tête féminine, probablement un gorgonéion, incite à la prudence sur l'identification formelle du sexe du défunt.

## 3. TOMBE A CHAMBRE N°3 : LA SEPULTURE A CREMATION.

Lombardi décrit l'emplacement de ce troisième tombeau comme contigu aux deux autres, soulignant le lien familial qui unissait probablement les trois défunts. Il remarque également que la tombe est moins profonde que les deux autres et pourvu d'un sol aux dalles régulières. Lombardi ne s'attarde pas sur la description de l'architecture et la compare simplement à celle du second

---

<sup>1019</sup> Par exemple la tombe 80 de la nécropole d'Andriolo : PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 178-179

<sup>1020</sup> LOMBARDI 1832, p. 245.

tombeau. En revanche le chanoine Andrea De Iorio<sup>1021</sup> apporte quelques éléments nouveaux : « Questo sepolcro aveva di più l'interno tutto rivestito di stucchi, e questi in gran parte a diversi colori ed indorati. Ornati, animali e figure componevano i diversi quadri de'quattro lati del sepolcro. »<sup>1022</sup>. Le tombeau semblait donc se présenter comme une salle ornée d'une frise mêlant animaux et motifs ornementaux de stuc coloré. Le parallèle avec les tombeaux macédoniens et étrusques s'impose une nouvelle fois à l'esprit. Remarquons néanmoins que le Chanoine De Iorio n'est pas un témoin direct de la fouille et sa description est sans doute empreinte d'une part d'interprétation.

Mais revenons au récit de Lombardi. Si l'architecture est la même que celle du tombeau précédent, le mode de sépulture est différent : il s'agit ici d'une crémation. Nous avons déjà souligné le caractère exceptionnel d'un tel mode de sépulture en milieu lucanien. Une telle exception pourrait être la marque d'une héroïsation du mort. Cette hypothèse prend force lorsque l'on reconstitue la cérémonie funéraire. Lombardi dit bien :

Qui invece dello scheletro si trovarono le sue ceneri bruciate, le quali erano sparse sotto estesa graticola di ferro sostenuta da due grossi alari dello stesso metallo<sup>1023</sup>.

Le défunt a été incinéré mais ses restes semblent avoir été laissés sur le bûcher funèbre. Cela est contraire aux pratiques habituelles de crémation, qui veulent que les restes soient recueillis dans une urne. Il est également possible que la structure de métal décrite par Lombardi ait été un lit de *prothesis* sur lequel auraient été disposés les restes du défunt, tombés à terre après la décomposition des matériaux périssables. La crémation étant une pratique rare pour ces populations lucaniennes, il n'est pas nécessairement étonnant de constater des différences avec ce que nous connaissons des rites grecs, macédoniens et étrusques.

➤ Le mobilier funéraire est à la mesure du caractère exceptionnel de la tombe :

Sulla graticola poi giaceva maestoso serto di oro, e gli facevan corona molti vasi di argento maestrevolmente lavorati, come calicetti, saliere, coppini, tazze, urne cinerarie ed un secchioa due manichi, le di cui estremità raffiguravano due teste di leone benissimo incise [...]un candelabro di non indifferente grandezza, sul quale poggiava un elegantissima lucerna, la quale poi sosteneva un idolo anche di bronzo, che rappresentava un guerriero con asta nella mano dritta, con coturni, e con elmo in testa, da cui

---

<sup>1021</sup> Ce chanoine, passionné d'Antiquité et archéologue dilettante, sillonne pendant de nombreuses années la Basilicate et les Pouilles. C'est lui qui fournit les informations et les précieux dessins qui permettent à Millin de publier son étude sur l'hypogée Monterisi de Canosa en 1816. Il est également l'auteur de plusieurs études, notamment sur Pozzuoli et Cumès où il effectue des fouilles : *Guida di Pozzuoli*, Naples, 1817-1818 ; *Ricerche sul Tempio di Serapide*, Naples, 1820.

<sup>1022</sup> DE IORIO 1824, p. 26.

<sup>1023</sup> LOMBARDI 1832, p. 246.

pendeva sventolante sugli omeri una coda di cavallo delicatamente incisa.<sup>1024</sup>

De ce riche mobilier d'or, d'argent et de bronze, seule la couronne a pu être retrouvée. Il serait trop long de revenir ici sur l'abondante littérature que suscite la couronne de Kritonios. Notons seulement la parenté stylistique avec les couronnes funéraires découvertes dans les tombes aristocratiques de Macédoine. Leur usage ne semble pas antérieur au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. mais l'aire de diffusion de cette pratique suit l'expansion de la culture gréco-macédonienne, d'Italie méridionale au Pont-Euxin<sup>1025</sup>. La nécropole de Tarente a livré les couronnes en or les plus anciennes et se montre riche d'une tradition d'orfèvrerie qui plonge ses racines dans l'époque archaïque<sup>1026</sup> et a sans conteste influencé l'Apulie et la Lucanie<sup>1027</sup>. De Juliis voit même dans la couronne d'Armento la marque directe des ateliers d'orfèvres de Tarente sur les populations indigènes de Lucanie. Il remarque par ailleurs que le rituel d'incinération n'est documenté en Lucanie qu'à partir du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et propose donc de repousser la datation de la couronne au début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Remarquons enfin que si ces trois tombes témoignent d'un faste macédonien, elles ne s'inscrivent pas moins dans une tradition lucanienne de riches sépultures, contenant objets et bijoux en métal précieux. Les deux tombes féminines fouillées à Serra di Vaglio<sup>1028</sup> en témoignent pour la fin du VI<sup>e</sup> siècle et le début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

L'absence d'armes dans la tombe 3 et la présence du candélabre – plus fréquent dans les sépultures de femmes indigènes – seraient pour Alfonsina Russo Tagliente<sup>1029</sup> le marqueur d'une tombe féminine. Cette remarque est contredite par la présence d'un candélabre dans la première tombe, clairement masculine. Juliette de la Genière<sup>1030</sup> remarque que la présence de vaisselle de banquet et la volonté d'héroïsation du défunt correspondent davantage à une sépulture masculine, sans doute celle d'un adolescent n'ayant pas encore reçu le statut de guerrier.

Lombardi termine la description du mobilier par l'indication du matériel céramique contenu dans la tombe :

Si rinvennero ancora nel sepolcro medesimo tre grandi vasi figurati a lancia, di cui uno se ne conserva nel nostro Museo Reale, e gli altri due nel Museo Santangelo<sup>1031</sup>.

<sup>1024</sup> LOMBARDI 1832, p. 246.

<sup>1025</sup> Voir TSINGARIDA 2006, p. 140.

<sup>1026</sup> SCHEICH 2006.

<sup>1027</sup> DE JULIIS 1984, p. 71-108, en particulier p. 100-101.

<sup>1028</sup> SCHEICH 2006, p. 78-79. Sur les fouilles voir *Cat. Greci, Enotri, Lucani* Policoro, 1996, p. 52, n°1.6.7.

<sup>1029</sup> *Armento* 1997, p. 13-14.

<sup>1030</sup> DE LA GENIÈRE 1989b, p. 692.

<sup>1031</sup> LOMBARDI 1832, p. 246

Lombardi ne donne malheureusement aucune indication sur l'iconographie, mais précise leur forme « a lancia ». Il s'agit donc de trois amphores (ou formes apparentées) de grandes dimensions. Si l'on suit toujours Lombardi, deux d'entre elles seraient entrées dans la collection de Nicola Santangelo, alors intendant de Basilicate. Comme nous le savons, cette collection fut vendue après le *Risorgimento* à la ville de Naples par le frère, Michele, et intégra les collections du Musée Archéologique en 1865<sup>1032</sup>. Certains chercheurs ont voulu identifier l'un des deux vases de la collection Santangelo au cratère à volutes et mascarons apulien représentant la mort de Méléagre<sup>1033</sup>, attribué au Cercle du Peintre de Lycurgue<sup>1034</sup>. Si l'hypothèse séduit par la proximité de style avec le cratère de Triptolème, appartenant selon toute vraisemblance à la première tombe, la forme est bien loin de celle décrite par Lombardi. La présence de mascarons n'aurait pas manqué d'être signalée par les commentateurs. En outre, si Heydemann indique bien la provenance d'Armento pour ce vase, il ne mentionne aucune référence au texte de Lombardi. Bien que l'exercice soit périlleux et que nous restions cantonnées au domaine des hypothèses, nous proposons un autre candidat à l'identification : la pélikè apulienne Stg 708<sup>1035</sup> (**cat.151**) représentant le mythe d'Andromède et attribuée au Peintre des Enfers [**annexe 65**]. Heydemann indique la provenance d'Armento suivant les commentaires de Schulz : « un altro vaso dello stesso museo [Santangelo] scavato ad Armento, dove osservasi legata l'Andromeda fra due alberi »<sup>1036</sup>. La pélikè est de taille monumentale avec ses 76 cm de hauteur. Une iconographie très riche sur trois registres narre la libération d'Andromède par Persée, en présence de Cassiopée et Céphée. Notons que le mythe d'Andromède (et particulièrement sa libération par Persée et les noces qui s'en suivent après la conclusion du pacte entre Persée et Céphée) est l'un des thèmes favoris de l'atelier apulien. En particulier, le Peintre de Darius et le Peintre des Enfers<sup>1037</sup> insistent sur l'union entre un héros grec et une princesse étrangère ; union qui, dans le contexte de Grande Grèce, figure « de manière allégorique l'alliance entre Grecs et Barbares [...] même si cela se fait à travers une représentation très conventionnelle de l'Orient. »<sup>1038</sup> Ces scènes de mariage mixtes, dont les images insistent – de manière presque folklorique – sur les caractéristiques de chaque culture, rappellent les unions contemporaines d'Alexandre le Grand en Orient et de la politique d'Alexandre le Molosse en

<sup>1032</sup> Sur Santangelo et la vente de sa collection, voir *I Greci in Occidenti*, MANN, 1996 les articles de MILANESE, Andrea, "Il Museo Santangelo : storia delle raccolte di antichità", p. 171-180 et LISTA, Marinella, "La collezione vascolare del Museo Santangelo", p. 181-188.

<sup>1033</sup> MANN, Stg 11. Publié dans *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, 1996, p. 44-45.

<sup>1034</sup> TRENDALL *RVAp* 1982, 16/54.

<sup>1035</sup> TRENDALL *RVAp* 1982, 18/306.

<sup>1036</sup> SCHULZ 1838, p. 184.

<sup>1037</sup> Pour la diffusion du mythe d'Andromède dans la céramique italote, voir MUGIONE 2000, p. 94-95.

<sup>1038</sup> POUZADOUX 2005a, p. 60-61.

Grande Grèce<sup>1039</sup>. On peut parler à ce propos de véritable « “refonctionnalisation” du mythe dans l’aire adriatique au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. »<sup>1040</sup>. Cette remarque est d’ailleurs valable pour la majeure partie des contextes indigènes hellénisés d’Italie méridionale.

### C) « Des vases en voyages »

#### 1. DES LUCANIENS SOUS INFLUENCE... APULIENNE<sup>1041</sup>

Si les identifications que nous proposons pour le matériel céramique sont correctes, on constate l’absence de peintres lucaniens au profit de peintres apuliens. Le cercle du Peintre de Lycurgue est représenté par le cratère en cloche découvert dans la tombe du guerrier, qu’il contribue à dater vers 340 av. J.-C. La pélikè attribuée au Peintre des Enfers appartenant selon toute vraisemblance à la tombe à incinération, fait descendre légèrement la chronologie vers 330-320 av. J.-C. Ces découvertes confirment les conclusions de Maurizio Gualtieri<sup>1042</sup> sur la clientèle des vases apuliens. Se fondant sur les analyses précédentes d’Ettore de Juliis<sup>1043</sup> et sur ses propres recherches sur les nécropoles de Roccagloriosa, Maurizio Gualtieri souligne en effet l’existence d’un courant d’échanges privilégié entre la région de Roccagloriosa et les cités de Tarente et Métaponte à partir du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>1044</sup>. Il ne faut donc pas s’étonner de la présence – et même de l’omniprésence – des productions apuliennes en plein cœur de la Lucanie, sur un site strictement indigène comme Armento. Le rayonnement des ateliers de Tarente doit être mis en parallèle avec l’influence de ses sanctuaires sur les populations de la *mesogaia*<sup>1045</sup>. Maurizio Gualtieri remarque encore pour la Grande Grèce du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. « l’estrema fluidità di rapporti tra città italiote e territori “indigeni” »<sup>1046</sup>. Margot Schmidt<sup>1047</sup>, lors du colloque tenu à Naples en 2000 *La Céramique apulienne : bilan et perspectives* s’interrogeait déjà sur le niveau culturel des peintres et de leurs commanditaires. Les discussions qui suivirent son intervention<sup>1048</sup>, soulignent surtout le prestige accordé aux productions monumentales des ateliers apuliens et la concomitance entre la

<sup>1039</sup> Pour un développement sur l’écho des campagnes macédoniennes dans la céramique apulienne contemporaine, voir POUZADOUX 2005a (en particulier p. 60 *et sqq.*).

<sup>1040</sup> POUZADOUX 2005a, p. 65.

<sup>1041</sup> Nous usons ces termes conventionnels des catégories de la céramique italiote sans leur attribuer ici une valeur « ethnique », mais seulement stylistique.

<sup>1042</sup> GUALTIERI 2006.

<sup>1043</sup> DE JULIIS 2004, p. 148-149.

<sup>1044</sup> GUALTIERI 2006, p. 99, note 23. Voir également GUALTIERI 2007, p. 265 où il est évoqué l’itinérance possible de peintres et de potiers apuliens travaillant aux périphéries de la *chora* tarentine.

<sup>1045</sup> Gualtieri rappelle aussi le poids du pythagorisme tarentin et le succès de l’école d’Architas (vers 360 av. J.-C.) auprès des élites indigènes. Voir les deux articles parus dans *AION* en 1981 : MELE Al. 1981 et D’AGOSTINO 1981 (cités dans GUALTIERI 2006) et MELE Al. 2007.

<sup>1046</sup> GUALTIERI 2006, p. 99.

<sup>1047</sup> SCHMIDT 2005.

<sup>1048</sup> *Actes La Céramique apulienne*, p. 220-222.

représentation de plus en plus raffinée de mythes rares et la majeure expansion des exportations apuliennes en Grande Grèce. Il existe sans doute un double courant d'influence entre la demande d'une clientèle extérieure et l'offre des ateliers apuliens. En d'autres termes, les trouvailles iconographiques, stylistiques et techniques des potiers et des peintres nourrissent de nouveaux *desiderata* une élite indigène en perpétuelle quête de représentation sociale<sup>1049</sup>, qui commande en retour de nouveaux défis picturaux aux ateliers coloniaux, accentuant ainsi un processus d'acculturation en œuvre depuis le v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au moins.

## 2. LES PEREGRINATIONS MODERNES DES ANTIQUES D'ARMENTO

Les trouvailles spectaculaires de 1814 ont eu un très grand retentissement et ont presque éclipsé celles de Canosa effectuées l'année précédente. À la nombreuse vaisselle d'argent et aux petits bronzes, en particulier le satyre agenouillé, s'ajoutent les bijoux en or et la fameuse couronne funéraire de Kritonios<sup>1050</sup>. [annexe 67] Cette couronne et le satyre rentrent rapidement dans les collections du musée personnel de Caroline Murat. Quelques mois plus tard, alors que Joachim Murat vient de perdre son trône et que les Anglais alliés aux Autrichiens occupent la baie de Naples, la couronne est embarquée avec d'autres œuvres de la collection de la Reine déchuée à bord du navire qui doit emporter Caroline Murat et ses enfants en exil. En 1826, la couronne d'or est vendue avec le reste des collections d'antiques à Louis I<sup>er</sup> de Bavière<sup>1051</sup>. Elle est aujourd'hui encore conservée à Munich, tout comme le satyre agenouillé en bronze. Ces éléments sont bien connus. Mais il est difficile d'ajouter d'autres identifications certaines à cette maigre liste. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la vaisselle en métal précieux et les autres bijoux n'ont pas laissé de trace dans les inventaires du MANN ou des Antikensammlungen. Il est fort probable qu'une partie du précieux mobilier ait été vendue clandestinement à Naples ou à Rome. On en est donc réduit aux hypothèses. Alfonsina Russo Tagliente propose d'identifier le collier à l'un des deux bijoux provenant d'Armento conservé au MANN<sup>1052</sup>. Il est vrai que l'inventaire de la vente de la collection d'antiques de Caroline Murat à Louis I<sup>er</sup> de Bavière ne mentionne aucun collier en or. En revanche, il est possible de voir dans le « baquet à trois pieds de lion très fracturé de diamètre de 2

<sup>1049</sup> Rappelons ici l'ensemble de vases en marbre, les éléments d'une trapezza et le bassin en marbre décoré de Néréides provenant vraisemblablement d'un même complexe funéraire situé à Ascoli Satriano : voir *Cat. Marmi 2009* ; GASPARRI-GUZZO 2005 (2010).

<sup>1050</sup> Aujourd'hui conservée à Munich, Antikensammlungen, inv. 2235 WAF. Les « discours sur la couronne » d'Armento sont nombreux. Citons celui de Francesco Maria Avellino en 1822 dans les *Memorie della Regale Accademia Ercolanense di Archeologia* 1, 1822, p. 207-277. Sur sa réception et la polémique déclenchée par Quaranta dans le milieu érudit allemand voir FRASCHETTI 1999, en particulier p. 44-45.

<sup>1051</sup> Sur cette vente voir MAZZEI 1991.

<sup>1052</sup> *Armento* 1997, p. 13-14 et note 53.

pieds » cité par l'inventaire de Munich<sup>1053</sup>, le grand trépied de bronze à pattes d'ours décrit par Lombardi parmi le mobilier de la première tombe. Sa présence dans la tombe incite à le rapprocher des tombeaux macédoniens, ou de la vaisselle en bronze liée aux soins du corps a été retrouvée à plusieurs reprises<sup>1054</sup>.

Dans ces conditions, on comprend bien que la céramique figurée, malgré sa qualité, ait été peu considérée : toute l'attention des commentateurs s'était concentrée sur les objets en métal précieux. Néanmoins, le rapprochement entre les identifications des diverses classes de matériel permet d'une part de dater au début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. les tombeaux découverts en 1814.

#### D) Premières conclusions sur les fouilles du *decennio francese* en Lucanie intérieure et dans le Val d'Agri

À la lumière de cette documentation, il reste difficile de redonner un contexte archéologique précis aux œuvres découvertes pendant le *decennio francese*. Il apparaît néanmoins que la provenance générique « Basilicata » des inventaires du XIX<sup>e</sup> siècle, puisse être recentrée sur le Val d'Agri, dont les noms des localités comme Pomarico, Pisticci, Roccanova et Sant'Arcangelo sont cités aux côtés de leurs célèbres voisins Anzi et Armento. Dans son mémoire, Imma Ferrara remarque très justement : « Ove non acquistati da collezionisti privati contemporanei, questi vasi sono da considerarsi il diretto e copioso "bottino" degli scavi compiuti in Basilicata in quegli anni e gestiti, con esiti spesso ambigui, da personaggi legati agli organi istituzionali. »<sup>1055</sup> Rappelons que Giuseppe de Stefano effectue des fouilles à Pomarico (plus précisément dans les lieux-dits San Martino, La Salsa et San Giacomo), dont le produit semble confluer dans la collection du Surintendant de la province, Nicola Santangelo<sup>1056</sup>. La provenance de Pomarico est également attestée pour au moins deux vases de la collection de Caroline Murat : une hydrie lucanienne, attribuée au Peintre d'Amynos<sup>1057</sup> et un lécythe apulien, attribué au Groupe du Jugement<sup>1058</sup>. L'inventaire rédigé par Arditì en 1821 signale en réalité deux provenances : « Marsiglia, da Pomarico ». Grâce aux récents travaux d'Antonella D'Autilia<sup>1059</sup>, nous savons que cette mention

<sup>1053</sup> Voir la transcription du catalogue de la vente Lipona à Louis Ier de Bavière en 1826 dans MAZZEI 1991.

<sup>1054</sup> Pour sa fonction rituelle et la possible référence homérique, voir ÉTIENNE 2002, p. 260.

<sup>1055</sup> FERRARA 2007, p. 24-25.

<sup>1056</sup> LOMBARDI 1832, p. 202 ss.; CAPURSO 1995, p. 62. Pour l'histoire des découvertes archéologiques à Pomarico cfr. MACCHIORO 1981. Sur la collection Santangelo: MILANESE 1996 p. 171 sqq.

<sup>1057</sup> Naples, MANN : H 2330 inv.81796. *Inventario de vasi italo-greci*, n. 5, n°7692/n°40 (1832). Pour l'attribution voir TRENDALL LCS, p. 46, n°227 (ss. pl. ). Nous renvoyons à notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>1058</sup> Naples, MANN : H 2342, inv.82156. *Inventario de vasi italo-greci*, n. 5, n°7697/n°45 (1837). Pour l'attribution voir TRENDALL RVAp 10/4 (ss. pl. ). Nous renvoyons à notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>1059</sup> AUTILIA 2003.

“Marsiglia” correspond aux objets contenus dans les caisses séquestrées à Marseille. La provenance de Pomarico en revanche, apporte un nouvel élément dans l’histoire des fouilles de Basilicate à l’époque napoléonienne. Il est vrai qu’aucun document d’archives ne vient corroborer cette information, mais il faut rappeler que l’inventaire est rédigé sous la direction d’Arditi, témoin privilégié des découvertes réalisées sous les Murat. Les autres mentions de provenance de son inventaire, se sont toutes révélées exactes.

En ce qui concerne les autres localités du Val d’Agri, Lombardi réfère des fouilles effectuées *per conto del sig. Zurlo* sur le territoire de S. Arcangelo, au lieu-dit S. Brancato<sup>1060</sup>. Il est ainsi possible que les vases de la collection Zurlo identifiés plus haut, proviennent plutôt de San Arcangelo que de la nécropole d’Anzi. Les récentes fouilles menées à San Brancato di Tortora<sup>1061</sup> ont permis de mieux comprendre les logiques territoriales de la région et l’identité culturelle de ses habitants. Les tombes les plus riches sont ornées d’une céramique à figures rouges de production lucanienne de grande qualité, d’objets en plomb liés à la consommation (rituelle ?) de viande. Le cratère semble distinguer plutôt les tombes masculines et le lébès gamikos, plutôt les sépultures féminines, « mentre diffusi sono gli *skyphoi*, anche di grandi dimensioni, le *lekanai*, le patere, i piatti con pesci, le coppette [...] »<sup>1062</sup>.

Cette réattribution des provenances de vases des peintres lucaniens permet de confirmer les hypothèses que Martine Denoyelle avait exprimées dans l’introduction du CVA du Louvre sur les collections de vases du Lucanien Ancien et de l’Apulien Ancien<sup>1063</sup>. Alors que les deux productions semblent très liées à la fin du v<sup>e</sup> siècle et au tout début du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et partagent une clientèle faite des cités du littoral et des élites des vallées intérieures, leurs chemins se séparent vers 390-380 av. J.-C. Les ateliers de Métaponte se rapprochent stylistiquement des goûts et des commandes de la clientèle indigène de la *mesogaia*. Cette évolution s’accompagne de façon très vraisemblable d’un déplacement géographique des potiers et des peintres vers les sites de la Lucanie intérieure comme Anzi, Armento et le Val d’Agri et l’on peut alors véritablement parler de « céramique lucanienne » pour caractériser leur production.

---

<sup>1060</sup> LOMBARDI 1832, p. 249. Voir également FERRARA 2007, p. 25.

<sup>1061</sup> Sur les fouilles de Tortora voir DONNARUMMA – TOMAY 2000 et TOMAY 2003.

<sup>1062</sup> LA TORRE 2000, p. 46.

<sup>1063</sup> CVA Louvre n°25, p. 7-8. Martine Denoyelle y approfondit et y discute les positions de Trendall exposées notamment dans l’introduction de LCS : cf. en particulier LCS, p. 6-7. Angela Pontrandolfo fait de son côté un constat similaire : voir PONTRANDOLFO 1999.



## **CHAPITRE IV**

### **LES SITES DE LA COTE ADRIATIQUE. ANALYSE DES DECOUVERTES EN TERRE DE BARI**

**TABLEAU 13 SYNTHÈSE DES DÉCOUVERTES EN TERRE DE BARI (1806-1815)**

Sites étudiés	Nombre d'œuvres décrites dans les sources	Nombre d'œuvres identifiées	Peintres de vases identifiés
<b>Ruvo</b>	<b>15</b>	<b>5</b>	
		Figurés attiques : 3	Peintre de Carlsruhe ; Peintre de Christie ; Cercle du Peintre de Zwerg ;
		Figurés apuliens : 1	Peintre de Sisyphe (vase éponyme)
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 1	Peintre d'Amycos
		Vernis noir : 0	
		Autres productions : 0	
<b>Ceglie del Campo</b>	<b>30</b>	<b>10</b>	
		Figurés attiques : 0	
		Figurés apuliens : 7	Peintre de Dijon ; Cercle du Peintre de Darius et du Peintre des Enfers
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 1	Peintre de l'Acrobate
		Vernis noir : 0	
	Autres productions (non attribuées) : 2		
<b>Egnazia</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	
		Figurés attiques : 0	
		Figurés apuliens : 0	
		Figurés campaniens : 2 ?	Groupe du cavalier (Cumes A II, Groupe Apulianisant) ?
		Figurés lucaniens : 0	
		Vernis noir : 0	
	Autres productions (style d'Egnazia) : 1		

## I) Ruvo : entre vraies découvertes et fausses provenances

**TABLEAU 14 ANALYSE DES DECOUVERTES A RUVO**

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	15
Œuvres identifiées	5

		Typologies des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	3	Askos	108
		Canthare plastique	106
		Cratère en cloche	107
Vases figurés apuliens	1	Cratère à volutes	104
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés lucaniens	1	Hydrie	103
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions	0	-	

### A) « Ruvo », une appellation d'origine non contrôlée.

Nous avons évoqué précédemment les pièges du langage antique attachés au nom de Nola. À bien des égards, la mention « Ruvo » si fréquente dans les inventaires anciens et modernes, doit être observée avec les mêmes précautions. En effet, si les sites antiques de Nuvlana et de Rubi diffèrent par le matériel retrouvé, l'histoire moderne de leur redécouverte les rapprochent. Lord Hamilton se fournit principalement dans leurs nécropoles et après lui d'autres collectionneurs. De plus, les deux cités sont dominées par les figures de riches familles – Vivenzio pour Nola et Jatta pour Ruvo – qui consacrent leur érudition et partie de leur fortune à la création de riches musées locaux. L'ampleur et la qualité des découvertes de céramiques antiques est telle que les deux villes apparaissent rapidement comme les centres d'attraction du marché antique. Les noms de Nola et de Ruvo deviennent ainsi des adjectifs qui qualifient les productions céramiques découvertes dans leurs sols.

Cette mode de langage est source de beaucoup d'imprécisions et d'erreurs sur la provenance archéologique réelle des vases antiques. De façon consciente ou non, elle fut amplement utilisée par les marchands pour garantir l'authenticité ou valoriser un vase, créant bien souvent chez l'acheteur une confusion entre le *style* et la *provenance*. Cette confusion s'est perpétuée pendant le XX<sup>e</sup> siècle et bien souvent le terme « Nola » ou « Ruvo » est resté attaché de façon erronée aux œuvres achetées sur le marché napolitain et aujourd'hui conservées dans les grands musées européens. L'étude des archives du *decennio francese* permet de restituer une partie de ces vases à leur site d'origine et de redonner à Ruvo le matériel qui lui revient.

#### 1. LES PREMIERES DECOUVERTES DE VASES ANTIQUES A RUVO : L'ORIGINE D'UNE SYNECDOQUE

Les fouilles conduites à Ruvo depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ont en effet mis au jour un très riche matériel céramique, malheureusement sans documentation archivistique pour pouvoir déterminer avec certitude l'identité et le destin des vases découverts<sup>1064</sup>. Giovanni Jatta (père) mentionne les premières découvertes fortuites faites sur le territoire de Ruvo, à l'occasion de travaux urbains ou agricoles<sup>1065</sup>. Le premier à effectuer des fouilles méthodiques est un prêtre, le père Giuseppe Adessi. Parmi ses découvertes, trois vases figurés furent vendus sur le marché napolitain. Malheureusement, ici encore les descriptions sont trop lacunaires pour tenter une identification. Se fondant sur une ressemblance stylistique et iconographique entre une œuvre de la collection Hamilton et un vase de sa propre collection, Giovanni Jatta soupçonne qu'une partie des vases acquis par Lord Hamilton ait été découverte à Ruvo. Il déplore cependant qu'aucune indication dans la publication de cette collection ne rattache formellement les œuvres à une provenance. Or, si les archéologues et les historiens de l'art antique partagent aujourd'hui encore cette affliction, le constat de Giovanni Jatta n'est pas entièrement juste.

En effet, la publication de la collection Hamilton par d'Hancarville a d'abord contribué à une large diffusion d'une simple synecdoque : la provenance Ruvo désignant de façon peu précise toutes les découvertes faites dans la province de Bari et dans les Pouilles. La pression des amateurs du Grand Tour augmentant sur le marché napolitain, la métonymie s'élargit au point de faire de « Ruvo » le synonyme de « Royaume de Naples ». Des productions de toutes sortes sont ainsi classées sous l'étiquette « Ruvo ». Parmi les nombreux exemples, nous pouvons citer le cas d'une coupe attique

---

<sup>1064</sup> Pour les découvertes antérieures à 1814, voir URSI 1835, p. 93-100. Certains passages sont cités sporadiquement dans MONTANARO 2007.

<sup>1065</sup> Sur ces premières découvertes, voir JATTA 1844, p. 56 et sqq. Voir aussi CASSANO 1996 et (avec précaution) MONTANARO 2007, p. 32-33.

conservée aujourd'hui au MANN<sup>1066</sup>. Arditi dans son inventaire de 1821 indique une provenance de « Sicile ». Comme nous l'avons vu, il s'agit en fait de la provenance moderne du vase. La coupe faisait partie des œuvres emportées à Palerme lors du second exil des Bourbons et ramenées à Naples après 1815. On peut donc en déduire qu'elle faisait partie des collections royales avant 1806. Heydemann en 1872, suivi par Beazley, retiennent – sans justification apparente – Ruvo comme lieu de découverte. L'examen des archives révèle en fait que la coupe fut découverte par Antonio Tidei en mars 1803 à Sant'Agata de' Goti<sup>1067</sup>.

## 2. D'UNE SIMPLICITE DE LANGAGE A L'OFFICIALISATION D'UN TERME SAVANT

Cette synecdoque devient si prégnante dans le langage antiquaire des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elle finit par déterminer une certaine qualité de vases. Si les vases dits « de Nola » correspondent pour la plupart à des œuvres attiques, les vases « de Ruvo » regroupent quant à eux les différentes productions de la céramique italote. Aubin-Louis Millin se laisse aussi prendre au piège – il est vrai, avant son voyage en Italie – en publiant dans ses *Peintures de vases antiques* de 1808<sup>1068</sup> une tombe découverte sur le territoire de Ruvo, dans laquelle aurait été trouvée une œnochoé à figures rouges dont il donne le dessin. Cette œuvre a été identifiée par Martine Denoyelle<sup>1069</sup> comme l'œnochoé campanienne, aujourd'hui attribuée au Groupe de l'Archer et conservée au Musée Archéologique de Naples<sup>1070</sup>. Si Millin affirme sa provenance, il ne nous semble pas possible, au vu de son style campanien d'accepter cette localité comme lieu de découverte<sup>1071</sup>. À la lumière des glissements de sens que recouvre le terme « Ruvo » à cette époque, on comprend que Millin ait pris comme véritable lieu de provenance une mention générique qui lui avait été communiquée par un correspondant peu attentif.

Mais revenons sur la chronologie des découvertes qui contribuèrent à la création de ce mythe antiquaire et firent de Ruvo la capitale régionale du vase antique. Giovanni Jatta date sans hésiter du *decennio francese* le développement des fouilles sur le territoire de Ruvo :

A buon conto, fino al primo decennio di questo secolo il nome della città di Ruvo era sconosciuto all'Archeologia, e de'vasi fittili Ruvestini non si aveva veruna opinione perchè quando anche fossero stati pregevoli, non si conosceva, o non veniva indicato il luogo ove si erano rinvenuti.<sup>1072</sup>

<sup>1066</sup> [Cat. 20] : MANN, H 2623, inv. Fiorelli 81314. Inventaire Arditi 1821 : 9389 (1737).

<sup>1067</sup> ASSAN, IV, B.11, 3. Voir base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>1068</sup> Repris dans REINACH 1891, MILLIN 1808, p. 29 (pl. 47).

<sup>1069</sup> Base de données Histoire du vase grec.

<sup>1070</sup> MANN inv.82694 (H 952).

<sup>1071</sup> MONTANARO 2007, p. 1019 accepte la provenance de Ruvo.

<sup>1072</sup> JATTA 1844, p. 57.

La première découverte attestée et qui fit l'objet d'attention de la part de l'administration centrale du Royaume de Naples, fut celle de Rinaldo di Zio, modeste artisan de Ruvo, en 1814<sup>1073</sup>.

## B) Les découvertes de Rinaldo di Zio sur le largo di Porta di Noja à Ruvo

Nous conservons trois sources majeures pour reconstituer l'histoire de la découverte de Rinaldo di Zio et comprendre le destin d'une partie au moins du mobilier funéraire. Le premier fonds d'archives se trouve à Bari, à l'Archivio di Stato (ASBA)<sup>1074</sup> [annexe 68]. Il est complété par les sources archivistiques de la Surintendance de Naples (ASSAN)<sup>1075</sup>, et par celles de l'Archivio di Stato (ASN) en grande partie publiées dans le second volume des *Documenti Inediti*<sup>1076</sup> et par Ruggiero<sup>1077</sup>. Des témoignages postérieurs rapportent également des détails intéressants, à conditions de les considérer avec les précautions de l'historien envers les sources secondaires. On peut citer la monographie inédite d'Ursi<sup>1078</sup>, l'ode de Salvatore Fenicia<sup>1079</sup> et surtout les essais des deux Giovanni Jatta<sup>1080</sup>.

### 1. LES CONDITIONS DE LA DECOUVERTE

Nous connaissons les circonstances de la découverte du tombeau grâce au rapport détaillé de Pils à Michele Arditi et au témoignage inédit d'Ursi. Il émane de ces comptes rendus qu'au cours de l'été 1814 un certain Rinaldo di Zio, potier de son état, mit au jour de façon fortuite une tombe en creusant les fondations d'une annexe à son habitation, sise au sud du Largo di Noja (aujourd'hui Piazza Bovio).

La description d'Ursi est la plus précise et nous permet de connaître le contexte archéologique :

Nel profundire egli dette fundamenta da circa dieci palmi dal suolo, rinvenne un sepolcro magnifico, quale mérita veramente di occupare il primo luogo fra gli altri tanti ritrovati in questo paese, e sue adiazenze. Era questo formato di tufi quadrati di circa due palmi di diametro, coperto esattamente con lapidi. Aveva egli la lunghezza di circa palmi otto ; la larghezza di cinque ; e la prodondità di quattro palmi e mezzo. Le pareti erano intonicate e dipinte con fasce di diverso colore e con una greca nera<sup>1081</sup>.

Le tombeau reposant à environ 2,60 m de profondeur était ainsi composé d'une couverture de dalles de calcaire. Les dimensions de la tombe étaient d'environ 2,10 m de long pour 1,30 m de large et 1

<sup>1073</sup> Giovanni Jatta indique la date de 1810, mais les documents d'archives placent la fouille dans le courant de l'été 1814.

<sup>1074</sup> ASBA, B3, fasc.49.

<sup>1075</sup> ASSAN, V, A6, fasc.20.

<sup>1076</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 78-79.

<sup>1077</sup> Ruggiero 1888, p. 561-562.

<sup>1078</sup> URSI 1835, p. 80-85.

<sup>1079</sup> FENICIA 1836, p. 43 et sqq.

<sup>1080</sup> JATTA 1844, p. 56-58 et JATTA 1869, p. 64-65.

<sup>1081</sup> URSI 1835, p. 80-81. Cité par MONTANARO 2007, p. 607.

m de profondeur. Les parois internes étaient décorées de bandes polychromes entre deux méandres de couleur noire.

Le mobilier funéraire est décrit dans un rapport fait au ministère de l'Intérieur et publié dans les *Documenti Inediti*<sup>1082</sup> :

In ottobre del prossimo passato anno, Rinaldo del Zio disse aver trovati, nello scavare la terra onde aggiungere alcune stanze al suo casamento in Ruvo, alcuni vasi che aveva portati in Napoli per presentarli alla Regina. Questi erano di color nero, e con delle figure color gialliccio. Uno era grande con quattro ordini di figure, delle quali un ordine rappresentava un'antica corsa di cavalli, e segnatamente un uomo caduto da cavallo, che cercava rimettersi nel pristino equilibrio. Un altro vaso più piccolo con due figure, ed un manico rotto. Un altro picciolo dinotante la testa di un Esculapio (?), con le orecchie di agnello. Un altro mezzano a forma di campana, con quattro figure. Un altro a tre manichi fesso nella pancia, con circa diciotto figure. L'ultimo piccolo a guisa di fiaschetto con due figure, una manica, ed aperto sull'orlo.

Le document donne ainsi la description de six vases à figures rouges, dont un vase plastique. Fait plutôt rare, le rapport publié dans les *Documenti Inediti* mentionne également le destin des vases après leur découverte :

Che di questi vasi, quello a tre maniche con diciotto figure circa, fesso nella pancia, dal di Zio fu venduto per duc.62 al canon. Jorio. Gli altri vasi poi furono dati al Ministro dell'Interno, per presentarli a S.M. la Regina, e ne aveva ricevuti duc. 500 (fsc. 2274).<sup>1083</sup>

Le destin de l'hydrie est assez rocambolesque et le témoignage que nous livrent les archives est suffisamment haut en couleurs pour mériter que l'on s'y attarde un instant. Des lettres de Rinaldo di Zio conservées aux archives de Bari<sup>1084</sup>, on apprend en effet que le potier subit une attaque de brigands alors qu'il transportait les vases vers Naples pour les montrer aux souverains. Rinaldo di Zio affirme avoir perdu en cette occasion la lettre officielle adressée par l'abbé Pilsì à Arditì, décrivant les vases transportés. L'hydrie s'étant cassée, il ne l'avait plus jugée digne d'être présentée au roi et l'avait remplacée par un autre petit vase :

...dunque per portali gli altri in salvo mi fu la necessità di buttare le graste, che stavano in minuti pezzi ed empìi la cassa ben di paglia per non fare moto agli altri vasi, per compire il numero degli sei vasi e ne portai uno piccolo per grazia di Dio con quello posso compire il numero degli sei vasi<sup>1085</sup>.

<sup>1082</sup> *Doc. Ined.* II, p. 78-79. Le document est daté du 11 février 1815.

<sup>1083</sup> *Doc. Ined.* II, p. 79.

<sup>1084</sup> ASBA, B3, fasc.49. Lettre de Rinaldo di Zio adressée de Naples à Giuseppe Pilsì le 18 octobre 1814.

<sup>1085</sup> ASBA, B3, fasc.49. Lettre de Rinaldo di Zio adressée de Naples à Giuseppe Pilsì le 18 octobre 1814.

Le septième vase, ajouté pour remplacer l'hydrie, aurait été vendu par Rinaldo di Zio au Conte Borgia pour le compte de la Reine :

si presentò in casa il Segretario della Regina ed il Conte Borgia, ed io gli vasi gli teneva di nascosto, perché si dovevano presentare al nostro Sovrano, quello andiede in cerca dentro alla casa, e trovaro quello lungo ad una manica, e dissero che se lo volevano comprare in nome della Regina, [...]e mi offerì una somma di 18. ducati. Io come stonato non dicevo altro che non lo posso dare, sintanto che rispose la patronna di casa, dategli 20. Ducati<sup>1086</sup>.

C'est du moins l'excuse que Rinaldo di Zio produisit au ministre de l'Intérieur pour ne lui présenter que cinq vases. Giuseppe Pilsì, en charge de l'inspection des fouilles dans la région, avertit Arditì de ne pas accorder crédit aux « briconate » de Rinaldo di Zio. [annexe 68] Le Ministre de l'Intérieur, sur requête d'Arditì, demande alors à l'Intendant de Bari d'entendre Rinaldo di Zio et de prendre sa déposition. L'intendant s'exécute et le procès verbal est toujours consultable aux archives de Bari. Rinaldo di Zio, accusé d'avoir occulté une lettre officielle se contredit à plusieurs reprises avant d'avouer au capitaine de la gendarmerie – un certain E. Jatta – toute la vérité. L'hydrie avait en fait été vendue clandestinement au chanoine Iorio pour 62 ducats. Le vase put finalement être racheté en février 1815<sup>1087</sup> pour la Reine Caroline Murat et entrer dans la collection du Palais Royal. Cet épisode indique d'une part l'importance accordée aux vases antiques par le gouvernement et l'efficacité de l'autorité de l'Intendant sur son territoire. D'autre part, l'aventure de Rinaldo di Zio reflète les usages et les moyens par lesquels le marché d'antiquités de la place napolitaine se fournit. Rinaldo di Zio pensait sans doute recevoir plus d'argent de la part du chanoine Iorio que de la Reine. Il en fut quitte pour une convocation devant l'Intendant, une audition chez le juge de paix et la menace de dormir en prison.

La tombe contenait d'autres objets comme des lampes et des coupes, qu'il est impossible d'identifier, faute de description précise. Giuseppe Pilsì, dans sa lettre datée du 1<sup>er</sup> novembre à Arditì, décrit cependant un huitième vase, absent du rapport publié dans les *Documenti Inediti* :

2°Vase. Fondo parimente nero, dipinto in rosso. Altezza pal. 1 ½  
circonferenza pal. 3 ¼ con due manichi neri e sei figure che rappresentano  
due giovani che prendono la toga virile col solito apparato etrusco<sup>1088</sup>.

La tombe contenait certainement plus de matériel céramique, impossible à retrouver aujourd'hui. Nous nous concentrons donc sur les huit descriptions données par les sources pour tenter

<sup>1086</sup> ASBA, B3, fasc.49. Lettre de Rinaldo di Zio adressée de Naples à Giuseppe Pilsì le 18 octobre 1814.

<sup>1087</sup> Encore une fois le Ministre de l'Intérieur Zurlo sert d'intermédiaire. Voir sa lettre adressée à l'Intendant de la province de Bari, datée de Naples le 25 février 1815.

<sup>1088</sup> ASBA, B3, fasc.49. Lettre de Giuseppe Pilsì à Arditì, datée du 1<sup>er</sup> novembre 1814. Egalement reproduite dans RUGGIERO 1888, p. 561.

d'identifier les principaux vases figurés du tombeau et comprendre davantage le contexte archéologique.

## 2. IDENTIFICATION DU MATERIEL CERAMIQUE DE LA TOMBE :

Si Andrea Montanaro<sup>1089</sup> dans son ouvrage propose une identification presque complète du mobilier funéraire (auquel il ajoute d'autres vases que nous pensons provenir de contextes différents) nous jugeons pour notre part, que les descriptions et les indications des sources primaires ne sont pas toujours suffisantes pour relier de façon définitive une œuvre à ce contexte particulier. Néanmoins, cinq vases sur les huit achetés ou offerts à la Reine Caroline Murat peuvent être identifiés de façon formelle grâce à un faisceau d'indices.

### a. Cat. 104 : cratère à volutes éponyme du Peintre de Sisyphe – Munich 3268 (J 805) [annexe 70, fig. 4-7]

Le vase qui attira plus l'attention lors de sa découverte fut le cratère à volutes. Par sa taille (79,5 cm de haut), le nombre de ses figures et la richesse de l'iconographie, le cratère était sans conteste le plus beau vase de la tombe. Il est le premier décrit dans la brève liste publiée dans les *Documenti Inediti* :

Uno era grande con quattro ordini di figure, delle quali un ordine rappresentava un'antica corsa di cavalli, e segnatamente un uomo caduto da cavallo, che cercava rimettersi nel pristino equilibrio<sup>1090</sup>.

L'abbé Pilsa en donne une description plus détaillée qui permet sans risque d'erreur d'identifier le vase de la tombe de Ruvo au cratère à volutes protoapulien éponyme du Peintre de Sisyphe, aujourd'hui conservé aux Antikensammlungen de Munich<sup>1091</sup>. Le peintre reçut son nom de convention de l'inscription ΣΙΣΥΦΟΣ sur une feuille de lierre remise à l'un des personnages de la face principale. Cette inscription donna certainement plus de prix encore à l'objet lors de sa découverte. Cependant, malgré le nom de Sisyphe aisément lisible, la scène est mal interprétée par Giuseppe Pilsa qui décrit le vase à Arditi :

Un vase grande di fondo nero; altezza perpendicolare palmi due e mezzo, circonferenza massima del vase palmi sei meno un terzo con due manichi e 50 figure. Tutte le sud.e figure sono distribuite in tre ordini. Nel primo dalla parte di basso ve ne sono 15. Rappresentano la guerra de'Lapiti con Piritoo e Teseo contro i Centauri. Nel second'ordine di mezzo vi sono 19 figure. Rappresentano una musica eseguita da nove donne con varî strumenti

<sup>1089</sup> MONTANARO 2007, p. 606-633.

<sup>1090</sup> *Doc. Ined.* II p. 78-79.

<sup>1091</sup> Munich 3268 (J 805). Voir la fiche correspondante sur la base de données *Vases du decennio francese*.

antichi musicali ed un matrimonio che sembrami quello dell'istesso Teseo con Ippodamia che sposa dopo la morte del suo amico Piritoo. In fine di questo second'ordine si vede un giovane Eroe che presenta ad un personaggio maestoso, che tiene uno scettro, un cartello in cui sta scritta la parola ΣΙΣΥΦΟΣ. Nel terzo ordine sul collo del vase vi sono 16 figure che rappresentano varie Divinità alate alla maniera etrusca e varî Eroi nudi sopra de' corsieri correndi, ed uno di essi che cadendo si afferra alla briglia<sup>1092</sup>.

Pilsì fait une lecture circulaire, par registre, liant les deux faces par un même thème iconographique. Si cette méthode se révèle juste pour la compréhension des nestorides par exemple – qui ne présentent en général pas de séparation par des motifs secondaires entre les deux faces – elle l'induit en erreur pour l'interprétation des scènes du cratère. En effet, les deux faces sont isolées l'une de l'autre par des motifs de palmettes dans la zone des anses. En outre, si le registre inférieur de la face secondaire représente bien la bataille entre les Lapithes et les centaures, le registre central de la face principale ne montre pas les noces de Thésée et d'Hippodamie<sup>1093</sup>. Il s'agit bien d'une scène de mariage, et le nom de Sisyphe sur une feuille de lierre remise par un jeune homme nu à un personnage âgé tenant un sceptre, nous indique l'identité des protagonistes. Nous assistons en effet aux noces de Laërte et d'Anticlée, les parents d'Ulysse. Le père d'Anticlée, Autolykos avait reçu de son père Hermès le don de voler sans se faire prendre et de transformer l'apparence de ses larcins. Il avait un jour dérobé les troupeaux du roi Sisyphe. Mais ce dernier avait pris soin de marquer ses bêtes et vint revendiquer son bien en s'emparant d'Anticlée. Certaines versions du mythe racontent que Sisyphe aurait violé Anticlée déjà promise à Laërte, et serait ainsi le véritable père d'Ulysse. Le mariage d'Anticlée avec le roi d'Ithaque ne put se faire qu'après la restitution des troupeaux à Sisyphe. Autolykos est représenté avec la barbe et les cheveux blancs, à côté d'une colonne ionique symbolisant son palais. Il reçoit de la part d'un messager un parchemin portant le nom de Sisyphe, symbole de l'apaisement du conflit entre les deux souverains. Sa fille Anticlée est placée de l'autre côté de la colonne, sur le seuil du palais, où son nouvel époux l'attend. Elle porte un voile sur sa tête couronnée d'un diadème et esquisse le geste de l'*anakalupsis*. À ses pieds, une hydrie symbolise la dot et le mobilier nuptial. Dans l'article du *LIMC*, *Antikleia*, Odette Touchefeu-Meynier identifie différemment la scène : elle voit dans le personnage masculin prenant la main d'Anticlée, le roi Sisyphe lui-même. Les trois jeunes hommes qui accompagnent le héros seraient alors des guerriers et non l'escorte nuptiale, et le jeune messager qui tend la tessère inscrite à Autolykos serait le roi Laërte. Cette hypothèse est vraisemblable, mais il nous semble que l'attitude d'Anticlée soit davantage celle de la jeune mariée que celle de la victime d'un rapt. La

<sup>1092</sup> ASBA, B3, fasc.49. Lettre de Giuseppe Pilsì à Arditì, datée du 1<sup>er</sup> novembre 1814. Reproduite dans RUGGIERO 1888, p. 561.

<sup>1093</sup> Notons à la décharge de Pilsì que Trendall avait d'abord identifié la scène comme le mariage de Sisyphe (TRENDALL *RVAp*, 1/51, p. 16).

princesse tient l'*himation* remonté sur la tête à la façon d'un voile et l'écarte de sa main gauche, dans le geste traditionnel de la jeune épousée. En revanche nous suivons l'identification d'Odette Touchefeu-Meynier pour les deux personnages féminins représentés derrière Autolykos et le messager. Il s'agit de la femme d'Autolykos, Amphithée, et de sa seconde fille, Polymélée, future mère de Jason. Cette identification s'appuie sur l'examen du registre inférieur.

En effet, le registre inférieur de la face principale se rattache à la geste des Argonautes. Il montre – de façon presque anecdotique dans la partie située près de l'anse droite – la lutte de Jason contre le dragon gardien de la toison d'or. Médée est représentée derrière lui, tenant la boîte d'onguents magiques destinés à endormir le monstre. Derrière elle, une partie des Argonautes (on reconnaît les Boréades Zétès et Calais) assistent à la scène.

Si les deux registres appartiennent à des gestes différentes, on peut néanmoins les relier. L'épisode des noces de Laërte et d'Anticlée est en effet associé de façon indirecte au cycle des Argonautes, dont le moment crucial – la conquête de la toison d'or – est représenté au registre inférieur. Dans certaines versions<sup>1094</sup>, le père d'Anticlée, Autolykos et Laërte prirent part à l'expédition des Argonautes.

Les registres de la face secondaire du vase contrastent davantage par leur atmosphère. Au calme et à la sérénité qui se dégage du tableau principal montrant les neuf Muses s'accompagnant de musique et de poésie, s'oppose la fureur du combat d'une centaumachie. Le col reprend en écho le registre inférieur en montrant une course de cavaliers.

Les auteurs de deux descriptions citées plus haut semblent avoir été impressionnés par la représentation d'un cavalier sur le point d'être désarçonné. Il s'agit en effet d'une composition audacieuse, parfaitement maîtrisée par le Peintre de Sisyphe qui montre sur ce cratère à volutes ses principales qualités plastiques. Encore influencé par le grand style et les compositions monumentales des productions attiques des années centrales du V<sup>e</sup> av. J.-C. (Trendall parle de « statuesque quality » qui rappelle les œuvres du Peintre de Kléophon), il reprend les voies explorées par les premiers ateliers tarentins et notamment le Peintre de la Danseuse de Berlin, dont il fut sans doute l'élève<sup>1095</sup>. La provenance archéologique de Ruvo n'est pas surprenante pour le Peintre de Sisyphe<sup>1096</sup>. Rappelons à la suite d'Angela Ciancio que « tra Ceglie, Rutigilano, Ruvo, Monte Sannace e Gravina si sviluppa la principale aerea di diffusione dei vasi attribuiti ai ceramografi protolucani della prima generazione [...]»<sup>1097</sup> et que ces centres apparaissent de

---

<sup>1094</sup> PSEUDO-APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 9, 16.

<sup>1095</sup> Voir TRENDALL *RVAp* chap. 1 en part. p. 14 et sqq. TODISCO 2012, p.

<sup>1096</sup> Plusieurs autres découvertes entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle sont venues confirmer la présence de ses œuvres à Ruvo. Voir TRENDALL *RVAp* chap. 1 p. 16 et sqq.

<sup>1097</sup> CIANCIO 2005, p. 47.

première importance pour le Peintre de la Danseuse de Berlin et le Peintre de Sisyphe. Ruvo apparaît donc à la fin du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. comme un centre ouvert tant aux premières productions tarentines qu'à la céramique protolucanienne. Il est tentant de faire un parallèle avec d'autres contextes découverts au cours du xx<sup>e</sup> siècle comme par exemple la tombe 24 de Rutigliano. Découverte en 1976 par le professeur Felice Gino Lo Porto, cette tombe est fameuse pour avoir produit sept vases du Peintre de la Danseuse de Berlin ainsi que de nombreux vases attiques de la fin du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et des vases du début de l'atelier lucanien (Peintre d'Amynos, Groupe Intermédiaire, Peintre de Créüse)<sup>1098</sup>. Comme nous allons le voir, la même variété et la même richesse de production se vérifient pour le mobilier funéraire du tombeau découvert par Rinaldo di Zio.

**b. Cat. 103 : L'hydrie du chanoine Iorio (MANN 81949, H3241) [annexe 70, fig. 1-3]**

Nous avons déjà évoqué plus haut les aventures de cette hydrie, entre fausse attaque de brigands et vente clandestine au chanoine Iorio. Elles sont brièvement résumées dans la description que donne le ministre de l'Intérieur Zurlo dans son rapport aux souverains :

Il Sig. de Zio che avea trovati nel sepolcro di Ruvo varî antichi vasi tra' quali quello bellissimo con una storia di Sisifo che la Maestà Vostra ebbe insieme cogli altri, ne avea sottratto uno a tre manichi con due ordini di figure ; cioè sette nella parte superiore ed undici nel quadro inferiore. Delle prime sette, quattro sono figure di Amazzoni, la Regina delle quali è sedente e le altre tre sono figure virili, e tra queste si vede Teseo nudo sedente nel mezzo cui una delle Amazzoni presenta la sciarpa in segno della riportata vittoria. Il quadro inferiore rappresenta una festa in onore di Bacco. Questo vase era stato venduto dal de Zio per ducati sessantadue, ed avendo io fatto scoprire il possessore, subito che glie l'ho richiesto, si è fatto un dovere di esibirlo.<sup>1099</sup>

Si le ministre s'attribue le mérite de la restitution du vase aux collections royales, il tait le nom de l'acheteur. Mais les documents conservés à l'ASBA<sup>1100</sup> et ceux publiés dans les *Documenti Inediti* identifient le receleur coupable :

Un altro a tre manichi fesso nella pancia, con circa diciotto figure. [...] Che di questi vasi, quello a tre maniche con diciotto figure circa, fesso nella pancia, dal di Zio fu venduto per duc.62 al canon. Jorio.<sup>1101</sup>

Malgré une interprétation erronée de la scène, le vase est aisément identifiable. Il s'agit de l'hydrie protolucanienne attribuée au Peintre d'Amynos (vers 440-430 av. J.-C.). Cette hydrie fit partie pour quelques mois du musée personnel de la Reine Caroline Murat avant de rentrer dans les collections

<sup>1098</sup> TRENDALL *RVAp*, p. 433 et sqq.

<sup>1099</sup> ASBA, MSA, fasc. 49 (Rapport de Zurlo au Roi daté de février 1815).

<sup>1100</sup> Notamment la lettre du capitaine de gendarmerie E. Jatta (voir **annexe 68**).

<sup>1101</sup> *Doc. Ined.* II p. 78-79.

du Musée Royal à la restauration des Bourbons. Elle est toujours conservée au MANN (H 3241 ; inv.81949)<sup>1102</sup>. Les deux registres figurés sont divisés par une frise de palmettes particulièrement soignée et monumentale. Le registre inférieur court tout autour du vase et représente un thiasse dionysiaque avec satyres musiciens et ménades. Le registre supérieur se déroule sur l'épaule de l'hydrie, et montre au centre un jeune homme nu assis sur un rocher, recevant une ceinture de la part d'une femme vêtue à l'orientale et armée d'une double lance. De part et d'autre du groupe central, deux guerriers et trois Amazones assistent à la scène. La massue posée en équilibre derrière le jeune homme ne laisse guère d'équivoque sur le mythe représenté. Il s'agit d'Héraclès recevant la ceinture d'Hippolyte, la Reine des Amazones. Le neuvième des douze travaux d'Héraclès est représenté ici au moment de la reddition d'Hippolyte : Héraclès est assis pacifiquement sur un rocher et reçoit le présent d'Hippolyte dont l'attitude, une jambe légèrement pliée, prenant appui sur une aspérité, rappelle les canons iconographiques d'une scène de rencontre dont les rôles seraient inversés.

Comme nous l'avons vu plus haut, la présence à Ruvo dans une même tombe d'un vase protolucanien et d'un cratère protoapulien, n'est pas incongrue. Comme dans d'autres centres indigènes (la nécropole de Rutigliano par exemple), les ateliers des différentes productions – attique, tarentine et métapontine – se livrent une concurrence féroce. Les dernières décennies du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. sont en cela très intéressantes, car elles donnent l'image de marchés indigènes encore largement ouverts aux productions céramiques grecques et d'influence grecque, avant la spécialisation des ateliers italiotes au cours du siècle suivant, qui engendre un repli sur les productions régionales beaucoup plus marqué<sup>1103</sup>.

**c. Cat. 107 : Cratère en cloche attique MANN 81570 (H 2301)**

Les *Documenti Inediti* décrivent sommairement un cratère en cloche :

Un altro mezzano a forma di campana, con quattro figure. »<sup>1104</sup> Malgré la concision de la description, Andrea Montanaro identifie le cratère en cloche attique du MANN H 2301 (inv.81570), attribué au Peintre de Christie (vers 440-430 av. J.-C.)<sup>1105</sup>.

Le cratère montre sur sa face principale une scène de poursuite : au centre un hoplite casqué, portant une lance et un bouclier rond avec épisème étoilé, tente de rattraper une femme vêtue d'un péplos et coiffée d'un diadème s'enfuyant vers la gauche. Derrière le guerrier, une autre femme vêtue d'un *chiton* long et d'un *himation* s'enfuit vers la droite en levant les bras au ciel dans un geste d'effroi.

<sup>1102</sup> Voir la fiche descriptive correspondante dans la base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>1103</sup> Sur ces questions nous renvoyons à DENOYELLE 2007a.

<sup>1104</sup> *Doc. Ined.* II p. 78-79.

<sup>1105</sup> Voir la fiche descriptive dans la base de données *Vases du decennio francese* **cat. 107**.

Un homme barbu couronné de laurier et s'appuyant sur un long sceptre assiste à la scène. Le vase ne porte aucune inscription mais il reprend le schéma iconographique des retrouvailles de Ménélas et d'Hélène après la chute de Troie.

Montanaro s'appuie sur la présence du cratère dans la collection de Caroline Murat et sur la provenance de Ruvo donnée par Heydemann. Notons que ce dernier argument ne constitue pas une preuve formelle ; nous avons déjà relevé plusieurs erreurs de provenance dans le catalogue d'Heydemann. La mention « Ruvo » y apparaît pour la première fois. Les publications précédentes dont fait mention Heydemann<sup>1106</sup>, restent muettes sur la provenance du vase. Nous n'avons cependant aucune indication venant contredire l'origine donnée par Heydemann et force est de constater que le vase H 2301 est le seul cratère en cloche de la collection de Caroline Murat alliant aux critères de la description la réputation d'une origine de Ruvo. Nous choisissons donc de suivre l'identification de Montanaro et incluons le cratère H 2301 au mobilier funéraire de la tombe découverte par Rinaldo di Zio.

La présence dans la sépulture de Ruvo d'un vase attique de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. est en quelque sorte corroborée par l'identification – cette fois formelle – d'un canthare plastique lui aussi de production attique.

**d. Cat. 106 : Canthare plastique attique Munich 2740 (J 862)**

La description des *Documenti Inediti* diffère très légèrement de celle d'Ursi, mais on peut sans conteste affirmer qu'il s'agit du même vase plastique :

« Un altro picciolo dinotante la testa di un Esculapio (?), con le orecchie di agnello. »<sup>1107</sup>

« la testa di un Osiride, che aveva le orecchie di montone ed i merli sul capo figurando un vaso »<sup>1108</sup>

Les points communs que nous retenons pour l'identification sont le caractère plastique du vase, modelé en forme de tête humaine. Les références à Esculape et Osiris indiquent qu'il s'agit d'un homme barbu, tandis que les oreilles d'ovidé peuvent être le signe d'une figure composite, ou plus certainement de la représentation d'un satyre. Les « merli », ou motifs de dentelles, se réfèrent à un traitement de la chevelure en grènetis. Andrea Montanaro identifie cette description au canthare plastique de Naples H 2948 (inv.82444)<sup>1109</sup>. Remarquons cependant que Heydemann ne cite pour ce

---

<sup>1106</sup> IORIO 1825, p. 18 ; PANOFKA 1828, p. 248

<sup>1107</sup> *Doc. Ined.* II, p. 78-79.

<sup>1108</sup> URSI 1835, p. 84 (cité par MONTANARO 2007, p. 34).

<sup>1109</sup> MONTANARO 2007, p. 620, cat.148.7 et fig.546 p. 622.

vase qu'une mention dans Quaranta<sup>1110</sup>, référence bibliographique tardive pour une œuvre découverte dans les années 1810. Effectivement, le vase n'apparaît pas dans les catalogues antérieurs, ni dans les inventaires d'Arditi. De plus, on ne relève aucune trace de ce vase ou d'une description pouvant lui correspondre dans la liste des *Documenti Inediti* concernant la collection que Caroline Murat laissa à Naples après son départ en exil. Il y a donc fort à parier que le vase plastique découvert à Ruvo par Rinaldo di Zio et décrit par Ursi ait fait partie du lot d'antiques emportés par Caroline Murat et vendus en 1826 à Louis I<sup>er</sup> de Bavière. En outre, le travail de réattribution de contextes archéologiques pour certaines pièces du Musée Archéologique de Naples, réalisé en vue de l'exposition *I Greci in Occidente* en 1996, a pu établir que le canthare H 2948 faisait partie du mobilier funéraire d'une tombe de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. découverte sur le territoire de Ruvo le 24 octobre 1840<sup>1111</sup>. Cette date rentre davantage en accord avec ce que nous avons observé plus haut à propos des catalogues et des inventaires.

Prenant appui sur ces éléments et constatant son absence à Naples, nous avons donc vérifié dans les inventaires des Antikensammlungen de Munich. Après une simple consultation du catalogue des vases de Munich établi par Otto Jahn, nous avons découvert qu'un seul vase plastique ayant appartenu à la collection Lipona (nom d'exil de Caroline Murat) correspond parfaitement à la description d'Ursi et du second volume des *Documenti Inediti*. Il s'agit d'un canthare plastique en forme de satyre, avec des oreilles protubérantes identifiables à celles d'un ovidé. La chevelure en grènetis sert de transition entre la partie figurée sur la vasque du canthare et la partie plastique représentant un visage au nez camus, doté de moustaches et d'une barbe fournie. Ce canthare attique, toujours conservé aux Antikensammlungen de Munich, a été attribué par Beazley au Peintre de Carlsruhe pour sa partie figurée et inclus dans la classe de Manchester pour sa partie plastique<sup>1112</sup>. Notons que ce canthare n'avait aucune provenance connue (mise à part la mention générique « Italie méridionale » inspirée par son appartenance à la collection Lipona). Nous pouvons donc aujourd'hui affirmer non seulement son lieu de provenance, mais aussi son contexte précis de découverte.

Tout comme le cratère attique attribué au Peintre de Christie, le canthare plastique est datable entre le second et le troisième quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cette datation est parfaitement en accord avec le reste du matériel céramique identifié et place donc la sépulture découverte par Rinaldo di Zio aux environs de 420-415 av. J.-C.

---

<sup>1110</sup> QUARANTA 1846, p. 205, §20.

<sup>1111</sup> *Cat. I Greci in Occidente*, MANN 1996, p. 127, cat.10.57, voir aussi la synthèse de Raffaella CASSANO, p. 108-113.

<sup>1112</sup> Beazley ARV2, p. 736, n°122 et p. 1546, n°1. Pour le reste de la bibliographie, voir la fiche correspondante dans notre base de données *Vases du decennio francese*.

e. Cat. 108 : L'askos de Munich 2545 (J 856)

La même remarque sur la datation s'applique au troisième vase attique de cette tombe. La description des *Documenti Inediti* est assez lapidaire :

L'ultimo piccolo a guisa di fiaschetto con due figure, una manica, ed aperto sull'orlo<sup>1113</sup>.

Andrea Montanaro rapproche cette description de l'askos J 856 conservé à Munich, malheureusement sans justifier son choix<sup>1114</sup>. Il s'agit d'un askos attique à figures rouges représentant un satyre et une panthère. Or cette identification repose sur peu d'éléments tangibles.

En effet, des *askoi* conservés à Naples, les candidats potentiels<sup>1115</sup> n'apparaissent pas dans les inventaires antérieurs au catalogue de Heydemann et sont donc à écarter. La piste s'oriente alors vers Munich. Les Antikensammlungen conservent quatre *askoi* issus de la collection Lipona / Caroline Murat<sup>1116</sup>. Ils évoquent tous des scènes de chasse, sous la forme condensée d'une poursuite entre un chien et un petit gibier (lièvre, renard) ou un loup et un bélier (J 855). Seul l'askos J 856 présente une figure « humaine » (il s'agit d'un satyre) qui pourrait justifier le choix du mot italien « figure » et non « animali » pour décrire le décor. En l'absence d'indice supplémentaire, il convient de rester prudent sur l'identification du vase.

L'identification d'une partie du matériel céramique permet de dater la tombe autour du dernier quart du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Nous n'avons qu'une connaissance partielle du mobilier funéraire qui devait se composer d'autres petits vases attiques ou de production indigène, d'éléments en bronze ou en métaux précieux. Des sources secondaires font en effet mention d'une cuirasse et de menus objets en or (fibule et pendeloques). Mais il s'agit de témoignages indirects et invérifiables. Il est donc difficile de déterminer si la sépulture était féminine ou masculine. Nous penchons cependant pour cette dernière hypothèse en raison de la présence d'un cratère à volutes et d'un canthare plastique, deux vases strictement associés au symposium.

Ursi voyait un lien iconographique entre les vases figurés de la tombe :

Nel medesimo sepolcro vi si trovarono vasi ... su di questi vi era dipinto il resto della favola di Teseo<sup>1117</sup>.

En réalité l'hydrie du Peintre d'Amynos représente Héraclès recevant la ceinture de la Reine des Amazones ; le cratère à volutes du Peintre de Sisyphe est lié, comme nous l'avons vu au cycle des

<sup>1113</sup> *Doc. Ined.* vol. II p. 78-79.

<sup>1114</sup> MONTANARO 2007, p. 629, n°148.15 et fig.556-557, p. 630.

<sup>1115</sup> Par exemple H 3496 (inv.81506).

<sup>1116</sup> J 855 ; J 856 ; J 860 ; J 861.

<sup>1117</sup> URSI 1835, p. 84. Cité par MONTANARO 2007, p. 607.

Argonautes et le cratère en cloche attique du Peintre de Christie représente une scène de poursuite sans inscription, mais qui reprend le schéma traditionnel des retrouvailles de Ménélas et Hélène. Il n'y a donc pas de figure héroïque privilégiée, mais davantage une évocation des alliances entre héros grecs et princesses étrangères (la Reine des Amazones, Médée et dans une certaine mesure Hélène devenue princesse de Troie).

Notons enfin que la présence dans ce contexte de vases attiques de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. correspond aux observations réalisées lors des fouilles mieux documentées du XX<sup>e</sup> siècle. Ces dernières ont en effet livré les productions les plus raffinées de la génération de peintres du Céramique de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. comme le Peintre de Meidias ou du Peintre de Cadmos. Cela démontre une ouverture accentuée à la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. des centres indigènes de l'intérieur. On peut y voir une « gradual Hellenization »<sup>1118</sup> comme le fait Lise Hannestad, mais celle-ci va certainement de pair avec un essor du commerce par voies terrestres et fluviales et un enrichissement économique des populations de la mésogée, qui accèdent alors directement aux productions attiques et ne se contentent plus des « invendus »<sup>1119</sup> transitant par les *emporía* de la côte. La demande du marché indigène de Ruvo devait être suffisamment importante pour susciter la réalisation de « commandes spéciales »<sup>1120</sup> par les artisans du Céramique, comme par exemple les canthares de la classe de Bonn 94 qui imitent des formes de Peucétie<sup>1121</sup>.

### C) Les fouilles d'Antonio Tambone<sup>1122</sup>

D'une lettre originale conservée à l'ASBA<sup>1123</sup>, datée du 24 novembre 1816, nous apprenons par le juge de paix de Ruvo qu'au cours de l'année 1813, des fouilles furent effectuées sur le territoire de Ruvo par le médecin Antonio Tambone. La lettre adressée à l'Intendant de la province de Bari pour répondre à une requête du ministre de l'Intérieur, contient la liste des huit vases figurés découverts pendant la fouille de 1813 et conservés par Antonio Tambone [**annexe 69**]. Malheureusement, les documents qui permettraient de connaître le destin de ces vases n'ont pu être retrouvés ni à Naples

<sup>1118</sup> HANNESTAD 1999, p. 316.

<sup>1119</sup> C'est la thèse que défend Lise Hannestad pour la période archaïque et le début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Voir HANNESTAD 1999.

<sup>1120</sup> Sur cette notion et ses illustrations voir ROBINSON 1990. Voir également MANNINO 1996. Une approche rapide est également proposée dans MANNINO/ROUBIS 2000, p. 68-69.

<sup>1121</sup> La collection Jatta en conserve plusieurs exemples. Voir BEAZLEY ARV2, p. 1360 et sqq. Sur les productions attiques découvertes à Ruvo, voir DI BARI 1981 ; DE LA GENIERE 1989a. L'idée d'une production attique spécialement conçue pour une clientèle étrangère définie est développée par Angelo Bottini pour le site de Melfi au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Voir BOTTINI 1991b.

<sup>1122</sup> MONTANARO 2007, p. 35-36 et p. 877 (tombe 317).

<sup>1123</sup> ASBA, B1 fasc. 4. Original de la lettre du juge de paix de Ruvo à l'Intendant de la province de Bari. Datée de Ruvo le 24 novembre 1816. Voir transcription en annexe. La copie de cette lettre est également retranscrite in RUGGIERO 1888, p. 562.

ni à Bari. Les efforts de description déployés par le juge de paix sont louables, mais ils ne font ressortir aucun élément suffisant pour permettre une identification irréfutable. Mis à part les vases décrits aux numéros 3 et 4, qui sont, sans doute possible, des hydries (« figura conica, a tre manubri »), nous ne disposons d'aucune information pour identifier les formes. Nous nous bornons donc à indiquer quelques pistes de recherche iconographique. Le premier vase décrit est sans doute le plus aisé à imaginer :

Primo. Un vaso alto palmi due, ed once due, largo tre palmi circa con delle figure al numero di due dalla parte davanti, cioè una a parte sinistra intieram<sup>te</sup> vestita, e l'altra a parte destra ignuda. Un altare in mezzo dinotando quasi un sacrificio [*sic*]. Dalla parte posteriore un idolo situato in mezzo un quadrato, seduto su d'uno scudo, e due sacerdoti a fianco dell'uno e l'altro sesso.

Il s'agit probablement d'un cratère en calice ou à volutes, d'une hauteur de 57 cm environ et de 79 cm de diamètre, portant sur la face principale une scène de naïskos avec un guerrier assis sur son bouclier et sur les côtés, un homme et une femme porteurs d'offrandes. La face secondaire présente, semble-t-il, une figure drapée dans son himation, une autre nue et un autel entre les deux.

En l'absence de sources, nos investigations doivent s'arrêter. Il ne serait cependant pas impossible que les huit vases d'Antonio Tambone aient rejoint à une date ultérieure la collection des Jatta, qui – on le sait – ont beaucoup acheté à leurs concitoyens de Ruvo.

Les fouilles menées par Antonio Tambone « en différents lieux hors les murs » montrent l'intérêt – philologique et non pas seulement économique – que porte la petite bourgeoisie provinciale à l'archéologie. À Ruvo, plus encore qu'ailleurs, les vestiges antiques qui fleurissent telles de précieuses moissons, font montre du passé glorieux de la cité. C'est ce même esprit patriotique qui anime Giovanni Jatta senior dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et le pousse à entreprendre une collection des antiquités de Ruvo, qui est, aujourd'hui encore, le fleuron de cette ville.

## II) Ceglie del Campo

**TABEAU 15 ANALYSE DES DECOUVERTES A CEGLIE DES CAMPO**

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	30
Œuvres identifiées	10

		Typologies des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	0	-	
Vases figurés apuliens	7	Cratères (à colonnettes ; en cloche) Pélikè Lékanè Phiale	119, 120, 121 125, 129 132 135
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés lucaniens	1	Cratère en cloche	124
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions (non identifiées)	2	Cratères en cloche	123, 133

Alors que le site de Bari apparaît scellé par la densité de l'habitat médiéval, la localité de Ceglie del Campo, à moins de sept kilomètres de la ville, fut dès la Renaissance le terrain d'exploration d'amateurs d'antiquités. L'historiographie du site<sup>1124</sup> ne retient pourtant que les fouilles effectuées dans les années 1784-1790 par Emanuele Mola, un érudit de Bari, celles du Baron Koller, intendant de l'armée autrichienne en faction à Naples, qui réunit entre 1815 et 1826 une collection qui fut par la suite achetée par le musée de Berlin, et celles du début du XX<sup>e</sup> siècle qui ont enrichi le musée archéologique de Bari de nombreux exemplaires de céramique apulienne et d'une statuette d'Apollon en bronze d'époque sévère (découverte en 1904). Ruggiero dans son ouvrage de 1888 publie les notes d'une fouille ouverte en 1803, mais les études récentes semblent ignorer les découvertes réalisées pendant le *decennio francese*. Or les *Documenti Inediti*<sup>1125</sup> nous apprennent

<sup>1124</sup> Voir *Ceglie Peuceta* 1982, p. 7 et sqq. et p. 47 et sqq. Également BOTTINI 1996.

<sup>1125</sup> *Doc. Ined.*, II, p. 27.

qu'une trentaine de vases furent découverts à Ceglie et dans ses environs dans le courant de l'été 1813. Les fouilles avaient été autorisées par le Ministre de l'Intérieur et furent ouvertes par Sagarriga Visconti sur le territoire du prêtre de Ceglie Vincenzo Carmosino (ou Carmosini). Ce dernier s'était déjà associé aux fouilles d'Emanuele Mola en 1790, avec lequel il s'entendait pour garder une partie des œuvres découvertes et les vendre clandestinement<sup>1126</sup>. Mais se disputant souvent la meilleure part, les deux hommes mirent vite fin à la collaboration, Mola porta plainte contre son complice et les compères se retrouvèrent tous deux au tribunal. Plus d'une vingtaine d'années après cet épisode, Carmosino semble vouloir jouer le même tour à Sagarriga Visconti en acceptant d'abord à titre gratuit d'ouvrir des fouilles sur un terrain de sa propriété, puis en exigeant d'obtenir une partie des découvertes. Visconti se plaint de l'attitude du prêtre dans un rapport à l'Intendant Dumas daté du 31 juillet 1813. [annexe 71] La lecture de ce rapport demande une certaine connaissance des pratiques de l'époque et de la personnalité de Sagarriga Visconti, qui bien qu'il apparaisse ici dans son bon droit, dut certainement promettre un arrangement à Carmosino pour vendre clandestinement quelques vases issus de ses fouilles. Une partie du produit des fouilles fut cependant expédié – légalement – à Naples à l'attention de Giuseppe Zurlo. Le ministre présenta à son tour les vases aux souverains et il semble que la majorité des découvertes ait convergé vers les collections de la reine Caroline Murat. Certains vases ont perdu leur provenance dès leur recensement dans l'inventaire d'Arditi de 1821, pour ne garder que la mention « Napoli. Palazzo Reale ». Mais l'identification de certaines descriptions est facilitée par le rapprochement qu'il est possible d'effectuer avec la liste publiée dans le quatrième volume des *Documenti Inediti*. Cependant, nombre de descriptions restent trop génériques pour assurer une identification formelle et sur les trente vases décrits, seuls dix nous semblent pouvoir être identifiés avec certitude. Sur ces dix vases, six sont inédits. Nous avons pu procéder à l'attribution de trois d'entre eux. Les archives n'indiquent malheureusement pas le contexte précis de découverte. Il est donc impossible de savoir combien de tombes ont été fouillées, ni quelle était la composition de chaque mobilier. Nous présentons ici les sept vases attribués et attribuables en suivant l'ordre chronologique.

**Cat. 120** : cratère en cloche à figures rouges apulien, attribué au Peintre de Dijon (Naples 81448 ; H 2020). [annexe 73, fig. 1 et 2]

Ce cratère en cloche fragmentaire n'apparaît pas dans la liste des œuvres de la collection de Caroline Murat publiée dans les *Documenti Inediti*. Sa présence au sein du Musée de la Reine est cependant attestée par l'inventaire d'Arditi de 1821 qui signale sa provenance comme « frammento

---

<sup>1126</sup> Voir BELTRANI 1913, p. 420-434.

da Palazzo Reale ». La description du vase est suffisamment précise pour pouvoir affirmer son identification au cratère H 2020 et sa provenance de Ceglie. Les œuvres du peintre de Dijon qui est, selon Trendall, l'un des artistes les plus importants du « style simple » des années 380-370 av. J.-C., ont malheureusement peu de provenances attestées<sup>1127</sup>. Le cratère que nous examinons ici appartient à la phase mature du peintre encore marqué par l'influence du Peintre de Tarporley même s'il s'en dégage progressivement. Le canon des personnages est élancé. Le satyre, présenté comme un jeune homme avec une queue et des oreilles animales, rappelle le faune du cratère en cloche de Sydney 46.03<sup>1128</sup>, tandis que la ménade offre de nombreux points communs avec le personnage féminin du cratère en cloche de Los Angeles 62.27.3<sup>1129</sup> (position identique, même port de la tête, même drapé du péplos, retenu par une ceinture à glands). L'atmosphère dionysiaque est en lien avec la forme du cratère en cloche et assume dans le contexte funéraire auquel elle est souvent associée, une valeur eschatologique.

**Cat. 121** : Cratère en cloche à figures rouges apulien, attribué au Peintre de la Tête plate vers 320 av. J.-C. (Naples 81449 ; H 2103)

Les figures du revers offrent la caractéristique soulignée par Trendall de têtes masculines « with extremely flat top »<sup>1130</sup>. La face principale présente une scène conventionnelle de séduction entre un jeune homme assis portant une phiale et un rameau et une femme debout portant une grappe de raisin et un miroir. Malgré l'aspect générique des deux scènes figurées, l'identification du vase au cratère de Naples H 2103 peut être attestée grâce à son ancienne appartenance à la collection de Caroline Murat. Les œuvres du Peintre de la Tête plate proviennent de sites de la vallée du Bradano comme Montescaglioso, Irsina, Timmari, mais aussi de la Peucétie comme Conversano. Sa présence à Ceglie del Campo n'est donc pas incongrue et le cratère découvert en 1813 peut être ajouté à l'aire de diffusion de ses œuvres.

**Cat. 119** : Cratère à colonnettes à figures apulien. Inédit (Naples 82417 ; H 2424) [**annexe 72, fig. 1 et 2**].

Le cratère a perdu son pied et une partie du bas de la panse. Il est également marqué de nombreux éclats et abrasions. Le décor figuré présente d'un côté une scène de conversation entre deux personnages drapés tenant des cannes, de l'autre côté, une scène galante entre une femme assise et un jeune homme vêtu d'une courte tunique brodée de points. Ce cratère à colonnettes découvert en

---

<sup>1127</sup> Mises à part quelques découvertes récentes comme dans l'hypogée des Vimini, voir CORRENTE 2005.

<sup>1128</sup> TRENDALL *RVAp*, 6/93, pl. 46.

<sup>1129</sup> TRENDALL *RVAp*, 6/103, pl. 46.

<sup>1130</sup> TRENDALL *RVAp*, p. 584.

1813 doit être rapproché d'un autre cratère de la même typologie trouvé à Ceglie en 1929, aujourd'hui conservé au Musée archéologique de Bari et attribué au Peintre de De Santis<sup>1131</sup>. Le décor secondaire est ordonné de la même façon sur les deux cratères : une double frise de points souligne la lèvre, le col est orné de feuilles de lierre et de corymbes, la zone figurée sur la panse est encadrée dans sa partie supérieure par une file de traits et sur les côtés par une double frise de feuilles de lierre. Les seules différences notables sont d'une part le bandeau inférieur de la zone figurée (un méandre sur le cratère de Bari, une frise de postes sur celui de Naples) et d'autre part, les parties terminales à la jonction des anses et de l'embouchure qui sont ornées de palmette sur le vase de Bari et laissées en vernis noir sur le cratère conservé à Naples. Les abrasions et les éclats qui affectent la face principale du cratère cat. 119 rendent difficile l'analyse stylistique. La face B présente cependant de grandes similitudes avec le cratère de Bari : la représentation du motif de balle dans le champ, le tombé du drapé de l'himation sur l'épaule du personnage de gauche, le traitement du bâton et de la main qui le tient. Cependant, les personnages drapés du revers ne présentent pas les mèches rebelles caractéristiques du Peintre de De Santis (Trendall parle de « flame-like row of curls on the top of the head »<sup>1132</sup>). Par ailleurs, la tunique brodée indigène du jeune homme de la face principale rappelle davantage le traitement du Peintre de Vienne 751 (sur le cratère éponyme de Vienne par exemple<sup>1133</sup>). En outre, le motif de diptyque qui apparaît dans le champ entre les deux personnages drapés sur la face B est très proche de celui observé sur les cratères de Bari ou de Lucera attribués au Peintre de Vienne 751<sup>1134</sup>. Nous proposons ainsi d'attribuer le vase à un peintre de la fin du « style simple », proche à la fois du Peintre de De Santis et du Groupe de Vienne 751, actif dans les deux dernières décennies du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

**Cat. 124** : Cratère en cloche à figures rouges lucanien, attribué au Peintre de l'Acrobate (Naples 82246 ; H 1307)

Ce cratère en cloche d'une facture peu soignée, présente une pâte jaune orange plus claire que celle des autres vases. Les scènes figurées présentent un personnage masculin sur chaque face : d'un côté un jeune satyre en course, une balle est suspendue dans le champ ; de l'autre un jeune homme (ou le satyre de la face A) assis sur son himation, tenant un strigile à la main tandis qu'un chien veille à ses côtés. Le style rapide et schématique dans le rendu de l'anatomie des corps dénote cependant une personnalité artistique originale, sensible surtout dans le traitement des visages. Les dentelures caractéristiques des palmettes permettent de confirmer l'attribution au Peintre de l'Acrobate, peintre

<sup>1131</sup> Inv.7766. Voir *Ceglie Peuceta*, p. 104 et pl. XII et TRENDALL *RVAp*, 20/300, pl. 227, 5-6.

<sup>1132</sup> TRENDALL *RVAp*, p. 591.

<sup>1133</sup> TRENDALL *RVAp*, 20/318, pl. 228, 3-4.

<sup>1134</sup> TRENDALL *RVAp*, 20/321, pl. 228, 5 et 20/324, pl. 228, 6.

lucanien élève du Peintre de Naples 1959. Ce cratère est l'unique exemple de production lucanienne parmi les vases découverts en 1813. La description précise et son appartenance aux collections de la reine Caroline Murat permettent d'identifier le vase avec certitude. Sa présence n'est pas anodine et fournit les indices d'une commande ou tout au moins de circuits de distribution entre les différentes aires de productions céramiques. Comme le remarquaient déjà Enzo Lippolis et Marina Mazzei lors du colloque tenu à Naples en 2000 sur la céramique apulienne<sup>1135</sup>, il existe plusieurs contextes lucaniens de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (tombe de Laos-Marcellina par exemple) où le mobilier funéraire se compose de vases apuliens importés aux côtés de la céramique lucanienne produite dans des centres plus voisins. Enzo Lippolis et Marina Mazzei attribuent ce phénomène au marqueur social d'une élite : à une époque où la céramique attique a été supplantée en Italie méridionale par celles de Tarente et de Métaponte, les importations de céramique figurée du centre de production le plus éloigné sont un signe de richesse. En dépit de la faible qualité du cratère de Ceglie, le même argument peut être employé ici pour expliquer la présence d'un cratère de facture lucanienne au milieu d'autres vases apuliens dans une tombe de Ceglie del Campo. Par ailleurs, les fouilles de 1904 ont mis en évidence une tombe<sup>1136</sup> contenant de la céramique apulienne, deux coupes attiques et de la céramique indigène mais aussi deux vases lucaniens datables entre 410 et 400 av. J.-C. : une œnochoé attribuée au Peintre d'Amynos et un cratère à colonnettes attribué à l'un de ses compagnons d'atelier, le Peintre des Grosses Têtes. Cette découverte atteste de circuits d'échanges dès la naissance des premiers ateliers lucaniens et confirme l'existence de réseaux commerciaux anciens tant maritimes que terrestres.

**Cat. 125** : Pélikè à figures rouges apulienne, attribuée au Peintre de Matera 10178-9 (Naples 81745 ; H 2108). Dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

La pélikè conservée à Naples présente sur la face secondaire deux personnages drapés de part et d'autre d'une stèle décorée d'un cordon. Un motif de balle suspendu dans le champ occupe l'espace entre les deux visages de profil. La face principale est ornée d'un personnage masculin nu tenant un tambourin. Sa chlamyde est enroulée sur son avant-bras droit qui tient également un thyrses. Une large phiale est déposée à ses pieds. Il fait face à un personnage féminin paré de bijoux, tenant d'une main une couronne et de l'autre un éventail. Entre les deux figures, un rameau de laurier place la scène en extérieur. Cette face rappelle l'atmosphère dionysiaque sans y faire explicitement référence. Il s'agit plutôt d'une scène festive liée au culte du dieu. Le peintre de Matera 10178-9 affectionne particulièrement les pélikai, qu'il semble produire en série en les ornant de scènes

---

<sup>1135</sup> LIPPOLIS – MAZZEI 2005, p. 17.

<sup>1136</sup> Voir *Ceglie Peuceta*, tombe A I, p. 65-67.

galantes assez génériques. Trendall note cependant que les personnages de la pélikè de Naples présentent un « saucer drape » proche de ceux du Groupe de Forlì. L'unique provenance attestée du peintre, dont la majeure partie du corpus est conservée au Musée archéologique de Matera, est le site d'Irsina. La pélikè découverte à Ceglie permet donc d'étendre l'aire de diffusion du peintre jusqu'à la côte adriatique.

**Cat. 129** : Pélikè à figures rouges apulienne. Inédite (Naples 81777 ; H 2393) [annexe 74, fig. 1-3]

Bien que cette pélikè soit inédite et n'ait jamais fait l'objet d'une attribution, l'atmosphère de ses scènes figurées renvoie à l'univers du Peintre de Baltimore. La figure masculine peut en effet être rapprochée de celles du Peintre de Baltimore, en particulier celle à droite du naïskos sur le vase d'Hamilton<sup>1137</sup> : le traitement du grand plat et du rameau sont identiques sur les deux vases. La ligne de sol et les contours du rocher sont soulignés dans les deux cas par une fine ligne de points en rehaut blanc. L'himation sur lequel est assis le jeune homme de la pélikè, retombe sur le rocher de la même façon que le manteau du personnage masculin faisant des offrandes au défunt sur le cratère de Londres. Les proportions des deux corps sont également très proches : une tête petite sur des épaules massives et un buste large, des cuisses fortes qui contrastent presque avec des mollets fins et peu marqués. Le personnage féminin de l'autre face de la pélikè évoque aussi plusieurs autres vases du Peintre de Baltimore, même si le péplos n'est pas retenu ici par une ceinture à glands qui caractérise souvent le vêtement féminin du peintre. On doit également noter le rapprochement avec les productions du Groupe de Menzies<sup>1138</sup>, influencé tant par l'atelier des Peintres de la Patère et de Ganymède que par le Peintre de Baltimore. Nous proposons ainsi une datation vers 330-320 av. J.-C.

**Cat. 135** : Phiale à figures rouges apulienne. Inédite (Naples 82068 ; H 2691)

Nous observons un traitement similaire du saccos, de la boucle d'oreille et du diadème qui orne le front sur certaines productions du Groupe de Déri à la suite des œuvres du Peintre de la Patère et du Peintre de Baltimore<sup>1139</sup>. L'œil est représenté de façon caractéristique par une paupière supérieure qui rejoint presque la ligne du sourcil en « pince à épiler », tandis que la pupille est marquée par un large point qui déborde sur le trait de la paupière supérieure. On note également une sorte de protubérance caractéristique à l'attache du nez au front. Cet effet est dû au départ d'une « ligne de

<sup>1137</sup> Cratère en calice conservé au British Museum (F 284). Le cratère fut découvert à proximité de Bari.

<sup>1138</sup> Voir TRENDALL *RVAp*, p. 830 *et sqq.* Notons que les fouilles du XX<sup>e</sup> siècle ont mis au jour plusieurs vases produits par le Groupe de Menzies : voir *Ceglie Peuceta*, p. 173-174, F XXVI 5.

<sup>1139</sup> En particulier voir TRENDALL *RVAp*, 28/184, pl. 369.8.

tête » réservée très large pour délimiter la chevelure du fond noir du vase. Sur la base de ces rapprochements, nous proposons une datation dans la dernière décennie du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

En l'absence de sources plus détaillées sur le contexte de fouilles, il serait vain de vouloir reconstituer le mobilier funéraire des tombes découvertes au cours de l'été 1813. Cependant, leur réunion permet d'établir plusieurs remarques : il faut d'abord noter l'atmosphère galante d'une grande partie des vases. Quand il ne s'agit pas de scènes de rencontre ou de conversation amoureuse, l'iconographie emprunte ses motifs au monde dionysiaque, par ailleurs très présent sur les vases découverts au cours du XX<sup>e</sup> siècle à Ceglie. Bottini pense ainsi, à propos de deux cratères à volutes découverts à Ceglie en 1898 et conservés au musée de Tarente (vases éponymes du Peintre des Karneia et du Peintre de la Naissance de Dionysos) :

riconoscere in questi due crateri un'ulteriore testimonianza di quella particolare forma di acculturazione "religiosa" incentrata soprattutto sulla figura di un Dioniso in prepotente ascesa in gran parte della Magna Grecia, che con sempre maggior chiarezza cogliamo come uno degli assi portanti dei rapporti fra Italioti ed Italici, quali si sono andati determinando nel corso del V a.C., preparando il terreno alla "grande trasformazione" del secolo successivo.<sup>1140</sup>

L'identification de ces sept vases et l'affirmation de leur provenance du site de Ceglie del Campo, permettent ainsi de préciser d'une part les aires de diffusion de peintres apuliens et lucaniens auxquels nous les avons attribués, d'autre part de renouveler sur des bases solides les comparaisons avec les vases découverts lors des fouilles du XX<sup>e</sup> siècle. Cette bien modeste contribution aux études sur la Peucétie et sur Ceglie en particulier, permettra, nous l'espérons, de compléter l'histoire de l'archéologie du site et d'en préciser les dynamiques sociales et culturelles à travers le témoignage de la céramique figurée.

---

<sup>1140</sup> BOTTINI 1996, p. 51.

### III) Egnazia

TABLEAU 16 ANALYSE DES DECOUVERTES A EGNAZIA

	Nombre d'individus
Œuvres décrites dans les sources	4
Œuvres identifiées	3

		Typologies des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	0	-	
Vases figurés apuliens	0	-	
Vases figurés campaniens	2 ?	Cratère en calice	139
		Oenochoé	141
Vases figurés lucaniens	0	-	
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions (rehauts polychromes ou « style de Gnathia »)	1	Cratère en calice	140

Entre l'antique Messapie et la Peucétie, le site d'Egnazia<sup>1141</sup> à quelques kilomètres de Villanova, est identifié comme le port d'Ostuni dès le XVI<sup>e</sup> siècle par les érudits<sup>1142</sup>. Les découvertes fortuites au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles mettent au jour des vases antiques, jugés « bellissimi » et quelques structures funéraires. Aucune campagne de fouilles n'est initiée avant le *decennio francese* et le site reste un territoire peu cultivé, en proie à l'érosion du littoral, si l'on en croit Emanuele Mola qui écrit en 1796 : « Accade non di rado che il mare rodendo i fianchi di tali macerie, sopra le pietre

<sup>1141</sup> Le site visible actuellement en bord de mer a été fouillé et étudié par F. G. Lo Porto dans les années 1960 puis par Giuseppe Andreassi à partir de la fin des années 1970 (voir la bibliographie in DONVITO 1988). Ces fouilles et les relevés effectués ont permis de conserver des données sur les tombes menacées par l'érosion naturelle et le bradyséisme et pour une partie d'entre-elles, déjà submergées par la mer.

<sup>1142</sup> Pour une histoire des fouilles anciennes et des premières mentions antiques, voir PEPE 1882, p. 67-75. Également DONVITO 1988, p. 29 *et sqq.*

lateralali delle tombe, ed inviti così la mano ingorda dell'uomo a depredarle. »<sup>1143</sup> Les premières fouilles systématiques de l'antique Gnathia ont lieu en 1809. Les soldats et leurs officiers en faction à Fasano, pour tromper l'ennui, se livrent ainsi à ce qui s'apparente à une véritable chasse aux trésors sur une partie de la nécropole. Ces fouilles restent célèbres dans l'historiographie pour leur caractère destructeur. Les travaux de voirie sur la Via Egnazia contribuent à la destruction d'une partie du site. Ces fouilles sont encore déplorées par Mommsen. Lenormant<sup>1144</sup> tente de rejeter la faute sur les troupes polonaises de Napoléon, mais la chronologie le dément<sup>1145</sup>. Selon Ludovico Pepe, aucun autre chantier officiel ne fut entrepris pendant le *decennio francese* : « Dopo i Francesi, e fino al 1838, non ebbe Gnathia altri scavatori che rari contadini, coltivatori di quelle terre. »<sup>1146</sup>. Qu'ils soient paysans ou soldats, les fouilleurs improvisés semblent utiliser la méthode également décrite par Gargiulo<sup>1147</sup> et que Ludovico Pepe résume comme suit : « Un lungo trapano, o triviello, è introdotto nella terra, donde estratto, deve avere alla punta, per aver ragione di procedere allo scavo, il segno del *carparo* (sabbione tufaceo) con che gran parte dei sepolcri sono coperti.[...] Rinvenuto il sepolcro gli scavatori di Gnathia eran contenti di penetrarvi per un foro ; e raccolti con un fil di luce i cimelii, lo abbandonavano senz'altro o lo riempivano di terra ! »<sup>1148</sup> Ces traces sont encore visibles sur les couvertures des tombes qui jonchent le site de la « nécropole occidentale »<sup>1149</sup>.

Cependant, les archives nous offrent une vision un peu différente des découvertes du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier document relatif au *decennio francese* est un rapport au Ministre de l'Intérieur datant du 7 octobre 1806<sup>1150</sup>. Ce rapport donne la liste – malheureusement très succincte<sup>1151</sup> – des objets découverts lors d'une fouille autorisée ouverte sur les terres appartenant à un ordre religieux au lieu-dit « masseria Anazzo ». Deux ans plus tard, le Musée Royal reçoit une caisse d'antiquités découvertes à Egnazia et Polignano, contenant des objets en bronze, des fragments de mosaïque et des vases figurés. Arditi en dresse une liste rapide<sup>1152</sup> [**annexe 75**] dans laquelle nous avons pu identifier avec certitude deux cratères en calice (**cat. 139** et **cat. 140**) et une œnochoé (**cat. 141**) provenant d'Egnazia. Nous n'avons malheureusement aucune information sur le contexte de découverte. Compte-tenu du bon état de conservation des vases, il s'agit sans doute d'un ou

<sup>1143</sup> *Giornale letterario di Napoli*, vol. 52, 1796, cité par PEPE 1882, p. 69.

<sup>1144</sup> LENORMANT, « Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante », *Gazette Archéologique*, 1882, n°2, p. 39. Cité par PEPE 1882, p. 70.

<sup>1145</sup> Le bataillon polonais reste en faction à Fasano quelques mois entre 1803 et 1804.

<sup>1146</sup> PEPE 1882, p. 70.

<sup>1147</sup> GARGIULO 1843.

<sup>1148</sup> PEPE 1882, p. 75.

<sup>1149</sup> Par exemple DONVITO 1988, p. 96, fig.58.

<sup>1150</sup> ASN, Casa Reale, fsc. 2266 ; publié dans *Doc. Ined.* II, p. 34.

<sup>1151</sup> Texte complet reproduit dans la base de données *Vases du decennio francese*, **cat. 142**.

<sup>1152</sup> ASSAN IV B 11, 8.

plusieurs contextes funéraires. Les fouilles du XX<sup>e</sup> siècle ont mis en évidence trois types de tombes à Egnazia : les tombes à fosse (ou « pseudosarcophages », sont les plus nombreuses sur le site), les tombes à demi-chambre et les tombes à chambre (fermées par deux battants monolythes montés sur pivots)<sup>1153</sup>. On peut supposer que les vases appartenaient au mobilier d'un de ces deux derniers types.

**Cat. 140** : Cratère en calice, style de Gnathia (Naples 82602 ; H 1782).

Le cratère en calice présente des dimensions réduites (30 cm de haut) mais un profil élégant, donné par une panse particulièrement élancée. Cette élégance est renforcée par la couverte en vernis noir de l'ensemble du vase qui met en valeur l'unique figure ornant l'une des faces du cratère. Le personnage, peint en rehauts polychromes jouant sur des effets d'ombres et de volumes bien maîtrisés, est un acteur de théâtre, portant un masque de comédie et un ventre postiche. Il s'appuie sur une canne et semble sur le point de se retourner vers l'oiseau qui apparaît en vol derrière lui. À terre, sous l'oiseau, est posé un gros œuf. Ici, le décor figuré n'est pas réservé, selon la technique des figures rouges, mais bien peint en rehauts polychromes sur un fond de vernis noir. Cette technique fut mise en évidence par Minervini<sup>1154</sup> en 1846, qui, l'ayant observée sur une série de vases découverts à Fasano (à proximité du site antique d'Egnazia), la baptisa « style de Gnathia »<sup>1155</sup>. Les études plus récentes<sup>1156</sup> sur d'autres découvertes de vases réalisés dans cette technique ont montré que le « style de Gnathia » prend sans doute origine dans les ateliers tarentins avec le Peintre de Konnakis et qu'il se diffuse rapidement dans toute l'Italie méridionale pour connaître une postérité au-delà de la fin de la production de la céramique à figures rouges<sup>1157</sup>. Cette technique montre les mêmes recherches d'effets (rendu des volumes et des matières, ombres et clair-obscur) que la grande peinture contemporaine. Les thèmes les plus fréquemment traités dans cette technique sont liés à l'univers dionysiaque. Si le cratère en calice conservé à Naples ne présente pas les motifs secondaires caractéristiques des productions du « style de Gnathia », il montre cependant une parfaite maîtrise de cette technique picturale et reprend son thème de prédilection à travers la représentation d'un acteur phlyaque, associé au monde dionysiaque.

---

<sup>1153</sup> Pour une synthèse pour DONVITO 1988, p. 98 *et sqq.*

<sup>1154</sup> MINERVINI 1846.

<sup>1155</sup> Voir FORTI 1965, p. 9, également cité dans DENOYELLE – IOZZO 2009, p. 208.

<sup>1156</sup> Aux travaux fondateurs de FORTI 1965, WEBSTER 1968 et de GREEN 2001 sur l'analyse stylistique des œuvres produites dans cette technique, se sont ajoutées les études de FOZZER 1994, LIPPOLIS 1996, D'AMICIS 1996 et 2005, LANZA CATTI 2008 et REDAVID 2010. Ces derniers cités mettent en évidence les liens avec les productions à figures rouges italiotes en tentant une recontextualisation des œuvres et proposent une perspective chronologique à la fois plus ample (du milieu du IV<sup>e</sup> au premier quart du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et plus précise. Nous renvoyons également à la synthèse de DENOYELLE – IOZZO 2009, p. 207-212.

<sup>1157</sup> L'étude des contextes funéraires de Paestum a cependant permis à Angela Pontrandolfo de montrer l'existence d'une céramique à peinture superposée produite localement dans les décennies centrales du IV<sup>e</sup> siècle et qui semble s'arrêter vers 340 av. J.-C. Voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 415-417.

L'absence même de décor secondaire peut être l'indice d'une datation relativement haute du cratère<sup>1158</sup>, vers 360 av. J.-C. Le caractère monumental qui tranche avec le sujet comique de la scène, rappelle l'atmosphère des œuvres du Groupe de la Furie noire. Amelia D'Amicis a mis en lumière les liens entre le Peintre de la Furie noire et les débuts du « style de Gnathia ». On ne retrouve certes pas la *maestria* du peintre sur le cratère de Naples, mais une certaine parenté ne peut manquer d'être remarquée, comme par exemple le traitement des drapés sur les jambes et la représentation du genou gauche, montré de face mais légèrement tourné vers l'intérieur. On observe le même traitement anatomique sur le vase éponyme du Peintre de la Furie Noire<sup>1159</sup>. [annexe 76, fig. 3 et 4] Le cratère en calice conservé à Naples ne manque pas de rappeler également un vase de la même forme (d'une typologie différente cependant) conservé au British Museum (reproduit in ARIAS 1996, p. 231, fig. 348).

L'histoire moderne de ce vase est bien mouvementée et les hypothèses sur sa provenance très variées. Découvert en 1808, le cratère en calice entre rapidement dans les collections de la reine Caroline Murat. Peu avant la chute des Murat, il est envoyé avec d'autres antiquités et effets personnels en France. Les caisses sont séquestrées à Marseille d'où elles repartent quelques mois plus tard vers Naples, désormais gouvernée par les Bourbons de retour sur leur trône. Dans son inventaire de 1821, Arditi mentionne la provenance du vase « Marsiglia da Bari », indiquant ainsi la provenance la plus récente du vase et la région de sa découverte. Un demi-siècle plus tard, Heydemann, sans doute influencé par la figure phlyaque du vase, affuble le cratère d'une provenance paestane. Il est suivi par Trendall qui le retient « probably paestan »<sup>1160</sup> en 1967, mais ne l'intègre pas à ses listes dans *RVP*. À ce jour, seule la base de données du MANN conserve l'indication « Bari » comme région de provenance. Elle prend en compte l'inscription « BAR » placée sous le pied du cratère à une époque qu'il est difficile de déterminer. Le rapprochement avec la description du 30 décembre 1808 permet d'affirmer que le cratère fut bien découvert dans les Pouilles et plus précisément sur le site d'Egnazia. Cette information permet de compléter les analyses stylistiques et archéométriques déjà effectuées sur la céramique dite « de Gnathia » découverte dans la nécropole occidentale d'Egnazia, récemment publiées par Viriana Redavid<sup>1161</sup>.

**Cat. 139** : Cratère en calice campanien à figures rouges attribué au Groupe du Cavalier (Naples 82410 ; H 1985). [annexe 77]

<sup>1158</sup> Sur les problèmes de chronologie, voir les premiers cadres élaborés par J. Richard Green, in GREEN 2001, p. 73 *et sqq.*

<sup>1159</sup> Cratère à volutes avec couvercle apulien (vers 370 av. J.-C.), découvert à Ruvo et conservé à Naples, MANN 82270.

<sup>1160</sup> TRENDALL *Phlyax Vases*, p. 79, n°151.

<sup>1161</sup> REDAVID 2010.

Ce cratère en calice est entièrement dédié aux scènes funéraires d'offrandes à la tombe. La face secondaire est en effet occupée par une stèle composée d'un pilier orné d'une bandelette noire et surmontée d'une coupe monumentale. Deux personnages drapés s'appuyant sur leur bâton encadrent le monument, tandis qu'à leurs pieds gisent deux phiales, qui indiquent les libations versées en l'honneur du défunt. Sur la face principale, occupée par l'architecture imposante d'un *naïskos* qui joue avec la forme du vase et semble prendre appui sur la base de la panse, se tient un jeune homme vêtu d'une tunique. Il tient trois lances d'une main et guide un cheval par la bride de l'autre. Remarquons que l'animal porte une marque de propriétaire sur la croupe : une croix inscrite dans un cercle. Un plant de laurier pousse aux pieds du cavalier, dont les chairs blanches indiquent conventionnellement le statut de défunt et jouent sur la représentation d'une effigie en stuc blanc. Un bouclier rond et une bandelette dans le champ complètent la scène à l'intérieur du *naïskos* tandis que deux femmes rendent hommage à la tombe, portant chacune un grand coffret et des bandelettes (celle de gauche brandit également un miroir). Le traitement du visage du cavalier, dont la coiffure est retenue par un diadème de perles et dont l'oreille est ornée d'un pendant, est particulièrement soigné et presque féminin. On note le goût pour la polychromie qui envahit les figures et rejoint presque la technique dite de « Gnathia » de rehauts polychromes appliqués sur un fond de vernis noir.

Katia Mannino remarque le caractère peu récurrent des images de guerriers ou de cavaliers sur les vases dont la provenance d'Egnazia est attestée<sup>1162</sup>. Le sujet ne semblait pas rencontrer beaucoup de succès auprès de la clientèle locale. Ceci peut expliquer l'aspect atypique de ce cavalier dont la tunique et la ceinture indigènes contrastent avec le visage féminisé. Notons en outre que les armes décrites sur les scènes de *naïskos*, ne rencontrent de corrolaires archéologiques que dans les nécropoles de l'Apulie septentrionale et centrale, du moins dans l'état actuel de nos connaissances. Trendall, qui n'avait aucune information fiable sur sa provenance, plaça le cratère dans l'atelier campanien de Cumes A II, le groupe apulianisant. On le sent gêné par la profusion de rehauts polychromes sur la face principale, qu'il attribue à une mauvaise restauration du XIX<sup>e</sup> siècle. Or l'examen du vase en lumière naturelle et rasante permet de montrer deux choses : d'une part que les rehauts de la tunique sont originaux, d'autre part que le visage du cavalier correspond à ceux en figures rouges visibles sur la face B. Il faudrait certes une analyse plus poussée en laboratoire pour déterminer avec certitude l'authenticité de toute la polychromie. Mais l'attribution par Trendall de ce cratère à la production campanienne doit, selon nous, être remise en question en prenant en compte les nouvelles informations que nous donne une provenance attestée d'Egnazia. Le goût pour la polychromie s'explique naturellement si l'on confronte le vase aux autres découvertes réalisées

---

<sup>1162</sup> Trois vases seulement, voir MANNINO 2003, p. 716 et sqq, en particulier p. 717.

sur le territoire d'Egnazia, tout comme l'atmosphère « apulianisante » décelée par Trendall. L'examen du troisième vase, lié par Trendall au même atelier Cumes A II, permet d'apporter quelques précisions.

**Cat. 141** : œnochoé à rehauts polychromes attribuée par Trendall à la production campanienne (Cumae A II, Peintre de Boston Ready). Rio 1409. [annexe 78]

Cette œnochoé de type II présente un décor secondaire caractéristique composé d'une file de traits occupant tout le col, une bande d'oves et de rais-de-cœur sur l'épaule, un motif de chevrons encadre la scène figurée et une frise de postes en marque la ligne de sol. Le décor figuré est entièrement réalisé en rehauts polychromes blanc, jaune et rouge, ce qui apparente le vase au style dit « de Gnathia ». La scène figurée montre trois femmes : l'une, vêtue d'un péplos en rehaut rouge, est assise sur un tabouret recouvert d'une peau animale ; elle tient dans sa main droite une situle et brandit dans sa main gauche levée un large plat à deux anses ; un oiseau d'eau a pris place sur ses genoux. La seconde est vêtue d'un péplos blanc orné de rehauts jaunes. Elle tient dans sa main droite un *thymiaterion* agrémenté d'une chaînette et un éventail dans sa main gauche. La troisième figure féminine apporte des bandelettes. L'atmosphère de la scène à la fois « naïve et maniérée »<sup>1163</sup>, le goût prononcé pour la polychromie et surtout les caractéristiques physiques des figures font attribuer sans hésitation l'œnochoé au Peintre de Boston Ready. L'œnochoé conservée aujourd'hui à Rio<sup>1164</sup> se rapproche tant par sa forme que par son sujet de l'œnochoé du Louvre ED 697 attribuée au même peintre et réputée avoir été trouvée à Tarente<sup>1165</sup>. Sur le cratère éponyme du Peintre de Boston Ready – lui aussi sans provenance<sup>1166</sup> – on retrouve de même le personnage féminin assis sur un tabouret semblable à celui du vase de Rio et portant un oiseau d'eau sur ses genoux, ainsi qu'un *thymiaterion* identique. Se fondant sur un corpus de vases d'une grande homogénéité découverts dans la nécropole de Cumes, Trendall a constitué un regroupement de mains sur des bases stylistiques qu'il a baptisé « Groupe de Cumes A II ». Selon Trendall, ce groupe de peintres subit grandement l'influence des ateliers apuliens et le goût presque excessif de la couleur semble une exacerbation de l'utilisation des rehauts polychromes par les ateliers tarentins de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Il faut cependant noter que la plupart des vases regroupés par Trendall dans l'atelier « Cumes A II » n'ont pas de provenance fiable et attestée. Or l'œnochoé

---

<sup>1163</sup> DENOYELLE – IOZZO 2009, p. 201.

<sup>1164</sup> Elle fait partie du lot d'antiquités prélevées dans les collections du Musée Royal Bourbon pour être offertes à l'Empereur Pedro II du Brésil, à l'occasion de ses noces avec la sœur du roi Ferdinand de Naples en 1843.

<sup>1165</sup> L'œnochoé faisait partie de la première collection Durand, voir AMN 1 DD 84. Nous remercions Louise Detrez pour ces informations.

<sup>1166</sup> La première mention date de 1915, le vase appartient alors à la collection d'Augustus Ready.

conservée à Rio semble bien provenir du site d'Egnazia. Pourquoi importer de Cumes une production qui imite grandement le style apulien, alors qu'Egnazia est si proche des centres qui le produisent ? S'il n'est pas impossible de voir dans cette présence le fruit d'échanges commerciaux entre Cumes et les cités de la côte adriatique, il est plus probable d'envisager une phase de production en Apulie du Peintre de Boston Ready – et peut-être d'une partie de l'atelier « Cumes A II ». Cela expliquerait également la présence de **cat. 139** découvert à Egnazia et rattaché par Trendall à l'atelier « Cumes A II ». Beazley avait déjà eu la même intuition à propos du Peintre CA, à l'origine de l'atelier du « groupe apulianisant » (Cumes A II) : « either a Campanian painter set himself to imitate “Apulian” models, or, more likely, an “Apulian” painter established himself in Campania »<sup>1167</sup>. Les découvertes ultérieures en Apulie, et notamment à Canosa, ont confirmé la seconde hypothèse de Beazley. Trendall plaçait la migration de l'atelier du Peintre CA vers 350 av. J.-C., au moment où l'on observe une mutation dans le style des peintres de vases à Cumes. Il se fondait surtout sur la découverte de la tombe 125 de la nécropole de Cumes, qui contenait sept vases attribuables au Peintre de Boston-Ready. Ce contexte est en fait la seule provenance fiable dans le corpus réuni par Trendall. L'œnochoé découverte à Egnazia contribue à montrer que la migration est sans doute un peu plus tardive (vers 340-330 av. J.-C.) et qu'il s'agit du transfert non pas d'un seul peintre mais de plusieurs, déjà organisés en atelier. On peut supposer l'existence de contacts commerciaux préalables entre cet atelier apulien et le marché de Cumes. Cette hypothèse expliquerait la présence de vases, produits dans les mêmes années, dans les nécropoles de Cumes et d'Egnazia.

La rareté des exemples et l'absence de contextes fiables des vases répertoriés par Trendall ne nous permettent pas d'approfondir cette hypothèse, que seule une analyse archéométrique de l'argile pourrait définitivement confirmer. Ces trois vases restitués au site d'Egnazia permettent cependant d'esquisser un portrait des commanditaires de la céramique figurée. La cité d'Egnazia privilégie les couleurs aux compositions ambitieuses, les scènes familiales, féminines ou à valeur eschatologique plutôt que les représentations mythologiques complexes. Aux confluences de plusieurs sphères culturelles, elle emprunte ses formes à la céramique figurée de Tarente tout en lui imposant un répertoire décoratif fondé sur la polychromie. Ce goût pour la couleur est peut-être issu d'une tradition culturelle plus ancienne, à la frontière entre la Messapie et la Peucétie. Mises à part les fresques de la tombe 12 conservées au MANN<sup>1168</sup>, les peintures funéraires d'Egnazia sont

---

<sup>1167</sup> BEAZLEY 1943, p. 91, cité par TRENDALL, *LCS*, p. 495.

<sup>1168</sup> L'hypogée découvert entre 1846 et 1847 sur la route côtière aux abords d'Egnazia, contenait trois espaces creusés dans le tuf. Seule la chambre de déposition était décorée de parois peintes, dont les quatre panneaux furent prélevés en

encore peu connues, en raison des conditions naturelles du site. Le langage iconographique employé dans la tombe 12 est proche des modèles apuliens, étrusques et macédoniens de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cependant, les peintures montrent une maîtrise technique et un raffinement de l'exécution dans les passages chromatiques rendant les nuances de la carnation ou les effets de lumière sur les différents matériaux, qui rencontrent peu de parallèles en Italie méridionale<sup>1169</sup>. Les études en cours apporteront sans doute des réponses aux interrogations des chercheurs sur l'organisation sociale et l'identité culturelle de la cité d'Egnazia, qui apparaît déjà, à travers ces documents graphiques, comme une cité de riches commanditaires, servis par des artisans ouverts aux raffinements des cultures greco-macédonienne et étrusque.

---

1847 et vendus au Musée Royal de Naples. L'inscription du patronyme souligne l'appartenance du défunt à l'élite messapienne de la cité. Voir CASSANO 1996, p. 165 *et sqq.* avec bibliographie antérieure.

<sup>1169</sup> Voir TORELLI 1984 ; L'ARAB 1994 ; BRECOULAKI 2001, p. 18-19.



## **3<sup>e</sup> Partie**

### **La fabrique de l'archéologie de 1813 à nos jours : un cas d'étude**



Nous venons de conclure l'analyse détaillée, région par région et site par site, des découvertes de vases antiques dans le Royaume de Naples pendant le *decennio francese*, en omettant volontairement les fouilles majeures exécutées en 1813 à Canosa, dans l'hypogée Monterisi. Cet exemple nous semble en effet constituer un cas d'étude particulièrement révélateur du changement de regard sur l'archéologie de Grande Grèce qui s'opère à Naples au cours des années 1810-1820. L'importance nouvelle accordée par les savants napolitains et français à une structure funéraire comme celle de l'hypogée Monterisi de Canosa, est en effet emblématique des transformations épistémologiques du savoir antiquaire vers une archéologie élevée au rang de science. À travers l'analyse approfondie de cet exemple, s'esquissent les modalités de la « fabrique de l'archéologie » à l'œuvre dans la Naples des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Le chapitre (IX) consacré à la découverte de l'hypogée Monterisi Rossignoli donne l'occasion de revenir sur le poids et l'influence des découvertes de Canosa sur le monde savant européen depuis 1813. La richesse et la cohérence de ce contexte nous permettent dans un deuxième chapitre (X) de jeter un pont entre les méthodes d'analyse et les interprétations de Millin et l'historiographie moderne, à travers le commentaire iconographique et stylistique de l'hypogée et de son mobilier funéraire.

**TABLEAU 17 SYNTHÈSE DES DÉCOUVERTES À CANOSA (1813)**

<b>Canosa (hypogée Monterisi)</b>	7	7	
		Figurés attiques : 0	
		Figurés apuliens : 7	Peintre de Chiesa ; Peintre des Enfers (dont vase éponyme) ; Peintre de Berlin F 3383 ;
		Figurés campaniens : 0	
		Figurés lucaniens : 0	
		Vernis noir : 0	
		Autres productions : 0	



## **CHAPITRE IX**

### **CANOSA ET LA DECOUVERTE DE L'HYPOGEE MONTERISI ROSSIGNOLI**

**TABLEAU 18 ANALYSE DES DECOUVERTES DE L'HYPOGEE MONTERISI (1813)**

	Nombre d'individus		
Œuvres décrites dans les sources	7		
Œuvres identifiées	7		
		Typologies des formes	N° catalogue
Vases figurés attiques	0	-	
Vases figurés apuliens	7	Cratères à volutes Amphores pseudo-panathénaïques Loutrophore Couv. de lékanè Patère	144, 149 145, 147 146 148 143
Vases figurés campaniens	0	-	
Vases figurés lucaniens	0	-	
Vases à vernis noir	0	-	
Autres productions	0	-	

L'antique cité daunienne de la vallée de l'Ofanto<sup>1170</sup>, enfouie sous les constructions médiévales de Canosa, ne semble livrer ses secrets archéologiques qu'à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes quelques inscriptions comme le célèbre *laterculum canusinum* découvert en 1675, avaient fait l'objet de spéculations épigraphiques<sup>1171</sup>, mais il faut attendre les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir s'ouvrir de véritables fouilles. C'est justement pendant le *decennio francese* que plusieurs découvertes fortuites éveillent l'intérêt des érudits locaux. Par exemple au mois de juin 1808, Vincenzo Petroni<sup>1172</sup> signale la mise au jour de deux conduites d'eau romaines, dans la zone qui sera plus tard identifiée comme les thermes de l'antique Canusium. Mais c'est l'année 1813 qui marque un tournant décisif pour la ville de Canosa : la découverte d'un caveau funéraire creusé dans le tuf et contenant encore tout le mobilier du défunt, va attirer l'attention de l'ensemble du monde antiquaire sur cette petite localité de la province de Bari.

Le caractère exceptionnel de cette découverte, l'influence qu'elle eut sur le monde antiquaire de l'époque, la richesse du matériel archéologique et de la documentation qui accompagna sa mise au jour, nous incitent à présenter ici une analyse complète des conditions de la découverte, de l'hypogée lui-même et des objets qu'il contenait, en prenant comme modèle d'analyse l'ouvrage publié récemment par Claude Pouzadoux sur la tombe du vase des Perses<sup>1173</sup>.

---

<sup>1170</sup> Sur l'importance stratégique et commerciale de la vallée de l'Ofanto, nous renvoyons à GOFFREDO 2005. Pour le peuplement de la région de Canosa à partir du IV<sup>e</sup> siècle, voir GOFFREDO 2008. Pour un cadre général sur la Daunie, voir la synthèse LIPPOLIS-MAZZEI 1984. Voir également GUZZO-LABELLARTE-MAZZEI 1991.

<sup>1171</sup> Voir à ce sujet IASIELLO 2003, p. 38-39.

<sup>1172</sup> ASB, B.3, fs.48. Inventaire des découvertes faites par Vincenzo Petroni et lettre datée de Naples le 6 juillet 1808 du Ministre de l'Intérieur à l'Intendant de Bari sur les démarches à suivre pour la poursuite des travaux.

<sup>1173</sup> POUZADOUX 2013.

## I) De la découverte fortuite à la conservation du monument

À la fin de l'été 1813, à proximité du cimetière de Canosa dans la province de Bari, Sabino Monterisi d'Alessio commence les travaux d'agrandissement de sa cave. En creusant le tuf, il découvre une chambre funéraire intacte avec son mobilier. La nouvelle de la découverte se répand vite et arrive aux oreilles de Giuseppe Pilsì, chargé par le directeur du Musée Royal et des fouilles du Royaume Michele Arditì, de veiller à la conservation des biens archéologiques sur le territoire de Bari. Pilsì se rend sur place dans le courant du mois de septembre 1813 et donne une première et précieuse description de l'hypogée dans un rapport à Arditì.

L'annonce de la découverte a laissé une trace importante dans les archives de l'administration centrale du Royaume. Nous possédons plusieurs documents qui permettent de reconstituer presque semaine par semaine les avancées de la fouille et les vicissitudes du mobilier funéraire. Les sources majeures sont en effet conservées à l'Archivio di Stato de Naples (ASN), parmi les papiers du Ministère de l'intérieur, et à l'Archivio di Stato di Bari (ASBA)<sup>1174</sup>. Les archives de l'ASN ont été en partie publiées dans le second volume des *Documenti Inediti*<sup>1175</sup>, et par Ruggiero, dans son œuvre de compilation des sources sur l'archéologie du Royaume de Naples<sup>1176</sup>. Ces documents ont été étudiés par Marina Mazzei dans son article fondateur sur l'hypogée Monterisi<sup>1177</sup>. Une lecture exhaustive de ces sources n'est cependant pas inutile car elle permet de comprendre le contexte de la découverte et de connaître les détails de la fouille. Elle permet également de faire le lien avec des événements annexes et de comprendre par exemple comment Millin a publié ses *Tombeaux de Canosa* en 1816 sans avoir jamais posé le pied dans l'hypogée Monterisi, ni avoir vu les vases exposés dans le Musée de la Reine.

Une lecture attentive des sources s'impose donc pour recueillir les indices les plus ténus sur la fouille. Nous conservons ainsi la transcription<sup>1178</sup> du rapport transmis par Arditì au Ministre de l'Intérieur (en charge des questions archéologiques) et remis par ce dernier à la Reine Caroline Murat. Ce document relate la découverte de l'hypogée et donne la première description de la tombe, selon le témoignage de l'inspecteur Pilsì :

30/09/1813 : rapporto alla Regina = Il cav. Arditì dirett. del R. Museo mi rimise ieri copia di un rapporto, fattogli dal Sig. Giuseppe Pilsì dirett. degli scavi della provincia di Bari. Dal medesimo si rileva, che un contadino di

---

<sup>1174</sup> ASBA, B3, fasc.49.

<sup>1175</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 15-17.

<sup>1176</sup> Ruggiero 1888, p. 525-528.

<sup>1177</sup> MAZZEI 1990. Nous avons également trouvé de nombreux éléments de réflexion dans son ouvrage sur l'hypogée de la Méduse d'Arpi (voir MAZZEI 1995).

<sup>1178</sup> Le texte est publié dans les *Doc. Ined.*, vol. II, p. 15.

Canosa per nome Sabino Monterisi d'Alessio, scavando una cantina per suo uso nel masso del tufo, a distanza di un quarto di miglio in circa dall'abitato, ed alla profondità di circa 26 pal., scoprì una stanza sotterranea lunga pal. 24, alta pal. 13, larga pal. 11, senza traccia di pittura alcuna. Verso la metà di tale sotterraneo, trovò disteso sopra un piccolo piano elevato in forma di parallelepipedo ricacciato nello stesso strato, un guerriero fornito di corazza elmo ed un solo gambale, le di cui ossa al colpo dell'aria esterna si sciolsero in polvere. Nei laterali e nel fronte di detto parallelepipedo vi sono scolpiti varj bassorilievi, ricacciati nello stesso masso. Finalmente ritrovò disposti intorno al sotterraneo moltissimi vasi, istoriati o semplici, con un idoletto di metallo dorato. Il sig. Pilsì portatosi in Canosa ad osservare gli oggetti accennati, assicura che quattro vasi sieno veramente di un merito singolare, e per la grandezza e per le forme, e per la molteplicità delle figure ed iscrizioni; e soggiunge che abbia preso l'obbligo in iscritto dai possessori di custodirli, fino a tanto che disporrà la M. V.

Outre la localisation géographique de la fouille [**annexe 79**], la description de Pilsì nous indique plusieurs éléments fondamentaux : tout d'abord, la position couchée sur le dos du défunt ; muni de ses armes, il était déposé sur une banquette creusée dans la roche et ornée de bas-reliefs sculptés dans la masse. Le rapport de Pilsì indique en outre la présence d'une statuette en bronze, disparue dès les descriptions suivantes. Enfin, Pilsì remarque l'absence apparente de peinture sur les éléments d'architecture.

Compte-tenu des vicissitudes traversées par l'hypogée depuis sa découverte (effondrement complet du drômos et du fronton d'entrée, abrasement des bas-reliefs), cette première description nous est particulièrement précieuse pour tenter de reconstituer le tombeau dans son intégrité architecturale et compléter ce que nous savons du mobilier funéraire qui l'ornait.

## II) Aventures et mésaventures du mobilier funéraire

La découverte de Monterisi s'événue vite à Canosa. Les notables de la ville ne manquent pas de venir faire leur visite à l'inventeur et prélèvent à l'occasion les pièces les plus remarquables. Arrivé quelques jours après la découverte, Pilsa doit faire face à la mauvaise volonté de Monterisi et à la dispersion effective du mobilier.

“Per le notizie comunicatemi dagl'istessi canosini seppi che il Sig. Giudice di pace D. Vincenzo Lagrasta, il sacerdote D. Michele Caracciolo e lo speziale D. Giuseppe Conti si avevano presi li migliori vasi istoriati per dono spontaneo, come essi dicono, del suddetto Monterisi d'Alessio. Mi condussi primieramente in casa del Sig. Giudice Lagrasta e fattagli la domanda di volerli osservare, vidi con mio estremo piacere due de' più bei pezzi di vasi che sieno usciti dalle mani de' nostri antichi italo-greci, che fanno infinit'onore alla nostra nazione<sup>1179</sup>”<sup>1180</sup>.

D'après la description donnée par Pilsa, le juge Lagrasta conservait chez lui le cratère à volutes représentant la mort de Créüse et la vengeance de Médée<sup>1181</sup> et l'amphore pseudo-panathénaique représentant une scène de *naïskos* avec un guerrier barbu aidé d'un jeune homme lui présentant son bouclier et son casque<sup>1182</sup>.

Le pharmacien Conti et le curé Michele Caracciolo s'étaient emparés chacun d'un vase : respectivement la loutrophore<sup>1183</sup> et le cratère à volutes éponyme du Peintre des Enfers<sup>1184</sup>. La cuirasse et le reste du mobilier semblent être restés la propriété de Monterisi jusqu'à l'arrivée de Pilsa. Si l'inspecteur n'a guère de difficultés à se faire remettre les vases figurés par les notables de Canosa, il rencontre une certaine hostilité chez Sabino Monterisi. Le compte rendu du Ministre de l'Intérieur à la Reine résume ainsi le témoignage de Pilsa :

Sento però che il Sig. Pilsa avendo interrogato il contadino Monterisi, il medesimo gli ha negato non solo di aver trovato altri vasi istoriati oltre i descritti, ma benanche l'idolotto dorato ; egli ha mostrato solamente alcuni piccoli vasi verniciati neri, ed altri totalmente rustici. D'altronde il sig. Pilsa ha saputo, che il Monterisi trasportò in casa sua tre some di vasi, molti dei quali bellissimi ed istoriati, e che gli abbia nascosti in campagna. Io scrissi colla stessa data di ieri all'intendente di Bari, che avesse fatti consegnare senza perdita di tempo i quattro vasi e gli oggetti di bronzo suddivisati, che

<sup>1179</sup> Sur cette notion d'honneur de la nation porté par les œuvres antiques retrouvées dans le sol du Royaume, nous renvoyons aux réflexions d'Andrea Milanese à propos des exportations d'œuvres d'art hors du Royaume de Naples dans *In uscita dal Regno* (à paraître).

<sup>1180</sup> RUGGIERO 1888, p. 526.

<sup>1181</sup> [cat. 144] Attribué au Peintre de Enfers, Munich, Antikensammlungen J 810.

<sup>1182</sup> [cat. 145] Attribuée au Peintre de Chiesa, Naples (MANN) H 2192 - inv. 82383.

<sup>1183</sup> [cat. 146] Attribuée au Peintre des Enfers, Munich Antikensammlungen J 853. Pilsa note qu'une des deux anses est manquante (cf. RUGGIERO 1888, p. 527).

<sup>1184</sup> Munich (Antikensammlungen) J 849.

gli avesse subito rimessi in Napoli, assicurando i possessori che ne sarà dato loro il compenso (fsc.2272)<sup>1185</sup>.

Ce passage est le seul témoignage de l'abondance du mobilier funéraire de l'hypogée. Les descriptions suivantes et la publication de Millin en 1816 ne tiennent en effet aucun compte de la nombreuse vaisselle en vernis noir et de la céramique achrome ou indigène qui accompagnaient les grands vases figurés. L'absence d'inventaire précis pour ces classes de matériel les rend aujourd'hui impossibles à identifier. Cependant, les découvertes ultérieures à Canosa (comme celle des hypogées Lagrasta ou Varrese) nous donnent une idée de l'ampleur et de la nature de ce mobilier.

Par ailleurs, la réticence de Monterisi peut s'expliquer sans doute par la peur d'être purement et simplement spolié de sa découverte ou mal indemnisé par une administration connue pour ses paiements tardifs<sup>1186</sup>. Après avoir réuni les principales pièces du mobilier funéraire, Pilsî procède à l'envoi des œuvres à Naples, où la Reine Caroline Murat, qui a suivi avec attention la découverte, attend de pouvoir les inclure à sa collection.

Alors que les études précédentes portaient généralement du lieu de conservation actuel des pièces pour reconstituer l'histoire de la découverte de l'hypogée, nous proposons ici de suivre le trajet des œuvres de Canosa à Naples, à travers la lecture des rapports de Pilsî au Ministre de l'Intérieur, ou de Zurlo à la Reine. Cette démarche nous permet d'établir avec précision la chronologie des envois (et des réceptions) des différentes pièces du mobilier funéraire de l'hypogée Monterisi.

Le premier envoi est effectué dès le 19 octobre 1813, soit à peine trois semaines après l'annonce de la découverte.

19/10/1813 : Sino da ieri le stradai col procaccio una cassa, colla prima porzione de'vasi di Canosa, il cui resto V. E. riceverà in due altre spedizioni, nelle due susseguenti partenze del procaccio... Nella cassa suddetta vi sono due vasi grandi, un oggetto rustico, una corazza, due cimieri, un gambale, ed un altro pezzo, tutti di bronzo, ed in ultimo cinque vasi piccoli, quattro dei quali con coverchio, di creta ed istoriati come i due primi (fsc. 2272).

Cette première caisse contient les éléments les plus prestigieux du mobilier de la tombe : la partie antérieure de la cuirasse anatomique, les deux casques, la jambière, cinq petits vases figurés dont quatre avec des couvercles (une patère et des lékanides parmi lesquelles il est possible d'identifier

---

<sup>1185</sup> *Doc. Ined.*, vol. II, p. 15

<sup>1186</sup> Nous renvoyons ici encore aux travaux en cours d'Andrea Milanese et à la justification du marché antiquaire clandestin à Naples pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, in *In uscita dal Regno* (à paraître).

une œuvre du MANN<sup>1187</sup>) et surtout deux vases figurés : l'amphore pseudo-panathénaïque du MANN H2192 [cat. 145] et la loutrophore du Peintre des Enfers [cat. 146].

La description de Pilsì mentionne en outre « un objet rustique » qu'on ne saurait interpréter en l'absence de description plus précise<sup>1188</sup>. En revanche « l'autre pièce » en bronze peut être identifiée au prométopidion, comme le confirme la description des éléments en bronze adressée une semaine après le premier envoi :

27/10/1813 : La corazza è di rame a getto, ben adattata a coprire il petto e la pancia. Imita perfettamente queste parti del corpo, ed osservasi ancora ch'era stata dorata. Il gambale era parimenti dorato, e si adatta benissimo alla forma della gamba. Gli elmi son due, e dell'altro si dice nel processo verbale, che era [?] stato trovato a terra nello stesso sepolcro: uno è alquanto più elegante dell'altro, a causa di cartocci in bassorilievo che l'adornano. È poi sommamente pregevole il quinto pezzo, ch'è una visiera di cavallo. Si crede dal sig. Righetti, che sia stata cisellata, ma altri la vogliono fatta a getto. Il suo piano è ornato con un rilievo di fiorami elegantemente disposti, e la doratura si è quasi tutta conservata. Non si ha memoria che in alcun Museo esista un simile monumento, di modo che si deve riguardare come di un sommo pregio, e forse unico. (fsc. 2272)

Deux expéditions se suivent dans le courant du mois de novembre 1813, et voient enfin arriver à Naples les deux grands cratères à volutes dans deux caisses distinctes.

Novembre 1813 : seconda spedizione. Due casse con un vase grande per ciascuna. Terza spedizione. Vasi tra rustici e neri n.41, cioè 5 grandi e 36 piccoli. Frammenti appartenenti a vasi grandi n.15 (fsc. 2272).

Cette note nous indique également le nombre de vases en vernis noir ou achromes et la céramique indigène qui accompagnaient le mobilier prestigieux du défunt de l'hypogée Monterisi. Ces 41 éléments de vaisselle n'apparaissent cependant plus (ou pas dans leur totalité) dans la liste des *Documenti Inediti*. Les 15 fragments mentionnés par Pilsì sont également mystérieux. Il est possible – ainsi que nous le verrons – qu'une partie au moins d'entre eux se trouve aux Antikensammlungen de Munich.

Pilsì doit également faire face aux initiatives de ses supérieurs hiérarchiques. Ainsi Damas, intendant de la province de Bari, conscient de l'intérêt de la Reine, se fait remettre au mois d'octobre 1813 de la part du maire de Canosa l'autre amphore pseudo-panathénaïque [cat. 147], une « patère » figurée et 30 petits vases achromes ou à vernis noir :

---

<sup>1187</sup> [cat. 148] H1861, inv.82205.

<sup>1188</sup> Cet objet non mentionné par Pilsì dans les premières descriptions du mobilier de la tombe, disparaît dans les inventaires suivants, et n'apparaît nullement dans la liste des vases rassemblés dans la reconstitution de l'hypogée au sein du musée de la Reine, publiée dans les *Doc. Ined.*, vol. IV, p. 314-315.

Barletta 22 ottobre 1813 : [...] Ha voluto (il Sig. Intendente Damas) andar solo in Canosa col suo fido Felice Suppa per ricuperare gli altri pezzi di antichità ; io mi condussi l'atro ieri e seppi dai canosini ch'egli si ha fatto consegnare dal Sindaco di quel Comune un vase similissimo a quello che per mio ordine teneva in deposito a disposizione del Governo lo speciale Sig. Conti, da me descritto nella mia de'25 dello scorso settembre, egualmente elegante e istoriato. Un vase piccolo figurato dal Ricevitore di quel Comune medesima, una patera grande figurata dalla parte concava e convessa, trenta piccoli vasi incirca dal contadino Monterisi, parte neri parte rustici, due putti di bronzo che sostenevano un braciere, un'anima di ferro d'una campana e finalmente una corniola ed un amuleto quadrato inciso che i canosini dicono essere d'ambra [...]<sup>1189</sup>

L'amphore et la patère sont acquises par la Reine dans les semaines qui suivent. En revanche, les derniers objets mentionnés par Pilsì – en particulier les deux putti en bronze et les amulettes – ne figuraient pas dans la première description de la tombe. Il est probable qu'ils n'appartiennent pas au même contexte et qu'il s'agisse en fait de découvertes ponctuelles, données par Monterisi à l'intendant Damas dans l'attente de quelque récompense. Il est en revanche possible d'identifier la « patère » avec la phiale du MANN H2575 [cat. 143], décrite dans les *Documenti Inediti*<sup>1190</sup>.

Pilsì poursuit sa recherche du mobilier de la tombe et parvient au début du mois de janvier 1814 à envoyer à Naples la partie postérieure de la cuirasse anatomique et les éléments de ceinturon en bronze :

31/12/1813 : Dopo lunghe ed intrigate perquisizioni, mi è riuscito finalmente di ritrovare la parte della corazza che difendeva le spalle. Essa è in due pezzi, giacché in parte è stata corrosa dal tempo, e specialmente perché su di essa poggiava il cadavere. Mi sono stati esibiti parimenti tre pezzi di lamina anche di rame, che sembrami che guernissero la cintola (fsc. 2272)

05/02/1814 : Sotto il 19 del passato gennaio, col corrente procaccio, in una scatola bene accomodati si sono diretti all'e. V. i pezzi della corazza da me ricuperati nella comune di Canosa, con tre altri pezzi in forma di cinta o fascia, della lunghezza di 1 pal. in circa, e della larghezza di circa 3 pollici (fsc. 2272).

Au mois de février 1814, l'ensemble du mobilier de l'hypogée Monterisi est donc réuni à nouveau à Naples et entre dans la collection personnelle de la Reine Caroline Murat. Cette découverte revêt pour la souveraine et son entourage un caractère particulier, comme en témoigne la place réservée aux œuvres de l'hypogée, au sein du son musée personnel.

<sup>1189</sup> Rapport de Pilsì à Arditi, transcrit et publié in RUGGIERO 1888, p. 528.

<sup>1190</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV, p. 315, n°687. MANN H 2575 - inv. 82029. Phiale apulienne proche du Peintre des Enfers.

Notons que Gerhard<sup>1191</sup> et à sa suite Heydemann<sup>1192</sup> relaient l'information selon laquelle de nouvelles fouilles auraient été faites à l'intérieur de l'hypogée Monterisi après 1815. Ils affirment que le lécythe H 2890 aujourd'hui conservé à Naples, se trouvait sous l'amphore pseudo-panathénaïque H 2192 [cat. 145]. Cette information ne trouve aucune confirmation dans les archives. Suivant Marina Mazzei<sup>1193</sup>, nous l'excluons donc de notre corpus pour cette étude.

---

<sup>1191</sup> GERHARD 1857, p. 59.

<sup>1192</sup> HEYDEMANN 1872, p. 890.

<sup>1193</sup> MAZZEI 1990, p. 153.

### III) La reconstitution de l'hypogée

#### A) L'identification des œuvres

L'identification certaine des œuvres principales de l'hypogée est possible notamment grâce à la publication de la tombe établie par Millin et parue à Paris en 1816<sup>1194</sup>. Cette publication, novatrice par bien des aspects, n'est cependant pas exempte d'approximations. L'érudit ne s'est en effet pas rendu sur place pour étudier l'hypogée. Sa correspondance<sup>1195</sup> nous apprend en outre que Millin ne vit point les vases au Palais Royal, car au moment de leur transfert vers Naples, le savant était déjà en route vers la France – via la Toscane et Milan. La reconstitution de la tombe a été réalisée grâce à l'envoi de notes et de relevés réalisés par le chanoine de Conversano, comme nous le confirme une lettre de Millin à Capecelatro :

Je pense que mon faible hommage vous est enfin parvenu. Ce ne sont pas des dessins mais des épreuves de gravures que j'ai envoyées au chanoine de Conversano. Il m'a donné des notices sur la découverte du tombeau de Canosa. Il m'en a envoyé un plan et ne pouvant lui donner l'ouvrage je lui devais au moins ce retour<sup>1196</sup>.

Notons que ces dessins signés Giacomo Antonio Macchione et les notes du chanoine de Conversano sont aujourd'hui encore conservés aux Archives de Bari<sup>1197</sup>. [annexe 80]

D'autre part, nous trouvons un notable complément d'information dans la liste rédigée par Michele Arditi au lendemain du départ de Caroline Murat pour l'exil et publiée par Fiorelli dans les *Documents Inediti*<sup>1198</sup>. Cette liste complète la publication de Millin qui élude une grande partie du matériel céramique. Cependant, ce manque d'exhaustivité ne doit pas éclipser la réelle modernité du travail de Millin. Pour la première fois dans l'histoire des découvertes d'antiquités, le mobilier funéraire est considéré dans son ensemble (vases peints et objets métalliques) ainsi que dans son contexte architectural. Millin s'éloigne ainsi considérablement des « chasses aux trésors » devenues les clichés d'une archéologie de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles en réalité beaucoup plus nuancée et complexe.

---

<sup>1194</sup> MILLIN 1816.

<sup>1195</sup> Citons par exemple une lettre de Millin à la Reine Caroline Murat, datée de Florence le 9 août 1813 (BNF, MSS-FR 24693, fasc.171) ou encore la copie d'une lettre de Millin à Clarac datée de Milan le 8 novembre 1813 (BNF, MSS-FR 24692, fasc. 208).

<sup>1196</sup> Extrait de la lettre de Millin à Capecelatro, datée de Paris Bibliothèque du roi, le 19 mars 1818. BNF, MSS FR-24681, fasc.36.

<sup>1197</sup> ASBA, B3, fasc.49.

<sup>1198</sup> *Doc. Ined.*, vol. IV, p. 270-328, en particulier pour l'hypogée Monterisi p. 314-315.

## B) Les reconstitutions « romantiques » de l'hypogée et sa dispersion

Dès l'annonce de la découverte, la Reine s'est passionnée pour l'hypogée Monterisi. Par l'intermédiaire de Pilsa mais aussi d'autres agents locaux et de l'intendant de la province, Caroline Murat parvient à réunir tout le matériel du tombeau.

La Reine reconstitue à l'intérieur de son musée l'ensemble de l'hypogée pour y placer le mobilier funéraire qu'elle vient d'acquérir. Caroline Murat pousse même le souci du détail jusqu'à placer à l'intérieur du tombeau un squelette antique, pris à une tombe de la nécropole découverte sur la montée de Santa Teresa degli Scalzi, derrière le Palais des Études de Naples.

La reconstitution cède quelque peu au goût romantique pour le macabre mais elle frappe surtout par sa volonté philologique. La Reine a mis en effet la même énergie à retrouver la vaisselle à vernis noir de l'hypogée que les grands vases figurés. Cette attention reconstructive doit sans doute beaucoup au séjour à la cour de Naples d'Aubin-Louis Millin, même si ce dernier est déjà parti lorsqu'arrivent les grands vases de Canosa au Palais. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que quelques mois plus tard, la découverte des tombes d'Armento vient éclipser l'hypogée Monterisi, mais il n'est fait aucune tentative pour reconstituer l'ensemble funéraire. Le matériel est même dispersé entre le Musée Royal et le Musée personnel de Caroline Murat qui reçoit notamment la couronne d'or de Kritonios et le satyre agenouillé en bronze. Il faut considérer la reconstitution de l'hypogée au sein du musée comme un *hapax*, né de la rencontre fortuite entre un érudit, une Reine passionnée et une découverte exceptionnelle ; un *unicum* de l'archéologie du début du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on ne peut guère comparer qu'à la reconstitution d'une cuisine de Pompéi au Musée de Portici. Ces réalisations, en avance sur les conceptions de leur temps, ouvrent la voie à l'archéologie moderne, celle qui privilégie l'information à la beauté des objets découverts.

Cependant, le rassemblement des pièces de l'hypogée ne dure que peu de mois. Après Waterloo, Caroline Murat doit fuir Naples. Elle emporte avec elle plusieurs caisses remplies de ses antiques les plus précieux, dont les deux cratères à volutes et la loutrophore de l'hypogée Monterisi. Transportées de Trieste à Frohsdorf, les collections d'antiques de Caroline Murat désormais Comtesse Lipona, sont finalement vendues en 1826 à Louis I<sup>er</sup> de Bavière pour son nouveau musée. Les cratères à volutes et la loutrophore de l'hypogée de Canosa sont aujourd'hui encore conservés aux Antikensammlungen de Munich. Le reste du mobilier, décrit dans la liste des *Documenti Inediti*, n'a pas quitté Naples et fait toujours partie des collections du Musée Archéologique National (MANN).

Nous pouvons avoir une idée de cette reconstitution grâce à la maquette en liège et stuc réalisée à Naples et conservée aujourd'hui au John Soane's Museum de Londres. [annexe 81] Cette reproduction n'est cependant pas très fidèle à la réalité, comme le montre la position des animaux en haut-relief, et semble davantage avoir été faite d'après les planches publiées par Millin.



## **CHAPITRE X**

### **ANALYSE DU MOBILIER FUNERAIRE, DEUX SIECLES APRES MILLIN**

## I) L'éloge des armes : étude typologique et stylistique de l'architecture et de l'armement

### A) L'interprétation de l'architecture : un élément de datation.

L'hypogée Monterisi se caractérise par une architecture très organisée imitant les structures monumentales des temples : fronton marquant l'entrée, pilastres sur les parois et fausses travées soutenant le toit. L'ensemble est légèrement concave, comme le montre le dessin de Nachod<sup>1199</sup>. L'on retrouve cette composition dans les hypogées les plus anciens de la région, datés autour de 350-300 av. J.-C. comme entre autres l'hypogée du Cerbère ou l'hypogée Casieri. Ces derniers sont également composés d'un drômos et d'une banquette funéraire creusée dans le tuf selon les mêmes techniques observables dans l'hypogée Monterisi. Les découvertes ultérieures de complexes funéraires ont montré qu'il existe à Canosa une évolution de l'architecture des tombes de l'aristocratie entre la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> et le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : de la structure simple à une chambre de plan rectangulaire, couverte par une voûte en berceau et précédée d'un *dromos*<sup>1200</sup>, aux plans articulés autour d'un noyau central avec l'ajout de plusieurs espaces de déposition successifs. L'hypogée Monterisi est donc particulièrement intéressant pour déterminer la naissance d'une nouvelle tradition funéraire des élites hellénisées de Daunie. De plus, le matériel de l'hypogée Monterisi est en grande partie connu et bien daté. Outre ses caractéristiques architecturales, il permet donc d'établir une chronologie des hypogées de la région. [annexe 80, fig. 5 à 7]. Alors que les hypogées des phases plus récentes (comme ceux de Lagrasta, Barbarossa, Varrese) concentrent leur décor sur la façade dont la richesse contraste avec la simplicité des chambres funéraires, les hypogées des phases les plus anciennes sont au contraire ornés de décors sculptés à l'intérieur de la chambre comme pour accompagner le défunt dans son voyage vers l'au-delà.

Les hauts-reliefs de l'hypogée Monterisi, aujourd'hui lacunaires et abrasés sont difficilement lisibles. Ils reposent sur des bases, dont l'une au moins est travaillée en tableau et ornée d'un serpent. L'identification des espèces animales représentées, pose d'ailleurs quelques problèmes d'interprétation. Si les figures du sanglier et de l'hippocampe sont attestées par des appliques de vases de Canosa (celles du Louvre<sup>1201</sup> par exemple) et sur de nombreux vases apuliens du milieu du

<sup>1199</sup> NACHOD 1914, reproduit dans MAZZEI 1990, fig.39.

<sup>1200</sup> Par exemple les hypogées Monterisi-Rossignoli, Casieri, du Vase de Darius, de via Legnano, de l'Hoplite. Voir GUZZO-LABELLARTE-MAZZEI 1991, p. 156.

<sup>1201</sup> Musée du Louvre, CA6823 et CA6824. On retrouve l'hippocampe également à Paestum. Voir par exemple la paroi Est de la tombe 271/1976 d'Arcioni, in PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 360-362, ill. 5, p. 227. Les deux

IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>1202</sup> [annexe 82], les deux autres animaux sont moins aisément identifiables. Si l'on suit le dessin de Millin, il pourrait s'agir d'un renard et d'un chien (nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'un lion en raison de la queue de l'animal) ; le chien est un animal que l'on peut lier à la fois au monde funéraire (on trouve de nombreux parallèles dans la sculpture attique) et au monde de la chasse en relation avec le renard et le sanglier. La chasse fait en effet partie des occupations éminemment aristocratiques, en parfaite adéquation avec la forme funéraire de l'hypogée et la richesse du trousseau. [annexe 81 et 82]

Ce dernier est en effet à examiner dans son contexte architectural. Par un souci de clarté, nous distinguerons dans un premier temps le mobilier en bronze de la céramique, avant d'établir les conclusions d'ensemble sur l'hypogée.

## B) Les œuvres métalliques : comparaison avec les autres hypogées de la région

Bien que la découverte de l'hypogée Monterisi remonte à plus de deux cents ans, à une époque où la documentation archéologique fait souvent défaut et où la conduite des fouilles laissait de côté nombre d'indices, cet hypogée reste d'un grand intérêt scientifique pour l'archéologie de la région en raison notamment de sa panoplie d'armes. En effet, la nature des armes de Grande Grèce et leur typologie sont surtout documentées par l'iconographie de la peinture pariétale et vasculaire, même si les découvertes à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont largement contribué à augmenter le corpus du matériel connu. La panoplie du défunt de l'hypogée Monterisi doit ainsi être examinée à la lumière des documents iconographiques et matériels contemporains, pour pouvoir évaluer ses caractères génériques ou ses spécificités dans le contexte daunien du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

On retrouve par exemple beaucoup de similitudes, mais aussi des contrastes flagrants, entre les éléments d'armure de l'hypogée Monterisi et la représentation des armes exposées sur le bûcher funéraire de Patrocle illustré par le Peintre de Darius. [annexe 83, fig. 8] Comme sur le vase des funérailles de Patrocle, en effet, les armes des hypogées de Canosa ne sont en général pas endossées par le défunt, mais déposées à ses côtés, comme le reste du mobilier funéraire, ou suspendues aux parois de la tombe<sup>1203</sup>. Cependant, la description de l'inspecteur Pilsa citée plus haut<sup>1204</sup>, indique clairement que le défunt de l'hypogée Monterisi était étendu sur le dos et l'armement était disposé

---

hippocampes affrontés sont peints sur la paroi qui se trouve derrière la tête de la défunte, assumant une fonction clairement psychopompe. Cet animal occupe également une place importante dans le bestiaire étrusque : voir la tombe du Baron à Tarquinia par exemple.

<sup>1202</sup> Nous pensons également aux figures de Néréides sur le podanipter d'Ascoli Satriano. Voir *Cat. Marmi 2009* et *GASPARRI-GUZZO 2005 (2010)*.

<sup>1203</sup> Sur cette disposition des armes et leur place symbolique dans les rites funéraires voir ADAM 2000 (en particulier p. 128).

<sup>1204</sup> Voir sa lettre du 31/12/1813.

sur lui ou autour de lui sur la banquette funéraire. Cette disposition évoque celle d'un autre complexe de Canosa, l'hypogée Scocchera A, dont les trois inhumations étaient composées comme suit : « quello di sinistra indossava il cinturone, mentre la corazza e l'elmo erano deposti fra questi e il defunto centrale. »<sup>1205</sup> Ces indices ténus sont en réalité les marqueurs non seulement de pratiques funéraires particulières mais ils révèlent aussi les spécificités ou au contraire les phénomènes d'acculturation du groupe social auquel appartenait le défunt. Les typologies des armes présentes dans la tombe sont le reflet de traditions guerrières ou d'éventuelles influences extérieures<sup>1206</sup>. Les armes sont ainsi une partie fondamentale du mobilier funéraire qu'il convient d'examiner et de mettre en relation avec les autres éléments découverts dans le tombeau. Nous proposons ici une analyse, pièce par pièce, de la panoplie de l'hypogée Monterisi<sup>1207</sup>.

#### 1. LES DEUX CASQUES « LUCANIENS » : MANN INV.5697 ET MANN INV.5698.

Leur forme est une dérivation du type attico-chalcidien. Cette typologie « italico-chalcidienne » est répandue dans une grande partie de l'Italie méridionale. [annexe 83, fig. 2 et 3] Les nécropoles de Paestum en ont ainsi livré plusieurs exemplaires<sup>1208</sup>. La présence de deux casques pour une seule déposition, peut s'expliquer si on la remet dans le contexte des pratiques guerrières de l'aire apulo-lucanienne des IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C. La victoire était en effet attestée par la prise de butin sur le camp adverse. Les peintures funéraires de Paestum montrent bien la parade du vainqueur portant au bout de sa lance la tunique du vaincu. Cette pratique de la prise des dépouilles de l'ennemi en signe des vertus martiales du vainqueur semble s'appliquer à toutes les pièces de l'armement sans distinction<sup>1209</sup>. La duplication des armes dans le contexte funéraire relève ainsi « à la fois de la panoplie personnelle et du trophée guerrier, les deux aspects contribuant à la glorification du défunt. »<sup>1210</sup>

Comme nous le verrons avec l'analyse des vases peints de l'hypogée, l'importance à la fois symbolique et sociale des armes est soulignée par la peinture vasculaire d'Italie méridionale, en particulier dans l'atelier apulien. En effet, la représentation à l'intérieur du *naïskos* du défunt endossant ou présentant ses armes, apparaît vers 360 av. J.-C. et se diffuse largement dans la

<sup>1205</sup> GUZZO 1993, p. 165.

<sup>1206</sup> Sur les phénomènes d'acculturation et du rôle de l'armée et de la guerre dans les transferts culturels, voir GRUZINSKI-ROUVERET 1976, ainsi que COUVENHES-CROUZET-PERE-NOGUES 2011, en particulier les contributions de la troisième partie « Transferts ».

<sup>1207</sup> Pour l'identification des pièces, nous nous appuyons sur MAZZEI 1990 et *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, 1996, p. 148-150.

<sup>1208</sup> Par exemple PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 42 *et sqq.*

<sup>1209</sup> « L'ostentazione del bottino non si fermava alla tesaurizzazione dei cinturoni: nel gruppo a Ginevra si hanno due coppie di schinieri ; a Canosa-Monterisi Rossignoli due elmi ; a Canosa-Ipogeo del vaso dei Persiani due corazze [...] » GUZZO 1993, p. 165.

<sup>1210</sup> ADAM 2000, p. 125.

deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le parallèle iconographique avec le vase du Peintre de Darius, invite à regarder plus attentivement la typologie des autres pièces de la panoplie.

## 2. LA CUIRASSE ANATOMIQUE : MANN INV.5725-5726.

Ce modèle de cuirasse est lui aussi très courant en Italie méridionale. [annexe 83, fig. 4] Les exemples lucaniens abondent dans les nécropoles de Paestum<sup>1211</sup>, mais ce type semble particulièrement présent dans les hypogées de Canosa. Claude Pouzadoux remarque ainsi la concomitance entre l'apparition de la cuirasse anatomique à Canosa et celle des premiers hypogées (comme l'hypogée Varrese par exemple) dans la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et y voit le signe de l'importance géo-culturelle stratégique de la Daunie à cette époque<sup>1212</sup>.

La cuirasse anatomique de l'hypogée Monterisi appartient à la catégorie des armures bivalves longues (protégeant le bas-ventre), une typologie précise bien représentée dans l'aire apulo-lucanienne<sup>1213</sup>. Cet armement lourd n'est pas celui d'un fantassin mais bien d'un cavalier, comme nous le confirme d'ailleurs la présence dans la tombe d'un élément de protection de cheval. Pier Giovanni Guzzo<sup>1214</sup> remarque à ce propos que les porteurs de ces armures longues, dans les contextes où la documentation archéologique a confirmé le rôle de cavalier, ajoutent au casque et à la cuirasse, les cnémides et, dans la moitié des cas au moins, le ceinturon. Si une seule cnémide a été retrouvée, l'hypogée Monterisi présente donc néanmoins la panoplie complète d'un cavalier du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

## 3. LE PROMETOPIDION : MANN INV.5718

Cet élément de protection de la tête du cheval, atteste bien le statut de cavalier du défunt de l'hypogée Monterisi. Le prométopidion est pourtant absent des représentations picturales apuliennes. On le retrouve en revanche dans l'armement lucanien (notamment à Paestum) et en Campanie. Des parallèles plus proches peuvent être établis d'une part, avec le fragment de prométopidion en bronze provenant de Lucanie méridionale et conservé au musée de Potenza<sup>1215</sup>. Ce fragment appartient à une panoplie dont l'armure anatomique bivalve est du même type que celle de l'hypogée Monterisi ; d'autre part, un second parallèle peut être établi avec les

---

<sup>1211</sup> PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 40 *et sqq.*

<sup>1212</sup> POUZADOUX 2008, p. 209.

<sup>1213</sup> Sur ce type et les autres armures contemporaines de Lucanie, voir la synthèse de GUZZO 1993.

<sup>1214</sup> GUZZO 1993, p. 164.

<sup>1215</sup> *Cat. Armi* 1993, p. 223-224. La panoplie à laquelle appartient le prométopidion est publiée dans BOTTINI 1989.

prométopidia de Bâle qui portent exactement le même décor de palmettes et de rinceaux<sup>1216</sup>.  
[annexe 83, fig. 6 et 7]

L'archéologie en Lucanie a cependant livré jusqu'ici bien peu de matériel sur l'équipement de la cavalerie, dont les témoignages sont en fait surtout présents à Paestum, Laos, Métaponte et Pisticci<sup>1217</sup>. Angelo Bottini reste perplexe devant les lacunes de la documentation archéologique : « L'impressione è anzi quella di trovarsi di fronte all'immagine di una minoranza che si afferma soprattutto in virtù del proprio indiscutibile peso politico. »<sup>1218</sup> En d'autres termes, il convient de garder présente à l'esprit la distinction entre les forces militaires équestres recensées dans les sources littéraires (surtout latines) et la cavalerie en tant que "*status-symbol*", parée d'armes purement honorifiques et parfois légèrement archaïsantes. Il faut bien faire état du caractère exceptionnel de ces panoplies et donc de la place politique et sociale de leurs propriétaires, représentants « della *nobilitas*, i membri di quelle *familiae illustres*, della cui consistenza è chiaro indizio il numero globale di ostaggi prelevati da Alessandro Molosso nel 333 a.C.: 300 gruppi in totale fra Messapi, Bruzi e Lucani.»<sup>1219</sup> Angelo Bottini fait évidemment référence ici à l'épisode rapporté par Tite-Live (VIII, 24, 4)<sup>1220</sup>.

La céramique peut cependant apporter quelques réponses supplémentaires. En effet, dans leur étude iconographique portant sur la représentation des *semata* et des *naiskoi* dans la peinture vasculaire italiote, A. Pontrandolfo, G. Prisco, E. Mugione et F. Lafage ont pu établir des statistiques et des pourcentages sur les représentations de défunts à l'intérieur de *naiskos* : « Tra le figure maschili poi, il 30% è costituito da armati, l'8% da cavalieri ed il rimanente da giovinetti. »<sup>1221</sup> La faible part des représentations de cavaliers semble ainsi correspondre à une réalité sociale. Seule une partie de l'élite guerrière pouvait accéder au rang de cavalier ou revendiquer ce statut pour sa représentation dans l'au-delà. Rappelons enfin l'importance de la figure de Diomède, héros cavalier par excellence, considéré comme le fondateur de la Daunie<sup>1222</sup>. L'évocation du rôle du cavalier sur la

---

<sup>1216</sup> CAHN 1989, p. 46, 64. Il s'agit des frontaux de cheval de deux ensembles funéraires conservés à Bâle (inv. W 23d et W 24i) de provenance inconnue, mais vraisemblablement liés au contexte canosin.

<sup>1217</sup> Pour la bibliographie sur les découvertes liées à la cavalerie militaire de ces centres, nous renvoyons à BOTTINI 1989, p. 712.

<sup>1218</sup> BOTTINI 1989, p. 715.

<sup>1219</sup> BOTTINI 1989, p. 715.

<sup>1220</sup> Nous en reparlons à propos d'Armento.

<sup>1221</sup> PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 194, note 48.

<sup>1222</sup> Sur le mythe de Diomède et son culte en Daunie, voir LEPORE 1979, et LEPORE 1984, en particulier p. 318. D'ERCOLE 2006 On retrouve également la figure de Diomède, cette fois clairement associée à son origine étolienne par la présence allégorique d'Ætòlos, sur le cratère à volutes de Boston (Museum on Fine Arts 03.804 ; TRENDALL *RVAp*, II, 17/75), réputé provenir de Ceglie del Campo et attribuable à une main proche du Peintre de Varrese. Il est intéressant de noter que le revers montre un *naiskos* abritant un cavalier tenant sa monture par la bride. Pour l'analyse de ce vase, nous renvoyons à POUZADOUX 2009.

céramique et dans les tombes est sans doute une tentative symbolique de se rapprocher du héros fondateur.

#### 4. LE CEINTURON : MANN INV.5783.

Le ceinturon fragmentaire conservé au MANN présente quatre trous sur sa partie femelle. Des exemplaires du même type ont été retrouvés à Fontana Monaci de Banzi et dans la tombe 4453 de Pontecagnano<sup>1223</sup>. On a déjà relevé l'importance pour les guerriers samnites du ceinturon dans l'ostentation du butin<sup>1224</sup>. Leur découverte en plusieurs exemplaires dans les tombes à chambres de Canosa et de Conversano par exemple, montre bien la diffusion de cette pièce d'armement. Or, le ceinturon de l'hypogée Monterisi semble incompatible avec la cuirasse anatomique longue qui couvre déjà le bas-ventre. Il faut donc voir dans la présence du ceinturon, comme dans celle du second casque, un symbole des victoires remportées par le défunt. [annexe 83, fig. 5]

#### 5. LA CNEMIDE :

Documentée par les récits de Pilsì et les illustrations de Millin, la cnémide n'a pas été identifiée dans les collections du Musée de Naples et ne fait pas partie de la liste des *Documenti Inediti*. Il est plus que vraisemblable qu'elle ait suivi la Reine Caroline Murat en exil et soit conservée aujourd'hui aux Antikensammlungen de Munich, où elle a perdu sa provenance d'origine.

S'il est aisé d'expliquer la présence de deux casques, il l'est moins de justifier celle d'une seule cnémide, alors que les témoignages de la peinture pariétale comme de la céramique (par exemple la loutrophore H 2192 et surtout le vase des funérailles de Patrocle déjà cité) présentent toujours les cnémides par paires<sup>1225</sup>. Or les différents récits des découvertes rapportés par Pilsì concordent pour n'évoquer qu'une seule jambière. Pier Giovanni Guzzo remarque prudemment que « secondo Livio (9. 40) nella legione sannitica i fanti avevano solamente *sinistrum crus ocrea tectum*. »<sup>1226</sup> Or, la description de Tite-Live est très vraisemblablement contaminée par l'équipement contemporain des gladiateurs dits « samnites », dont seule la jambe gauche est protégée<sup>1227</sup>. Agnès Rouveret y voit quant à elle le signe d'un rite d'initiation<sup>1228</sup> à rattacher au monosandalisme des jeunes héros,

<sup>1223</sup> ROMITO 2000, p. 193.

<sup>1224</sup> Sur les ceinturons et leur place dans l'armement samnite voir VON KAENEL 1993, passage cité en annexe par GUZZO 1993, p. 177-179. Voir également JOHANNOWSKY 1990. Romito dénombre dans l'aire centro-méridionale et en particulier à Lavello, une cinquantaine de tombeaux contenant plus d'un ceinturon : ROMITO 2000, p. 192, note 6.

<sup>1225</sup> Seule une tombe peinte n°4 de la nécropole de Vannullo à Paestum montre un guerrier avec une cnémide unique qu'il porte en trophée sur sa lance. Voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992, p. 396 et ill. 3, p. 286-287.

<sup>1226</sup> GUZZO 1993, p. 166.

<sup>1227</sup> Pratique confirmée par JUVENAL, *Satires*, VI, 256-257 : « Quale decus, rerum si coniugis auctio fiat, balteus et manicae et critae crurisque sinistri dimidium tegimen ». Référence citée par ROUVERET 1988, p. 104, note 51.

<sup>1228</sup> ROUVERET 1988, p. 104-106.

comme Jason, d'ailleurs présent dans le contexte de l'hypogée Monterisi à travers le cratère de la vengeance de Médée<sup>1229</sup>. Ce monosandalisme se retrouve également dans les pratiques magiques pour évoquer les divinités infernales et dans certains rites liés aux cultes à mystères. Notons que la tombe A d'Armento a elle aussi livré une seule cnémide gauche<sup>1230</sup>.

Mises à part les distinctions que nous venons de souligner, on ne peut que noter les ressemblances entre l'hypogée Monterisi Rossignoli et l'hypogée du vase des Perses<sup>1231</sup>. Mais la panoplie complète (casque, cuirasse anatomique longue, cnémides et prométopidion) se retrouve aussi dans la tombe à chambre n°699 de Lavello<sup>1232</sup>, et il faut ajouter les deux panoplies conservées à Bâle sans provenance qui présentent des typologies très similaires à celle de l'hypogée Monterisi.

Ce tombeau est donc particulièrement important pour la compréhension des pratiques funéraires des élites dauniennes et de leur évolution. La présence des armes dénote un statut d'exception aristocratique, dans un contexte d'architecture funéraire déjà lui-même marqueur d'une place dominante dans la société. Tous ces signes d'appartenance à une élite, qui puise dans plusieurs modèles héroïques les éléments de sa représentation, se retrouvent mis en image – et l'on oserait dire, mis en scène – sur les grands vases figurés qui accompagnent les armes que nous venons de décrire. Il convient ainsi de replacer l'examen des armes dans le contexte d'ensemble du mobilier funéraire, en les liant de façon plus directe à la céramique figurée de la tombe.

---

<sup>1229</sup> Notons également que Lycurgue, représenté sur la loutrophore de l'hypogée Monterisi, est qualifié par certaines traditions de μονοκρήπις, chaussé d'une seule sandale. Voir FARNOUX, *LIMC*, s.u. *Lykourgos*, p. 310.

<sup>1230</sup> Mobilier funéraire conservé au Musée de Policoro et publié dans *Cat. Armi* 1993, p. 61-69, pour la cnémide (inv.33029) voir p. 64.

<sup>1231</sup> POUZADOUX 2008, p. 210.

<sup>1232</sup> Nous renvoyons à ce propos au tableau analytique publié par GUZZO 1993, tab. 4, p. 174.

## II) Le mobilier céramique : un ensemble iconographique cohérent autour de la τιμωρία.

Grâce à la publication de Millin en 1816, nous pouvons sans erreur attribuer à l'hypogée Monterisi les vases figurés majeurs du mobilier, à savoir : deux cratères à volutes monumentaux (plus d'un mètre de hauteur) et une loutrophore toute aussi notable par ses dimensions (83,5 cm de hauteur). Ces trois vases ont tous été attribués au Peintre des Enfers<sup>1233</sup>, qui tire d'ailleurs son nom du sujet de l'un des cratères monumentaux. Il convient d'ajouter les deux amphores pseudo-panathénaïques décrites dans les rapports de Pilsì et incluses dans les *Documenti inediti*<sup>1234</sup>. Les trois pièces d'exception publiées par Millin portent sur leur face principale une iconographie très riche, en relation avec les thèmes tragiques par ailleurs bien connus et qui n'ont posé aucun problème d'interprétation à Millin. Mais ni son étude, ni celles qui suivirent, ne proposent de regarder les vases de la tombe comme un ensemble. Pourtant, un thème commun nous semble relier les principaux vases historiés de l'hypogée : la vengeance, ou plus précisément <sup>1</sup> timwr...a. Ce mot rassemble en grec à la fois la notion de vengeance et de châtiment mais aussi de défense contre le mal accompli, de secours et d'assistance. Il dérive de timwršw dont le sens premier de « sauvegarder l'honneur ou les intérêts » pourrait être appliqué à toutes les représentations figurées découvertes dans l'hypogée Monterisi.

### A) Cat. 144 : La vengeance de Médée [annexe 84]

On reconnaît aisément sur le cratère à volutes de Munich J810, l'épisode de la vengeance de Médée, qui tue Créüse avec une couronne empoisonnée qu'elle avait offerte à sa jeune rivale à l'occasion de son union avec Jason. La jeune fille est représentée sous une architecture qui symbolise le palais du roi de Corinthe, gisant déjà sans vie dans les bras de son père Créon, tandis que son frère Hippotès se précipite vers elle. Le meurtre des enfants est aussi évoqué par la violence du geste de Médée qui empoigne son fils par les cheveux et s'apprête à l'immoler sur un autel<sup>1235</sup>. L'évocation de l'*eidôlon Aetou*<sup>1236</sup> (inscrit au-dessus de la figure) complète la vision tragique par la présence du fantôme du père de Médée. Ainsi que l'explique Agnès Rouveret, « l'*eidôlon* est la manifestation visuelle de ce

<sup>1233</sup> Sur les caractéristiques stylistiques du peintre et son corpus complet, voir TRENDALL *RVAp*, chap. 18 et son complément dans TODISCO 2012, p. 207 et sqq.

<sup>1234</sup> Pour une liste complète des œuvres et leur bibliographie respective, nous renvoyons à notre base de données *Vases du decennio francese*.

<sup>1235</sup> Sur ce geste et ses parallèles dans la céramique grecque et la mythologie, voir DAMET 2011.

<sup>1236</sup> Sur ce personnage et les caractéristiques symboliques des *eidola*, voir ROUVERET [à paraître], en particulier [p. 20].

qui reste du vivant après la mort<sup>1237</sup>. Et c'est sous ce terme que sont aussi nommées les apparitions dans le théâtre grec. »<sup>1238</sup> Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette figure, ou plutôt ce fantôme, est représenté entre deux registres, comme s'il appartenait à un autre espace, une autre dimension.

Or, dans une scène aussi complexe (on ne connaît pas de représentation antérieure du mythe aussi articulée), où dix-neuf personnages parviennent à montrer l'ensemble du drame de Médée à Corinthe, aucun détail de composition ne semble laissé au hasard. Ainsi que nous le verrons, le Peintre des Enfers, auquel est attribué ce cratère, affiche non seulement sa maîtrise technique, mais aussi sa fine connaissance de l'ensemble des ressorts du mythe. La composition mêle à la superposition des registres l'organisation des personnages autour d'un édifice central, une répartition caractéristique des scènes de *naïskos* dans la peinture italiote. L'architecture du palais de Créon est d'ailleurs omniprésente avec ses rehauts blancs pour figurer le marbre<sup>1239</sup>, et jaunes pour mettre en relief l'éclat métallique des boucliers de bronze et du trône doré. Au contraire, l'autel où se déroule l'action la plus tragique (le meurtre de l'enfant par sa mère) – et qui permet d'identifier l'ensemble de la scène – se trouve à première vue décentré, comme un élément secondaire au drame. Des éléments présentés de trois-quarts, tels que le bassin renversé, le coffret ouvert au pied des marches du palais, la lance de Jason passant derrière l'aurige du char et devant le palais, donnent une impression de profondeur en introduisant une volonté de perspective à l'ensemble. La scène s'étage ainsi en plusieurs plans successifs, dont le premier est constitué par l'autel. Ce procédé de représentation de l'espace, renforcé par les lignes de points sur lesquelles s'appuient les personnages, adoucit la rigidité d'une composition strictement en registres et crée davantage de continuité narrative.

Cette composition permet ainsi de rassembler toutes les dimensions du mythe et d'évoquer ses enjeux à la fois politiques, religieux et symboliques. Claude Pouzadoux a amplement montré que le drame qui se noue ici est une tragédie familiale autant que politique. Les liens de parenté sont en effet mis en exergue, à travers notamment l'inscription *Kreonteia*, qui « souligne la filiation avec son père Créon ». Au vêtement de ce dernier, qui le qualifie comme vieux roi vénérable répond

---

<sup>1237</sup> Voir les études classiques de J.-P. Vernant, en particulier : « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Image et Signification. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, 1983, p. 25-37 (repris dans *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, 1998, p. 339-349) et « Naissances d'images » in *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, p. 105-137 ; on se reportera également aux études publiées dans la première section « Montrer l'invisible » des actes du colloque *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine* (Rome, 11-13 déc. 2003), S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky et C. Pouzadoux (éd.), Collection du CJB, Naples, 2008, p. 15-85. 1996. Références citées par ROUVERET [à paraître], [p. 20, note 82]

<sup>1238</sup> ROUVERET [à paraître], [p. 19-20].

<sup>1239</sup> Claude Pouzadoux remarque à ce propos que la peinture superposée blanche est passée avec une volonté de clair-obscur, plaçant « les ombres sur les colonnes, l'architrave et le fronton [pour indiquer] le travail du marbre » (POUZADOUX 2007, p. 29).

celui presque identique d’Aïétès, le père de Médée. Sa présence, ou du moins celle de son *eidôlon*, témoigne de l’antagonisme familial et politique en jeu : « la rivalité entre “le sang de Sisyphe”, auquel appartient la famille de Créon, et la “lignée du Soleil”, dont descend la famille de Médée »<sup>1240</sup>. Le lien visuel instauré par l’analogie du costume de Créon et d’Aïétès pourrait être une allusion au « droit de souveraineté sur Corinthe que son ancêtre Hélios lui [Aïétès] avait transmis, ainsi qu’à ses descendants en ligne directe [...]. Ce droit expliquerait qu’à la mort du dernier roi resté sans descendance, les Corinthiens auraient fait appel à Médée qui se trouvait alors à Iolcos pour lui confier le pouvoir qu’elle aurait ensuite donné à Jason. »<sup>1241</sup> Cela éclaire le drame d’une manière bien différente : Médée n’est plus seulement cette femme emportée par un Eros destructeur, mais aussi la descendante d’une lignée royale et divine dépossédée de son Royaume. C’est justement le lien entre la « lignée du Soleil » et Jason le parjure que Médée va rompre définitivement en tuant le fils de son union. En éliminant l’héritier, Médée supprime matériellement et symboliquement toute trace de son mariage et revient à son état de *korè*, pour redevenir uniquement la petite-fille du Soleil et non plus l’épouse répudiée d’un parjure.

À la violence de l’action dans les registres inférieur et central du vase, répond le calme apparent du registre divin. Athéna et Héraclès d’un côté, les Dioscures de l’autre, semblent assister indifférents au drame en cours<sup>1242</sup>. Si cette attitude est tout à fait conventionnelle dans la céramique italote, elle correspond ici peut-être davantage à une évocation de l’origine du drame. Toutes ces divinités ont en effet un lien avec l’expédition des Argonautes : Héraclès et les Dioscures y participèrent tandis qu’Athéna, déesse protectrice des héros, présidait à la construction de la nef Argô. « À la manière d’Euripide – remarque Claude Pouzadoux – qui ouvre le drame avec la mention par la nourrice de l’entreprise maritime responsable, à ses yeux, des malheurs à venir, et qui le clôt avec l’évocation par Médée du culte des enfants dans le sanctuaire d’Héra Akraia, le tableau met lui aussi en évidence la fonction étiologique du mythe. »<sup>1243</sup> Margot Schmidt<sup>1244</sup>, et à sa suite Hélène Guiraud, proposent une autre interprétation du rassemblement d’Athéna, d’Héraclès et des Dioscures au registre divin, à travers une lecture éleusinienne de leur présence. Elles remarquent toutes deux que « sur le cratère du Peintre de Darius [The Art Museum Princeton University n°83.13], Médée (son nom est inscrit à côté d’elle), vêtue d’un grand himation dont un pan recouvre sa tête, est figurée

<sup>1240</sup> POUZADOUX 2007, p. 35. Ces périphrases sont empruntées à EURIPIDE, *Médée*, v. 405 et 406 : « Τοῖς Σισυφεΐοις γάμοις » et « γεῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ’ἄπο. »

<sup>1241</sup> POUZADOUX 2007, p. 35.

<sup>1242</sup> Les Dioscures ne semblent avoir ici aucun rôle actif, contrairement à l’amphore de Naples (MANN inv.81954) attribuée au Peintre de Darius représentant le même sujet, et sur laquelle les Tyndarides s’élancent derrière Jason à la poursuite de Médée.

<sup>1243</sup> POUZADOUX 2007, p. 38.

<sup>1244</sup> SCHMIDT 1986, en particulier p. 170 et p. 172.

dans un bâtiment dont l'inscription nous informe qu'il s'agit du *Hiéron* d'Éleusis et elle est entourée des divinités d'Éleusis, des Dioscures et d'Héraclès »<sup>1245</sup>. Les deux lectures ne sont pas exclusives l'une de l'autre et l'on peut aisément admettre la polysémie symbolique de figures aussi complexes que celles de divinités ou de héros.

Sur le cratère de Munich, si la priorité de la composition semble ainsi donnée à l'action qui se déroule dans le palais de Créon, on remarque que, très habilement, le peintre place juste en-dessous et dans l'axe central, le timon du char attelé de serpents monstrueux, guidé par Oistros. L'identification de cette figure centrale est confirmée par l'inscription qui la surmonte (OIS\_ROS), sur le premier degré de la base du palais, entre celle de Jason (IASWN) et de Médée (MADEIA). « Utilisé comme substantif, *Oistros* sert à désigner le taon et par analogie tout ce qui pique et agite jusqu'à la passion violente et la folie », explique Claude Pouzadoux, qui prend appui sur les vers d'Eschyle décrivant la fuite d'Io, transformée en vache, sous les assauts d'un taon (*oistros*)<sup>1246</sup>. Empruntant de nombreux traits aux Furies, tels que les torches et les serpents, Oistros apparaît ici non pas comme la personnification d'une folie meurtrière, comme le seraient par exemple Lyssa ou Mania, mais bien davantage comme le véhicule de la vengeance de Médée<sup>1247</sup>. Il en exalte la puissance magique et la maîtrise des forces occultes. Jouant sur le premier sens de son nom, Oistros représente à la fois l'aiguillon de la douleur que Médée a ressenti à l'annonce du remariage de Jason et la piqûre, non pas mortelle mais durable et terriblement douloureuse, que Médée inflige à Jason. Oistros est donc simultanément le déclencheur et l'instrument de la vengeance de Médée. Ce lien à double sens est d'ailleurs renforcé par la position des inscriptions, où Oistros semble être un trait d'union terrible et brûlant entre Médée et Jason. Son regard tourné vers la victime sur l'autel, renvoie également à la dimension funéraire et psychopompe de cette figure. Claude Pouzadoux remarque la ressemblance physique étonnante entre Oistros et Triptolème, tel qu'il est représenté sur le cratère découvert à Armento et conservé aujourd'hui à Naples<sup>1248</sup>, attribué au Groupe du Ganymède de Berlin, de trente ans antérieur au Peintre des Enfers. [annexe 84, fig. 6 et 7] Or, Triptolème « tient parfois le rôle de Juge aux Enfers »<sup>1249</sup> et on l'identifie souvent dans le groupe des trois Juges sur le cratère éponyme du Peintre des Enfers découvert dans le même hypogée [voir *infra*]. Oistros est donc la véritable figure centrale de la scène, comme une personnification de l'ensemble du drame qui se noue autour de lui et dont les acteurs ne sont que l'illustration.

<sup>1245</sup> GUIRAUD 1996, p. 216.

<sup>1246</sup> ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, v.567. Cité par POUZADOUX 2007, p. 31.

<sup>1247</sup> Sur la figure d'Oistros sur ce vase et son rôle : AELLEN 1994, p. 40-41.

<sup>1248</sup> MANN : H 690 (inv.81946).

<sup>1249</sup> POUZADOUX 2007, p. 38.

Pour cette raison, il ne nous semble pas juste d'assimiler la maîtrise spatiale de la composition du cratère de Munich à une représentation de l'espace théâtral mettant en scène le drame de Médée. On observe trop de distorsions par rapport à la tragédie d'Euripide, et même si l'on évoque l'illustration d'une pièce perdue du IV<sup>e</sup> siècle<sup>1250</sup>, le foisonnement des personnages contredit l'idée d'une représentation fidèle d'un quelconque drame antique, où les protagonistes sont en nombre limité. De plus, la monstration de l'agonie de Créüse et du meurtre de l'enfant en tant qu'éléments principaux du tableau, éloigne encore la scène du cratère du Peintre des Enfers du théâtre grec, où les scènes violentes et les meurtres ne sont jamais montrés mais seulement décrits par le récit d'un messager ou d'un personnage secondaire. Il est donc vain de pointer les ressemblances ou les différences entre la scène représentée sur le vase et les vers des drames que nous connaissons sur ce mythe<sup>1251</sup>. Il nous paraît plus probant d'une part d'accepter la complexité holistique de la composition comme une volonté du peintre de « mettre en scène » le mythe dans toutes ses dimensions, spatiale, symbolique, religieuse et politique ; d'autre part de remettre cette image dans le contexte culturel de la Grande Grèce du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Bien entendu, les drames d'Euripide et peut-être (ou surtout) les traditions orales sur le mythe de Médée doivent servir de « toile de fond » aux représentations mentales de cet épisode, mais n'oublions pas que le Peintre des Enfers s'inscrit également dans une culture iconographique, dont nous ne pouvons à ce jour que deviner les contours. Pour représenter l'épisode tragique de Médée à Corinthe, le peintre fait en réalité appel à des schémas iconographiques qu'il maîtrise. Nous avons déjà attiré l'attention sur la similitude entre la composition de la scène du cratère de Munich et les scènes de *naïskos*. Le Peintre des Enfers, en plaçant au centre l'architecture imposante du palais, ne fait que complexifier ce schéma par l'ajout de personnages et d'éléments extérieurs. Il en va de même pour le meurtre de l'enfant et l'attitude de Médée. Comme le soulignent Annie-France Laurens et Jean-Marc Moret<sup>1252</sup> avant elle, les représentations de la mise à mort des enfants de Médée s'élaborent « à partir de “motifs d'ateliers” et de “schémas graphiques”, empruntés au fond iconique des signes du meurtre (autel, saisie par les cheveux) [...] ». Il ne faut donc pas « s'obstiner à chercher, dans des traditions du théâtre, la raison d'être “d'anomalies” iconographiques qui se résolvent d'elles-mêmes, lorsque l'on accepte de voir dans les images le modèle d'autres images. »<sup>1253</sup> Plus que l'illustration d'un drame perdu, le cratère

<sup>1250</sup> C'est ce que suggère notamment Marina Mazzei, in MAZZEI 1990, p. 140-141. Martina Elice reprend cette idée en évoquant une possible référence à une mise en scène locale de la tragédie d'Euripide : voir ELICE 2004 et TAPLIN 2007, n°102, p.257. C'est également l'hypothèse retenue par Vanessa Biscotto pour expliquer la présence des Dioscures, normalement étrangers au drame corinthien. Cf. BISCOTTO 2010, p. 538.

<sup>1251</sup> Sur les différences entre le mythe en général et sa représentation dans l'art grec, nous invitons à lire les intéressantes réflexions de Kurt Hübner : voir HÜBNER 1986.

<sup>1252</sup> MORET 1975, p. 179-184.

<sup>1253</sup> LAURENS 1984, note 51.

de Médée est vraisemblablement à mettre en relation avec la grande peinture<sup>1254</sup> contemporaine pour le choix des thèmes tragiques, mais il est surtout emblématique des solutions de composition déjà résolues par l'atelier apulien dès le milieu du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

La mise au premier plan de l'autel sur lequel Médée s'apprête à immoler son fils, doit également être prise en considération. Dans la pièce d'Euripide, de laquelle le cratère de Munich a été comme nous l'avons vu maintes fois rapproché, l'infanticide se déroule à l'intérieur de la maison de Médée. Ici au contraire, l'autel est un élément symbolique fort, dont l'importance est soulignée par la composition. On peut y voir l'allusion à la fonction sacrée de Médée, prêtresse d'Hécate ou d'Héra<sup>1255</sup>. Cependant, le geste suspendu de Médée avant l'infanticide invite à de nombreux parallèles iconographiques. On pense en premier lieu au sacrifice d'Iphigénie : la présence de l'autel sacré, la jeunesse de la victime et son lien de filiation avec le bourreau y invitent. Mais, la violence du geste de Médée qui retient sa victime par les cheveux, alors qu'elle se débat et implore les dieux, ramène davantage aux meurtres sacrilèges de Priam et d'Astyanax par Néoptolème pendant l'Ilioupersis. Il s'agit ici d'une déviation impie du rituel du sacrifice, dont la cruauté se manifeste à travers les prières désespérées de l'enfant<sup>1256</sup>. Cette attitude de l'enfant n'est pour autant pas sans ambiguïté. Elle pourrait en effet être interprétée comme l'accession à un nouveau statut héroïque. La présence des Dioscures serait alors une confirmation de l'horizon divin qui attend les fils de la magicienne. Il semble évident ici que la dimension héroïsante des Dioscures s'accompagne tout autant d'une fonction funéraire et eschatologique<sup>1257</sup>. Notons cependant que si Euripide y fait allusion à la fin de sa tragédie<sup>1258</sup>, la tradition identifie plus souvent ces enfants héroïsés aux nouveau-nés que Médée (abusée par la déesse qui avait promis l'immortalité à ses fils) déposait dans le temple d'Héra Akraia<sup>1259</sup> sur l'acropole de Corinthe, jusqu'à ce qu'elle soit surprise par Jason<sup>1260</sup>. Après le départ de Médée, les citoyens de Corinthe, parfois accusés d'avoir tué les fils de la magicienne, furent frappés par la mort systématique de leurs nouveaux-nés. Le culte rendu aux enfants de Médée dans le temple d'Héra Akraia consistait en rites d'expiation à connotation funéraire. Sarah Iles Johnston parle d'ailleurs de « rites of atonement » et d' « TMnag...smata

---

<sup>1254</sup> Voir les synthèses ROUVERET 1996 et PONTRANDOLFO 1996e.

<sup>1255</sup> ISLER-KERÉNYI 2000, p. 132.

<sup>1256</sup> LAURENS 1984, p. 227.

<sup>1257</sup> Vanessa Biscotto rapporte l'iconographie des Dioscures à ces deux fonctions, cf. BISCOTTO 2010, p. 542 *et sq.*

<sup>1258</sup> EURIPIDE, *Médée*, v.1379-1383.

<sup>1259</sup> Sur le culte d'Héra Akraia, la localisation de son sanctuaire et les liens entre Médée et la déesse, voir JOHNSTON 1997. Johnston distingue deux Médées : la Colchidienne, qui aurait aidé Jason et les Argonautes, et la Corinthienne liée à la fondation du culte d'Héra Akraia à Corinthe. La tradition les aurait ensuite confondues en une seule et même figure.

<sup>1260</sup> «La déesse [Héra] promet de rendre les enfants de Médée immortels : ce sont ceux à qui les Corinthiens rendirent un culte après leur mort en les nommant des sangs-mêlés». (PINDARE, *Olymp.* XIII, sch. au vers 74). Cité par LAURENS 1984, note 55.

(chthonic sacrifices) »<sup>1261</sup>. Sept jeunes garçons et sept jeunes filles, la tête rasée et vêtus de noir, étaient envoyés pendant une année servir la déesse dans son temple. Cet aspect du mythe peut être lu comme sa conséquence culturelle et perceptible : Pausanias parle encore d'un monument (mnÁma) et d'une statue (e,,kèn) dédiés aux enfants de Médée sur l'acropole de Corinthe<sup>1262</sup>. Sur le cratère de Munich, la dimension sacrée et culturelle est suggérée par la présence de la victime sur l'autel, mais reste implicite. La déesse Héra demeure invisible et le monde funéraire n'est représenté qu'à travers la figure d'Oistros et l'*eidolôn* d'Aiétès. Le Peintre des Enfers insiste donc davantage sur le geste infanticide de Médée, en lui conférant – par la présence de l'autel – la dimension d'un rite barbare et mystérieux qui le rend plus effrayant encore. « Surhumaine, Médée est capable d'accomplir des actes inhumains »<sup>1263</sup>. On perçoit à travers cette version du mythe la volonté d'accentuer le caractère étranger de Médée, qui agit hors des normes grecques<sup>1264</sup> et possède des pouvoirs d'autant plus redoutables qu'ils sont incompréhensibles.

Sur le cratère de Munich, le costume de Médée est clairement oriental et sa coiffure s'apparente à celle des Scythes. Cette représentation est l'aboutissement d'un processus de « barbarisation » de la figure de Médée opérée dans la peinture vasculaire entre la fin de l'époque classique et le début de la période hellénistique. Selon Claude Pouzadoux « cette évolution dans une production céramique principalement destinée à une population non grecque traduit l'attitude paradoxale d'un public qui tout en affirmant sa connaissance du mythe grec s'en sert pour rappeler ses origines non grecques. » Si nous reprenons volontiers cette interprétation pour d'autres figures mythologiques représentées dans la céramique italote, il nous semble ici que c'est bien le statut d'étrangère qu'ait voulu souligner le peintre. Toute assimilation ou identification avec Médée est rendue impossible par son caractère clairement allochtone, qui la rend à la fois plus mystérieuse et dangereuse. En insistant sur l'étrangeté de Médée, l'iconographie accorde « la priorité de sens à l'hétérogénéité de la Barbare et du Grec, distance qui apparaît également en Grèce, ne serait-ce que dans le nom attribué aux enfants à Corinthe, *mixobarbaroi*. »<sup>1265</sup>

Au statut d'étrangère de Médée – et donc à sa sauvagerie latente – répond une autre figure de femme barbare et dangereuse : l'Amazone. Le col du cratère représente en effet une

<sup>1261</sup> JOHNSTON 1997, p. 50.

<sup>1262</sup> PAUSANIAS, *Périégèse*, II, 3.6 et 3.7.

<sup>1263</sup> Nous empruntons cette belle formule à AELLEN 1994, p. 41.

<sup>1264</sup> Ce qui effraie dans la figure de Médée, ce ne sont pas tant ses actes que le fait qu'ils soient perpétrés par une femme. Les représentations de femme à l'épée dans la céramique grecque sont rares et en principe réservées aux femmes thraces (les Amazones, quant à elles, ont des armes spécifiques comme l'arc et la hache scythe). Le geste de l'infanticide répond au féminin à celui d'autres héros comme Héraclès, Agamemnon ou Athamas. Mais dans le cas de Médée, aucune folie, impératif religieux ou tort direct causé à sa famille (comme dans le cas de Procné et Philomèle) ne dicte le geste, ce qui le rend terrible et impardonnable.

<sup>1265</sup> LAURENS 1984, p. 227.

amazonomachie, où le peintre insiste davantage sur le caractère féroce et oriental de l'Amazone, montrée ici plus comme un guerrier Scythe que comme une femme. La Nikè couronnant le guerrier grec ne laisse guère de doute sur l'issue du combat, même si le cheval blanc cabré de l'Amazone centrale exalte toute la noblesse d'un ennemi prêt à combattre jusqu'à la mort. Comme pour la figure de Médée, l'exotisme d'une féminité cruelle et farouche subjugue.

Cette représentation, magistrale et exhaustive, de la vengeance de Médée témoigne ainsi d'une réflexion poussée sur les tenants politiques, culturels, éthique et religieux du mythe. Mais la mise en scène complexe d'une vengeance à l'œuvre se trouve aussi mise en abyme par la justice divine des Enfers, représentée de manière allégorique sur le second cratère monumental de l'hypogée Monterisi.

### B) Cat. 149 : Justice divine aux Enfers. [annexe 85]

Le cratère à volutes<sup>1266</sup> J 849 présente une scène complexe, agencée sur plusieurs registres : autour d'une architecture symbolisant ici encore un palais où évoluent le couple divin d'Hadès et de Perséphone, de multiples personnages, seuls ou en groupe, évoquent différents épisodes de la justice rendue aux Enfers<sup>1267</sup>. Au registre inférieur, aiguillonnés par les Furies, Sisyphe et Tantale subissent leur supplice au Tartare. Détail anecdotique, l'une des Furies s'est néanmoins détournée un instant de son condamné pour empêcher par la brûlure de sa torche la fuite d'Héraclès avec le chien Cerbère. Remarquons tout de suite avec Christian Aellen que « le rôle des Furies aux Enfers se résume en deux points : actives, elles exécutent une punition ; passives, elles symbolisent aux Enfers le maintien de l'ordre et par conséquent, de la justice. [...] Elles sont les exécutrices directes des ordres du couple infernal. »<sup>1268</sup>

Au registre supérieur, Megara retrouve ses enfants, tués par leur père Héraclès lorsqu'il avait été frappé de folie meurtrière par Mania, instrument de la jalousie d'Héra. Les Héraclides sont représentés la poitrine bandée pour masquer leurs blessures, et portent encore les signes de leur jeune âge : l'aryballe et les liens de cuir utilisés à la palestra. De l'autre côté, sous la garde de Diké, Thésée et Pirithoos sont punis pour avoir tenté d'enlever Perséphone. La figure de Diké, allégorie de la Justice, est rarement représentée. Christian Aellen note qu'on ne la trouve que dans la peinture

<sup>1266</sup> Sur l'apparition de la forme dans les contextes funéraires de Grande Grèce, voir PONTRANDOLFO 1985 et D'AGOSTINO 1996, p. 11 *et sq.* Pour les liens symboliques entre l'architecture religieuse et la forme du cratère à volutes, nous renvoyons à DENOYELLE 2007b et au récent colloque *Le cratère à volutes. Destination d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, tenu à Paris les 26-27 octobre 2012 (Académie des Inscriptions et Belles Lettres/INHA, actes en cours de préparation).

<sup>1267</sup> Pour une comparaison de ce vase avec les scènes aux Enfers de la céramique italiote, voir PENSA 1977.

<sup>1268</sup> AELLEN 1994, p. 61.

italiote, précisément « aux Enfers, en relation avec Thésée et Pirithoos et avec Protésilas. »<sup>1269</sup> On l'identifie aisément grâce à son glaive qu'elle tient hors du fourreau et à son attitude pondérée mais ferme (Aellen parle de sa « lenteur légendaire »). En tant qu'allégorie de la Justice, Diké siège aux Enfers, comme garant de l' « ordre cosmique ».

Seuls deux héros semblent réussir à contourner les lois infrangibles du Royaume d'Hadès : tout d'abord Héraclès, aidé par Hermès, emmène Cerbère hors des Enfers ; Orphée, ensuite, qui joue de la cithare aux oreilles de Perséphone dans l'espoir de ramener Eurydice. Le héros semble accompagné par un curieux groupe. Marina Pensa<sup>1270</sup> l'interprète comme une famille d'initiés, liée au culte de l'eau dans le contexte funéraire. Ce groupe est constitué d'un jeune homme aux cheveux longs et bouclés, nu avec sa chlamyde négligemment drapée sur les épaules et semblant se coiffer d'une couronne de laurier ; il est suivi d'une femme vêtue d'un chiton fin et d'un himation, un diadème et un saccos retenant sa chevelure ondulée, elle se tourne vers le jeune homme pour lui parler ; enfin un enfant, nu avec une chlamyde flottant sur ses épaules et un baudrier lui barrant la poitrine, semble occuper à jouer avec une canne et une balle. En l'absence de caractérisation majeure, il est difficile de rattacher ce groupe à un épisode mythologique. Nous nous bornerons ici à remarquer sa position : derrière Orphée, à proximité du Palais d'Hadès et de Perséphone, sous le groupe de Mégara et de ses enfants. Alors que le registre inférieur montre clairement le Tartare, il pourrait s'agir ici de la représentation des Champs Élysées ou l'Île des Bienheureux. On remarque la présence d'une architecture derrière l'Héraclide. Elle symbolise peut-être le confin ou l'entrée à ce monde. Suivant cette hypothèse, le couple mystérieux pourrait être interprété comme Ménélas et Hélène avec leur fils Nicostratos. Ménélas en effet, en tant que gendre de Zeus, avait été promis par la prophétie de Protée<sup>1271</sup> à ne jamais connaître la mort et à rejoindre directement l'Île des Bienheureux.

L'autre côté de la composition, occupé par le groupe des juges et au registre supérieur Diké, Thésée et Pirithoos, représenterait alors l'espace le plus proche du palais d'Hadès. En effet, le héros Thésée et son compagnon Pirithoos, masquant leurs desseins d'enlèvement de Perséphone, avaient été invités à un banquet par le couple divin, avant de rester prisonniers de leur chaise. Quant aux juges, ils siègent au centre des Enfers, à proximité de la demeure d'Hadès, sous la figure de Diké. Cette vision des Enfers rappelle que le Royaume d'Hadès est « *avant tout* un lieu où l'on purge sa peine et où l'on se rachète, un endroit où règne la justice cosmique. [...] Cette justice cosmique comme concept moral, organisée jusque dans ses moindres détails, constitue un élément fondamental dans

---

<sup>1269</sup> AELLEN 1994, p. 62.

<sup>1270</sup> PENSA 1977, p. 45.

<sup>1271</sup> *Odyssée* chant IV, v.560-562.

une céramique funéraire comme la nôtre : d'une part, elle est la garantie d'un équilibre entre le bien et le mal ; d'autre part, elle apporte l'espoir d'une vie après la mort sereine et équitable »<sup>1272</sup>.

La composition de l'ensemble du vase renforce encore la hiérarchie des espaces pour recréer une véritable géographie du Royaume d'Hadès<sup>1273</sup>. Le col du cratère est en effet occupé par les deux quadriges d'Hélios<sup>1274</sup> et Séléné qui tour à tour s'élèvent et se couchent dans l'océan, dont dauphins bondissants, poissons et coquillages évoquent la présence. Cette scène, placée sur le col, est à la fois un marqueur temporel – la course des quadriges indiquant le temps qui passe – et un marqueur spatial, qui montre clairement le caractère souterrain des Enfers, enterrés sous la mer, plus profond encore et plus inaccessible que le Royaume de Poséidon. De même, une nette opposition est créée entre l'ordre et l'harmonie apportés par l'architecture du palais d'Hadès et de la fontaine de l'Île des Bienheureux, et la nature du Tartare tantôt âpre, caractérisée par les roches que pousse sans fin Sisyphe, tantôt faussement luxuriante, comme les frondaisons chargées de fruits qui se retirent dès que Tantale y porte la main. Le fleuve qui coule aux pieds des damnés marque aussi une barrière géographique symbolique des Enfers, cantonnant le spectateur à un espace hors du monde d'Hadès. Nous sommes et restons ici aux portes des Enfers.

La qualité du dessin et la complexité de la composition ont rapproché ce vase de la grande peinture, en particulier de la mégalographie de Polygnotos. Mais l'influence orientale – ou du moins une fascination certaine pour l'Orient – se lit clairement à travers les costumes de Tantale, d'Orphée et de l'un des juges des Enfers. Ce dernier porte en outre une barbe soignée, figurée en bouton exactement comme les représentations achéménides. Le parallèle est trop flagrant pour pouvoir être ignoré. En l'absence de documentation archéologique plus abondante et de sources plus précises, on ne peut qu'imaginer la circulation de cartons de dessins ou de fragments d'œuvres arrachés au Royaume de Darius par les armées d'Alexandre et rapidement diffusés vers l'Occident. Le cratère éponyme du Peintre des Enfers a en effet été daté<sup>1275</sup> vers 330 av. J.-C. De plus, Claude Pouzadoux, dans nombre de ses travaux, a déjà montré les liens qui unissent le Peintre de Darius et son atelier à l'univers macédonien et aux campagnes d'Alexandre. Si ce cratère nous amène donc aux portes de l'Hadès, il n'en est pas moins le reflet de son époque et des fascinations culturelles et politiques de son temps.

---

<sup>1272</sup> AELLEN 1994, p. 65-66.

<sup>1273</sup> Le Peintre des Enfers offre ainsi une vision plus complète et mieux structurée que ses prédécesseurs et ses collègues d'atelier (cf. le cratère à volutes d'Altamura, attribué à une main de l'atelier du Peintre de Lycurgue, MANN 81666).

<sup>1274</sup> Christian Aellen développe d'intéressantes réflexions dans sa thèse à propos des personnifications d'éléments naturels et de la représentation anthropomorphique de l'espace et du temps dans la céramique italote. En particulier sur la figure d'Hélios, voir AELLEN 1994, p. 121.

<sup>1275</sup> TRENDALL *RVAp* II, p. 532 ; DENOYELLE-IOZZO 2009, p. 154.

### C) Cat. 146 : La folie de Lycurgue ou le châtement de Dionysos [annexe 86]

La loutrophore de Munich (J853) est attribuée elle-aussi au Peintre des Enfers, dont on retrouve la *maestria* non seulement dans les scènes figurées mais également dans les décors secondaires. Les rinceaux et leurs enroulements se finissant en corolles de fleur ne peuvent qu'être rapprochés de l'orfèvrerie contemporaine et des diadèmes découverts notamment dans l'hypogée voisin dit « des Ors » (Ipogeo degli Ori)<sup>1276</sup>.

La face B est traitée sur toute sa longueur comme une scène d'offrande à la tombe. La face A, divisée en deux registres, nous ramène vers un thème plus violent et tragique avec une représentation de la folie de Lycurgue. Le roi des Édoniens qui avait fait affront à Dionysos en refusant son culte, est montré ici en train de massacrer sa propre famille, aveuglé par la *mania* envoyée par le dieu<sup>1277</sup>. Bien qu'il vienne de tuer son épouse, c'est Lycurgue qui semble aux abois, assailli par Dionysos et une ménade d'un côté, une Furie aidée d'une panthère de l'autre, tandis que derrière elle, Hermès assiste à la scène. La panthère fait partie intégrante du bestiaire dionysiaque, mais ici – comme le remarque aussi Christian Aellen<sup>1278</sup> – elle souligne encore davantage la férocité et la vitesse des assauts de la Furie, qui le menace avec des serpents et le tourmente de son *kentron*. Si Lycurgue ressent les effets dévastateurs de la vengeance de Dionysos et l'effroi inspiré par la Furie, il ne semble pas pour autant conscient de leur présence. En effet, nous ne voyons pas dans le geste de Lycurgue une menace dirigée explicitement contre le dieu. Lycurgue soutenant encore le corps de sa femme, se retourne pour chercher d'autres victimes. Son regard hagard ne rencontre ni celui du dieu vengeur ni celui de la Furie. La figuration de cette dernière – présente sur la majorité des vases illustrant l'épisode – obéit davantage aux conventions de l'allégorie<sup>1279</sup>. Nous avons déjà évoqué à propos du cratère à volutes lucanien du Peintre de Brooklyn-Budapest, la volonté de marquer l'aveuglement de la folie de Lycurgue par des yeux exorbités et un regard perdu dans un monde à lui seul visible. Ici aussi, le Peintre des Enfers marque la folie du héros par l'égarement de son regard. Un examen attentif du vase montre que Lycurgue n'établit aucun contact visuel avec le dieu vengeur. La Furie et Dionysos encadrent bien le roi des Édoniens mais se trouvent dans une autre dimension. Cette notion d'espace est d'ailleurs suggérée par la chlamyde flottante de Lycurgue et son épée qui passent devant le narthex de Dionysos. Le dieu se trouve donc bien derrière Lycurgue et ne peut en aucun cas être touché par son épée.

<sup>1276</sup> Découvert le 14 mai 1928. Le mobilier funéraire est aujourd'hui conservé au Musée Archéologique de Tarente. Pour les conditions de découverte de la tombe et son matériel, voir BARTOCCINI 1935 ; voir également *Cat. La tomba degli ori*.

<sup>1277</sup> Pour les différentes versions du mythe et leurs sources littéraires, voir FARNOUX LIMC, s.u. *Lykourgos I*.

<sup>1278</sup> AELLEN 1994, p. 31.

<sup>1279</sup> Sur ce point, nous renvoyons au chapitre « La Furie est-elle une personnification ? », in AELLEN 1994, surtout p. 82-83.

L'iconographie s'inspire vraisemblablement d'une version du mythe sur laquelle s'appuie aussi le drame d'Eschyle<sup>1280</sup>. De plus, la présence de Lyssa, la Folie meurtrière, est déjà visible dans la céramique attique. Bien que le drame se déroule en Thrace, dans les environs du Mont Pangée, le héros est représenté ici avec des caractéristiques à la fois locales et barbares : sa barbe et sa chevelure hirsutes ainsi que la pilosité très marquée du torse le lient aux Barbares du Nord de la Thrace. Rappelons que Lycurgue est présenté par la tradition et les drames d'Eschyle, comme un buveur invétéré de bière, boisson typique des peuples barbares, et non de vin, marque de civilisation pour les Hellènes. Par ailleurs, son vêtement et ses armes se rapprochent davantage des représentations apuliennes de héros grecs : Lycurgue, en nudité héroïque, ne porte qu'une chlamyde flottant sur ses épaules ; son épée est courte et droite, comme celle de tous les guerriers grecs ou « mixhellènes »<sup>1281</sup> (ou pour rester dans le contexte de la Grande Grèce et mieux dire avec Thucydide, les *summe...ktoi*<sup>1282</sup>) représentés dans la céramique apulienne. Cette épée est tout à fait inhabituelle dans l'iconographie de Lycurgue, toujours représenté en train de brandir une double hache ; enfin, il est coiffé d'un casque d'où partent deux curieux appendices qui ne peuvent que faire penser aux casques samnites, documentés par l'archéologie de la région et jusqu'à Paestum. Le peintre a ainsi résolu la difficile équation de représenter un roi Thrace, à la frontière entre les mondes grec et barbare, pour une clientèle elle-même hellénisée mais encore indigène<sup>1283</sup>. Le héros purement grec quant à lui est rendu plus proche de la réalité culturelle du commanditaire, avec des armes ou des parures indigènes<sup>1284</sup>. Au contraire, remarquons avec Angela Pontrandolfo que lorsque les peintres des ateliers italiotes veulent représenter un barbare, un étranger d'une lointaine contrée, « mai in queste scene il barbaro viene connotato con gli attributi che potrebbero permetterci di definirlo lucano, apulo o sannita. »<sup>1285</sup> Le « barbare » est donc toujours l'autre, l'étranger, le lointain. On note ainsi chez les populations de Grande Grèce au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>1286</sup> une appropriation parfaite du principe dichotomique grec/barbare, en une intériorisation des valeurs grecques et une séparation nette avec les pratiques étrangères à la culture hellénistique.

<sup>1280</sup> La *Lycurgie* d'Eschyle était à l'origine composée des *Edoniens*, des *Bassarides* et des *Néaniskoi*, et du drame satyrique *Lycurgue*. Elle ne nous est parvenue que sous forme de fragments et de citations indirectes. Pour l'analyse de cette tétralogie voir JOUAN 1992, en particulier p. 72-76.

<sup>1281</sup> Sur cette notion en Grande Grèce, voir ADAMESTEANU 1996, p. 115 *et sqq.*

<sup>1282</sup> Thucydide, VI, 17.2. Référence citée par PONTRANDOLFO-ROUVERET 1983a, p. 1056, note 18.

<sup>1283</sup> Sur ces problématiques, voir PONTRANDOLFO-ROUVERET 1983a. Sur cette notion de mixhellène, par opposition à celle de mixobarbare, voir CASEVITZ 2001.

<sup>1284</sup> Sur le phénomène d'acculturation vestimentaire dans la céramique de Grande Grèce, voir notamment DEWAILLY 1983. Plus spécifiquement sur les tuniques de guerriers samnites voir ROUVERET 1988, p. 110-112.

<sup>1285</sup> PONTRANDOLFO - ROUVERET 1983a, p. 1065.

<sup>1286</sup> Le phénomène est particulièrement visible dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, mais il participe d'un processus à plus longue échelle, initié dès l'époque archaïque. Voir par exemple DE LA GENIERE 1983b. Voir également la thèse POLLINI 2008.

Sur la loutrophore de Munich, le mythe est réduit à son expression la plus essentielle : la vengeance de Dionysos en action et le meurtre de l'épouse de Lycurgue. Certes mis en valeur par sa place sur le registre supérieur, il occupe néanmoins une part relativement restreinte sur l'ensemble du vase, qui semble davantage affirmer son lien avec le monde funéraire à travers deux scènes d'offrandes à la tombe (sur le registre inférieur de la face A et sur l'ensemble de la face B). Car si riches soient-elles, les représentations mythologiques semblent toujours servir de support paradigmatique aux scènes de *naïskos* qui, inmanquablement, les accompagnent sur les revers des grands vases, ou les supplantent complètement, comme dans le cas des deux amphores pseudo-panathénaïques<sup>1287</sup> du mobilier de l'hypogée Monterisi.

#### D) Les fonctions du mythe

La face secondaire des trois vases que nous venons d'analyser, présente en effet une atmosphère plus retenue. Empreintes de religiosité, les faces calmes des trois vases montrent des scènes de *naïskos* (petit temple funéraire) où des personnages rendent hommage par des offrandes et des libations au guerrier défunt représenté sous une architecture symbolisant la tombe.

L'une des amphores pseudo-panathénaïques restées à Naples<sup>1288</sup> [cat. 145] représente elle aussi un *naïskos*, partagé par un jeune homme et un homme d'âge mûr. [annexe 87, fig. 1] Stine Schierup a récemment mis en évidence les liens entre cette forme, issue de l'amphore panathénaïque attique, et le culte héroïque en contexte italiote<sup>1289</sup>. Les scènes de *naïskos* trouvent ainsi naturellement leur place sur la panse des amphores pseudo-panathénaïques qui participent d'une héroïsation du défunt.

L'association de deux hommes, partageant sans doute un lien de filiation, dans une structure héroïsante comme celle du *naïskos* n'est pas rare et on la retrouve par exemple sur la face B du fameux cratère des funérailles de Patrocle (MANN inv.81393). Au-delà de la fonction religieuse et du statut héroïque qu'elle énonce, cette image est également le marqueur d'une continuité générationnelle, garante du maintien du rang et de la puissance de la famille du défunt honoré.

Cette iconographie invite à penser que les vases étaient bien destinés, dès leur fabrication, à un usage funéraire. Mais comme le remarque Claude Pouzadoux, il faut se garder de réduire les mythes figurés sur les vases à leur seule dimension eschatologique pour considérer au contraire leur fonction de vecteur d'images et de messages au monde des vivants. L'usage de ces vases pourrait

---

<sup>1287</sup> MANN inv.82383 (H 2192) et inv.82308 (H 2311).

<sup>1288</sup> Naples, MANN H 2192, inv.82383. Attribuée au Peintre de Chiesa.

<sup>1289</sup> SCHIERUP 2012, en particulier p. 130-131.

alors être comparé à la rhétorique d'un éloge funèbre<sup>1290</sup>, où par le jeu des analogies et des allégories, les images peintes constituent un portrait héroïsant et glorificateur du défunt. Reprenant les catégories mises en place par Luigi Enrico Rossi<sup>1291</sup>, Claude Pouzadoux distingue deux fonctions de ces images portées par le mobilier funéraire. La première est paradigmatique et éthique : le mythe définit les lignes de contours contemporaines de la conduite morale en donnant à voir les conséquences – souvent terribles – d'un écart des règles établies par la société. La seconde, peut-être plus importante encore, est « individualisante » en ce qu'elle caractérise l'identité du défunt, de son milieu socio-culturel, de son *aition*, et constitue, selon l'expression de Rossi une véritable « targa culturale »<sup>1292</sup>. Les mythes représentés doivent ainsi être lus en prenant en compte non seulement l'intégralité de leur support (ici le vase), mais aussi l'ensemble du contexte funéraire dont ils font partie. Ce n'est qu'à travers cette étude globale que nous pourrions appréhender la culture de ces élites indigènes et les influences qu'elles reçoivent. L'hypogée Monterisi n'échappe pas en effet à cette interpénétration culturelle, qui semble même devenir le cœur de l'identité des aristocraties locales de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle av J.-C.<sup>1293</sup>

Cette réflexion pose le difficile problème de l'utilisation des images dans les rites funéraires et au-delà, celui du rôle de médiateur des images et de leur support entre les différents peuples ou groupes culturels concernés par ces échanges. Ces thématiques complexes et épineuses sont magistralement résumées et approfondies par Agnès Rouveret. Ces images faisant référence à des mythes que nous connaissons par les sources littéraires grecques sont néanmoins produites pour une clientèle indigène « dont nous ne pouvons appréhender, faute de textes, les traditions et les représentations propres que par un jeu de confrontation entre les données archéologiques, les liens tissés entre les images et le témoignage indirect des sources grecques ou latines. Une telle analyse est facilitée par l'augmentation considérable des connaissances relatives à l'archéologie funéraire des cultures de l'Italie préromaine et parallèlement à celle de l'aristocratie macédonienne. »<sup>1294</sup> Le récent colloque organisé en parallèle de la grande exposition sur la Macédoine au Musée du Louvre en 2011, a confirmé avec l'appui des dernières découvertes de l'archéologie funéraire de la région, ce qu'Agnès Rouveret avait déjà reconnu, à savoir « le rôle déterminant des modèles homériques auprès des souverains de Macédoine »<sup>1295</sup> et leur diffusion dans la culture des élites guerrières d'Italie méridionale.

---

<sup>1290</sup> POUZADOUX 2008, p. 206.

<sup>1291</sup> ROSSI 1997, p. 70-71.

<sup>1292</sup> ROSSI 1997, p. 71.

<sup>1293</sup> En particulier sur la pénétration macédonienne en Daunie, voir MAZZEI 2004.

<sup>1294</sup> ROUVERET 2002, p. 351.

<sup>1295</sup> ROUVERET 2002, p. 351.

Si l'hypogée Monterisi n'a pas à proprement parler de représentation héroïque du défunt, contrairement aux parois peintes des tombeaux de Paestum ou d'images sculptées comme dans la tombe de l'Hoplite, ici c'est bien l'ensemble du contexte architectural et du mobilier funéraire qui sert à évoquer une héroïsation du mort. Les images ne sont pas sur les parois mais sur les vases historiés, supports de mythes et de messages à plusieurs niveaux d'interprétation. Nous avons déjà évoqué les fonctions paradigmatiques et marqueuses d'identité des images mythiques. Ici, deux vengeances sanglantes sont évoquées : celle d'un dieu, Dionysos, et celle d'une puissante magicienne, Médée, petite-fille du Soleil. Dans un cas comme dans l'autre, la punition divine (ou semi-divine) est d'une extrême violence et s'abat non pas sur le héros lui-même, mais sur ses proches : Créüse et les fils de Jason d'une part, la femme et le fils de Lycurgue d'autre part. Mais l'Ordre cosmique qui règne aux Enfers répare les excès des châtiments divins (ainsi Megara retrouvant ses enfants). Un autre lien plus subtil rattache également ces représentations mythiques au troisième grand vase figuré du mobilier funéraire de l'hypogée Monterisi : sur le cratère éponyme du Peintre des Enfers, le palais d'Hadès et de Perséphone est entouré par des héros punis par les dieux, tels que Sisyphe, Tantale, Thésée. Leur présence est certes mêlée à celle des juges des Enfers et à d'autres personnalités comme Héraclès venu chercher Cerbère avec l'aide d'Hermès, et l'on pourrait penser qu'il s'agit là pour le peintre d'une façon de « planter le décor ». Cette fonction didactique d'illustration n'exclut pas néanmoins des liens mythologiques érudits avec les scènes représentées sur les autres vases historiés de l'hypogée. Par exemple, la présence d'Orphée jouant de la lyre devant Hadès et Perséphone, préfigure le moment où le héros, après avoir eu les révélations de l'Outre-monde, se détournera de Dionysos pour ne plus adorer qu'Hélios-Apollon<sup>1296</sup> (présent sur le col du même cratère). Comme Lycurgue roi des Édoniens de Thrace, il sera puni par le dieu sur le Mont Pangée... en Thrace. Le culte exclusif d'Hélios renvoie quant à lui à la figure de Médée, sa petite-fille. Par ailleurs, dans le drame satyrique d'Eschyle *Les nourrices de Dionysos*, il semble que « les satyres [...] bénéficiaient d'une cure de rajeunissement grâce aux bons soins de Médée. »<sup>1297</sup> Ces liens mythologiques ne sont certes pas au cœur des enjeux iconographiques de l'hypogée. Ils dénotent cependant une connaissance fine et approfondie des mythes grecs de la part du peintre et de ses commanditaires. Leur fonction paradigmatique peut donc être résumée ainsi : respecter la puissance des dieux et accepter l'iniquité et la violence de leurs châtiments en attendant l'ordre qui règne dans l'Hadès.

<sup>1296</sup> Sur cet aspect de l'Orphisme, nous renvoyons à DETIENNE 1985.

<sup>1297</sup> JOUAN 1992, p. 78-79, cite HYGIN, *Fables*, 182, 2 ; OVIDE, *Métamorphoses*, VII, 294-296

Mais selon nous, la fonction « identifiante » revêt une importance encore majeure pour les commanditaires de la tombe. La représentation des Enfers et surtout du couple divin qui les gouverne, acquiert une dimension eschatologique. Il faut la mettre en parallèle avec les scènes de *naïskos* qui occupent les revers des vases principaux et deviennent même l'unique sujet des deux amphores panathénaïques de Naples (**cat. 145 et cat. 147**). Le défunt est toujours représenté comme un guerrier, et parfois comme un cavalier. Ses armes sont soit présentes à l'intérieur du *naïskos* soit offertes par les orants autour du tombeau. Lorsque le défunt n'est pas représenté (c'est le cas sur l'amphore H 2311 [**cat. 147**] par exemple), un monument, stèle ou fontaine, assume symboliquement la même fonction dédicatoire et héroïsante. [**annexe 87, fig. 3**] Nous pouvons reprendre ici les remarques d'Anne-Marie Guimier-Sorbets à propos de la tombe d'Eurydice à Vergina : « Représentation d'Hadès et Perséphone, ou représentation du héros, il s'agit vraisemblablement, dans ce contexte funéraire, de deux expressions équivalentes d'une même croyance/espérance en un au-delà bienheureux. »<sup>1298</sup> Cependant, une interprétation systématique des scènes de *naïskos* dans un sens eschatologique lié à l'initiation du défunt aux cultes à mystères – comme l'écrivait Millin au XIX<sup>e</sup> siècle et comme cela a été proposé un temps par Trendall – nous semble un peu forcée, au vu de la récurrence de ces scènes sur la céramique italote. Nous penchons plutôt pour une volonté affirmée d'héroïsation du défunt. Comme le remarque Anne-Marie Guimier-Sorbets, le *naïskos* (ou le dais) est « l'apanage des statues de culte des dieux et des héros ». <sup>1299</sup> Dans la peinture vasculaire italote, la représentation de la tombe est en effet totalement assimilée à celle d'un *héroôn* dès le deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'atelier du Peintre de l'Ilioupersis en particulier, contribue à en fixer les canons iconographiques<sup>1300</sup>. Véritable petit temple donc, le *naïskos* contient, outre la représentation du défunt, tous les signes identifiant son rang, son appartenance culturelle et sociale. Les scènes de *naïskos* sont ainsi de précieux marqueurs pour tenter de discerner le poids démographique des groupes sociaux d'élite. Les conclusions statistiques déjà citées indiquent entre autres choses que « sul campione di immagini che costituiscono il nostro corpus, il 55% è connotato al maschile, il 40% al femminile mentre il rimanente 5% presenta all'interno del *naïskos* oggetti o elementi vegetali. »<sup>1301</sup> Rappelons en outre que le pourcentage assez faible de représentations de cavaliers correspond à la rareté du matériel archéologique découvert jusqu'à présent et nous semble de toute façon assez révélateur d'un groupe social d'élite très restreint parmi les aristocraties guerrières indigènes.

<sup>1298</sup> GUIMIER-SORBETS 2002, p. 162.

<sup>1299</sup> GUIMIER-SORBETS 2002, p. 164.

<sup>1300</sup> PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 194.

<sup>1301</sup> PONTRANDOLFO ET AL. 1988, p. 194, note 48.

Les images que nous considérons aujourd'hui comme des scènes génériques de *naïskos*, devaient en réalité assumer la fonction principale lors du cortège funéraire, en ce qu'elles liaient directement le défunt aux représentations héroïques, tout en confirmant – au même titre que les armes – son appartenance à la classe aristocratique de ces sociétés indigènes. Le *naïskos* de la céramique italiote – et apulienne en particulier – est donc à la fois un marqueur social et un facteur d'héroïsation. Véritable *eidôlon*, il montre à tous le statut social du défunt et surtout, la puissance économique de sa famille.

Les scènes de *naïskos* sur les vases fonctionnent alors comme une représentation métonymique de l'enterrement rituel et de la tombe elle-même. Les vases du mobilier funéraire ne font ainsi que « pré-figurer » le nouveau statut du défunt dans sa tombe, en donnant à voir une image à la fois grandiose et sereine du mort et de la Mort.

### III) Un homme sous influence : l'hypogée comme miroir d'ascendances externes

L'hypogée Monterisi est une découverte majeure pour l'archéologie de l'Apulie septentrionale. Son mobilier permet d'appréhender les influences reçues par les populations anhelléniques, mais aussi l'organisation et l'univers culturel de leurs élites<sup>1302</sup>. Elle révèle aussi la Daunie comme une zone de contact entre plusieurs mondes<sup>1303</sup> : l'étrusque, le grec et le macédonien ; même s'il faut rappeler avec Juliette de la Genière « qu'il faut se garder de mettre l'indice d'hellénisation mécaniquement en rapport avec la présence d'objets grecs »<sup>1304</sup>.

Nous avons déjà souligné les rapports entre les bas-reliefs de l'hypogée Monterisi avec le bestiaire étrusque à vocation funéraire. Il est d'autres parallèles qu'il faut ici souligner entre les grands vases figurés de Canosa et la peinture pariétale étrusque. Agnès Rouveret n'a pas manqué de le remarquer : « Plusieurs traits relient l'hypogée de Canosa [...] et la tombe étrusque de l'Ogre. Le choix de groupes semblables, par exemple le couple de Thésée et de Pirithoüs, semble indiquer l'existence d'un stock d'images et de thèmes-clés, fonctionnant sur le modèle des exemples rhétoriques, qui circulent de l'Apulie vers l'Etrurie par l'intermédiaire des milieux indigènes fortement hellénisés. »<sup>1305</sup> [annexe 88] Marcello Tagliente<sup>1306</sup> parvient aux mêmes conclusions : alors que le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. semble marquer un recul de l'influence étrusque en Campanie, la Daunie présente plusieurs éléments rattachables à la sphère culturelle étrusque.

En effet, la Daunie, et en particulier un site tel que Canosa, se trouvait sur les voies d'échanges entre le monde étrusque et les régions hellénisées. Les élites guerrières indigènes, concentrant déjà le pouvoir économique et politique dans les territoires sous leur contrôle, devaient sans nul doute prélever une partie des richesses provenant de ces échanges et participer peut-être eux-mêmes à leur dynamisme. Cela expliquerait la forte pénétration de l'hellénisme dans la culture de ces élites. L'hypogée Monterisi, exemple parmi tant d'autres, met ainsi en relief le rôle majeur des

---

<sup>1302</sup> Pour les considérations générales sur les rapports entre Daunie et monde grec, nous renvoyons à LEPORE 1984. Voir également NENCI 1984.

<sup>1303</sup> Comme le remarque Agnès Rouveret, ces zones de contact du monde indigène, « pris entre [plusieurs] modèles » (ROUVERET 1997, p. 585), nuancent singulièrement la notion traditionnelle de « frontière ». Les hypogées de Canosa sont un exemple parmi d'autres de ces flux d'échanges culturels et économiques dont est sillonnée l'Italie méridionale depuis l'époque archaïque.

<sup>1304</sup> DE LA GENIERE 1983b, p. 269.

<sup>1305</sup> ROUVERET [à paraître] [p. 19, note 81]

<sup>1306</sup> TAGLIENTE 1987, p. 148.

aristocraties locales dans l'implantation et la diffusion de la culture hellénistique en Italie méridionale<sup>1307</sup>.

Remarquons en outre que la combinaison des formes (deux cratères à volutes, deux amphores et une loutrophore) est identique à celle d'autres hypogées de Canosa, dont la célèbre tombe dite « du Vase des Perses ». Marina Mazzei insiste sur la forte valeur symbolique et sociale d'œuvres d'une telle importance (par leurs dimensions et leur iconographie) dans le contexte du Nord de l'Apulie<sup>1308</sup>. Il est donc très vraisemblable que l'iconographie si riche et complexe des vases de l'hypogée Monterisi ait été commandée spécialement à l'occasion de funérailles, par une élite<sup>1309</sup> parfaitement au fait des subtilités mythologiques de ces représentations.

Se pose alors la question de la localisation des ateliers producteurs de tels vases monumentaux. Si le style est sans conteste apulien, il est légitime de s'interroger sur l'implantation de peintres et de potiers au plus près d'une clientèle indigène prestigieuse et exigeante. Depuis la fin des années 1990, les recherches sur le sujet tendent de plus en plus à démontrer l'existence d'autres sites de production en dehors de Tarente. C'est le cas par exemple des travaux d'E.G.D. Robinson<sup>1310</sup> et de certaines publications d'Ettore De Juliis<sup>1311</sup> ou encore d'Enzo Lippolis<sup>1312</sup>. Les provenances attestées des œuvres du Peintre des Enfers [**annexe 89**] montrent une concentration de la production dans l'Apulie centrale, à l'exception d'Armento (destination ponctuelle dans les exportations du peintre) et de Canosa qui concentre, dans l'état actuel de nos connaissances, la majorité des œuvres de provenances attestées<sup>1313</sup>.

Canosa et l'hypogée Monterisi accèdent donc ces hypothèses d'implantations locales des ateliers apuliens. Il s'agit d'une véritable révolution copernicienne opérée depuis quelques années sur la question<sup>1314</sup>.

---

<sup>1307</sup> Sur les importations de produits de luxe et la place de la Daunie dans le commerce méditerranéen dès l'époque archaïque, voir D'ERCOLE 2008.

<sup>1308</sup> MAZZEI 1999, p. 468-469.

<sup>1309</sup> Sur cette notion d'élite nous renvoyons au colloque de 2000 (bien que la période traitée commence au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) *Actes Les élites*, en particulier l'introduction et les contributions d'Ivana Savalli-Lestrade et de Marina Silvestrini.

<sup>1310</sup> ROBINSON 1990.

<sup>1311</sup> DE JULIIS 1989.

<sup>1312</sup> *Cat. Arte e artigianato* 1996.

<sup>1313</sup> Françoise-Hélène Massa-Pairault fait la même remarque à propos des œuvres du Peintre de Darius : « aux quelques fragments trouvés à Tarente (qui apparaît ainsi – mais c'est peut-être une illusion – comme un marché secondaire) s'opposent le nombre et la qualité des vases trouvés en Peucétie (à Ceglie, Conversano, Canosa, Ruvo, Altamura), qui paraît ainsi le marché principal de ces vases, et en Daunie (Arpi), qui semble comme un appendice de ce marché. », MASSA-PAIRAULT 1996, p. 236.

<sup>1314</sup> Voir par exemple MAZZEI 1999, p. 468.

Par ailleurs, le récent colloque sur la Macédoine antique tenu à Paris au mois de décembre 2011 a permis entre autres de montrer que la Macédoine et l'Italie méridionale entretenaient des rapports réciproques constants avant les conquêtes d'Alexandre. La présentation par Ida Baldassarre de la tombe hellénistique découverte sous la via dei Cristallini à Naples<sup>1315</sup>, permet un autre parallèle avec l'hypogée Monterisi. Bien que l'hypogée de Naples ait été réalisé en contexte urbain, pour une clientèle bien différente de celle des élites dauniennes, les deux contextes funéraires témoignent de la même volonté de représentation d'une architecture au langage monumental, poussé à son extrême raffinement dans le cas de la tombe des Cristallini. La voûte structurée par une travée centrale et un jeu de fausses poutres repose sur des parois à pilastres encastrés surmontés d'une frise de cheneaux. L'influence d'un contexte hellénisé est accentué encore davantage par le rapprochement qu'il est possible d'opérer entre l'hypogée et certaines tombes macédoniennes. Ainsi le fronton triangulaire couronnant un édifice funéraire de l'antique Lété (actuelle Dervéni) nous a permis d'interpréter le motif en relief ornant la façade de l'hypogée Monterisi. Millin y voyait une lyre et aucune interprétation satisfaisante n'avait pu être donnée<sup>1316</sup>. Il s'agit en fait d'une base de palmette, dont le cœur n'a jamais été complété. [annexe 82, fig. 6] Un autre parallèle peut être fait avec la tombe découverte à S. Angelo di Ogliara en 1969<sup>1317</sup>, dont le tympan de la paroi du fond est orné d'une palmette encadré par ce même motif de « S » affrontés. On pourrait voir là une tentative architecturale de rendu plastique du rinceau et de la palmette que les peintres apuliens ont porté à un haut degré de raffinement sur les vases du milieu du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>1318</sup>

Cette remarque, ainsi que l'absence de décor sur deux des quatre bases supportant les animaux en haut-relief<sup>1319</sup>, nous incitent à penser que l'hypogée n'a jamais été achevé. Cela expliquerait aussi l'absence de polychromie observée dès sa découverte. [annexe 81 fig. 5 et 6]

S'il avait existé, le décor peint aurait néanmoins été soumis aux normes de « la peinture apulienne, dans laquelle l'image peinte est souvent subordonnée au cadre architectural », ainsi que le rappelle Agnès Rouveret en évoquant à titre d'exemple la façade de la tombe du Cerbère de Canosa. En Apulie, ce sont surtout les vases monumentaux et non les parois qui supportent les images, dont « la précision des détails réalistes dans les scènes de combat qui y sont figurées inscrit ces documents,

<sup>1315</sup> BALDASSARRE 1998 et BALDASSARRE 2010.

<sup>1316</sup> Angela Pontrandolfo (PONTRANDOLFO 1996f, p. 181) à la suite de Luca Cerchiali a montré qu'il existe deux types distincts et presque opposés de sépulture masculine : le groupe « équestre » avec éperons et mors de cheval, accompagnés le plus souvent d'armes ; le groupe, plus restreint, des sépultures contenant les restes d'une lyre à carapace de tortue, un plectre et un aulos (voir la tombe du plongeur de Paestum par exemple). Il paraît ainsi peu probable que l'hypogée Monterisi, qui appartient clairement au premier groupe « équestre », ait porté une lyre sur son fronton.

<sup>1317</sup> BENASSAI 2001, S.A.O.1, p. 111-112 (fig.123).

<sup>1318</sup> Sur l'exécution des rinceaux dans la peinture sur vase et leur origine, voir VILLARD 1998.

<sup>1319</sup> La base du sanglier est la mieux conservée. Un serpent en bas-relief y ondule et les bords de la base sont délimités en tableau.

au même titre que les fresques campaniennes ou lucaniennes, dans les courants de la peinture historique. Situés aux deux extrémités de la voie naturelle de l'Ofanto, ces deux ensembles régionaux [Paestum et l'Apulie,] constituent un relais essentiel entre les expériences helléniques et les premiers développements de la peinture romaine à sujet triomphal. »<sup>1320</sup> L'hypogée Monterisi se situe donc au début de la chaîne d'influences qui mène la peinture italienne vers les représentations picturales romaines d'époque républicaine.

---

<sup>1320</sup> ROUVERET 1998, p. 4.



**Conclusion Générale**

**Naples, laboratoire de la science  
archéologique, entre passé et présent**



Notre recherche a permis de relever dans les archives inédites ou publiées 309 références à des découvertes de vases antiques, sur une période allant de 1801 à 1821. Ces 309 mentions décrivent 457 vases antiques découverts dans 21 sites ou localités du Royaume de Naples entre 1801 et 1815. Sur les 457 individus décrits, nous sommes parvenus à en identifier 114 avec certitude (dont 12 vases inédits), soit environ un quart du total. Cette proportion peut surprendre par sa modestie, mais nous retenons qu'il est difficile d'aller au-delà en l'état actuel de la documentation. Faute de référence certaine, nous ne prenons par exemple que peu en compte la céramique à vernis noir découverte dans les contextes funéraires avec d'autres matériels. Ces vases, jugés mineurs, ne faisaient pas, en effet, l'objet de descriptions très approfondies ou n'étaient même pas mentionnés dans les documents d'archives. Il est alors presque impossible de rapprocher un vase à vernis noir d'un contexte et d'une date précise de découverte. Ceci vaut également pour les fragments mentionnés dans les sources de façon trop sommaire. De manière générale, les causes principales d'une absence d'identification sont difficiles à abolir. Elles sont principalement de trois ordres : en premier lieu, le manque de description individuelle (plusieurs vases sont parfois regroupés sous une description commune) ; en second lieu, une absence de correspondance entre les sources primaires et les inventaires des musées ; enfin – et surtout – les descriptions insuffisantes pour permettre d'individualiser un vase avec certitude. Le caractère souvent générique des descriptions laisse en effet trop de place à l'interprétation subjective des données. Ainsi, lorsque plusieurs candidats correspondaient à une même description, sans qu'il nous soit possible d'étayer ou de réfuter leur identification, nous avons préféré nous abstenir d'attribuer une provenance à un individu, pour maintenir l'intégrité et la fiabilité des autres attributions.

Ce travail poursuit en effet comme objectif principal la création d'un socle de provenances certaines pour des vases antiques « apatrides » conservés depuis deux cents ans dans les grands musées européens et d'outre-Atlantique. Ce socle de données archéologiques permet, d'une part, de mieux connaître l'histoire de l'archéologie des sites concernés par ces découvertes et de comprendre l'élaboration progressive de la science archéologique au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; d'autre part, d'asseoir sur des bases plus solides la réflexion menée depuis plusieurs années par la communauté des chercheurs sur les aires de production et de diffusion de la céramique antique en Grande Grèce. S'il faut donc nous résoudre à une vision partielle des découvertes de céramique antique dans le Royaume de Naples pendant le *decennio francese*, la reconstitution de ce corpus de vases figurés permet en revanche de donner une idée des œuvres à disposition des savants et érudits alors présents à Naples. Cet « état de la connaissance » sur la céramique antique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, permet

ainsi d'aborder, d'une part, les étapes de la construction de l'archéologie comme science et, d'autre part, de compléter nos connaissances actuelles tant sur l'histoire des sites fouillés que sur les aires de production et de diffusion des différents types de céramique.

Il nous paraît ainsi important, en conclusion de ce travail, de proposer une synthèse sur les deux aspects majeurs de notre recherche.

#### D'UN LABORATOIRE L'AUTRE : ALLER-RETOUR INTELLECTUEL ENTRE PARIS ET NAPLES.

Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les découvertes de céramiques antiques dans le Royaume de Naples alimentent ainsi non seulement un marché de l'art toujours plus florissant dans le quartier des *Orifici* de la capitale, mais nourrissent surtout un dialogue fécond entre savants méridionaux et nord-européens. La domination française sur Naples privilégie naturellement les liens intellectuels entre les académies du Royaume et celles de Paris. Les idées parisiennes issues de la Révolution avaient déjà pénétré les élites progressistes qui avaient porté la République Parthénopéenne de 1799. Ces théories sur l'Antique, reprenant la pensée de Winckelmann élaborée dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, se confrontent en Italie méridionale à la réalité des fouilles et des découvertes. Naples se transforme en laboratoire où s'expérimentent, se vérifient ou bien se nuancent les théories historiques sur les Anciens : elle devient, en somme, le creuset où se forme l'archéologie scientifique. Cette nouvelle science se forge non plus seulement sur la connaissance littéraire de l'antique ou ses expressions statuaire, mais bien sur des objets de la vie quotidienne, découverts dans un contexte précis. Au fil des découvertes, émerge peu à peu l'idée de l'importance centrale que l'archéologie doit accorder au contexte afin de mieux comprendre l'artefact antique<sup>1321</sup>. Nous venons de rappeler ce qu'a en cela de novateur l'étude de Millin sur l'hypogée Monterisi de Canosa, où le savant tente de remettre les objets dans leur contexte architectural. Cet effort est davantage suivi par l'archéologie italienne dès les années 1820.

La confrontation de la méthode empirique des savants napolitains, qui tirent leurs conclusions de l'observation des tombes et de leur matériel céramique, avec la méthode spéculative des autres savants européens et surtout parisiens – avant que les Allemands ne reprennent le flambeau – permet d'initier au cours des années du *decennio francese* un dialogue scientifique qui enrichit durablement les deux parties. Les Napolitains profitent en effet de ces échanges scientifiques qui ont formé toute une génération d'antiquisants et dont les répercussions bénéfiques se font sentir dans les décennies suivantes. Ainsi, le jeune Gerhard, lors de sa visite du Royaume de Naples, reste

---

<sup>1321</sup> CASTORINA, 1996-1997, p. 306-307.

particulièrement frappé par le haut degré de connaissances archéologiques des cercles savants de la capitale et l'avancée des débats fondés le plus souvent sur des observations véritablement archéologiques réalisées sur les chantiers de fouilles<sup>1322</sup>.

Cette réflexion archéologique fondée sur l'observation emprunte sa méthode rigoureuse aux autres sciences plus familières à l'« honnête homme » de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous avons ainsi montré, à travers l'exemple de Giustiniani, combien la géologie et la vulcanologie apportent à l'étude archéologique des sols. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'épistémè se constitue et se structure en différentes catégories du savoir, les frontières entre les sciences sont encore poreuses et permettent un dialogue fécond. En effet, si le savant du début du XIX<sup>e</sup> siècle commence à se spécialiser, il reste avant tout un homme curieux du monde et de ses mécanismes, attentif aux progrès et aux découvertes réalisés dans les autres domaines du savoir. Augusto Frascchetti revient ainsi sur le regard porté sur les « antiquaires » romains de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces derniers pâtiennent d'une mauvaise réputation depuis Winckelmann, alors que de toute évidence « esiste nella prima metà dell'Ottocento italiano una tradizione del sapere antiquario nel cui ambito si collocano, al livello più alto, la serie di figure ricordate da Mommsen: Avellino, Furlanetto, Cavedoni, Borghesi »<sup>1323</sup>. L'étude scrupuleuse des précurseurs de cette première génération d'archéologues, permet aujourd'hui de réfuter cette image dépréciative de la culture antique italienne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le Royaume de Naples en particulier, les « antiquaires » qui prennent le relais des Ardit, Mazois, Avellino au cours des années 1840, bénéficient de l'expérience forgée sur les chantiers de fouilles par leurs aînés et peuvent d'ailleurs se définir plus comme des « archéologues ».

Ce dialogue constant entre, d'une part, les divers horizons d'une science en formation et, d'autre part, la tradition érudite méridionale et les antiquisants de France et d'Europe du Nord, rencontra à Naples un terrain favorable aux expérimentations. Ces dernières bénéficièrent également au début du XIX<sup>e</sup> siècle d'une volonté politique initiée par Joseph Bonaparte et poursuivie par Joachim Murat.

L'expérience du Museo Palatino est en effet révélatrice des évolutions épistémologiques autour de l'archéologie. Ce musée personnel est certes le reflet d'une époque fascinée par l'Antiquité, mais il est surtout un outil de connaissance au service d'une personnalité hors du commun. En sept ans à peine (de 1808 à 1815), Caroline Murat a su en effet tout à la fois s'initier aux pratiques de l'archéologie, se sensibiliser aux notions de protection du patrimoine antique et faire œuvre de collectionneur éclairé en rassemblant des pièces non seulement pour leur beauté formelle, mais

---

<sup>1322</sup> CASTORINA, 1996-1997, p. 308-309.

<sup>1323</sup> FRASCCHETTI 1982, p. 141.

aussi pour leur intérêt scientifique. Cet ensemble de préoccupations montre bien que la collection de Caroline Murat se situe à une époque charnière, entre le très aristocratique cabinet d'antiques des siècles précédents et la constitution de collections privées d'un genre nouveau qui vont donner naissance aux noyaux des collections actuelles des grands musées européens. La collection de céramique grecque de Caroline Murat est donc le produit d'une véritable démarche archéologique et scientifique. Elle reflète les découvertes faites dans toute l'Italie méridionale du début du XIX<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur des pièces significatives, tant par leur iconographie que par la qualité du dessin. Nous l'avons vu, les choix artistiques qui ont guidé tout d'abord la conception de cette collection puis sa composition, sont intimement liés au contexte intellectuel qui pouvait régner alors à la cour de Naples. Pourtant, l'impact de ses savants – au premier rang desquels il faut citer Michele Arditi – n'aurait sans doute pas été le même s'ils ne s'étaient adressés à des souverains éclairés. La politique culturelle mise en place à Naples entre 1808 et 1815 est là pour en témoigner.

Le gouvernement qui siège à partir de 1806 jusqu'en 1815, attire en effet une jeune génération d'antiquisants. Le comte de Clarac (futur conservateur des antiques du Louvre), les peintres comme Ingres et Granet, alors pensionnaires de l'Académie de France à Rome ou le jeune Montagny, les architectes comme Chérubin Leconte ou François Mazois, se forment à l'archéologie et se confrontent sur le terrain aux problématiques d'une discipline naissante. La plupart ne sont âgés que d'une vingtaine d'années. Ils deviennent les protégés de la Reine Caroline Murat qui leur offre l'opportunité de réaliser leurs premiers travaux. Rentrée à Paris après 1815, cette génération sera la sève de la vie culturelle française de la Restauration et du Second Empire.

Malgré le contexte politique agité et le brigandage qui sévit sur les routes du sud du Royaume, Naples continue d'être une étape obligée du Grand Tour et un lieu de rencontre privilégié pour la jeunesse intellectuelle de toute l'Europe. Le milieu français constitue un cercle certes avantage par les souverains, mais très perméable et xénophile. Des contacts se nouent entre artistes, lettrés et scientifiques de toute l'Europe. Les voyageurs de tous horizons politiques s'y croisent, qu'ils soient émigrés de la Révolution, fidèles soutiens de Napoléon ou exilés. Lamartine y aperçoit Juliette Récamier. Lucien Bonaparte, pourtant en pleine disgrâce, visite le sud de la péninsule. Custine, alors âgé de 22 ans, accompagne Millin en Calabre. De retour en France, les amitiés scellées pendant le séjour napolitain et surtout les expérimentations de politique culturelle vécues dans le Royaume de Naples inspireront en grande partie les réflexions sur le patrimoine, sa conservation et la naissance d'une archéologie nationale.

Le retour sur les documents d'archives des années 1806-1815 permet de mesurer à la fois la modernité des lois patrimoniales promulguées pendant les règnes de Joseph Bonaparte et Joachim Murat et la force de leur empreinte dans les politiques patrimoniales des décennies successives, tant

dans la Naples des Bourbons que dans la France des Orléans. De ce point de vue, le *decennio francese* marque une étape importante dans la prise de conscience patrimoniale des deux nations. Si cette période n'est pas exempte de contradictions et de contre-exemples – comme nous l'avons vu avec les cadeaux diplomatiques qui continuent de vider les réserves du Musée Royal de Naples – elle mérite d'être davantage considérée par l'historiographie et les études de l'histoire de l'archéologie. Notre recherche a ainsi tenté de démontrer l'importance des enjeux de cette période dans la constitution d'une science archéologique, en reconstituant une partie des opérations de fouilles menées dans le Royaume de Naples. Ceci nous a permis de retrouver les provenances d'un peu plus d'une centaine de vases antiques. Ces informations permettent d'apporter une contribution nouvelle aux réflexions en cours sur les aires de production et de diffusion des ateliers de potiers et de peintres en Grande Grèce.

#### REDEFINIR LES AIRES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION DES ATELIERS DE CERAMIQUE DE GRANDE GRECE

De traditions longtemps ennemies – la philologique, l'antiquaire et l'archéologique – nous avons voulu retrouver les approches complémentaires afin d'approfondir la connaissance de vases antiques mis au jour au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; ce pour pouvoir les replacer à la fois dans les conditions historiques et l'atmosphère intellectuelle qui présidait au moment de leur découverte et, bien entendu, dans leur contexte archéologique le plus précisément possible. L'objectif final de notre recherche est en effet de replacer des vases antiques découverts voici tout juste deux cents ans, dans leur contexte archéologique d'origine. « Aussi le maître-mot [...] est-il le terme de “contexte” », disait Françoise-Hélène Massa-Pairault en clôture du colloque sur la céramique apulienne. « Contexte donc, qui permet d'interpréter le texte ; [...] L'étymologie nous avertit encore qu'il s'agit de retrouver la trame des faits que nous cachent les déchirures du tissu »<sup>1324</sup>. Le « tissu » des événements qui nous séparent de la découverte de ces vases au début du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet bien lacéré. Partant des lambeaux (les archives) parvenus jusqu'à nous, il s'est agi de reconstituer l'ensemble de la trame pour comprendre, d'une part, l'histoire moderne du vase depuis sa découverte et, d'autre part, le contexte archéologique dans lequel il doit être replacé. L'histoire de l'art antique ne peut plus, en effet, faire l'économie des données archéologiques pour les objets de son étude. Cela est particulièrement vrai pour le vase peint, vecteur d'images et donc de messages, qui suppose une réception active de la part d'un spectateur. Comme le souligne Martine Denoyelle, « l'étude stylistique doit aujourd'hui porter tous ses efforts vers la définition, la localisation et la caractérisation des ateliers et, de ce fait, elle ne peut se dispenser d'un échange permanent avec

---

<sup>1324</sup> MASSA-PAIRAULT 2005, p.223.

l'archéologie »<sup>1325</sup>. Remis dans leur contexte archéologique, les vases figurés nous apprennent en effet autant sur leur production que sur les clients des ateliers de peintres et de potiers. Cette notion de « clientèle » de la céramique figurée recoupe celle de « commanditaires », désormais au cœur des recherches sur les vases attiques et italiotes. Les études sur le mobilier des grands hypogées de la Daunie, comme ceux de Canosa, mais aussi des tombeaux de l'élite indigène des centres de la *mesogaia*, ont montré que les vases figurés monumentaux de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. répondent à un programme iconographique cohérent, renvoyant le plus souvent à une généalogie mythique, héroïque ou divine<sup>1326</sup>. Ces images fortement articulées les unes aux autres, ne peuvent que témoigner d'un certain niveau culturel des peintres de vases et de leurs clients colons et indigènes. Mais les exemples de grands vases attiques découverts en 1805 à Paestum, ainsi que le grand cratère protoapulien trouvé à Ruvo en 1814 (**cat. 104**), ou encore les hydries, amphores et lékanides protolucaniennes<sup>1327</sup> découverts à Ruvo (**cat. 103**), Anzi (**cat. 164**) et Locres (**cat. 189**), témoignent déjà pour le troisième quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. d'un haut degré de connaissances mythologiques de la part des peintres et de leurs clients de Grande Grèce. La spécificité des mythes ornant ces vases semble obéir à la volonté précise de commanditaires parfaitement conscients des enjeux iconographiques véhiculés par ces images, qu'ils incluent à leur univers religieux et à leurs codes de représentation sociale et symbolique. Cela amène à reconsidérer l'identité des peuples indigènes de Grande Grèce et la nature des liens qui les unissent à la Grèce et aux cités du littoral.

Par ailleurs, les nouvelles attributions de provenance archéologique que nous proposons dans le cœur de cette étude ouvrent de riches perspectives pour mieux comprendre la localisation des ateliers et surtout leur aire de diffusion. À travers l'exemple des vases en rehauts polychromes découverts à Egnazia, nous avons ainsi montré que l'atelier défini par Trendall « Cumes A II » produit ses vases d'abord en Apulie, sur une période beaucoup plus longue que ce que laissaient imaginer les découvertes de la nécropole de Cumes. Si les informations dont nous disposons ne sont pas suffisamment précises pour permettre une évaluation chronologique plus fine des productions – nous nous en tenons sur ce point à la datation de Trendall légèrement corrigée par les études récentes – cet exemple nous permet d'aborder le phénomène de décentralisation observé par les chercheurs pour les ateliers apuliens de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Maurizio

---

<sup>1325</sup> DENOYELLE 2005, p. 112.

<sup>1326</sup> Sur les questions de généalogies mythiques voir notamment POUZADOUX 2005c et les discussions afférentes in *Actes La céramique apulienne*, p. 220 et sqq. Sur Canosa nous renvoyons aux travaux déjà cités de Marina MAZZEI et à POUZADOUX 2013. Gualtieri développe les mêmes réflexions pour les tombes princières de Roccaigliorosa : GUALTIERI 2007.

<sup>1327</sup> Nous utilisons les notions de « protoapulien » et « protolucanien » par souci de clarté, bien que les études les plus récentes sur les nécropoles de Tarente et le Céramique de Métaponte invitent à dépasser ces distinctions.

Gualtieri<sup>1328</sup> prend en considération l'hypothèse de potiers et de peintres itinérants, offrant leurs services aux élites indigènes des centres lucaniens de la *mesogaia*. Si ce phénomène ne pourra être confirmé que par des analyses archéométriques rigoureuses, les études de ces deux dernières décennies ont déjà montré le poids incontestable des commanditaires sur les productions de céramique italote. Cela incite à relativiser le concept d' « aire de production » au profit de celui d' « aire de diffusion » qui offre sans doute plus de satisfactions méthodologiques pour comprendre à la fois les entités géo-culturelles émaillant la Grande Grèce et les entrelacs de leurs relations politiques, économiques, sociétales et religieuses.

Nous espérons ainsi que les informations produites par notre recherche seront intégrées aux programmes plus vastes et plus ambitieux de cartographie des ateliers italiotes. Ces futures études apporteront ainsi des perspectives nouvelles sur l'histoire politique et économique de la Grande Grèce, en éclairant le rôle de Tarente et de Métaponte, mais aussi d'autres centres régionaux internes. Elles montreront l'évolution de dynamiques commerciales et artistiques qui permettront de mieux expliquer les transitions stylistiques entre les productions attiques et les productions italiotes dans un premier temps, puis les échanges entre les ateliers régionaux dans un second temps. « L'archéologie nous porte à distinguer les contextes et l'histoire à les rapprocher »<sup>1329</sup>, concluait en 2000 Françoise-Hélène Massa-Pairault. Notre recherche, qui fait dialoguer l'histoire, l'histoire de l'art et l'archéologie, a tenté d'apporter une contribution à cette volonté de convergence.

---

<sup>1328</sup> GUALTIERI 2007, p.265 *et sqq.*

<sup>1329</sup> MASSA-PAIRAULT 2005, p. 230.



# BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES ABREVIATIONS

SOURCES ARCHIVISTIQUES

SOURCES ILLUSTREES INEDITES

SOURCES ANTIQUES

ARTICLES, COLLOQUES, MONOGRAPHIES ET CATALOGUES

## LISTE DES ABREVIATIONS

*ABV = Attic Black-figure Vase-painters*

*AION (ArchStAnt) = Annali dell'Università degli Studi di Napoli l'Orientale. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico, Archeologia e Storia Antica.*

*AMN = Archives des Musées Nationaux (Paris)*

*ARV<sup>2</sup> = Attic Red-figure Vase-painters, 2<sup>e</sup> éd.*

*ASBA = Archivio di Stato di Bari*

*ASBN = Archivio Storico del Banco di Napoli*

*ASN = Archivio di Stato di Napoli*

*ASP = Archivio di Stato di Potenza*

*ASSAN = Archivio della Soprintendenza Speciale di Napoli e Caserta*

*BNF = Bibliothèque Nationale de France*

*CHAN = Centre Historique des Archives Nationales, Paris*

*CRAI = Compte-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*

*DdA = Dialoghi di Archeologia*

*Doc. Ined. = Documenti Inediti*

*JdAI = Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*

*JHC = Journal of History of Collections*

*JHS = The Journal of Hellenic Studies*

*LCS = The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*

*MANN = Museo Archeologico Nazionale di Napoli*

*MEFRA = Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*

*MEFRIM = Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*

*NSc = Notizie degli Scavi di Antichità*

*PP = Paestan Potery*

*RA = Revue Archéologique*

*RIASA = Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*

*RVAp = The Red-Figured Vases of Apulia*

*RVP = The Red-Figured Vases of Paestum*

# BIBLIOGRAPHIE

## SOURCES ARCHIVISTIQUES

### ❖ BARI

#### Archivio di Stato di Bari (ASBA)

- ASBA, B1
- ASBA, B2
- ASBA, B3
- ASBA, B4
- ASBA, MSA, fasc. 49 (Rapport de Zurlo au Roi daté de février 1815).

### ❖ NAPLES

#### Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN)

- ASBN, B.D.S. /C.P. vol.b (C) (13/4/1810) D.22,28.
- ASBN, B.D.S./ Corte vol.b.(C) (1,2/4/1811)

#### Archivio di Stato di Napoli (ASN)

- ASN, Casa Reale Amm. III, Inventari 3, Inc. IX
- ASN, Casa Reale antica, busta 1544, fasc. 17.
- ASN, Casa Reale, fsc. 2266
- ASN, Maggiordomia Maggiore, III° inv. busta 224.
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5393/96, **1001** (415/5713)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5418/121, **1440** (184/5481)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5420/123, **1473** (335/5633)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5422/125, **1478** (183/5480)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5422/125, **1479** (238/5535)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5444/147, **1866** (322/5630)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5444/147, **1876** (183/5480)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5445/148, **1890** (363/5661)
- ASN, Min. Aff. Est., Busta 5466/169, **2069** (183/5480)
- ASN, Min. Aff. Int. fasc. 52.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice I, busta 58, fasc. 1
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice I, busta 62, fasc. 48.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice I, busta 114.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice I, busta 302, fasc. 1
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice I, busta 321, fasc. 7
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., busta 984.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., busta 986.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., buste 988.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., busta 989.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., busta 990.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., busta 991.
- ASN, Min. Aff. Int., I° Inv., Appendice II, n° 260 I, busta 819, fasc. 3.

- ASN, Min. Aff. Int., Inv. 240, busta 983.
- ASN, Min. Aff. Int., Inv. 240, busta 984.
- ASN, Min. Aff. Int., Inv. 240, busta 985.
- ASN, Min. Aff. Int., Inv. 240, busta 987.
- ASN, Min. Aff. Int., II inv., fs.2274.
- ASN, Min. degli dipartimenti Italici, fasc.3.
- ASN, Segretaria di Stato di Casa Reale Antica, busta 1544.

**Archivio della Soprintendenza Speciale di Napoli e Caserta (ASSAN)**

- ASSAN, I B4, 3.
- ASSAN, III C6
- ASSAN, IV B11
- ASSAN, V A6
- ASSAN, V A7
- ASSAN, V B3
- ASSAN, V B6
- ASSAN, XXI D7
- ASSAN, XXIII A1

❖ **PARIS**

**Centre Historique des Archives Nationales, Paris (CHAN) : fonds privé Murat**

- CHAN, 31 AP 21
- CHAN, 31 AP 32
- CHAN, 31 AP 37
- CHAN, 31 AP 38
- CHAN, 31 AP 39
- CHAN, 31 AP 41

❖ **POTENZA**

**Archivio di Stato di Potenza (ASP)**

- ASP, Archivi notarili, Atti dei notai del distretto di Potenza, II versamento, vol. 3930, cc. 51-52 v

## INVENTAIRES INEDITS ET MANUSCRITS

### ❖ **Naples, Archivio della Soprintendenza Speciale di Napoli e Caserta (ASSAN)**

- *Inventario de vasi italo-greci comunemente detti etruschi*, Archives de la Surintendance archéologique de Naples, vol.5, vol. et suppléments, rédigé sous la direction de Michele Arditi, 1821.
- *Nuova nomenclatura dell'Inventario de'vasi italo-greci del Real Museo Borbonico*, vol. I, ASSAN, n°150.

### ❖ **Paris, Bibliothèque Nationale de France (BNF)**

- Correspondance Millin – BNF (dép. Des Manuscrits) MSS-FR 24692, Fasc. 206-207 et MSS-FR 24698.
- *Notes et papiers divers d'Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie*, 1811-1813, tome IV, BNF Arsenal, Manuscrits Français MS.6372.

## SOURCES ILLUSTRÉES INÉDITES

### **Paris, BNF Cabinet des Estampes**

- MILLIN, Aubin-Louis, *Les vases du Musée de la Reine*, recueil inédit de dessins, [s. l. s. d.], BNF, Cabinet des Estampes, Gb 45 Fol.
- MILLIN, Aubin-Louis, *Vases grecs tirés de différentes collections*, recueil inédit de dessins, [s. l. s. d.], BNF, Cabinet des Estampes, GB 46 Fol.
- MILLIN, Aubin-Louis, *Terres cuites du Musée de la Reine*, recueil inédit de dessins, [s. l. s. d.], BNF, Cabinet des Estampes, AB 63 (A) Fol.
- MAZOIS, François, Recueil de dessins de Mazois pour les Ruines de Pompéi, recueil inédit de dessins, [s. l. s. d.], BNF, Cabinet des Estampes, Réserve GD-12 i.

### **Naples, Biblioteca Nazionale (BNN)**

- [MAZOIS, François], *Le Musée de la Reine*, BNN, Sezione manoscritti e rari, Bancone palatino II 22.

## SOURCES ANTIQUES

ATHENEE, *Deipnosophistes*, XIV

ARISTOTE, fr. 614

*Chants Cypriens*

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*

EURIPIDE, *Electre ; Médée*

HOMERE, *Iliade* (chant VI) ; *Odyssée* (chant XI)

HYGIN, *Fables*, 182, 2

*Hymnes Homériques, Déméter II*, v.54, 192, 492)

JUSTIN, XII, 1, 2.

JUVENAL, *Satires*, VI,

OVIDE, *Métamorphoses*, VII, 294-296

PAUSANIAS, II, 30, 10. Traduction de CLAVIER, Paris, 1821

PAUSANIAS, *Périégèse*, II, 3.6 et 3.7.

PINDARE, *Néméennes*

PINDARE, *Olympiques*

PLATON, *Hippias Majeur*

PSEUDO-APOLLODORE, *Bibliothèque*.

SOPHOCLE, *Electre*

STRABON, VI, 3, 4 C.280

THUCYDIDE, VI, 17.2 ; 46,3

TITE-LIVE, VIII, 24, 2

## ARTICLES, COLLOQUES, MONOGRAPHIES ET CATALOGUES

### A

- **ABEKEN 1843** = ABEKEN, W., *Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft*, Stuttgart/Tübingen, 1843.
- **Actes Archeometry Zagora 2004** = MIRTI, P., ACETO, M., PACE, M., ELIA, D., « Red-figure vases from archeological sites in Magna Graecia. New analyses by ICP-MS », in *34<sup>th</sup> International Symposium on Archeometry*, tenu à Zagora en 2004 [en cours de publication].
- **Actes Céramique et peinture grecques modes d'emploi** = *Céramique et peinture grecques modes d'emploi*, LISSARRAGUE, Fr., ROUILLARD, P., ROUVERET, A., VILLANUEVA PUIG, M.-Ch. (éds.), actes du colloque international tenu à l'École du Louvre, 26-28 avril 1995, Paris, 1999.
- **Actes Complex Past of Pottery** = *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (sixteenth to early fifth centuries BC). Proceedings of the ARCHON international conference held in Amsterdam, 8-9 November 1996*, CRIELAARD, J.-P., STISSI, V., VAN WIJNGAARDEN, G.J. (éds.), Amsterdam, 1999.
- **Actes El vaso griego** = *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, CABRERA, P. et ROUILLARD, P. (éds.), actes du colloque Madrid, Museo Arqueológico Nacional – Casa de Velázquez, 14-15 février 2005, Madrid, 2007.
- **Actes Hellenistic Warfare 3** = *Pratiques et identités culturelles des armées hellénistiques du monde méditerranéen*, COUVENHES, J.-Ch., CROUZET, S., PERE-NOGUES, S. (éds.), actes du colloque international *Hellenistic Warfare 3*, Tours, 23-24 mars 2007, Bordeaux/Paris, 2011.
- **Actes Image et religion** = *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, actes du colloque international, Rome, 11-13 décembre 2003, ESTIENNE, S., JAILLARD, D., LUBTCHANSKY, N., POUZADOUX, C. (éds.), Collection du CJB, Naples, 2008.
- **Actes La céramique apulienne** = *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, DENOYELLE, D., LIPPOLIS, E., MAZZEI, M., POUZADOUX, Cl. (éds.), actes de la Table Ronde organisée par l'École Française de Rome, 30 novembre - 2 décembre 2000, Naples, Centre Jean Bérard, 2005.
- **Actes La Macédoine (à paraître)** = *La Macédoine du VI<sup>e</sup> siècle à la conquête romaine : formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque*, tenu à Paris les 2 et 3 décembre 2011 (en cours de publication).
- **Actes Le Mythe grec dans l'Italie antique** = *Actes Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, MASSA-PAIRAULT, Françoise Hélène (éd.), actes du colloque international EfR/IISF, Rome 14-16 novembre 1996, Rome, 1999.
- **Actes Les clients de la céramique grecque** = *Les clients de la céramique grecque*, DE LA GENIERE, Juliette (éd.), actes du colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 30-31 janvier 2004, Paris, 2006.
- **Actes Les élites** = *Les élites et leurs facettes : les élites locales dans le monde hellénistique et romain*, CEBEILLAC-GERVASONI, Mireille,

- LAMOINE, Laurent (éds.), actes de colloque, Clermont-Ferrand, 24-26 novembre 2000, Rome/Clermont-Ferrand, 2003.
- **Actes Les Grecs et l'Occident 1995** = *Les Grecs et l'Occident. Actes du 2<sup>e</sup> colloque de la Villa Kerylos à Beaulieu-sur-Mer de l'automne 1991*, VALLET, G. (éd.), EfR, Rome, 1995.
  - **Actes L'Europe du vase antique** = *L'Europe du vase antique, collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, BOURGEOIS, B., DENOYELLE, M. (éd.), actes du colloque tenu à l'INHA les 31 mai et 1<sup>e</sup> juin 2011, Paris, 2013.
  - **Actes Modes de contacts 1983** = *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise/Rome, 1983.
  - **Actes Quartiers artisanaux** = « Quartiers » artisanaux en Grèce ancienne : une perspective méditerranéenne, ESPOSITO, A., SANIDAS G. M. (éds.), actes du symposium international tenu à Lille en 2009, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012.
  - **Actes Rêver l'archéologie** = *Rêver l'archéologie au XIX<sup>e</sup> siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
  - **Actes Voyages et conscience patrimoniale** = *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin entre France et Italie*, D'ACHILLE (et alii éds.), actes de colloque, Paris INHA/Rome La Sapienza, Paris, 2012.
  - **Actes Wicar et son temps** = *Jean-Baptiste Wicar et son temps (1762-1834)*, CARACCILO, Maria Teresa, TOSCANO, Gennaro (éds.), actes du colloque international tenu à Lille en 2004, Villeneuve d'Ascq, 2007.
  - **ADAM 2000** = ADAM, Anne-Marie, « Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes d'Italie méridionale. », *Ktèma*, n°25, 2000, p. 123-132.
  - **ADAMESTEANU 1984** = ADAMESTEANU, Dinu, « Anzi », in *BTCGI III*, Pise-Rome, 1984, p. 252-254.
  - **ADAMESTEANU 1996** = ADAMESTEANU, Dinu, « "Poleis" italiote e comunità indigene », in *Cat. Magna Grecia, lo sviluppo politico...*, 1996 (2<sup>e</sup> éd.), p. 115-134.
  - **AELLEN 1994** = AELLEN, Christian, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, thèse présentée à l'Université de Lausanne, Zurich, 1994.
  - **ALLROGGEN-BEDEL – KAMMERER-GROTHAUS 1983** = ALLROGGEN-BEDEL, Agnes, KAMMERER-GROTHAUS, Helke, « Il museo ercolanese di Portici », in *La Villa dei Papiri*, Secondo supplemento a Cronache Ercolanesi 13/1983, Gaetano Macchiaroli editore, Naples, 1983, p. 83-128.
  - **Almanacco** = *Almanacco reale per l'anno MDCCCX, MDCCCXI, MDCCCXIII*, Naples, 1810-1813.
  - **AMPOLO 2005** = AMPOLO, Carmine, « Le tavole di Eraclea, la scoperta e l'edizione del Mazzocchi », in *Cat. Magna Grecia Archeologia di un sapere*, p. 88-90.
  - **ANDREASSI 1984** = ANDREASSI, Giuseppe, « Bari, Storia della ricerca archeologica », in *BTCGI III*, Pise-Rome, 1984, p. 408-411.
  - **ANDREASSI 1988** = ANDREASSI, Giuseppe, « Le fonte archeologiche di Bari: scoperte e ricerche », in *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo*, ANDREASSI, G.,

- RADINA, Fr. (éd.), Edipuglia, Bari, 1988, p. 15-20.
- **ANSELMi 2012** = *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, ANSELMi, A. (éd.), Gangemi, Rome, 2012.
  - **ARBITRIO – ZIVIELLO 2003** = ARBITRIO (d'), Nicoletta, ZIVIELLO, Luigi, *Carolina Murat, la Regina francese del Regno delle due Sicilie*, Naples, Edisa, 2003.
  - **ARIAS 1996** = ARIAS, Paolo Enrico, «La pittura vascolare», in *Cat. Magna Grecia. Arte e artigianato*, 1996 (2e éd.), p. 192-238.
  - **Armento 1997** = *Armento, archeologia di un centro indigeno*, RUSSO TAGLIENTE, Alfonsina (éd.), *Bollettino di Archeologia* n°35-36, 1995, publié en 1997.
  - **Atti A Giuseppe Fiorelli** = *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte*, DE CARO, S., GUZZO (éd.), actes du colloque tenu à Naples les 19 et 20 mars 1997, Naples, 1999.
  - **Atti All'ombra di Murat** = *All'ombra di Murat. Studi e ricerche sul Decennio Francese*, RUSSO, Saverio (éd.), actes du congrès tenu à Foggia le 25 novembre 2006, Bari, 2007.
  - **Atti Bari 2012** = *La comunicazione verbale tra Greci e indigeni in Apulia nel V-IV secolo a.C.: quali elementi?*, TODISCO, L. (éd.), Atti del seminario di studi linguistici archeologici e storici, Bari, Università degli Studi Aldo Moro 30 ottobre 2012, Naples, 2012.
  - **Atti Cultura nel decennio francese** = *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi e professioni nel Decennio francese. Atti del primo seminario di studi "Decennio Francese (1806-1815)"*, RAO, Anna Maria (éd.), actes du colloque tenu à Naples les 26 et 27 janvier 2007, Giannini Editore, Naples, 2009.
  - **Atti Decennio francese in Puglia** = *Il decennio francese in Puglia (1806-1815)*, atti del 2° convegno di Studi sul Risorgimento in Puglia, Bari 12-14 octobre 1979, Bari, 1981.
  - **Atti del decurionato** = *Atti del decurionato*, Naples, 1806.
  - **Atti Dionysos** = *Dionysos. Mito e mistero*, BERTI, F. (éd.), atti del convegno internazionale, Comacchio 3-5 novembre 1989, Comacchio, 1991.
  - **Atti Due Francesi a Napoli** = *Due Francesi a Napoli, atti del colloquio internazionale di apertura delle celebrazioni del Bicentenario del Decennio Francese (1806-1815)*, 23-25 mars 2006, CIOFFI, R., DE LORENZO, R., DI BIASIO, A., MASCILLI MIGLIORINI, L., RAO, A.M. (éd.), Naples, 2008.
  - **Atti Gli Etruschi e la Campania settentrionale 2011** = *Gli Etruschi e la Campania settentrionale*, actes du XXVI colloque d'études étrusques et italiques, Caserte-Santa Maria Capua Vetere-Capoue-Teano, 11-15 nov. 2007, PAOLETTI, O., BETTINI, M.Ch. (éd.), Pise/Rome, 2011.
  - **Atti Il greco, il barbaro e la ceramica attica** = *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, GIUDICE, F., PANVINI, R. (éd.), actes du colloque international, 14-19 mai 2001, Catanes, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Syracuse, "L'Erma" di Bretschneider, Rome, vol. I (2010), vol. II (2003), vol. III (2006), vol. IV (2007).
  - **Atti Il Mezzogiorno e il Decennio** = *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, BUCCARO, A., LENZA, C., MASCILLI

- MIGLIORINI, P. (éds.), actes du quatrième séminaire d'études sur le *Decennio francese* (Naples-Caserte, 16-17 mai 2008), Giannini Editore, Naples, 2012.
- *Atti Italici in Magna Grecia = Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti e strutture*, TAGLIENTE, M. (éd.), actes du colloque d'Acquasparta, 30-31 mai 1986, Ed. Osanna, Venosa, 1990.
  - *Atti L'Idea dell'Antico = L'Idea dell'Antico nel Decennio francese. Atti del terzo seminario di studi "Decennio Francese (1806-1815)"*, CIOFFI, Rosanna, GRIMALDI, Anna (éds.), actes du colloque tenu à Naples et Santa Maria Capua Vetere du 10 au 12 octobre 2007, Giannini Editore, Naples, 2010.
  - *Atti L'Incidenza dell'antico = Atti L'Incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, STORCHI MARINO, A. (éd. vol. 1), BREGLIA PULCI DORIA, L. (éd. vol. 2), MONTEPAONE, Cl. (éd. vol. 3), actes du colloque international tenu à Anacapri les 24-28 mars 1991, Naples, 1996.
  - *Atti La civiltà dei Dauni = La civiltà dei Dauni nel quadro del mondo italico*, actes du colloque d'études étrusques et italiennes, Manfredonia, 21-27 juin 1980, Florence, 1984.
  - *Atti Nella terra degli Enotri = Nella terra degli Enotri*, LA TORRE, G.F., COLICELLI, A. (éds.), actes du colloque de Tortora, 18-19 avril 1998, Edizioni Pandemos, Paestum, 2000.
  - *Atti Salerno 2002 = La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, PONTRANDOLFO, Angela (éd.), actes du colloque en mémoire de Mario Napoli, Salerne-Paestum les 21-23 novembre 1996, Pandemos éd., Paestum, 2002.
  - *Atti Segni e colore = Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*, HARARI, M., PALTINERI, S. (éds.), actes du colloque tenu à Pavie, Collegio Ghislieri, 9-10 mars 2012, "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 2012.
  - *Atti Storia del restauro = Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, CATALANO, M. I., PRISCO, G. (éds.), actes du colloque international tenu à Naples, Musée de Capodimonte, 14-16 octobre 1999, *Bollettino d'Arte* volume speciale, Rome, 2003.
  - *Atti Storia e archeologia della Daunia = Storia e archeologia della Daunia, in ricordo di Marina Mazzei*, VOLPE, G., STRAZZULLA, M.J., LEONE, D. (éds.), actes des journées d'étude tenues à Foggia les 19-21 mai 2005, Bari, 2008.
  - *Atti Studi sul Regno di Napoli nel decennio francese = Lepre, Aurelio (éd), Studi sul regno di Napoli nel decennio francese*, actes de colloque, Naples, 1985.
  - *Atti Taranto 1961 = Greci e Italici in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, I*, Tarente, 4-8 novembre 1961, Naples, 1962.
  - *Atti Taranto 1970 = Taranto nella civiltà della Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, X*, Tarente, 4-11 octobre 1970, Naples, 1973.
  - *Atti Taranto 1971 = Le genti non greche della Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XI*, Tarente, 10-15 octobre 1971, Naples, 1972.
  - *Atti Taranto 1972 = Economia e Società nella Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XII*, Tarente, 8-14 octobre 1972, Tarente : Istituto per la Storia e

- l'Archeologia della Magna Grecia, 1973.
- **Atti Taranto 1975** = *La Magna Grecia nell'età romana, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XV*, Tarente, 5-10 ottobre, 1975, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1976.
  - **Atti Taranto 1976** = *Locri Epizefirii, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XVI*, Tarente, 3-8 ottobre 1976, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1977.
  - **Atti Taranto 1979** = *L'Epos greco in Occidente, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XIX*, Tarente, 7-12 ottobre 1979, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1980.
  - **Atti Taranto 1984** = *Magna Grecia, Epiro e Macedonia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXIV*, Tarente, 5-10 ottobre 1984, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1985 (impr. 1990).
  - **Atti Taranto 1985** = *Neapolis, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXV*, Tarente, 3-7 ottobre 1985, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1986.
  - **Atti Taranto 1987** = *Poseidonia-Paestum, XXVII*, Tarente, 9-15 ottobre 1987, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1988.
  - **Atti Taranto 1988** = *Un secolo di ricerche in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXVIII*, Tarente, 7-12 ottobre 1988, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1990.
  - **Atti Taranto 1993** = *Magna Grecia, Etruschi, Fenici, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXXIII*, Tarente, 8-13 ottobre 1993, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1994.
  - **Atti Taranto 1994** = *Corinto e l'Occidente, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXXIV*, Tarente, 7-11 ottobre 1994, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1995.
  - **Atti Taranto 1995** = *Eredità della Magna Grecia, XXXV*, Tarente, 6-10 ottobre 1995, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1996.
  - **Atti Taranto 1996** = *Mito e Storia in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XXXVI*, Tarente, 4-7 ottobre 1996, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1997.
  - **Atti Taranto 1997** = *Confini e frontiera nella Grecità d'Occidente, XXXVII*, Tarente, 3-6 ottobre 1997, Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1999.
  - **Atti Taranto 2003** = *Alessandro il Molosso e i condottieri in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XLIII*, Tarente, 26-30 settembre 2003, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2004.
  - **Atti Taranto 2006** = *Passato e futuro dei convegni di Taranto, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XLVI*, Tarente, 29 settembre-1<sup>er</sup> ottobre 2006, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2007.
  - **Atti Taranto 2007** = *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XLVII*, Tarente, 27-30

- septembre 2007, Tarente : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2008.
- **Atti Venezia, l'Archeologia e l'Europa 1996** = Venezia, *l'Archeologia e l'Europa dal Medioevo alle soglie del 2000*, FANO SANTI, M. (éd.), actes du colloque international tenu à Venise en 1994, Rome, 1996.
  - **Atti Wolfgang Helbig 2011** = *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo*, ÖRMÄ, S., SANDBERG, K. (éds.), actes du colloque international à l'occasion du 170e anniversaire de Wolfgang Helbig, tenu à l'Institutum Romanum Finlandiae le 2 février 2009, Rome, 2011.
  - **ATTORRE 1996** = ATTORRE, Lucio, "Intelletuali e ricerca archeologica in Basilicata nella seconda metà dell'Ottocento", *Basilicata Regione Notizie*, n°2-3, 1996, p. 37-64. Article disponible en ligne sur le site du conseil régionale de Basilicate : <http://consiglio.basilicata.it>.
  - **AUTILIA 2003** = AUTILIA (D'), Antonella, « per le collezioni di Carolina Murat », *Antologia di Belle Arti, Il Settecento III*, nuova serie, nn. 63/66, 2003, p. 182-188.
  - **AUTILIA 2007a** = AUTILIA (D'), Antonella, « Le Musée de la Reine : vincede della collezione di Carolina Murat, regina di Napoli », in *La circulation des œuvres d'art : 1789-1848*, PANZANELLI, Roberta et PRETI HAMARD, Monica (ss. dir.), Presses Universitaires de Rennes/INHA/Getty Research Institute, 2007, vol. II, p. 295-308.
  - **AUTILIA 2007b** = AUTILIA (D'), Antonella, « Le projet de Murat, roi de Naples, d'une galerie de peintres "nationaux" », in *Actes Wicar et son temps*, p. 93-110.
  - **AVELLA 2012** = AVELLA, Aniello Angelo, *Una Napoletana imperatrice ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile (1843-1889)*, Rome, 2012.
  - **AVELLINO 1822** = AVELLINO, Fr. M., "Osservazioni sopra una corona di oro trovata in un antico sepolcro", in *Memorie della regale Accademia Ercolanese di Archeologia*, Naples, 1822, vol. I, p. 207-277.
- B**
- **BALDASSARRE 1966** = BALDASSARE, Ida, *Bari antica, ricerche di storia e di topografia*, Bari, 1966.
  - **BALDASSARRE 1998** = BALDASSARE, Ida, « Documenti di pittura ellenistica da Napoli », in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique. Actes de la table ronde de Rome, 18 février 1994*, Collection de l'EfR 244, Rome, 1998, p. 99-159.
  - **BALDASSARRE 2010** = BALDASSARE, Ida, « Napoli ellenistica e la produzione pittorica campana », in BRAGANTINI, Irene (éd.), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA*, Naples, 17-21 settembre 2007, Naples, 2010, p. 3-14.
  - **BAMONTE 1819** = BAMONTE, Giuseppe, *Le Antichità pestane*, Naples, 1819. Consultable en ligne <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/bamonte1819>
  - **BARRA BAGNASCO 1996** = BARRA BAGNASCO, Marcella, « Il ceramico di Locri : struttura e tecnologie », in *Cat. Arte e artigianato*, 1996, p. 27-34.
  - **BARRELLA 2009** = BARRELLA, Nadia, "Conservazione e coscienza storica dell'arte a Napoli: alcune riflessioni sul decennio francese", in *Atti Cultura nel decennio francese*, p. 53-64.

- **BARRESI 1999** = BARRESI, Sebastiano, *Il Gruppo Intermedio nella ceramografia italiota: precisazioni sul Gruppo di Locri*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Napoli "Federico II", avril 1999.
- **BARRESI 2005** = BARRESI, Sebastiano, "I vasi del Gruppo Intermedio e la prima fase della ceramografia italiota in ambito ionico: proposta di analisi e brevi considerazioni.", in *Actes La Céramique apulienne*. p. 143-153.
- **BARTOCCINI 1935** = BARTOCCINI, Renato, "La tomba degli ori di Canosa", *Japigia*, 1935, fasc. 3, p. 226-262, pl. I-II.
- **BEAZLEY 1911** = BEAZLEY, John D., "The Master of the Berlin amphora", *JHS* 31, 1911, p. 276-295.
- **BEAZLEY 1928** = BEAZLEY, John D., compte-rendu de l'ouvrage *Corpus Vasorum Antiquorum: France 8, Louvre 5*, par E. Pottier, *JHS*, n°48.2, 1928, p. 270-271.
- **BEAZLEY 1929** = BEAZLEY, John D., « Charinos. Attic Vases in the Form of Human Heads », *JHS*, n°49, 1929, p. 38-78.
- **BEAZLEY 1931** = BEAZLEY, John D., "Disjeca membra", *JHS*, 51, 1931, p. 39-56.
- **BEAZLEY 1943** = BEAZLEY, John D., "Groups of Campanian Red-figure", *JHS*, 63, 1943, p. 66-111.
- **BEAZLEY 1976** = BEAZLEY, John D., *Etruscan Vase-painting*, Cambridge, 1947 (1<sup>e</sup> éd.), New York, 1976.
- **BEAZLEY ABV** = BEAZLEY, John D., *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.
- **BEAZLEY ARV<sup>2</sup>** = BEAZLEY, John D., *Attic Red-figure Vase-painters*, 2<sup>e</sup> éd., Oxford, 1963.
- **BEAZLEY Paralipomena** = BEAZLEY, John D., *Paralipomena: additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1971.
- **BELTRANI 1913** = BERTRANI, Giuseppe, « Mentre si statifica il Museo Provinciale di Bari », *Rassegna Pugliese*, n°28, 1913, p. 409-435.
- **BENASSAI 2000** = BENASSAI, Rita, « La tomba nolana Weege 30 », in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Rome, 2000, p. 78-81.
- **BENASSAI 2001** = BENASSAI, Rita, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, 2001.
- **BERTAUT 1958** = BERTAUT, Jules *le Ménage Murat*, Paris, 1958.
- **BESCHI 1986** = BESCHI, Luigi, « La scoperta dell'arte greca », in *Memoria dell'antico*, vol. III, Turin, 1986, p. 295-372.
- **BISCOTTO 2010** = BISCOTTO, Vanessa, « L'immagine dei Dioscuri nella ceramografia apula », *ArchCl*, LXI, n.s. 11, 2010, p. 525-546.
- **BOTHMER 1957** = BOTHMER (VON), Dietrich, « Greek Vases from the Hearst Collection. », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°15(7), 1957, p. 165-180.
- **BOTHMER 1987** = BOTHMER (VON), Dietrich, « Greek Vase-painting: two hundred years of connoisseurship », in *Papers on the Amasis Painter and his world*, actes du colloque tenu au J.-Paul Getty Museum, Getty Research Institute (éd.), Malibu, 1987, p. 184-204.
- **BOTTINI 1989** = BOTTINI, Angelo, « La panoplia lucana del museo provinciale di Potenza », *MEFRA*, n°101, vol. 2, 1989, p. 699-715.
- **BOTTINI 1991a** = BOTTINI, Angelo, « Appunti sulla presenza di Dionysos

- nel mondo italico », in *Atti Dionysos*, p. 157-166.
- **BOTTINI 1991b** = BOTTINI, Angelo, « Da Atene alla Daunia: ceramica ed acculturazione », *MEFRA*, n°103, vol. 2, 1991, p. 443-455.
  - **BOTTINI 1996** = BOTTINI, Angelo, “Dioniso e Apollo: i grandi crateri di Celia”, in *Studi in onore di Michele D’Elia*, GELAO, Cl. (éd.), Matera, 1996, p. 46-52.
  - **BOTTINI 1997** = BOTTINI, Paola (éd.), *Il Museo Archeologico Nazionale dell’Alta Val d’Agri*, Lavello, 1997.
  - **BOTTINI 1998** = BOTTINI, Paola (éd.), *Greci e indigeni tra Noce e Lao*, Lavello, 1998.
  - **BOTTINI 2007** = BOTTINI, Angelo, « Re e dinasti italici : il problema della documentazione archeologica », in SCARPI, P. , ZAGO, M. (éds.), *Regalità e forme di potere nel Mediterraneo antico*, actes du colloque international tenu à Padoue les 6 et 7 février 2004, Padoue, 2007, p. 137-155.
  - **BOTTINI-LECCE 2012** = BOTTINI, Angelo, LECCE, Lucia, « La Mesogaia lucana e il caso di Pisticci », in *Atti Bari 2012*, p. 45-60.
  - **BOULANGER 1756** = BOULANGER, N.A., *L’Antiquité dévoilée*, Amsterdam, 1756.
  - **BOYANCE 1972** = BOYANCE, Pierre, *Le culte des muses chez les philosophes grecs : études d’histoire et de psychologie religieuses*, Éd. de Boccard, Paris, 1972 (1<sup>ère</sup> éd. 1936).
  - **BOYER 1969** = BOYER, Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l’Empire*, Biblioteca di studi francesi, Turin, 1969.
  - **BRAUN 1846** = BRAUN, Emil, “Mercurio liricino tra pani che dansano”, *Annali dell’Istituto di corrispondenza archeologica*, 1846, p. 238-244.
  - **BRECOULAKI 2001** = BRECOULAKI, Haraclia, *L’esperienza del colore nella pittura funeraria dell’Italia preromana V-III secolo a.C.*, Electa Napoli, Naples, 2001.
  - **BRESC-BAUTIER 2006** = BRESC-BAUTIER, Geneviève (éd.), *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Paris, 2006.
  - **BUNDGAARD RASMUSSEN 2000** = BUNDGAARD RASMUSSEN, Bodil, *Christian VIII and the National Museum*, Copenhagen, 2000.
  - **BURLOT 2014** = BURLOT, Delphine, « Élie-Honoré Montagny: The Artist and the Antique », *Getty Research Journal*, n°6, 2014, p. 13-28.
- C**
- **CABANES 2005** = CABANES, Pierre, « Les interventions grecques en Grande Grèce et en Sicile aux IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles av. J.-C. », in DENIAUX, Elizabeth (éd.), *Le canal d’Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*, actes du colloque organisé à l’Université Paris X-Nanterre les 20-21 novembre 2000, Bari, 2005, p. 23-30.
  - **CACCIAPUOTI 1996a** = CACCIAPUOTI, Fabiana, « Da Eleonora a Dadapolis : il viaggio a Napoli », in *Sogno mediterraneo. Tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e di Leopardi*, Naples, 1996, p. 49-67.
  - **CACCIAPUOTI 1996b** = CACCIAPUOTI, Fabiana, « Una biblioteca tedesca a Napoli. La libreria di Maria Carolina. », in *Sogno mediterraneo. Tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e di Leopardi*, Naples, 1996, p. 255-272.
  - **CAHN 1989** = CAHN, David, *Waffen und Zaumzeug*, Bâle, 1989.

- **CAIAZZA 2011** = CAIAZZA, Domenico, « Poleografia e popolamento della Campania interna preromana. Insediamenti italici sui rilievi dell'Appennino e del Preappennino dell'antica Terra di Lavoro. Un dossier sui Lucani e una proposta di restituzione storico-topografica dei Lucani apuli e dei Lucani della Mesogaia », in *Atti Gli Etruschi e la Campania settentrionale*, 2011, p. 355-400.
- **CALDERONE 1975** = CALDERONE, Salvatore, « La conquista romana della Magna Grecia », in *Atti Taranto 1975*, p. 33-81.
- **CANTILENA 1996** = CANTILENA, Renata, « Rinvenimenti monetali nel Bruttium nelle raccolte del Real Museo Borbonico », in *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, 1996, p. 67-78.
- **CANTILENA – PORZIO 2008** = CANTILENA, Renata, PORZIO, Annalisa (éds.), *Herculanense Museum: Laboratorio sull'antico nella Regia di Portici*, Electa Napoli, Naples, 2008.
- **CAPASSO 1901** = CAPASSO, Bartolomeo, « Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860 », in *Rassegna Italiana industriale, agraria, commerciale, finanziaria, politica, letteraria, artistica*, anno IX, vol. II, fasc. 6, 1901, pp. 248-267.
- **CAPIALBI 1849** = CAPIALBI, Antonio, *Le ruine di Locri del duca di Luynes voltate in italiano da A. Capialdi, con aggiunta di brevi note e delle iscrizioni locresi*, Naples, 1849.
- **CAPONE 1832** = CAPONE, Gaspare, *Elogio del Conte Giuseppe Zurlo ordinato dall'Accademia delle Scienze della Società Reale Borbonica, letto nella tornata del dì 17 del 1832*, Naples, 1832.
- **CAPURSO 1995** = CAPURSO, Angela, « La ricerca archeologica in Basilicata fino all'Unità d'Italia », *Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera* n°25-26, anno XVI, 1995, p. 27-78.
- **CARDOSA 2010** = CARDOSA, Massimo, « Il santuario di Persefone alla Mannella », in *Caulonia, tra Croton e Locri*, actes de colloque de Florence du 30 mai au 1<sup>er</sup> juin 2007, 2 t., Florence, 2010, p. 351-362.
- **CAROLÀ-PERROTI 1978** = CAROLÀ-PERROTI, Angela, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*, Naples, 1978.
- **CAROLÀ-PERROTI 1984** = CAROLÀ-PERROTI, Angela, « Domenico Venuti e i rinvenimenti vascolari di Sant'Agata dei Goti: prime notizie sugli scavi e sui restauri. », *XXI Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, 14, 1984, p. 279-312.
- **CARTEGGIO CANOVA - QUATREMÈRE DE QUINCY** = *Il Carteggio Canova-Quatremère de Quincy (1785-1822)*, LUISO, Fr. P. , RAVANELLO G. (éds.), Fondazione Canova - Possagno, Ponzano (Trévis), 2005.
- **CASADIO 1994** = CASADIO, Giovanni, *Il culto di Dionisio in Argolide*, Rome, 1994.
- **CASADIO 1999** = CASADIO, Giovanni, *Il vino dell'anima. Storia del culto di Dionisio a Corinto, Sicione, Trezene*, Rome, 1999.
- **CASEVITZ 2001** = CASEVITZ, Michel, « Le vocabulaire du mélange démographique: mixobarbares et mixhellènes », in FROMENTIN V., GOTTELAND, S. (éds.), *Origines gentium*, actes de trois tables rondes, Bordeaux, décembre 1996 - décembre 1997, Ausonius Éd., Pessac, 2001, p. 41-47.
- **CASSANO 1996** = CASSANO, Raffaella, « Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi

- dell'Ottocento», in *Cat. I Greci in Occidente* MANN 1996, p. 108-113 ; cat. p. 114-127 et 148-170.
- **CASTALDI 1840** = CASTALDI, Giuseppe, *Della regale accademia ercolanese dalla sua fondazione sinora con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Naples, 1840.
  - **CASTALDO 2006** = CASTALDO, Flavio, *Le necropoli dell'agro campano tra VI e V sec. a.C.*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Federico II de Naples en 2006.
  - **CASTORINA, 1996 - 1997** = CASTORINA, Alessandra, « Copia grande di antichi sepolcri. Sugli scavi nelle necropoli in Italia meridionale tra Settecento e inizio Ottocento », in *Rivista Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s.III, XIX-XX, 1996-1997, p. 306-307.
  - **Cat. Antichità e belle arti** = *Antichità e belle arti: mostra documentaria, Napoli, Archivio di Stato, Sala Filangieri*, 5 nov. 1997-31 mai 1998, Naples, 1997.
  - **Cat. Anzi 1982** = BOTTINI, Paola (éd.), *Anzi, due anni di ricerca archeologica*, cat. expo. Soprintendenza Archeologica della Basilicata, Comune di Anzi, Matera, BMG, 1982.
  - **Cat. Armi 1993** = BOTTINI, Angelo (éd.) *Armi. Gli strumenti della guerra in Lucania*, cat. expo, Bari, 1993.
  - **Cat. Arte e artigianato** = *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, LIPPOLIS, Enzo (éd.), Electa Napoli, Naples, 1996.
  - **Cat. Au royaume d'Alexandre** = *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique*, DESCAMPS-LEQUIME, Sophie (éd.), cat. expo. Musée du Louvre, 13 octobre 2011-16 janvier 2012, Paris, 2011.
  - **Cat. Basileis** = *Basileis, Antichi re in Basilicata*, BOTTINI, A., SETARI, E (éds.), cat. expo. Rome Musée Barracco (20 oct. 1995 – 28 janv. 1996), Electa Napoli, Naples, 1995.
  - **Cat. Casa di Re** = *Casa di Re, un secolo di storia alla reggia di Caserta (1752-1860)*, CIOFFI, R. (éd.), cat. expo. Caserte, Milan, Skira, 2004.
  - **Cat. Civiltà dell'Ottocento** = *Civiltà dell'Ottocento: le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, vol. 1 *Cultura e Società* ; vol. 2 *Architettura e urbanistica* ; vol. 3 *Arti figurative*, A.A. V.V., cat. expo. Naples Museo di Capodimonte, Caserte Palazzo Reale, 25 octobre 1997-26 avril 1998, éd. Electa Napoli, Naples, 1997.
  - **Cat. De Pompéi à Malmaison** = *De Pompéi à Malmaison*, DENOYELLE, Martine, DESCAMPS-LEQUIME, Sophie (éds.), cat. expo. Malmaison, 22 octobre 2008-27 janvier 2009, RMN, Paris, 2008.
  - **Cat. Fortuna di Paestum** = *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, RASPI SERRA, J., SIMONCINI, G. (éds.), cat. expo. Certosa di Padula, Salerne, 2 vol., Florence, 1986.
  - **Cat. Gli ori di Taranto** = *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, DE JULIIS, E. M. (éd.), cat. expo. Palazzo Citterio, Milan décembre 1984-mars 1985, Mondadori, Milan, 1986.
  - **Cat. Grecs en Occident, Venise** = *Grecs en Occident. De l'âge mycénien à la fin de l'Hellénisme*, PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni (éd.), cat. expo. Palazzo Grassi, Venise, 24 mars – 8 décembre 1996, Milan, Bompiani éd. (éd. française), 1996.
  - **Cat. Greci, Enotri, Lucani Policoro** = *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, BIANCO, Salvatore (éd.), cat. expo. Museo nazionale della Siritide,

- Policoro, mars 1996, Electa Napoli, Naples, 1996.
- **Cat. I Borghese e l'Antico = I Borghese e l'Antico**, COLIVA, A. et alii (éds.), cat. expo. Rome 2011-2012, Milan, Skira, 2011.
  - **Cat. I Greci in Occidente, MANN = I Greci in Occidente, La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli**, DE CARO, Stefano, BORRIELLO, Mariarosaria (éds.), cat. expo. Naples Musée Archéologique National, juillet 1996, Electa Napoli, Naples, 1996.
  - **Cat. Il sogno mediterraneo = Il sogno mediterraneo. Tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e di Leopardi**, A.A. V.V., cat. expo., Naples Bibliothèque nationale, G. Macchiaroli, Naples, 1996.
  - **Cat. Immagine e mito greco = Immagine e mito greco nella Basilicata antica**, NAVA, Maria Luisa, OSANNA, Massimo (éds.), cat. expo. Potenza, Museo Provinciale, décembre 2002 – mars 2003, Osanna Edizioni d'Arte, Venosa, 2002.
  - **Cat. Ingres et l'antique = Ingres et l'antique : l'illusion grecque**, PICARD-CAJAN, Pascale (ss. dir.), cat. expo. Montauban (15 juin- 15 septembre 2006) et Arles (2 octobre 2006 – 2 janvier 2007), Arles, Actes Sud, 2006.
  - **Cat. Ingres Petit Palais = Ingres**, LACLOTTE, Michel (éd.), cat. expo., Petit Palais, 27 octobre 1967-29 janvier 1968, RMN, Paris, 1968.
  - **Cat. L'Accademia etrusca = L'accademia etrusca**, GAZZOLA STACCHINI, V., BIANCHINI, G., BAROCCHI, P., GALLO, D., (éd.), cat. expo., Cortone, Milan, 1985.
  - **Cat. La Tomba degli ori = La tomba degli ori di Canosa di Puglia: mostra fotografica**, cat. expo. Canosa juillet-  
aout 1988, Studio Gianni Foto (éd.), Lavello, 1988.
  - **Cat. L'Idea del Bello = L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori**, BOREA, E., GASPARRI, C. (éds.), cat. expo Rome 29 mars-26 juin 2000, Edizioni De Luca, Rome, 2000.
  - **Cat. Le Vase grec et ses destins = Le Vase grec et ses destins**, ROUILLARD, Pierre, VERBANCK-PIERARD, Annie (éds.), cat. expo. Musée Royal de Mariemont, 23 mai-28 septembre 2003, et Musée Calet d'Avignon, mars-juin 2004, Munich, 2003.
  - **Cat. Magna Grecia. Lo sviluppo politico ... = Magna Grecia. Lo sviluppo politico, sociale ed economico**, PUGLIESE CARRATELLI, G. (éd.), Electa, Milan, 1987, nouvelle éd. Venise, 1996.
  - **Cat. Magna Grecia. Vita religiosa ... = Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica**, PUGLIESE CARRATELLI, G. (éd.), Electa, Milan, 1988, nouvelle éd. Venise, 1996.
  - **Cat. Magna Grecia. Arte e artigianato = Magna Grecia. Arte e artigianato**, PUGLIESE CARRATELLI, G. (éd.), Electa, Milan, 1990, nouvelle éd. Venise, 1996.
  - **Cat. Magna Grecia. Archeologia di un sapere = Magna Grecia. Archeologia di un sapere**, SETTIS, S., PARRA, M.C. (éds.), cat. expo. Catanzaro, 19 juin-31 octobre 2005, Electa, Milan, 2005.
  - **Cat. Marmi 2009 = I marmi dipinti di Ascoli Satriano**, BOTTINI, A., SETARI, E. (éds.), cat. expo. Rome, Palazzo Massimo, 16 déc. 2009-18 avr. 2010, Milan, 2009.
  - **Cat. Miti greci = Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo**, SENA

- CHIESA, Gemma, ARSLAN, Ermanno A. (éds.), cat. expo, Milan, Palazzo Reale, 3 octobre 2004 – 16 janvier 2005, Mondadori Electa, Milan, 2004.
- **Cat. Paestum nel Grand Tour** = *Paestum nei percorsi del Grand Tour. Dipinti, acquerelli e stampe*, RICCIARDI, Massimo (éd.), cat. du Museo del Grand Tour Fondazione Giambattista Vico à Capaccio, De Luca Editor, Salerne, 2007.
  - **Cat. Pompéi, travaux et envois** = *Pompéi, travaux et envois des architectes français au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. expo., Ecole Nationale des Beaux-Arts, Institut français de Naples, 1981.
  - **Cat. Poseidonia e i Lucani** = *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, CIPRIANI, Marina, LONGO, Fausto (éds.), cat. expo., Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 27 avril 1996, Naples, 1996.
  - **Cat. Provenienza sconosciuta** = *Provenienza: sconosciuta! Tombaroli, mercanti e collezionisti: l'Italia archeologica allo sbaraglio*, GRAEPLER, D., MAZZEI, M. (éd.), Bari, 1996.
  - **Cat. Rio** = *Cerâmicas Antigas da Quinta da Boa Vista*, Museu Nacional de Belas Artes, cat. expo., Rio de Janeiro, 1996.
  - **Cat. Santuari in Calabria** = *I Greci in Occidente. Santuari della Magna Grecia in Calabria*, LATTANZI, E. (et alii), cat. expo. Tenue au Museo archeologico statale di Vibo Valentia, au Museo archeologico nazionale della Sibaritide, Museo archeologico statale di Crotona, Museo archeologico di Reggio Calabria en juin 1996, Naples, 1996.
  - **Cat. The eye of Josephine** = *The eye of Josephine, The Antiquities Collection of the Empress in the Musée du Louvre*, DENOYELLE, M., DESCAMPS-LEQUIME, S., ETIENNE, M. (éds.), cat. expo. High Museum of Art, Atlanta, RMN, Paris, 2008.
  - **Cat. Vases and Volcanoes** = *Vases and Volcanoes. Sir Hamilton and his collection*, JENKINS, Ian, SLOAN, Kim (éds.), cat. expo., Londres, British Museum 1996, British Museum Press, Londres, 1996.
  - **Cat. Vases en voyage** = *Vases en voyage de la Grèce à l'Etrurie*, SANTROT, M.-H., FRERE, D., HUGOT, L. (éds.), cat. expo., Nantes, Musée Dobrée, Somogy éd., Paris, 2004.
  - **Cat. Vrai ou faux** = *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, cat. expo., Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Médailles, 6 mai – 29 octobre 1988, Paris, 1988 (rééd. 1991).
  - **CATELLO 1980** = CATELLO, Elio, « Domenico Venuti e la Real Fabbrica della Porcellana dopo il 1799 », *Napoli Nobilissima*, XIX, 1980, p. 1-5.
  - **CAVAGNARO VANONI – SERRA RIDGWAY 1989** = CAVAGNARO VANONI, Lucia, SERRA RIDGWAY, Francesca R., *Vasi etruschi a figure rosse. Dagli scavi della fondazione Lerici nella necropoli dei Monterozzi a Tarquinia*, Rome, 1989.
  - **Ceglie Peuceta** = MIROSLAV MARIN, Meluta, MORENO CASSANO, Raffaella, FORNARO, Arcangelo, CHELOTTI, Marcella, *Ceglie Peuceta I*, Edizioni Dedalo, Bari, 1982.
  - **CELANO 1792** = CELANO, C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Naples, 1792
  - **CERCHIAI 1995** = CERCHIAI, Luca, *I Campani*, Milan, 1995.
  - **CESARANO 2012** = CESARANO, Mario, « Note di colore per la tomba Weege 4 da Nola », in *Atti Segni e colore*, p. 79-85.

- **CESERANI 2007** = CESERANI, Giovanna, «The antiquary Alessio Simmaco Mazzocchi: oriental origins and the rediscovery of Magna Graecia in eighteenth-century Naples », *JHC*, 19.2, 2007, p. 249-259.
- **CESERANI 2012** = CESERANI, Giovanna, *Italy's lost Greece: Magna Graecia and the making of modern archeology*, Oxford University Press, Oxford, 2012 [non consulté].
- **CHEVALLIER 2003** = CHEVALLIER, Bernard, « Mobilier du Palais de l'Élysée conservé au Musée de la Malmaison », in *Cavalier et Roi : revue des amis du Musée du Maréchal Murat, Roi de Naples*, n°34, 10/2003, p. 67-73.
- **CHIOSI 2007** = CHIOSI, Elvira, « Academicians and academies in eighteenth-century Naples », *JHC*, 19.2, 2007, p. 177-190.
- **CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986** = CHIOSI, Elvira, MASCOLI, Laura, VALLET Georges, «La scoperta di Paestum», in *Cat. Fortuna di Paestum*, p. 17-37.
- **CHRIST 1988** = CHRIST, Karl, „Aspekte der Antike-Rezeption in der deutschen Altertumswissenschaft der 19. Jahrhunderts“, in *L'antichità nell'Ottocento in Italia e Germania*, CHRIST, K., MOMIGLIANO, A. (éd.), actes de colloque Istituto storico italo-germanico in Trento, Bologne/Berlin, 1988, p. 21-37.
- **CIANCIO 2005** = CIANCIO, Angela «Recenti acquisizioni di ceramiche italiote da Gravina in Puglia», in *Actes La Céramique apulienne*, p. 47-57.
- **CIOFFI 2010** = CIOFFI, Rosanna, «L'ambiente antiquario e artistico a Napoli all'arrivo dei Francesi», in *Atti L'Idea dell'Antico*, p. 1-7.
- **CIPRIANI – AVAGLIANO 2005** = CIPRIANI, Marina, AVAGLIANO, Giovanni, «Primi scavi archeologici a Paestum», in *Cat. Magna Graecia, Archeologia di un sapere*, 2005, p. 121-127 et cat. p. 128-132.
- **CIPRIANI – PONTRANDOLFO – ROUVERET 2003** = CIPRIANI, Marina, PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès, «La céramique grecque d'importation à Poseidonia : un exemple de réception et d'usage », in *Cat. Le vase grec et ses destins*, 2003, p. 139-156.
- **Coll. Hamilton** = «Mémoire sur l'ouvrage des antiquités étrusques » adressé par le baron Pierre d'Hancarville à William Hamilton, s.l.n.d. [1766].
- **COOK 1997** = COOK, R. M., *Greek Painted Pottery*, Londres, 1960 (3e éd. Londres-New York, 1997).
- **CORBETT 1960** = CORBETT, P. E., «The Burgon and Blacas Tombs », *JHS*, 80, 1960, p. 52-60.
- **CORRENTE 2005** = CORRENTE, Marisa, «Produzione e circolazione della ceramica a figure rosse a Canosa e nel territorio: i dati delle recenti scoperte », in *Actes La Céramique apulienne*, p. 59-76.
- **Correspondance Denon 1999** = *Vivant Denon : Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance*, Dupuy, M.-A., Le Masne de Chermont, I., Williamson, E. (éds.), Paris, 1999.
- **COSTABILE 1995** = COSTABILE, Felice, «Le statue frontonali del tempio Marasà a Locri Epizefiri », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, n°102, 1995, p. 9-62.
- **Correspondance DENON** = *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance, 1802-1815*, DUPUY,

- M.-A. et alii (éds. scientifiques), Paris, RMN, 1999.
- **CRISTOFANI 1983** = CRISTOFANI, Mauro, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel 700*, Contributi alla storia degli studi Etruschi e Italici n°2, Rome, 1983.
  - **CRISTOFANI 1996** = CRISTOFANI, Mauro, « La scrittura e la lingua », in *Cat. Poseidonia e i Lucani* 1996, p. 201-203.
  - **CVA Gotha** = *Corpus Vasorum Antiquorum*, Germany 29 Gotha, Schlossmuseum II, ROHDE, Elisabeth (éd.), Berlin, 1968.
  - **CVA Louvre n°5** = *Corpus Vasorum Antiquorum*, France 8, Musée du Louvre, fasc. 5, POTTIER, Edmond (éd.), Paris, 1928.
  - **CVA Louvre n°25** = *Corpus Vasorum Antiquorum*, France 38, Musée du Louvre, fasc. 25, DENOYELLE, Martine (éd.), Paris, 1998.
  - **CVA Sèvres** = *Corpus Vasorum Antiquorum*, France 13, Sèvres Musée National, MASSOUL, Madeleine (éd.), Paris, 1935.
  - **CVA Thorvaldsens Museum** = *Corpus Vasorum Antiquorum*, Danemark n°9, Thorvaldsens Museum, MELANDER, Torben (éd.), Copenhagen, 1999.
- D**
- **D'ACHILLE – IACOBINI – TOSCANO 2012** = D'ACHILLE, Anna Maria, IACOBINI, Antonio, TOSCANO, Genaro (éds.), *Il viaggio disegnato: Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Rome, Campisano Editore, 2012.
  - **D'AGOSTINO 1981** = D'AGOSTINO, Bruno, « *Voluptas et virtus: il mito politico della "ingenuità italica"* », *AION (ArchStAnt)* 3, 1981, p. 117-127.
  - **D'AGOSTINO 1996** = D'AGOSTINO, Bruno, « Il rituale funerario nel mondo indigeno », in *Cat. Magna Grecia. La vita religiosa...*, 1996 (2e éd.), p. 91-114.
  - **D'ALCONZO 1999** = D'ALCONZO, Paola, *L'anello del re: tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Edifir, Florence, 1999.
  - **D'ALCONZO 2001** = D'ALCONZO, Paola, « La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento », in *MEFRIM*, numéro spécial *Antiquités, archéologie et construction nationale au XIX<sup>e</sup> siècle, Journées d'études, Rome 29-30 avril 1999 et Ravello 7-8 avril 2000*, 113, 2001, 2, p. 507-537.
  - **D'AMICIS 1996** = D'AMICIS, Amelia, « La ceramica sovraddipinta policroma: Taranto », in *Cat. Arte e artigianato*, p. 433-445.
  - **D'AMICIS 2005** = D'AMICIS, Amelia, « Ceramica apula a figure rosse e sovraddipinta ; rapporto di produzione e cronologia », in *Actes La céramique apulienne*, p. 163-171.
  - **D'ANDRIA 1973** = D'ANDRIA, Francesco, « Metaponto. Scavi nella zona del Kerameikos (1973) », *NSc* 29, suppl. 1973, p. 239-251.
  - **D'ANDRIA 1980** = D'ANDRIA, Francesco, « Scavi nella zona del Kerameikos », in *Metaponto I*, *NSc* 29, suppl. 1975, Rome, 1980, p. 355-452.
  - **D'ERCOLE 2008** = D'ERCOLE, Maria Cecilia, « La Daunia nel quadro del commercio adriatico arcaico », in *Atti Storia e archeologia della Daunia*, p. 95-102.
  - **D'ERRICO 1865** = D'ERRICO, Giuseppe, *Dell'Importanza della provincia di Basilicata e della futura sua missione tra le provincie Italiane*,

- etc., Turin, 1865 (éd. anast. British Library, Historical Print Editions, coll. History of Europe).
- **D'HANCARVILLE/SCHÜTZE, GISLER-HUWILLER 2004** = HANCARVILLE (D'), Pierre-François Hugues, SCHÜTZE, Sebastian, GISLER-HUWILLER, Madeleine, *The Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, Taschen, Cologne/Londres/Los Angeles, 2004.
  - **DAMET 2011** = DAMET, Aurélie, « "L'infamille". Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation », *Images Re-vues* [en ligne], n°9, 2011. <http://imagesrevues.revues.org/1606>
  - **DE CARO 1984** = DE CARO, Stefano, « Una nuova tomba dipinta da Nola », *RIASA*, 1984, p. 71-95.
  - **DE CARO 1985** = DE CARO, Stefano, « Anfore per pece dal Bruzio », *Klarchos* 1985, p. 21-32.
  - **DE CARO 1988** = DE CARO, Stefano, « Le tombe dipinte di Nola nel quadro della pittura funeraria osca della Campania settentrionale », in *Didattica e territorio*, actes du colloque tenu à Nola en 1988, Nola, 1988, p. 59-71.
  - **DE CARO 1998** = DE CARO, Stefano, « Caroline Murat, Michele Arditi e Pompei », in *Il Vesuvio e le città vesuviane (1730-1860): in ricordo di Georges Vallet*, actes de colloque, Naples 1996, Naples, 1998, p. 229-240.
  - **DE CARO 1999** = DE CARO, Stefano, « Giuseppe Fiorelli e gli scavi di Pompei », in *Atti A Giuseppe Fiorelli*, p. 5-23
  - **DE DOMINICI 1742** = DE DOMINICI, Bernardo, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742.
  - **DE IORIO 1810** = DE IORIO, Andrea, *Scheletri cumani*, Naples, 1810.
  - **DE IORIO 1813** = DE IORIO, Andrea, *Sul metodo degli Antichi nel dipingere i vasi e sulle rappresentanze de' più interessanti del R. Museo. Due lettere del canonico Andrea De Iorio al Signor Cavaliere Matteo Galdi, Direttore della Pubblica Istruzione*, Naples, 1813.
  - **DE IORIO 1818** = DE IORIO, Andrea, *Guida di Pozzuoli*, Naples, 1817-1818.
  - **DE IORIO 1820** = DE IORIO, Andrea, *Ricerche sul Tempio di Serapide*, Naples, 1820.
  - **DE IORIO 1824** = DE IORIO, Andrea, *Metodo per rinvenire e frugare i sepolcri degli antichi*, Naples, 1824.
  - **DE IORIO 1825a** = DE IORIO, Andrea, *Description de quelques Peintures Antiques qui existent au Cabinet du Royal Musée Bourbon de Portici*, Naples, Imprimerie française, 1825.
  - **DE IORIO 1825b** = DE IORIO, Andrea, *Real Museo Borbonico. Galleria de'vasi / Officina de'papiri*, Naples, 1825.
  - **DE IORIO 1832** = DE IORIO, Andrea, *mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Naples, 1832.
  - **DE JULIIS 1989** = DE JULIIS, Ettore M., « Alcuni aspetti della civiltà peucezia », in *Archeologia e territorio. L'area peuceta*, Putignano, 1989, p. 39-46.
  - **DE JULIIS 2004** = DE JULIIS, Ettore, « La ceramica italiota a figure rosse e sua diffusione in Puglia », in SENA CHIESA, Gemma (éd.), *Miti Greci : archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, cat. expo., Milan, 2004, p. 145-149.
  - **DE LACHENAL – MARZI 2000** = DE LACHENAL, Lucilla, MARZI, Maria Grazia, « Le "anticaglie": bronzi, lucerne e ceramiche dipinte », in *Cat. L'Idée del Bello*, p. 530-542.

- **DE LA GENIERE 1978** = DE LA GENIERE, Juliette, « La colonisation grecque en Italie méridionale et en Sicile et l'acculturation des non-Grecs », *RA*, 1978, 2, p. 257-276.
- **DE LA GENIERE 1983a** = DE LA GENIERE, Juliette, « A propos des métopes du monoptère de Sicyone à Delphes », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 127e année, n. 1, 1983, p. 158-171.
- **DE LA GENIERE 1983b** = DE LA GENIERE, Juliette, « Entre Grecs et non-Grecs en Italie du Sud et Sicile », in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, 1983, p. 257-272.
- **DE LA GENIERE 1985** = DE LA GENIERE, Juliette, « De la Phrygie à Locres épizéphyrienne : les chemins de Cybèle », *MEFRA*, n°97, vol. 2, 1985, p. 693-718.
- **DE LA GENIÈRE 1989a** = DE LA GENIÈRE, Juliette, « Nota sui traffici di vasi attici in Puglia nel V secolo a.C. », in *Salento porta d'Italia*, actes du colloque international de Lecce tenu les 27-30 novembre 1986, Galatina, 1989, p. 157-162.
- **DE LA GENIERE 1989b** = DE LA GENIERE, Juliette, « Épire et Basilicate. À propos de la couronne d'Armento », *MEFRA*, n°101, vol. 2, 1989, p. 691-698.
- **DE LA GENIERE 1993** = DE LA GENIERE, Juliette, « L'area di Crimisa », in *Crotone e la sua storia tra IV e III secolo a. C.*, actes du colloque tenu à Naples les 13 et 14 février 1987, Naples, 1993, p. 81-91.
- **DE LA GENIERE 1995** = DE LA GENIERE, Juliette, « Les Grecs et les autres. Quelques aspects de leurs relations en Italie du Sud à l'époque archaïque », in *Actes Les Grecs et l'Occident* 1995, p. 29-40.
- **DE LA GENIÈRE 1997** = DE LA GENIÈRE, Juliette, « Armento ieri e oggi », in *Armento* 1997, p. 181-184.
- **DE LA GENIÈRE 2010** = DE LA GENIÈRE, Juliette, « Barbares et Grecs, des vases attiques pour les morts », in *Atti Il greco, il barbaro e la ceramica attica* 2010, vol. I, p. 29-36.
- **DE LA GENIÈRE-GRECO 1990** = DE LA GENIÈRE, J., GRECO, G., « Lo Heraion alla Foce del Sele », in *Paestum*, Zevi, F. (éd.), Naples, 1990, p. 63-80.
- **DE LA GENIÈRE-GRECO 1996** = DE LA GENIÈRE, J., GRECO, G., « L'Heraion alla foce del Sele: continuità e trasformazioni dall'età greca all'età lucana », in *Cat. Poseidonia e i Lucani* 1996, p. 223-232.
- **DE LA GENIERE - GRECO - DONNARUMMA 1999** = DE LA GENIERE, J., GRECO, G., DONNARUMMA, R., « L'Héraion du Sele, nouvelles découvertes », *CRAI*, 2, p. 501-508.
- **DE MARCO 1958** = DE MARCO, Domenico, *La crisi dei Banchi pubblici napoletani al tempo di Giuseppe Bonaparte*, Milan, 1958.
- **DEMPSTER 1723-1724** = DEMPSTER, Thomas, *De Etruria regali, opera curata dal Buonarroti con l'aggiunta delle tavole illustrate, tra cui sono raffigurati anche alcuni vasi*, Florence, 1723-1724. Consultable en ligne : (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/433-de-etruiria-regali-tome-1/>)
- **DENOYELLE 1993** = DENOYELLE, Martine, « La ceramica proto italiota: alcune testimonianze delle relazioni tra Magna Grecia ed Etruria », in *Atti Taranto* 1993, p. 281-293.

- **DENOYELLE 1997** = DENOYELLE, Martine, "Attic or non-Attic? The case of the Pisticci Painter", in OAKLEY ET ALII 1997, p. 395-405.
- **DENOYELLE 2003a** = DENOYELLE, Martine, Lissarrague, François, « Les vases grecs, du livre au Musée », in *Cat. Le Vase grec et ses destins*, p. 215-227.
- **DENOYELLE 2003b** = DENOYELLE, Martine, « Le vase sous le regard des artistes », in *Cat. Le Vase grec et ses destins*, p. 285-298.
- **DENOYELLE 2005** = DENOYELLE, Martine, « L'approche stylistique : bilan et perspectives », in *Actes La céramique apulienne*, p. 103-112.
- **DENOYELLE 2007a** = DENOYELLE, Martine, « La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote », in *Atti Taranto 2007*, p. 339-350.
- **DENOYELLE 2007b** = DENOYELLE, Martine, « Le cratère à volutes : fortune antique et fortune moderne », in *Actes El vaso griego*, p. 89-104.
- **DENOYELLE 2009** = DENOYELLE, Martine, "Hands at Work in Magna Graecia: the Amykos Painter and his Workshop", in CARPENTER, T., LYNCH, K., ROBINSON, T. (éds.), *Beyond Magna Graecia. New Developments in South Italian Archeology. The Contexts of Apulian and Lucanian Pottery. Proceedings of the Sempole Symposium*, University of Cincinnati, 2009. Version en ligne : p. 1-13.
- **DENOYELLE 2010** = DENOYELLE, Martine, « Vases grecs et réseaux du savoir, d'hier à aujourd'hui. Introduction au projet Lasimos », *Technè*, n°32, 2010, p. 55-59.
- **DENOYELLE 2011** = DENOYELLE, Martine, *La céramique grecque de Paestum. La collection du Musée du Louvre*, Louvre éditions, Paris, 2011.
- **DENOYELLE – IOZZO 2009** = DENOYELLE, Martine, IOZZO, Mario, *La Céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Paris, éd. Picard, 2009.
- **DENOYELLE-SILVESTRELLI 2013** = DENOYELLE, Martine, SILVESTRELLI, Francesca, « From Tarporley to Dolon: the Reattribution of the Early South Italian "New York Goose Vase" », *The Metropolitan Museum Journal*, 48, 2013, p. 59-71.
- **DE PAOLI 1998** = DE PAOLI, Marcella, « Antonio Canova e il "museo" Zulian », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n°66, décembre 1998, p. 19-36.
- **DE PAOLI 2006** = DE PAOLI, Marcella, "Immagini di vasi. Raffigurazioni di ceramica attica e italiota nelle collezioni venete dal XVI al XIX secolo", *Eidola*, 3, 2006, p. 69-89.
- **D'ERCOLE 2006** = D'ERCOLE, Maria Cecilia, "Back from Troy: Diomedes and Other Heroes in the Ancient Mediterranean", in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, KOKOLE, M., MUROVEC B. (éds.), Ljubljana, 2006, p. 23-34.
- **DETIENNE 1985** = DETIENNE, Marcel, « Un polythéisme récrit. Entre Dionysos et Apollon: Mort et vie d'Orphée », *Archives des sciences sociales des religions*, n°59/1, 1985. p. 65-75.
- **DETREZ 2011** = DETREZ, Louise, *Les Vases antiques du musée national de céramique (Sèvres) et la vente Durand (1836)*. Mai 2011. Mémoire d'étude de l'École du Louvre.
- **DE VOS 1993** = DE VOS, Mariette, « Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi », in *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, actes du

- colloque Ravello-Herculaneum-Naples-Pompéi 1988, Rome, 1993, p. 99-116.
- **DEWAILLY 1983** = DEWAILLY, Martine, « Acculturation et habillement en Grande-Grèce », in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, 1983, p. 273-278.
  - **DI BARI 1981** = DI BARI, Vittoria Carla, “La ceramica attica a figure rosse in Puglia nel v sec. a. C. Alcuni aspetti del problema commerciale”, *RAL*, s. VIII, XXXVI, 1981, p. 197-210
  - **DI BLASI 1755** = DI BLASI, S. M., “Sopra un vaso figurato del Museo Martiniano”, in *Saggi di dissertazioni dell’Accademia Palermitana del Buongusto*, Palermo, 1755, I., p. 197-226.
  - **Doc. Ined.** = FIORELLI, Giuseppe, *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d’Italia, pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione*, Florence/Rome, Tipografia Bencini, 1878-1880, vol. II, p. 2-99 et vol. IV, p. 270-328.
  - **DONNARUMMA-TOMAY 2000** = DONNARUMMA, Roberta, TOMAY Luigina, “La necropoli di San Brancato di Tortora”, in *Atti Nella terra degli Enotri*, p. 49-59.
  - **DONVITO 1988** = DONVITO, Antonio, *Egnazia. Dalle origini alla riscoperta archeologica*, Schena Editore, Fasano, 1988.
  - **DOTOLI 1995** = DOTOLI, Giovanni, « La Magna Grecia vista dai viaggiatori europei », in *Atti Taranto 1995*, p. 329-352.
  - **DUBOIS MAISONNEUVE 1817** = DUBOIS MAISONNEUVE, *Introduction à l’étude des vases antiques d’argile peints, vulgairement appelés étrusques, accompagnée d’une collection des plus belles formes ornées de leurs peintures, suivie de planches la plupart inédites*, Paris, 1817.
  - **DUPONT 1937** = DUPONT, Marcel, *Caroline Bonaparte, la sœur préférée de Napoléon*, Paris, 1937.
- E**
- **ELIA 1996** = ELIA, Diego, « Locri Epizefiri: materiali », in *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, 1996, p. 81-94.
  - **ELIA 2005** = ELIA, Diego, “la diffusione della ceramica figurata a Locri Epizefiri nella prima metà del IV secolo : problemi di stile, produzione e cronologia”, in *Actes La céramique apulienne*, p. 155-162.
  - **ELIA 2009** = ELIA, Diego, “Research Perspectives in the Study of South Italian Vase-painting: the Case of Red-figure Pottery from Locri Epizephyrii”, in NØRSKOV ET ALII 2009, p. 177-191.
  - **ELIA 2010** = ELIA, Diego, “Osservazioni sulla circolazione della ceramica figurata italiota a Caulonia”, in *Caulonia, tra Croton e Locri*, actes de colloque de Florence du 30 mai au 1<sup>er</sup> juin 2007, 2 t., Florence, 2010, p. 471-476.
  - **ELIA 2012** = ELIA, Diego, “Birth and Development of Red-figured Pottery between Sicily and South Calabria”, in *The Contexts of Painted Pottery in the Ancient Mediterranean World (Seventh-Fourth Centuries BCE)*, PALEOTHODOROS, D. (éd.), BAR International Series 2364, Oxford 2012, p. 101-116.
  - **ELICE 2004** = ELICE, Martina, « Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche », in *Incontri triestini di filologia classica*, III (2003-2004), Trieste, 2004, p. 119-160.

- *Epigrafi per l'arrivo di Gioacchino Murat* = DANIELE, Francesco, *Epigrafi per l'arrivo di Gioacchino Murat*, Museo San Martino de Naples, 1808.
  - **ESPOSITO 1996** = ESPOSITO, Anna Maria., « Ceramica arcaica figurata », in *Cat. Arte e artigianato*, p. 307-310 et cat. p. 311-312.
  - **ÉTIENNE 2002** = ÉTIENNE, Roland, « La Macédoine entre Orient et Occident : essai sur l'identité macédonienne au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. », in MÜLLER, Ch., PROST, Fr. (éds.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 253-275.
- F**
- **FARDELLA 2003** = FARDELLA, Paola, « Restauratori a Napoli nella prima metà dell'Ottocento tra collezionismo pubblico e privato », in *Atti Storia del restauro*, p. 33-41.
  - **FAVARETTO 1984** = FAVARETTO, Irene, « I vasi italiani: la ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo », in *Marco Mantova Benavides: il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento, atti della Giornata di Studio, 12 nov. 1983, nel 4. Centenario della morte (1582-1982)*, FAVARETTO, I. (éd.), Padoue, 1984, p. 159-192.
  - **FENICIA 1836** = FENICIA, Salvatore, *Ode anacreontica con commenti sulla Ruvo Appula*, Bari, 1836.
  - **FERRARA 2007** = FERRARA, Imma, *La collezione di Carolina Murat*, mémoire de spécialisation sous la direction du Prof. Carlo Gasparri, Université de Naples Federico II, 2007 (inédit).
  - **FERRARA 2009** = FERRARA, Imma, « Un échantillon de l'ouvrage. Note su alcune incisioni di antichità dal Museo privato della Regina di Napoli Carolina Murat (1808-1815) », in *Napoli Nobilissima*, quinta serie, vol. X, fascicoli V-VI, settembre-dicembre 2009, pp. 207-230.
  - **FIADINO 2008** = FIADINO, Adele, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica*, Naples, 2008.
  - **FIADINO 2012** = FIADINO, Adele, « Étienne-Chérubin Leconte architetto francese a Napoli », in *Atti Il Mezzogiorno e il Decennio*, p. 221-234.
  - **FIGLIARELLI 1860** = FIGLIARELLI, Giuseppe, *Pompeianarum antiquitatum Historia*, I, Naples, 1860.
  - **FITTIPALDI 1992** = FITTIPALDI, Teodoro, *Museo di San Martino, Ceramiche : Castelli, Napoli, altre fabbriche*, Electa Napoli, 2 vol., Naples, 1992.
  - **FITTIPALDI 1995** = FITTIPALDI, Arturo, « Les musées à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734-1799) », dans *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes de colloque, Paris, 1995, p. 275-296.
  - **FITTIPALDI 2007** = FITTIPALDI, Arturo, « Museums, safeguarding and artistic heritage in Naples in the eighteenth century: some reflections », p. 191-202.
  - **FLORIMONTE 1995** = FLORIMONTE, Renata, « Il rapporto centro-periferia nell'esperienza di un ministro "illuminato": Giuseppe Zurlo », in *Riformismo e rivoluzioni. Il Mezzogiorno tra due restaurazioni*, DI LEO, A. (éd.), Naples, 1995, p. 93-120.
  - **FLUTSCH – FONTANNAZ 2010** = FLUTSCH, Laurent, FONTANNAZ, Didier, *Le pillage du patrimoine archéologique*, Lausanne, 2010.
  - **FORTI 1965** = FORTI, Lidia, *La ceramica di Gnathia*, Naples, 1965.

- **FOZZER 1994** = FOZZER, Sveva, “La ceramica sovraddipinta e la documentazione della necropoli di Taranto”, in LIPPOLIS, E. (éd.), *Taranto, la necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. a.C.*, Tarente, 1994, p. 325-334.
  - **FRACCHIA – GUALTIERI 2004** = FRACCHIA, Helena, GUALTIERI, Maurizio, “Commitenza e mito: un caso di studio dalla Lucania occidentale”, *MEFRA*, n°116, vol. 1, 2004, p. 301-326.
  - **FRASCHETTI 1982** = FRASCHETTI, Augusto, « Per Batolomeo Borghesi: antiquari e ‘tecnici’ nella cultura italiana dell’Ottocento », in *Bartolomeo Borghesi, scienza e libertà*, actes du colloque international AIEGL, Bologne, 1982, p. 135-157.
  - **FRASCHETTI 1999** = FRASCHETTI, Augusto, « Note su F. M. Avellino e G. Fiorelli », in *Atti A Giuseppe Fiorelli*, p. 43-50.
  - **FRIGIONE 1941** = FRIGIONE, Maria, « I Banchi di Napoli e la loro fusione in Banco delle due Sicilie sotto Gioacchino Murat », in *Archivio storico delle provincie napoletane*, Deputazione di Storia Patria (éd.), Naples, 1941.
  - **FRISONE 2003** = FRISONE, Flavia, « Alessandro il Molosso e i popoli dell’Apulia », in *Atti Taranto 2003*, p. 473-517.
  - **FUSCO 2003** = FUSCO, Fara, « Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell’Ottocento. Le fonti documentarie », in *Atti Storia del restauro*, p. 17-32.
- G**
- **GALASSO 1964** = GALASSO, Giuseppe *Professioni, arti e mestieri della popolazione di Napoli nel secolo decimo nono*, Rome, 1964.
  - **GALLO 2007** = GALLO, Daniela, « Commentaries I. Some afterthoughts on Naples and antiquarian culture in the eighteenth century », *JHC*, 19.2, 2007, p. 261-262.
  - **GAMBARO 2007** = GAMBARO, Clara, *Il passaggio delle antichità di A. F. Gori al British Museum: i rifiuti granducali e il ruolo di commercianti e collezionisti*, Florence, 2007.
  - **GAMBARO 2008** = GAMBARO, Clara, *Anton Francesco Gori collezionista*, Florence, 2008.
  - **GARGIULO 1843** = GARGIULO, Raffaele, *Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo greci*, Naples, 1843.
  - **GARGIULO 1864** = GARGIULO, Raffaele, *Cenni storici e descrittivi dell’edificio del Museo Nazionale*, Naples, 1864.
  - **GASPARRI 1983** = GASPARRI, Carlo, « I marmi antichi degli Uffizi. Collezionismo mediceo e mercato antiquario romano tra il XVI e il XVIII secolo », in BAROCCHI, P. , RAGIONIERI, P. (éds.), *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, actes du colloque international tenu à Florence du 20 au 24 septembre 1982, Florence, 1983, p. 217-231.
  - **GASPARRI 1994** = GASPARRI, Carlo, « Collezioni archeologiche », in *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Supplemento II, 1971-1994, vol. II (1994), p. 192-195.
  - **GASPARRI 1999** = GASPARRI, Carlo, « Fiorelli e i Documenti Inediti per servire alla storia dei musei d’Italia », in *Atti A Giuseppe Fiorelli*, p. 135-143.
  - **GASPARRI 2007** = GASPARRI, Carlo (éd.), *Le sculture Farnese*, Milan, 2007.
  - **GASPARRI 2010** = GASPARRI, Carlo, “Il museo della Regina. Collezionismo

- di antichità e politica dell'Antico nel decennio francese a Napoli”, in *Atti L'Idea dell'Antico*, p. 149-156.
- **GASPARRI – GUZZO 2005** = GASPARRI, Carlo, GUZZO, Pier Giovanni, « Tomba o palazzo? Ipotesi funzionali per i marmi dipinti da Ascoli Satriano », *RIASA*, 60, 2005 (2010), p. 59-82.
  - **GERHARD 1831** = GERHARD, Eduard, « Rapporto intorno i vasi volcenti », *Estratto dagli Annali dell'Istituto*, III Rome, 1831.
  - **GERHARD 1857** = GERHARD, Eduard, « Gräber zu Canosa », *Archäologische Zeitung*, n°103-104, juillet-août 1857, p. 55-60.
  - **Gioacchino e il suo patrimonio privato**, Naples, 1863.
  - **Giornale letterario di Napoli**, vol. 52, 1796.
  - **GIUDICE 1983** = GIUDICE Filippo, *I pittori della classe di Phanyllis*, Catane, 1983.
  - **GIUDICE 1984-1989** = GIUDICE, Filippo, *Vasi e frammenti “Beazley” da Locri Epizefiri e ruolo di questa città lungo le rotte verso l'Occidente*, VALASTRO, S., CARUSO, F. (cat.), Catane, 1984-1989.
  - **GIUDICE 2006** = GIUDICE, Filippo, « La ceramica attica del IV secolo e i clienti delle due Sicilie », in *Actes Les clients de la céramique grecque*, p. 93-95.
  - **GIUSTINIANI 1814** = GIUSTINIANI, Lorenzo, *Memoria sullo scovrimiento di un antico sepolcreto greco-romano*, Naples, 1814 (2<sup>e</sup> éd.).
  - **GOETHE 1817** = GOETHE, *Italienische Reise*, Leipzig, 1813-1817.
  - **GOFFREDO 2005** = GOFFREDO Roberto, VOLPE, Giuliano, « Archeologia gobale nella Valle dell'Ofanto », in BERTOLDI LENOCI, L. (éd.), *Canosa. Ricerche Storiche 2005*, Fasano, 2005, p. 35-64.
  - **GOFFREDO 2008** = GOFFREDO Roberto, « Persistenze e innovazioni nelle modalità insediative della valle dell'Ofanto tra fine IV e I sec. a.C. », in *Atti Storia e archeologia della Daunia*, p. 287-301.
  - **GORI ME 1737-1743** = GORI, Antonio Francesco, PASSERI, Giovanni Battista, *Museum Etruscum, exhibens insignia veterum etruscorum monumenta aereis tabulis CC nunc primum edita et illustrata observationibus Antonii F. Gorii*, 3 vol., Florence, 1731-1743.
  - **Gothaer Inventar** = ALDENHOVEN, Carl, *Griechische und römische Altertümer*, Gotha, 1879-1890.
  - **GOTTELAND 1998** = GOTTELAND, Sophie, « Généalogies mythiques et politique chez Isocrate », in AUGER, D., SAÏD, S. (éd.), *Généalogies mythiques*, actes du colloque de Chantilly, 14-16 septembre 1995, Nanterre, 1998, p. 379-394.
  - **GRAELLS I FABREGAT 2012** = GRAELLS I FABREGAT, Raimon, « Corazas cortas “Campanas” con detalle anatomico esquemático », *MEFRA*, n°124, vol. 2, 2012 [en ligne] <http://mefra.revues.org/870>
  - **GRECO 1970** = GRECO, Emanuele, *Il Pittore di Afrodite*, Bénévent, 1970.
  - **GRECO 1980** = GRECO, Emanuele, “OPSOPHOROS”, *AION sezione linguistica* II, 1980, p. 63-65.
  - **GRECO 2003** = GRECO, Giovanna, « Commitenza e fruizione della ceramica attica nella Campania settentrionale », in *Atti Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica*, vol.II (2003), p. 155-176.
  - **GREEN 2001** = GREEN, John Richard, “Gnathia and other overpainted wares

- of Italy and Sicily: a survey”, in LÉVÊQUE, P., MOREL, J.-P. (éds.), *Céramiques hellénistiques et romaines*, III, Paris, 2001, p. 57-103.
- **GRELL 1982** = GRELL, Chantal, *Herculaneum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Centre Jean Bérard, Naples, 1982.
  - **GRIENER 1992** = GRIENER, Pierre, *Les Antiquités étrusques, grecques et romaines (1766-1776) de Pierre Hughes d'Hancarville. La publication des céramiques antiques de la première collection Hamilton*, Rome, 1992.
  - **GROEBEN 1996** = GROEBEN, Christiane, « Naturalisti a Napoli nella prima metà dell'800 », in *Cat. Il sogno mediterraneo*, p. 76-84.
  - **GRUZINSKI-ROUVERET 1976** = GRUZINSKI, Serge, ROUVERET, Agnès, « “Ellos son como niños », Histoire et acculturation dans le Mexique colonial et l'Italie méridionale avant la romnisation », *MEFRA*, n°88, vol. 1, 1976, p. 159-219.
  - **GUALTIERI 1990** = GUALTIERI, Maurizio, “Rituale funerario di una aristocrazia lucana”, in *Atti Italici in Magna Grecia*, p. 161-213.
  - **GUALTIERI 2003** = GUALTIERI, Maurizio, « Elites lucane ed immagini: Niobe a Roccagloriosa », in *Atti Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica*, vol.II (2003), p. 147-154.
  - **GUALTIERI 2006** = GUALTIERI, Maurizio, « La committenza della ceramica a figure rosse tardo-apula: un caso di studio. », in *Actes Les clients de la céramique grecque*, p. 97-106.
  - **GUIMIER-SORBETS 2001** = GUIMIER-SORBETS, A.-M., « Mobilier et décor des tombes macédoniennes », in FREI-STOLBA, R., GEX, K. (éds.), *Recherches récentes sur le monde hellénistique. Actes du colloque en l'honneur de Pierre Ducrey*, Lausanne 20-21 novembre 1998, Berne, 2001, p. 217-229.
  - **GUIMIER-SORBETS 2002** = GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie, « Architecture et décor funéraires, de la Grèce à l'Égypte : l'expression du statut héroïque du défunt. », in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, MÜLLER, Ch., PROST, Fr. (éd.), Paris, 2002, p. 159-180.
  - **GUIMIER-SORBETS 2006** = GUIMIER-SORBETS, A.M., MORIZOT, Y., « Construire l'identité du mort : l'architecture funéraire en Macédoine », in *Rois, cités, nécropoles. Institutions, rites et monuments en Macédoine*, GUIMIER-SORBETS, A.M., HATZOPOULOS, M. B., MORIZOT, Y. (éds.), actes des colloques de Nanterre décembre 2002 et d'Athènes janvier 2004, Athènes, 2006, p. 117-129 (pl. 45-53).
  - **GUIRAUD 1996** = GUIRAUD, Hélène, « La figure de Médée sur les vases grecs », in *Médée et la violence, Pallas*, n°45, 1996 (actes du colloque international tenu à Toulouse les 28-30 mars 1996), p. 207-218.
  - **GUZZO 1993** = GUZZO, Pier Giovanni, « L'armamento in Lucania fra IV e III secolo », in *Cat. Armi 1993*, p. 159-174.
  - **GUZZO 1996** = GUZZO, Pier Giovanni, « Collezioni di antichità in Italia Meridionale. Appunti per una ricerca », *Bolletino d'arte*, LXXXI, 1996, 95, p. 105-110.
  - **GUZZO-LABELLARTE-MAZZEI 1991** = GUZZO, Pier Giovanni, LABELLARTE, Mimma, MAZZEI, Marina, « Aspetti della cultura daunia durante l'età ellenistica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (ASNP)*, s.III, XXI, 1, 1991, p. 147-173.

## H

- **HANNESTAD 1999** = HANNESTAD, Lise, "The reception of Attic pottery by the indigenous peoples of Italy: the evidence from funerary contexts", in *Actes Complex Past of Pottery*, p. 303-318.
- **HASKELL 1989** = HASKELL, Francis, « Le baron d'Hancarville : un aventurier et historien de l'art dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, 1989, p. 79-105.
- **HASPELS 1936** = HASPELS, Caroline, H. E., *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris, 1936.
- **HELBIG 1865** = HELBIG, Wolfgang, *Dipinti di Pesto*, AdI, 37, 1865, p. 274-295.
- **HENNES 1998** = HENNES, Volker, *Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I von Erbach zu Erbach*, Mannheim, Bodenheim, 1998.
- **HERMARY 1978** = HERMARY, Antoine, « Images de l'apothéose des Dioscures », *BCH* 102.1, 1978, p. 51-76.
- **HEURGON 1970** = HEURGON, Jacques, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine*, 1970 (1<sup>e</sup> éd. 1942).
- **HEYDEMANN 1872** = HEYDEMANN, Heinrich, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin, G. Reimer, 1872.
- **HIGGINSON 2011** = HIGGINSON, Ronald, *History of the Study of South Italian Black-and Red-Figure Pottery*, British Archeological Reports / Archaeopress, Oxford, 2011.
- **HOPE 1807** = HOPE, Thomas, *Household Furniture and Interior Decoration*, Londres, T. Bensley Ed., 1807.

- **HÜBNER 1986** = HÜBNER, Kurt, « Über die Beziehungen und Unterschiede von Mythos, Mythologie und Kunst in der Antike. Eine philosophische Betrachtung », in *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für K. Schauenburg*, BÖHR, E., MARTINI, W. (éds.), Mayence, 1986, p. 1-5.

## I

- ***I pinakes di Locri Epizefiri*** = LISSI CARONNA, E., SABBIONE, CL., VLAD BORRELLI, L. (éd.), *I pinakes di Locri Epizefiri, Musei di Reggio Calabria e di Locri. Atti e memorie della Società Magna Grecia*, quarta serie III, vol.I-III, Società Magna Grecia, Rome, 2004-2007.
- **IASIELLO 2003** = IASIELLO, Italo, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Naples, 2003.
- **IASIELLO 2011** = IASIELLO, Italo, « Il giovane Helbig nel contesto del mercato: il commercio delle antichità tra Campania e Roma », in *Atti Wolfgang Helbig 2011*, p. 23-50.
- **IASIELLO 2012** = IASIELLO, Italo, *Napoli da capitale a periferia: archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, thèse de doctorat sous la direction de Carlo Gasparri, Université de Naples Federico II (inédit).
- **IROLLO 2012** = IROLLO, Alba, « Carolina Murat, François Mazois e l'antico », in *Atti il Mezzogiorno e il decennio 2012*, p. 253-273.
- **ISLER-KERÉNYI 2000** = ISLER-KERÉNYI, Cornelia, « Immagini di Medea », in GENTILI, B., PERUSINO, F. (éds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venise, 2000, p. 117-138.
- **ISLER-KERÉNYI 2009** = ISLER-KERÉNYI, Cornelia, "The Study of

Figured Pottery Today”, in NØRSKOV ET ALII 2009, p. 13-21.

- **ISMAN 2009** = ISMAN, Fabio, *I predatori dell'arte perduta. Il saccheggio dell'archeologia in Italia*, Milan, 2009.

## J

- **JAHN 1854** = JAHN, Otto, *Beschreibung der Vasensammlung Königs Ludwigs in der Pinakothek zu München*, Munich, 1854.
- **JATTA 1844** = JATTA, Giovanni, *Cenno storico sull'antichissima città di Ruvo nella Peucezia*, Naples, 1844.
- **JATTA 1869** = JATTA, Giovanni, *Catalogo del Museo Jatta in Ruvo, con breve spiegazione dei monumenti, da servir da guida ai curiosi*, Naples, 1869, (éd. anast. Bari, Edipuglia, 1996).
- **JENKINS 1996** = JENKINS, Ian, « Nuovi documenti per l'origine della tomba “da Paestum” della Collezione Carafa di Noja », in *Cat. I Greci in Occidente* MANN, 1996, p. 249-251.
- **JENKINS 2008** = JENKINS, Ian, « The Past as a Foreign Country: Thomas Hope's Collection of Antiquities », in *Thomas Hope, Regency Designer*, WATKIN, D., HEWAT-JABOOR, Ph. (éds.), cat. expo. Victoria & Albert Museum, Londres, 2008, p. 107-129.
- **JOHANNOWSKY 1990** = JOHANNOWSKY, Werner, « Il Sannio », in *Atti Italici in Magna Grecia*, 1990, p. 13-33.
- **JOHNSTON 1997** = JOHNSTON, Sarah Iles, « Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia », in CLAUSS, J.J., JOHNSTON, S.I. (éds.), *Medea, essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton (New Jersey), 1997, p. 44-70.

- **JOUAN 1992** = JOUAN, François, « Dionysos chez Eschyle », *Kernos*, n°5, 1992, p. 71-86.

- **JOUIN 1885** = JOUIN, H., « Cabinet Turpin de Crissé », *Inventaire général des richesses de la France, t.III, Province, monuments civils*, Paris, 1885, p. 215-295.

## K

- **KENDON 2000** = KENDON, Adam, *Gesture in Naples and gesture in classical antiquity: a translation of La mimica degli antichi investigate nel gestire napoletano*, Andrea De Iorio, and with an introduction and notes by Adam Kendon, Bloomington, Indianapolis, 2000. [non consulté]
- **KOCKEL 2004** = KOCKEL, V., « Towns and Tombs. Three Dimensional Documentation of Archaeological Sites in the Kingdom of Naples in the Late 18th and Early 19th Century » dans *Archives & Excavations*, BIGNAMINI, I. (dir.), Londres, 2004 (Archaeological Monograph 14, British School at Rome), p. 143-162.
- **KULKE 2003** = KULKE, Katharina, « La création du “Cabinet étrusque” de Potsdam et l'influence de la publication des collections de Sir William Hamilton sur le décor intérieur autour de 1800 », in *Cat. Le vase grec et ses destins*, p. 245-256.
- **KURTZ 1985** = KURTZ, Donna, *Beazley and Oxford, lectures delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*, KURTZ, D. (éd.), Oxford, 1985, p. 57-71.

## L

- **L'ARAB 1994** = L'ARAB, Gilda, « La tomba 12 di Egnazia: una rilettura », *Taras XIV*, 2, 1994, p. 311-338.
- **L'Archivio Storico del Banco di Napoli** = *L'Archivio Storico del Banco di Napoli. Una fonte preziosa*

- per la storia economica, sociale e artistica del mezzogiorno d'Italia*, Naples, Banco di Napoli, 1972.
- **La bibliothèque personnelle de Caroline Murat** = [sans auteur] « La bibliothèque personnelle de M.A. Caroline Bonaparte-Murat, Reine de Naples et après Comtesse Lipona », in *Cavalier et Roi, revue des Amis du Musée du Maréchal Murat, Roi de Naples*, n°33, septembre 2002, p. 52-64.
  - **LABORDE 1813-1824** = LABORDE (DE), Alexandre, *Collection des vases grecs de Mr le Comte de Lamberg*, tomes 1 et 2, Paris, 1813-1824.
  - **LACOUR-GAYET 1996** = LACOUR-GAYET, Michel, *Joachim et Caroline Murat*, Paris, 1996.
  - **LANGER 2009** = LANGER, Laurent, « Le comte de Pourtalès et les premiers collectionneurs d'Ingres », in BARBILLON, Claire, DUREY, Philippe, FLECKNER, Uwe, *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque École du Louvre, 25-28 avril 2006, Paris, 2009, p. 111-120.
  - **LANGLOTZ 1972** = LANGLOTZ, Ernst, « Importazione di ceramica greca ovvero immigrazione di vasai greci nella Magna Grecia ? », in *Atti Taranto 1972*, p. 163-183.
  - **LANZA CATTI 2008** = LANZA CATTI, Elisa, *La ceramica "di Gnathia" al museo nazionale Jatta di Ruvo di Puglia: ipotesi di ricontestualizzazione*, Rome, 2008.
  - **LANZI 1806** = LANZI, *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*, s.l.n.d. [Florence, 1806].
  - **LA TORRE 2000** = LA TORRE, Gioacchino Francesco, in *Atti Nella terra degli Enotri*, p. 41-47.
  - **LA TORRE 2003** = LA TORRE, Gioacchino Francesco, "La ceramica attica tra gli Enotri del Golfo di Policastro", in *Atti Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, vol.II (2003), P. 141-146.
  - **LAUGIER, GUIMIER-SORBETS 2002** = LAUGIER, Ludovic, GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie, *Le cabinet d'antiques du duc d'Aumale à Chantilly: De L'Égypte à Pompéi*, Éditions d'Art Somogy, 2002.
  - **LAURENS 1984** = LAURENS, Annie-France, « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *Dialogues d'histoire ancienne*, n°10, 1984, p. 203-251.
  - **LAURENS 2012** = LAURENS, Annie-France, « Portrait du Languedoc dans le Voyage dans les départements du Midi de la France », in *Actes Voyages et conscience patrimoniale*, p. 123-134.
  - **LAVEGLIA 1971** = LAVEGLIA, Pietro, « Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860. Primi studi, primi provvedimenti di tutela », in *Scritti in memoria di Leopoldo Cassese*, vol.II, Naples, 1971, p. 185-276.
  - **LE BARS 2007** = LE BARS, Florence, *La collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples. Étude du corpus du Musée archéologique de Naples*, mémoire de DRA sous la direction de Martine Denoyelle, conservateur en chef du patrimoine au département des AGER du Musée du Louvre, École du Louvre, 2006-2007 (inédit).
  - **LE BARS-TOSI 2011** = LE BARS-TOSI, Florence, « James Millingen (1774-1845), le "Nestor de l'archéologie moderne" », in *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, ROYO, M., et alii (éds.), actes du

- colloque organisé par l'INHA et l'Université de Tours, Paris INHA 11-12 juin 2010, De Boccard, Paris, 2011, p. 171-186.
- **LE BARS-TOSI 2012** = LE BARS-TOSI, Florence, « Millin et la collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples », in *Actes Voyages et conscience patrimoniale*, p. 413-422.
  - **LE BARS-TOSI (à paraître)** = LE BARS-TOSI, Florence, « *Les vases du Musée de la Reine*, o l'opera inconpiuta », *Napoli Nobilissima* [à paraître].
  - **LENORMANT 1882** = LENORMANT, François, « Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante », *Gazette Archéologique*, 1882, n°2, p. 25-53.
  - **LENORMANT 1883** = LENORMANT, François, *À travers l'Apulie et la Lucanie*, Paris, 1883.
  - **LENZA 2003** = LENZA, Cettina, « Studio dell'antico e internazionalismo neoclassico. L'attività di Francesco La Vega nei cantieri vesuviani e la "fortuna" dei disegni. », in *Napoli-Spagna, architettura e città nel XVIII secolo*, GAMBARDELLA, Alfonso (éd.), actes du colloque Naples/Madrid tenu les 17-18 décembre 2001, Naples, 2003, p. 51-72.
  - **LENZA 2003** = LENZA, Cettina, « Il Decennio francese e il "laboratorio" del neoclassicismo », in *Atti Il Mezzogiorno e il Decennio*, p. 13-38.
  - **LEPORE 1967** = LEPORE, Ettore, « La comunità cittadina del IV sec fra Sanniti e Romani », in *Storia di Napoli*, vol. I, Naples, 1967, p. 217-219.
  - **LEPORE 1979** = LEPORE, Ettore, « Diomede », in *Atti Taranto 1979*, p. 113-132.
  - **LEPORE 1984** = LEPORE, Ettore, « Società indigena e influenze esterne con particolare riguardo all'influenza greca », in *Atti La civiltà dei Dauni*, p. 317-323.
  - **LEROY-JAY LEMAISTRE 2003** = LEROY-JAY LEMAISTRE, Isabelle, *Canova, Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, Paris, 2003.
  - **Les Nouvelles de l'archéologie** = *Les Nouvelles de l'archéologie*: n°67, 1997, p. 5-60 ; n°85, 2001, p. 25-56 ; n°90, 2002, p. 5-30 ; n°93, 2003, p. 5-23 ; n°99, 2005, p. 5-55 ; n°110, 2007 (consacré au projet AREA).
  - **LESSEUR 2004** = LESSEUR, Catherine, « La collection Turpin de Crissé au musée Pincé d'Angers », in *Cat. Vases en voyage*, p. 22-23.
  - **LEWIS 1973** = LEWIS, W. S. (éd.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondance*, 35, Yale UP, 1973, p. 442.
  - **LIMC « Dioskouroi »** = HERMARY, Antoine, « Dioskouroi », *Lexicon Iconographicorum Mythologiae Classicae*, Zürich.
  - **LIMC « Lykourgos »** = FARNOUX, Alexandre, « Lykourgos », *Lexicon Iconographicorum Mythologiae Classicae*, Zürich.
  - **LIMC « Mélampous »** = SIMON, Erika, « Mélampous », *Lexicon Iconographicorum Mythologiae Classicae*, Zürich.
  - **LIMC « Proitides »** = KAHIL, Lilly, « Proitides », *Lexicon Iconographicorum Mythologiae Classicae*, Zürich.
  - **LIMC, « Amymone »** = SIMON, Erika, « Amymone », *Lexicon Iconographicorum Mythologiae Classicae*, Zürich.
  - **LIPPOLIS 1996** = LIPPOLIS, Enzo, « La ceramica policroma e plastica tarentina », in *Cat. Arte e artigianato*, p. 471-474.

- **LIPPOLIS-MAZZEI 1984** = LIPPOLIS, Enzo, MAZZEI, Marina, «Dall'ellenizzazione all'età tardo-repubblicana», in MAZZEI, Marina (dir.), *La Daunia Antica. Dalla preistoria all'altomedioevo*, Milan, 1984, p. 185-252.
- **LIPPOLIS-MAZZEI 2005** = LIPPOLIS, Enzo, MAZZEI, Marina, «La ceramica apula a figure rosse: aspetti e problemi», in *Actes La céramique apulienne*, p. 11-18.
- **LISTA 1996** = LISTA, Marinella, «La collezione vascolare del Museo Santangelo», in *Cat. I Greci in Occidenti*, MANN, 1996, p. 181-188.
- **Locri Epizefiri II** = *Locri Epizefiri II, Gli isolati I2 e I3 dell'area di Centocamere*, BARRA BAGNASCO, Marcella (éd.), Edizione Le Lettere, Florence, 1989.
- **Locri Epizefiri III** = *Locri Epizefiri III, Cultura materiale e vita quotidiana*, BARRA BAGNASCO, Marcella (éd.), Edizione Le Lettere, Florence, 1989.
- **Locri Epizefiri IV** = *Locri Epizefiri IV, Lo scavo di Marasà Sud: il sacello tardo arcaico e la casa dei leoni*, BARRA BAGNASCO, Marcella (éd.), Edizione Le Lettere, Florence, 1992.
- **Locri Epizefiri V** = *Locri Epizefiri V, Terrecotte figurate dall'abitato*, BARRA BAGNASCO, Marcella (éd.), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.
- **Locri Epizefiri VI** = *Locri Epizefiri VI. Nelle case di Ade. La necropoli in contrada Lucifero. Nuovi documenti*, ELIA, Diego (éd.), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010.
- **LOHMANN 1979** = LOHMANN, Hans, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Deutsches Archäologisches Institut, Archäologische Forschungen 7, Berlin, 1979.
- **LOMBARDI 1832** = LOMBARDI, Andrea, «Saggio sulla topografia e sugli avanzi delle antiche città italo-greche, lucane, daune e peucezie, comprese l'odierna Basilicata», in *Memorie dell'Istituto I*, 1832, p. 193-252.
- **LOMBARDO 1987** = LOMBARDO, Mario, «La Magna Grecia dalla fine del V secolo a.C. alla conquista romana», in PUGLIESE CARRATELLI, G. (éd.), *Magna Grecia. Politica, società, economia*, Milan, 1987, p. 55-88.
- **LYONNET 1902** = LYONNET, Henri, «Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie», *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre*, 1902, 01, p. 43-78.
- **LYONS 1992** = LYONS, Claire, «The Museo Mastrilli and the Culture of Collecting in Naples (1700-1755)», *JHC*, 4, 1, 1992, p. 1-26.
- **LYONS 1997** = LYONS, Claire, «The Neapolitan Context of Hamilton's antiquities collection», *JHC*, 9, 2, 1997, p. 229-239
- **LYONS 1998** = LYONS, Claire, «Il museo nolano di Felice Maria Mastrilli e la cultura del collezionismo a Napoli (1700-1755)», in *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, TOSCANO, T. (éd.), Nola, 1998, p. 69-108.
- **LYONS 2007** = LYONS, Claire, «Nola and the historiography of Greek vases», *JHC*, 19.2, 2007, p. 239-247.

## M

- **MACCHIORO 1981** = MACCHIORO, S., «Dati storico – archeologici sul territorio di Pomarico in Basilicata durante l'età preromana», in *Acme* XXIV, 1981 p. 513-533.

- **MACGREGOR 2007** = MACGREGOR, Arthur, *Curiosity and enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press New haven and London, 2007.
- **Magna Grecia 1989** = *Magna Grecia. Lo sviluppo politico, sociale ed economico*, PUGLIESE CARRATELLI, G. (éd.), Electa, Milan, 1987 (2<sup>e</sup> éd. 1989).
- **MAIURI 1937** = MAIURI, Amedeo, *Gli studi di Antichità a Napoli nel Sette e Ottocento*, Naples, 1937.
- **MANGO 2003** = MANGO, Elena, "Vases all'antica : Naples (fin XVIII<sup>e</sup> – milieu XIX<sup>e</sup> siècle)", in *Cat. Le vases grec et ses destins*, p. 237-244.
- **MANNINO 1996** = MANNINO, Katia, "Gli ateliers attici a figure rose e la nascita della produzione figurate in Magna Grecia", in *Cat. Arte e artigianato*, p. 363-370.
- **MANNINO 2003** = MANNINO, Katia, « L'iconografia del guerriero nel mondo apulo », in *Atti Taranto 2003*, p. 699-726.
- **MANNINO 2006** = MANNINO, Katia, *Vasi attici nei contesti della Messapia (480-350 av. J.-C.)*, Edipuglia, Bari, 2006.
- **MANNINO/ROUBIS 2000** = MANNINO, Katia, ROUBIS, Dimitris, « Le importazioni attiche del IV secolo nell'Adriatico meridionale », in *La Céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle en Méditerranée occidentale*, actes du colloque international d'Arles (1995), Naples, 2000, p. 67-76.
- **MARMOTTAN 1919** = MARMOTTAN, Paul, *Murat à l'Elysée*, Paris, 1919.
- **MARMOTTAN 1925** = MARMOTTAN, Paul, « Etienne Chérubin Leconte, un architecte des Consuls et de Murat », *Revue des Etudes historiques*, 1925, p. 16-42.
- **MARTINEAU 1991** = MARTINEAU, Gilbert *Caroline Bonaparte. Princesse Murat Reine de Naples*, Paris, 1991.
- **MARTINO 2000** = MARTINO, Elda, *La scoperta della Magna Grecia e l'Europa nelle produzioni ceramiche tra settecento ed ottocento*, mémoire soutenu en octobre 2000 auprès de l'Université Federico II de Naples.
- **MARTINO 2006** = MARTINO, Elda, « Copie di vasi attici nelle Manifatture Napoletane del XIX secolo », in *Atti Il greco, il barbaro e la ceramica attica* vol.III, 2006, p. 183-188.
- **MARZI 1996** = MARZI, Maria Grazia, "Dagli archivi fiorentini notizie sul collezionismo di ceramica apula nel XVI secolo", in *Atti Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, 1996, p. 131-137.
- **MASCI 2003** = MASCI, Maria Emilia, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo*, Naples, 2003.
- **MASCI 2007** = MASCI, Maria Emilia, « The birth of ancient vase collecting in Naples in the early eighteenth century: antiquarian studies, excavations and collections », *JHC*, 19.2, 2007, p. 215-224.
- **MASCI 2008** = MASCI, Maria Emilia, *Picturae Etruscorum in vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo dei vasi antichi nel primo Settecento. Musei Vaticani – Museo Gregoriano Etrusco*. Rome, 2008.
- **MASCOLI-VALLET 1993** = MASCOLI, Laura, VALLET, Georges, « le dialogue des sciences de la nature et de l'archéologie au moment des découvertes d'Herculaneum et de Pompéi », in *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, actes du colloque Ravello-Herculaneum-Naples-Pompéi 1988, Rome, 1993, p. 429-437.

- **MASELLIS 1981** = MASELLIS, Vito, « Bari e il decennio francese », in *Atti Decennio francese in Puglia*, p. 243-248.
- **MASSA-PAIRAULT 1996** = MASSA-PAIRAULT, Françoise-Hélène, « Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce », in *Atti L'incidenza dell'antico*, vol. 2, p. 235-262.
- **MASSA-PAIRAULT 2005** = MASSA-PAIRAULT, Françoise-Hélène, « Conclusion », in *Actes La céramique apulienne*, p. 223-230.
- **MAZOIS 1838** = MAZOIS, François, *Les Ruines de Pompéi. Ouvrage continué par M. Gau, précédé d'une notice sur F. Mazois, par M. le Ch.<sup>er</sup> Artaud, et de l'explication de la grande mosaïque découverte à Pompéi en 1831 par M. Quatremère de Quincy*, GAU, Charles (éd.), Paris, 1838.
- **MAZZEI 1990** = MAZZEI, Marina, « L'Ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa », *AION*, XII, 1990, p. 123-167.
- **MAZZEI 1991** = MAZZEI, Marina, « Documenti per lo studio del collezionismo antiquario: l'atto di vendita della raccolta di Carolina Bonaparte a Ludwig di Baviera », *Taras*, XI, 1, 1991, p. 115-130.
- **MAZZEI 1992** = MAZZEI, Marina, « Ipogeo Monterisi Rossignoli », in CASSANO, R. (éd.), *Principi, Imperatori, Vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, cat. expo., Venise, 1992, p. 163-165.
- **MAZZEI 1995** = MAZZEI, Marina, *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Edipuglia, Bari, 1995.
- **MAZZEI 1998** = MAZZEI, Marina, « La pittura ellenistica nella Puglia settentrionale: il caso di Arpi », in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, actes de la table ronde organisée par l'EfR, Rome le 18 février 1994, Rome, 1998, p. 69-94.
- **MAZZEI 1999** = MAZZEI, Marina, « Comittenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale. », in *Actes Le Mythe grec dans l'Italie antique*, p. 467-483.
- **MAZZEI 2004** = MAZZEI, Marina, « Condottieri epiroti nella Daunia ellenistica: l'evidenza archeologica », in *Atti Taranto 2003*, p. 243-262.
- **MAZZOCCHI 1754** = MAZZOCCHI, A., S., *Commentariorum in regii Herculanensis Musaei aeneas Tabulas Heracleenses*, 2 vol., Naples, 1754-1755.
- *Mediterranean Archeology*, n°17, 2004.
- **MCPHEE – TRENDALL 1987** = MCPHEE, Ian, TRENDALL, Arthur Dale, *Greek red-figured fish-plates*, in *Beiheft zur Halbjahreschrift Antike Kunst*, 1987.
- **MELANDER 2002** = MELANDER, Torben, « The import of attic pottery to Locri Epizephyrii. A case of reinterpretation », in *Pots for the Living, pots for the Dead*, RATHJE, A., NIELSEN, M., BUNDGAARD RASMUSSEN, B. (éds.), *Danish Studies in Classical Archeology Acta Hyperborea*, 9, Copenhagen, 2002, p. 59-82.
- **MELE AL. 1981** = MELE, Alfonso, « Il pitagorismo e le popolazioni anelleniche dell'Italia meridionale », *AION (ArchStAnt)*, 3, 1981, p. 62-96.
- **MELE AL. 2007** = MELE, Alfonso, *Magna Grecia. Colonie achee e Pitagorismo*, Luciano Editore, Naples, 2007.
- **MELE AN. 2007** = MELE, Antonio, « La legge sulla feodalità del 1806

- nelle carte Marulli », in *Atti All'ombra di Murat*, p. 87-112.
- **Memoria dell'Antico 1984-1986** = SETTIS, S. (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 vol., Turin, 1984-1986.
  - **MENDIA 1991** = MENDIA, Umberto, *Indice onomastico della clientela degli Antichi Banchi pubblici napoletani durante il decennio francese (1806-1815) dai documenti dell'Archivio Storico*, Naples, 1991.
  - **MERCURI 2004** = MERCURI, Laurence, *Eubéens en Calabre à l'époque archaïque : formes de contacts et d'implantation*, Rome, EfR, 2004.
  - **MERTENS-HORN 1994** = MERTENS-HORN, Madeleine, « Corinto e l'Occidente nelle immagini. La nascita di Pegaso e la nascita di Afrodite », in *Atti Taranto 1994*, p. 257-289.
  - **METZGER 1944** = METZGER, Henri, « Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique », *BCH*, 68-69, 1944-1945, p. 296-339.
  - **MEUNIER 2005** = MEUNIER, Céline, « Joséphine et les Antiques, le catalogue d'Alexandre Lenoir en 1809 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2005, p. 153-201.
  - **MIELE 1973** = MIELE, Michele, « Ricerche sulla soppressione dei religiosi nel regno di Napoli (1806-1815) », in *Campania Sacra*, 4, 1973, p. 1-144.
  - **MILANESE 1996a** = MILANESE, Andrea, « Il Museo Santangelo : storia delle raccolte di antichità », in *Cat. I Greci in Occidenti*, MANN, 1996, p. 171-180.
  - **MILANESE 1996b** = MILANESE, Andrea, « Il piano Arditi del 1808 sui musei provinciali : centro e periferia nella tutela in "Magna Grecia" », in *Cat. I greci in Occidente*, MANN, 1996, p. 275-280.
  - **MILANESE 1998** = MILANESE, Andrea, « Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del Museo delle Statue e delle altre raccolte », in *RIASA*, 19-20, 1996-1997 (1998), p. 345-405.
  - **MILANESE 1999** = MILANESE, Andrea, « L'attività giovanile di Giuseppe Fiorelli e l'esperienza nella commissione per le riforme del Museo Borbonico : nascita di un protagonista della storia della tutela in Italia », in *Atti A Giuseppe Fiorelli*, p. 69-100.
  - **MILANESE 2006** = MILANESE, Andrea, *Esportazioni d'arte e d'antichità dal Regno delle Due Sicilie, 1808-1860. Per una storia del mercato artistico napoletano della prima metà dell'Ottocento*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Napoli Federico II, XVII ciclo, Naples 2006 (inédit).
  - **MILANESE 2007a** = MILANESE, Andrea, « Raffaele Gargiulo (1785-après 1870), restaurateur et marchand d'antiquités. Notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Actes El vaso griego*, p. 59-77.
  - **MILANESE 2007b** = MILANESE, Andrea, « "Pour ne pas choquer l'oeil". Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840 », in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, D'ALCONZO, P. (éd.), actes du colloque tenu à Naples les 18-20 avril 2007, Naples, ClíoPress, 2007, p. 81-101.
  - **MILANESE 2010** = MILANESE, Andrea, « De la "perfection dangereuse" et plus encore. La restauration des vases

- grecs à Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre histoire du goût et marché de l'art. », *Technè*, n°32, 2010, p. 19-30.
- **MILLIN 1806** = MILLIN, Aubin-Louis, *Nouveau dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, 1806.
  - **MILLIN 1808** = MILLIN, Aubin-Louis, *Peintures de vases antiques vulgairement appelés étrusques*, Paris, 1808-1810.
  - **MILLIN 1811-1813** = *Notes et papiers divers de Aubin-Louis Millin pendant son séjour en Italie*, 1811-1813, tome IV, Paris, BNF Arsenal, Manuscrits Français MS. 6369-6375.
  - **MILLIN 1812** = MILLIN, Aubin-Louis, *Descriptions des tombeaux de Pompéi*, Paris, 1812.
  - **MILLIN 1814** = MILLIN, Aubin-Louis, *Extrait de quelques lettres adressées à la classe de Littérature ancienne de l'Institut impérial par A.L. Millin pendant son voyage en Italie*, Paris, 1814.
  - **MILLIN 1816** = MILLIN, Aubin-Louis, *Description des tombeaux de Canosa, ainsi que des bas-reliefs, des armures et des vases peints qui y ont été découverts en 1813*, Paris Firmin Didot, 1816.
  - **MILLIN Les vases du Musée de la Reine** = MILLIN, Aubin-Louis, *Les vases du Musée de la Reine*, inédit, BNF, Cabinet des Estampes, Gb 45 Fol.
  - **MILLIN Vases grecs** = MILLIN *Vases grecs tirés de différentes collections*, manuscrit sans date, BNF GB 46 Fol.
  - **MILLINGEN 1813** = MILLINGEN James, *Peintures antiques et inédites de vases grecs tirés de diverses collections avec des explications par J.-V. Millingen*, Rome, 1813.
  - **MILLINGEN 1817** = MILLINGEN, James, *Peintures antiques de vases grecques de la collection de Sir John Coghill Bart*, Rome, De Romanis, 1817.
  - **MILLINGEN 1822** = MILLINGEN, James, *Ancient Unedited Monuments, Painted Greek Vases from Collections in Various Countries, Principally in Great Britain*, Londres, 1822.
  - **MINERVINI 1846** = MINERVINI, Giulio, "Descrizione di un vaso dipinto rinvenuto a Fasano nella Puglia", *Bullettino Archeologico Napoletano*, LXV, 1 luglio 1846, p. 101-104.
  - **MIRTI 1995** = MIRTI, P., CASOLI, A., BAGNASCO, M. B., ANCONA, M. C. P., "Fine ware from Locri Epizephiri: a provenance study by inductively coupled plasma emission spectroscopy", *Archaeometry*, n°37, 1995, p. 41-51.
  - **MIRTI 2004** = MIRTI, P., GULMINI, M., PACE, M., ELIA, D., « The Provenance of Red Figure Vases from Locri Epizephiri (Southern Italy): New Evidence by Chemical Analysis. », *Archaeometry*, n°46, 2004, p. 183-200.
  - **MOMIGLIANO 1984** = MOMIGLIANO, Arnaldo, *Sui fondamenti della storia antica*, Turin, 1984.
  - **MONTANARO 2007** = MONTANARO, Andrea, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli, i corredi funerari tra a documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Rome, 2007 [à consulter avec circonspection].
  - **MONTEPAONE – KOKA 1996** = MONTEPAONE, Claudia, KOKA, Akira, « Il mito di Melampo come paradigma di "mobilità" sociale (a proposito di Erodoto IX 33-35) », in *Atti L'Incidenza dell'antico*, p. 357-379.
  - **Monumenti inediti ICA** = *Monumenti inediti*, publié par l'Institut de Correspondance Archéologique,

- Deutsches archäologisches Institut, Istituto di Corrispondenza Archeologica (éd.), 1861-1885.
- **MORET 1975** = MORET, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV<sup>e</sup> siècle*, Rome, 1975.
  - **MOSSE 1989** = MOSSE, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, 1989.
  - **MUGIONE 2000** = MUGIONE, Eliana, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Tarente, 2000.
  - **MUGIONE 2003** = MUGIONE, Elena, « L'iconografia del guerriero nelle produzioni tirreniche », in *Atti Taranto 2003*, p. 727-756.
  - *Musée de la Reine* = *Musée de la Reine*, Naples, 1814. Manuscrit (BNN) PB II 22.
  - **MUSTI 1976** = MUSTI, Domenico, « Problemi della storia di Locri Epizefirii », in *Atti Taranto 1976*, p. 23-146.
  - **MUSTI 1995** = MUSTI, Domenico, « Città di Magna Grecia tra Italici e Roma », in *Atti L'incidenza dell'antico*, p. 355-370.
- N**
- **NACHOD 1914** = NACHOD, Hans N., « Gräber zu Canosa », *RömMitt* 29, 1914, p. 266-272.
  - **NAEF 1990** = NAEF, Hans, « Un chef-d'œuvre retrouvé: le portrait de la reine Caroline Murat par Ingres », *Revue de l'art*, n°88, 1990, p. 11-21.
  - **NAPOLITANO 2006** = NAPOLITANO, Salvatore, *L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini*, Florence, 2006.
  - **NAPOLITANO 2010** = NAPOLITANO, Salvatore, « Fedeltà e Intelligenza nello studio del Vero e dell'Antico. Costanzo Angelini disegnatore e incisore della collezione Vivencio. », dans *Napoli Nobilissima*, n°67, maggio-dicembre 2010, p. 205-222.
  - **NAVARRO 1853** = NAVARRO, Gaetano, *Biografia del Canonico della Metropolitana di Napoli D. Andrea De Iorio*, Naples, 1853.
  - **NAVARRO 1855** = NAVARRO, Gaetano, *Le biografie dei più celebri scrittori che han trattato delle catacombe, da servire d'illustrazione alla prima parte della Filumena*, Naples, 1855, chap. IV, p. 121-158.
  - **NENCI 1984** = NENCI, Giuseppe, « I rapporti fra la Daunia e il resto della Puglia fino alla romanizzazione », in *Atti La civiltà dei Dauni*, p. 201-211.
  - **NESSLRATH 1986** = NESSELRATH, Arnold, « I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia », in *Memoria dell'antico* vol. III *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, 1986, p. 89-147.
  - **NICOLAS 1809** = NICOLAS, Felice, *Illustrazioni di due vasi fittili ed altri monumenti recentemente rinvenuti in Pesto*, Naples, 1809.
  - **NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2000** = NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, Letizia, « Caylus en Campanie », *Le Journal des Savants*, 2000, janvier-juin, p. 123-140.
  - **NØRSKOV 2002** = NØRSKOV, Vinnie, *Greek Vases in new Contexts: the collecting and trading of Greek vases, an aspect of the modern reception of antiquity*, Aarhus University Press, Aarhus, 2002.
  - **NØRSKOV 2009** = NØRSKOV, Vinnie, « The Affairs of Lucien Bonaparte and the Impact on the Study of Greek

Vases », in NØRSKOV ET ALII 2009, p. 63-76.

- **NØRSKOV ET ALII 2009** = NØRSKOV, Vinnie, HANNESTAD, Lise, ISLER-KERÉNYI, Cornelia, LEWIS, Sian (éds.), *The World of Greek Vases*, Edizioni Quasar, Rome, 2009.

## O

- **OAKLEY ET ALII 1997** = OAKLEY, J.H., COULSON, W. D.E., PALAGIA, O. (éds.), *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings*, vol. I., Oxford, 1997.
- **ORSI 1909** = ORSI, Paolo, *Locri Epizefiri : resoconto sulla terza campagna di scavi locresi aprile-giugno 1908*, Rome, 1909 (réed. 1998, 2009).
- **OSANNA 2010** = OSANNA, Massimo, « Paesaggi agrari e organizzazione del territorio in Lucania tra IV e III sec. a.C. », *Bollettino di Archeologia on line I 2010/ Volume speciale A / A1 / 4*, p. 17-31.

## P

- **PAGANO 1991-1992** = PAGANO, Mario, « Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed Ercolano », in *Rivista di Studi Pompeiani*, V (1991-1992), p. 169.
- **PAGANO 1997** = PAGANO, Mario, *I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Atabia di Francesco e Pietro La Vega (1864-1810). Raccolta e studio di documenti inediti*, Rome, 1997.
- **PAGANO 2004** = PAGANO, Mario, « Murat, Capecelatro, Zurlo e i Beni culturali del Regno di Napoli. A proposito di una lettera di Murat a G. Capecelatro acquistata dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Molise », *Conoscenze*, n.s. 1-2, 2004, p. 133-138
- **PAGANO, PRISCIANDARO 2006** = PAGANO, Mario, PRISCIANDARO,

Raffaele, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli: una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione*, Castellamare di Stabia, 2006. [à consulter avec circonspection]

- **PANOFKA 1828** = PANOFKA, Theodor, *Neapels antike Bildwerke, Erster Theil*, Stuttgart, Tübingen, J. G. Cotta, 1828.
- **PANOFKA 1829** = PANOFKA, Theodor, *Recherches sur les véritables noms des vases grecs et sur leurs différents usages d'après les auteurs et les monuments anciens*, Paris, Firmin Didot, 1829.
- **PAOLI 1745** = PAOLI, Sebastiano, *De Patena argentea forocorneliensi, olim (vt fertur) S. Petri Chrysologi, dissertatio. Cujus occasione nonnulla disseruntur de Ss. Eucharistia ; de vasis ad ipsam spectantibus, praecipue de calicibus ; e de imagine boni pastoris in eis insculpi solita ; item de monogrammate Christi, Christianorum sepulchris apposito, contra Jacobum ac Samuelem Basnagios*, Naples, 1745.
- **PAOLINI 1812** = PAOLINI, *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti che esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Naples, 1812.
- **PAPAGNA 2007** = PAPAGNA, Elena, « La corte murattiana », in *Atti All'ombra di Murat*, p. 27-62.
- **PAPARELLA 1981** = PAPARELLA, Giovanni, « Alcuni episodi di brigantaggio a Gravina nel 1810 », in *Atti Decennio francese in Puglia*, p. 283-289.
- **PARRA 1994** = PARRA, M.C., *Con Domenico Venuti e Francesco Bielinski in Calabria: una chiave di lettura di viaggi e di esplorazioni*

- archeologiche, in *Storia della Calabria antica II. Età italica e romana*, S. SETTIS (éd.), Rome-Reggio Calabria 1994, p. 765-795.
- **PATRONI Catalogo** = PATRONI, Giovanni, *Catalogo dei Vasi del Museo Campano*, Capoue, 1902.
  - **PEDIO 1942** = PEDIO, Tommaso, "Di uno scavo eseguito in Armento nel 1814", *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, anno XII, fasc. I, 1942, p. 53-59.
  - **PEDIO 1981** = PEDIO, Tommaso, "L'eversione della feudalità", in *Atti Decennio francese in Puglia*, p. 47-116.
  - **PENSA 1977** = PENSA, Marina, *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*, Rome, 1977.
  - **PEPE 1882** = PEPE, Ludovico, *Notizie storiche ed archeologiche dell'antica Gnathia*, Ostuni, 1882 (réédition anastatique 1980).
  - **PESANDO 2001** = PESANDO, Fabrizio, « La Sagra a Locri Iconografia di una divinità fluviale », *AION*, 2001, n°8, p. 85-97.
  - **PICARD-CAJAN 1995** = PICARD-CAJAN, Pascale, *Ingres et l'antique : étude d'un fonds documentaire consacré à la céramique grecque*, 1995.
  - **PIETRANGELI 1985** = PIETRANGELI, C., *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Rome, 1985.
  - **PIETROMARCHI 1981** = PIETROMARCHI, Antonello, *Luciano Bonaparte, principe romano*, Reggio Emilia, 1981 (nombreuses rééd. Dernière traduction en français en 2004).
  - **POLI 2010** = POLI, Nicoletta, « Terrecotte di cavalieri dal deposito del Pizzone (Taranto) ; iconografia e interpretazione del soggetto », *ArchCl*, LXI, n.s. 11, 2010, p. 41-73.
  - **POLLINI 2008** = POLLINI, Airton, *Frontières et territoires en Grande Grèce. Archéologie et histoire des représentations*, thèse de doctorat sous la direction de Mme Agnès Rouveret, Université de Paris X, soutenue le 23 février 2008 (inédit).
  - **POLLINI 2011** = POLLINI, Airton, « La collection d'antiquités du musée national de Rio de Janeiro », *Histoire antique et médiévale*, 2011, n°57, p. 36-47.
  - **POMAREDE 2008** = POMAREDE, Vincent « À l'origine des musées en région : le décret Chaptal (1801) et les concessions de la Restauration », in *Les dépôts de l'État au XIX<sup>e</sup> siècle. Politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, Paris, DMF-Musée du Louvre, 2008, p. 95-122.
  - **POMIAN 1992** = POMIAN, Krzysztof « Les deux pôles de la curiosité antiquaire », in *L'Anticomanie, les collections d'antiquité aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque international tenu à Montpellier du 9 au 12 juin 1988, Paris, EHESS, 1992, p. 59-68.
  - **POMMIER 2002** = POMMIER, Édouard, « Le problème des biens artistiques dans le contexte des rapports de force entre les nations : aux origines, 1750-1815. », in *MEFRIM*, 114, 1, 2002, p. 59-73.
  - **POMMIER 2008** = POMMIER, Édouard « Naples et l'invention du patrimoine à la fin du Settecento », in *Atti Due Francesi a Napoli*, p. 11-25.
  - **PONTRANDOLFO 1982** = PONTRANDOLFO, Angela, *I Lucani. Etnografia e archeologia di una regione antica*, Milan, 1982.
  - **PONTRANDOLFO 1985** = PONTRANDOLFO, Angela, « Le necropoli urbane

- di Neapolis », in *Atti Taranto 1985*, p. 255-271.
- **PONTRANDOLFO 1986** = PONTRANDOLFO, Angela, « La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia », in *Cat. Fortuna di Paestum*, p. 120-138.
  - **PONTRANDOLFO 1988** = PONTRANDOLFO, Angela, « Greci e indigeni », in *Atti Taranto 1988*, p. 329-350.
  - **PONTRANDOLFO 1994** = PONTRANDOLFO, Angela, « Etnogenesi e emergenza politica di una comunità italyca: i Lucani », in *Storia della Calabria antica, II. Età italyca e romana*, S. SETTIS (éd.), Rome-Reggio Calabria 1994, p. 142-193.
  - **PONTRANDOLFO 1996a** = PONTRANDOLFO, Angela, « Paestum », in *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, Naples, 1996, p. 15-21 et cat. p. 22-32 (par Fausto Lungo et Marinella Lista).
  - **PONTRANDOLFO 1996b** = PONTRANDOLFO, Angela, « Anzi », in *Cat. I Greci in Occidente*, MANN, Naples, 1996, p. 46-48 et cat. p. 49-53.
  - **PONTRANDOLFO 1996c** = PONTRANDOLFO, Angela, « La ceramica lucana a figure rosse », in *Cat. I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani*, cat. expo Policoro, Naples, 1996, p. 206-214.
  - **PONTRANDOLFO 1996d** = PONTRANDOLFO, Angela, « Per un'archeologia dei Lucani », in *Cat. I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani*, cat. expo Policoro, Naples, 1996, p. 171-181.
  - **PONTRANDOLFO 1996e** = PONTRANDOLFO, Angela, « La pittura funeraria », in *Cat. Magna Grecia. Arte e artigianato*, 1996 (2<sup>e</sup> éd.), p. 350-390.
  - **PONTRANDOLFO 1996f** = PONTRANDOLFO, Angela, « L'escatologia popolare e i riti funerari greci », in *Cat. Magna Grecia. Vita religiosa...*, 1996 (2<sup>e</sup> éd.), p. 171-196.
  - **PONTRANDOLFO 1999** = PONTRANDOLFO, Angela, « Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale », in *Actes Céramique et peintures grecques modes d'emploi* 1999, p. 267-277.
  - **PONTRANDOLFO ET AL. 1988** = PONTRANDOLFO, A., PRISCO, G., MUGIONE, E., LAFAGE, F., « Semata e naiskoi nella ceramica italiota », in *La Parola, l'Immagine, la Tomba*, actes du colloque international de Capri, *AION ArchStAnt.*, X, 1988, p. 181-202 et pl. 33-48.
  - **PONTRANDOLFO-MUGIONE-SALOMONE 1997** = PONTRANDOLFO, A., MUGIONE, E., SALOMONE, F., « Alcuni esempi figurativi dell'Italia antica », in *OLMOS ROMERA, R., SANTOS VELASCO, J. A. (éds.), Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, actes du colloque international tenu à Rome, 11-13 novembre 1993, Universidad autónoma de Madrid, Serie Varia 3, Madrid, 1997, p. 283-318.
  - **PONTRANDOLFO-ROUVERET 1983a** = PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès, « La rappresentazione del barbaro in ambiente magno-greco », in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, 1983, p. 1051-1066.
  - **PONTRANDOLFO-ROUVERET 1983b** = PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès, « Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura », in *Incontro di studio ad Acquasparta, Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV sec. all'ellenismo*, in *DdA III serie, I*, 1983.2, p. 90-130.

- **PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992** = PONTRADOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992.
- **PORZIO 1999** = PORZIO, Annalisa, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento*, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Napoli, Ministero per i beni e le attività culturali, Naples, 1999.
- **Poseidonia-Paestum II** = GRECO, E., THEODORESCU, D. (éds.), *Poseidonia-Paestum II. L'Agora*, Paris/Rome, EFR, 1983.
- **POTTIER 1896** = POTTIER, Edmond, *Catalogue des vases antiques de terre cuite du Musée Louvre. Etudes sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'Antiquité*, Paris, 1896.
- **POUZADOUX 1998** = POUZADOUX, Claude, « Mythe et histoire des ancêtres royaux de Pyrrhus : formes et fonctions de la généalogie mythique dans l'historiographie de la monarchie épirote », in AUGER, D., SAÏD, S. (éds.), *Généalogies mythiques*, actes du colloque de Chantilly, 14-16 septembre 1995, Nanterre, 1998, p. 419-443.
- **POUZADOUX 2005a** = POUZADOUX, Claude, « Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius) », in DENIAUX, Elizabeth (éd.), *Le canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*, actes du colloque organisé à l'Université Paris X-Nanterre les 20-21 novembre 2000, Bari, 2005, p. 51-65.
- **POUZADOUX 2005b** = POUZADOUX, Claude, « le antichità della collezione Caroline Murat », in *Cat. Magna Grecia, archeologia di un sapere*, Naples, 2005, p. 108-112.
- **POUZADOUX 2005c** = POUZADOUX, Claude, « L'invention des images dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle : entre peintres et commanditaires », in *Actes La céramique apulienne*, Naples, 2005, p. 187-199.
- **POUZADOUX 2007** = POUZADOUX, Claude, « Médée tragique dans la peinture apulienne », in BERCOFF, B., FIX, F. (éd.), *Mythes en images : Médée, Orphée, Edipe*, Dijon, 2007, p. 25-40.
- **POUZADOUX 2008** = POUZADOUX, Claude, « Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C. », in *Atti Storia e archeologia della Daunia*, p. 205-220.
- **POUZADOUX 2009** = POUZADOUX, Claude, PRIOUX, Évelyne, « Orient et occident au miroir de l'Alexandra et de la céramique apulienne », in CUSSET, C., PRIOUX, É. (dir.), *Lycophron : éclats d'obscurité*, Saint-Étienne, 2009, p. 451-486.
- **POUZADOUX 2013** = POUZADOUX, Claude, *Eloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, EFR, Rome, 2013.
- **PRAZ 1994** = PRAZ, Mario, *Histoire de la décoration d'intérieur*, éd. Thames and Hudson, 1994.
- **PRETI-HAMARD, SAVOY (à paraître)** = PRETI-HAMARD, Monica, SAVOY, Bénédicte, « Un grand correspondant européen : Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France, Italie, et Allemagne », in *Roma e la creazione di un patrimonio culturale europeo nella prima età moderna. L'impatto degli agenti e corrispondenti d'arte e d'architettura*, actes de colloque, Rome, éd. Biblioteca Herziana – Max Planck Institut für Kunstgeschichte [à paraître].
- **PRISCO 2009** = PRISCO, Gabriella, *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui*

*dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Rome, 2009.

- **PUCCI 1986** = PUCCI, Giuseppe, «Antichità e manifatture: un itinerario», in *Memoria dell'antico* vol. III *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, 1986, p. 253-292.
- **PUGLIESE CARRATELLI 1996** = PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni, «L'orfismo in Magna Grecia», in *Cat. Magna Grecia. La vita religiosa...*, 1996 (2e éd.), p. 159-170.
- **PUGLIESE CARRATELLI - ARIAS 1996** = PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni, ARIAS, Paolo Enrico, «La scultura», in *Cat. Magna Grecia. Arte e artigianato*, 1996 (2e éd.), p. 269-316.

## Q

- **Quadro statistico 1807** = *Quadro statistico della popolazione di Napoli e dei suoi suborghi di San Giovanni a Teduccio, Vomero, Fuorigrotta e Posillipo pour l'année 1807*.
- **QUARANTA 1846** = QUARANTA, Bernardo, *Le mystagogue : guide général du musée royal bourbon dans lequel on trouve la description des antiques récemment fouillés à Pompéi, Ruvo, ...*, Naples, 1846.

## R

- **RAO 1996** = RAO, Anna Maria, «Tra erudizione e scienze: l'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento», in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, III, MONTEPAONE, Cl. (éd.), Luciano Ed., Naples, 1996, p. 91-135.
- **RAO 2001** = RAO, Anna Maria, «I Fratelli Vivencio», in TOSCANO, T.R. (éd), *Nola fuori da Nola*, Castellamare di Stabia 2001, p. 232-234.
- **RAO 2003** = RAO, Anna Maria, «Collezionismo, diplomazia, rivoluzione: la corrispondenza di François

Cacault con Pierre Michel Hennin (1785-1788)», in *Storia e vita civile. Studi in memoria di Giuseppe Nuzzo*, DI RIENZO, E., MUSI, A. (éds.), Edizioni scientifiche italiane, Naples, 2003, p. 167-188.

- **RAO 2007** = RAO, Anna Maria, «Antiquaries and politicians in eighteenth-century Naples», *JHC*, 19.2, 2007, p. 165-175.
- **RAO - VILLANI 1995** = RAO, Anna Maria, VILLANI Pasquale, *Napoli 1799-1815. Dalla Repubblica alla monarchia amministrativa*, Naples, 1995.
- **RASPONI 1929** = RASPONI, *Souvenirs d'enfance de la Comtesse Rasponi, fille de Joachim Murat 1805-1815*, publiés par le Comte Jean-Baptiste Spaletti, Perrin, 1929.
- *Recueil des traités de la France, 1713-1906*, Paris, 1987.
- **REDAVID 2010** = REDAVID, Viriana, *La ceramica "di Gnathia" nella "necropoli occidentale" di Egnazia*, Schena Editore, Fasano, 2010.
- **REINACH 1891** = REINACH, Salomon, *Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Milligen (1813)*, publiées et commentées par Salomon Reinach, Paris, 1891.
- **REINACH 1922-1924** = REINACH, Salomon, *Répertoires des vases peints grecs et étrusques*, tomes 1 et 2, Paris, 1922-1924.
- **REITLINGER 1963** = REITLINGER, G., *The Economics of Taste. II : The Rise and Fall of Objets d'Art since 1750*, Londres, 1963.
- **RETAT 2001** = Rétat, Claude, «Revers de la science, Aubin-Louis Millin, Alexandre Lenoir», in *Actes Rêver l'archéologie*, 2001, p. 97-119.
- **RICCOMINI 2003** = RICCOMINI, Anna Maria, *Il viaggio in Italia di Pietro De*

- Lama. La formazione di un archeologo in età neoclassica*, Florence, 2003.
- **RIDLEY 2004** = RIDLEY, Ronald T., "The discovery of the Etruscans in the early nineteenth century: some archival documents", in *Archives & Excavations*, Ilaria Bignamini (éd.), Londres 2004 (Archaeological Monograph 14, British School at Rome), p. 255-266.
  - **ROBINSON 1990a** = ROBINSON, E. G. D., "Workshops of Apulian Red-figure Outside Taranto", in DESCOEUDRES, J.-P. (éd.), *EUMOUSIA. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney 1990, p. 179-193.
  - **ROBINSON 1990b** = ROBINSON, E. G. D., « Between Greek and Native: The Xenon Group », in DESCOEUDRES, J.-P. (éd.), *Greek Colonists and Native Populations*, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archeology held in honour of E. Prof. A. D. Trendall, Sydney 9-14 July 1985, Oxford, 1990, p. 251-265.
  - **ROBINSON 1996** = ROBINSON, E. G. D., GRAVE, P., BARBETTI, M., YU, Z., BAILEY, G., et BIRD, R., « Analysis of South Italian Pottery By Pixe-Pigme », *Mediterranean Archaeology* 9/10, 1996/97, p. 113-125.
  - **ROMITO 2000** = ROMITO, Matilde, « I cinturoni sannitici », in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Rome, 2000, p. 192-201.
  - **ROSSI 1997** = ROSSI, Luigi Enrico, « L'atlante occidentale degli Aitia di Callimaco. Mito e modi di lettura », in *Atti Taranto 1996*, p. 69-80.
  - **RÖTTGEN 1981** = RÖTTGEN, Steffi, « Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss und Formensammlung », in *Antikensammlungen des 18. Jahrhunderts*, BECK, H (éd.), Berlin, p. 129-148.
  - **ROUET 1995** = ROUET, Philippe *Attribuer, classer. Sur l'historiographie moderne des vases attiques XVIII-XX<sup>e</sup> siècles*, thèse inédite, sous la direction de Hubert Damisch, EHESS, 1995.
  - **ROUVERET 1988** = ROUVERET, Agnès, « Tite-Live, Histoire Romaine IX, 40 : la description des armées samnites ou les pièges de la symétrie », in ADAM, A.-M., ROUVERET, A. (éds.), *Guerre et sociétés en Italie aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles avant J.-C. Les indices fournis par l'armement et les techniques de combat*, actes de la table ronde organisée par l'ENS, Paris le 5 mai 1984, Paris, 1988, p. 91-120.
  - **ROUVERET 1990** = ROUVERET, Agnès, « Phénomènes d'acculturation en Grande Grèce : note bibliographique », *Lalies*, 11, 1990, p. 95-102.
  - **ROUVERET 1996** = ROUVERET, Agnès, « Tradizione pittoriche magno-greche », in *Cat. Magna Grecia. Arte e artigianato*, 1996 (2<sup>e</sup> éd.), p. 317-349.
  - **ROUVERET 1997** = ROUVERET, Agnès, « Arts et langages de la frontière en Grande Grèce (VI<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), in *Atti Taranto 1997*, p. 581-607.
  - **ROUVERET 1998** = ROUVERET, Agnès, « Introduction », in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, actes de la table ronde organisée par l'EfR, Rome le 18 février 1994, Rome, 1998, p. 1-6.
  - **ROUVERET 2002** = ROUVERET, Agnès, « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. », in MÜLLER, Ch.,

- PROST, Fr. (éd.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 345-366.
- **ROUVERET [à paraître]** = ROUVERET, Agnès, « Les couleurs du visible et de l'invisible dans la peinture classique », in JOCKEY, Ph. (éd.), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs*, actes de colloque EFA, 23-25 avril 2009, à paraître dans les *Suppléments du BCH*.
  - **RUGGIERO 1888** = RUGGIERO, Michele, *Degli Scavi di Antichità nelle province di Terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero, architetto direttore degli scavi e monumenti del Regno, Napoli, 1888.
  - **RUSSO 2010** = RUSSO, Alfonsina, « Modalità insediative in alta Val d'Agri tra IV e III secolo a. C. », in *Il territorio grumentino e la valle dell'Agri nell'antichità, atti della giornata di studi (Grumento Nova, Potenza, 25 aprile 2009)*, Bologne, 2010, p. 45-48.
- S**
- **SABBIONE 2004** = SABBIONE, Claudio « Découvertes récentes à Locres Epyzéphyrienne », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 148<sup>e</sup> année, n.1, 2004, p. 383-397.
  - **SACCO 1996** = SACCO, Giulia, « Le epigrafi greche di Paestum lucana », in *Cat. Poseidonia e i Lucani*, 1996, p. 204-209.
  - **SAINT-NON 1781-1786** = SAINT-NON, Abbé de, *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 vol., Paris, 1781-1786.
  - **SALMERI 1995** = SALMERI, Giovanni, « L'idea di Magna Grecia dall'Umanesimo all'Unità d'Italia », in *Atti Taranto 1995*, p. 29-74.
  - **SALMERI 2007** = SALMERI, Giovanni, « Commentaries II. The Italian and European context of Neapolitan eighteenth-century antiquarianism », *JHC*, 19.2, 2007, p. 263-267.
  - **SALMON 2006** = SALMON, Dimitri, *Ingres, la Grande Odalisque*, collection Solo, Musée du Louvre, Paris, 2006.
  - **SAULNIER 1983** = SAULNIER, Christiane, *L'Armée et la guerre chez les peuples Samnites (VII<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s.)*, Ed. de Boccard, Paris, 1983.
  - **SCATOZZA HÖRICHT 1987a** = SCATOZZA HÖRICHT, Lucia Amalia, « Giulio Minervini », in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento, secondo contributo, premessa di M. Gigante*, Naples, 1987, vol. I\*\*, p. 847-863.
  - **SCATOZZA HÖRICHT 1987b** = SCATOZZA HÖRICHT, Lucia Amalia « Giuseppe Fiorelli », dans *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento, secondo contributo, premessa di M. Gigante*, Naples, 1987, vol. I\*\*, p. 865-880.
  - **SCHEICH 2006** = SCHEICH, Charlotta, « Les «ateliers» d'ors en Italie méridionale au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. », in NICOLINI, G. (éd.), *Les ors des mondes grec et barbare*, actes du colloque de la Société d'Archéologie classique du 18 novembre 2000, Paris, 2006, p. 63-127.
  - **SCHIERUP 2012** = SCHIERUP, Stine, « A Heroic Emblem: The Cultural Transformation of the Panathenaic Amphora in Southern Italy », in *Red-figure Pottery in its Ancient Setting*, SCHIERUP, S., BUNDGAARD RASMUSSEN, B. (éds.), actes du colloque international tenu à Copenhague, 5-6 novembre 2009, Aarhus University Press, 2012, p. 118-132.
  - **SCHMIDT 1982** = SCHMIDT, Margot, « Asia und Apatè », in

- Aparchai, nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, Pise, 1982, p. 506-520.
- **SCHMIDT 1986** = SCHMIDT, Margot, « Medea und Herakles: zwei tragische Kindermörder », in *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für K. Schauenburg*, BÖHR, E., MARTINI, W. (éds.), Mayence, 1986, p. 169-174.
  - **SCHMIDT 2005** = SCHMIDT, Margot, « Livello culturale di singoli pittori: dalla erudizione all'automatismo artigianale? », in *Actes La Céramique apulienne*, p. 201-206.
  - **SCHNAPP 1985** = SCHNAPP, Alain, « Des vases aux images et de quelques uns de leurs usages sociaux », *Dialoghi di Archeologia*, 1, 1985, p. 69-75.
  - **SCHNAPP 2003** = SCHNAPP, Alain, « La cultura antiquaria nella Napoli del Settecento », in *Atti Storia del restauro*, p. 1-16.
  - **SCHNAPP 2007a** = SCHNAPP, Alain (et alii), « Archives de l'archéologie européenne (AREA) pour une histoire de l'archéologie française », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°110, 2007, p. 5-8.
  - **SCHNAPP 2007b** = SCHNAPP, Alain, « Introduction: Neapolitan effervescence », *JHC*, 19.2, 2007, p. 161-164.
  - **SCHNEIDER-HERRMANN 1980** = SCHNEIDER-HERMANN, Gisela, *Red-figured Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors*, Allard Pierson Series vol. I, Amsterdam, 1980.
  - **SCHNEIDER-HERRMANN 1996** = SCHNEIDER-HERMANN, Gisela, *The Samnites of the Fourth Century BC as depicted on Campanian Vases and in other sources*, HERRING, E. (éd.), Institute of Classical Studies, University of London, Londres, 1996.
  - **SCHULZ 1838** = SCHULZ, Heinrich Wilhelm, «Rapporto intorno gli scavi pompeiani negli ultimi quattro anni», *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1838, p. 148-201.
  - **SCOGNAMIGLIO 2004** = SCOGNAMIGLIO, Ornella, «Dal palais de l'Elysée alla reggia di Caserta: persistenze e trasformazioni del gusto artistico di Gioacchino e Carolina Murat», in *Cat. Casa di Re*, p. 164-182.
  - **SCOGNAMIGLIO 2006** = SCOGNAMIGLIO, Ornella, « La collezione di Carolina Murat: un percorso critico tra suggestioni pittoriche e fonti storiche », *Neoclassico*, n°27-28, 2006, p. 25-43.
  - **SCOGNAMIGLIO 2008** = SCOGNAMIGLIO, Ornella, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Naples, 2008.
  - **SCOGNAMIGLIO 2010** = SCOGNAMIGLIO, Ornella, «Élie-Honoré Montagny: un disegnatore dell'Antico alla corte di Carolina Murat», in *Atti L'Idea dell'Antico*, p. 157-173.
  - **SETTIS 1993** = SETTIS, Salvatore, «Da centro a periferia: l'archeologia degli Italiani nel secolo XIX» in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento: Incontri perugini di storia della storiografia antica e sul mondo antico*, 3., Acquasparta, Palazzo Cesi, 30 maggio-1° giugno 1988, POLVERINI Leandro (éd.), Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 301-334.
  - **SEZNEC 1957** = SEZNEC, Jean, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, 1957.
  - **SHELTON 1994** = SHELTON, A. A., « Cabinets of transgression: Renaissance collections and the

- incorporation of the New World”, in ELSNER, J., CARDINAL, R. (éds.), *The Cultures of Collecting*, Londres, 1994.
- **SILVESTRELLI 2005** = SILVESTRELLI, Francesca, « Le fasi iniziali della ceramica a figure rosse nel *kerameikos* di Metaponto », in *Actes La céramique apulienne* 2005, p. 113-124.
  - **SIMON 2011** = SIMON, Mathilde, *Le rivage grec de l'Italie romaine : la Grande Grèce dans l'historiographie augustéenne*, collection de l'EfR 42, Rome, 2011.
  - **SMITH 1960** = SMITH, H.R.W., « Investigation in the National Museum in Rio de Janeiro, Brazil, of the Etruscan antiquities excavated in Italy for the Empress Dona Teresa Cristina in 1889 », in *Year Book 1960 American Philosophical Society*, Philadelphie, 1960, p. 569-574.
  - **SPAGNOLETTI 2007** = SPAGNOLETTI, Angelantonio, « La storiografia meridionale sul decennio tra Ottocento e Novecento », in *Atti All'ombra di Murat*, p. 11-23.
  - **SPARKES 1996** = SPARKES, Brian, *The Red and the Black, Studies in Greek Pottery*, Londres/New York, 1996.
  - **SPIGO 2000** = SPIGO, Umberto, MARTINELLI, Maria Clara (éd.), *Nuovi studi di archeologia eoliana*, Quaderni del Museo archeologico regionale eoliano Luigi Bernabò Brea 3, Palermo, 2000.
  - **STENDHAL 1826** = STENDHAL, *Voyages en Italie. Rome, Naples et Florence*, (1<sup>e</sup> éd. 1826), textes établis, présentés et annotés par V. del Litto, Paris, 1973.
  - *Storia di Napoli* = *Storia di Napoli*, 10 vol., Società editrice Storia di Napoli, Naples, 1975-1981.
  - *Storia militare* 2007 = ILARI, Virgilio (éd.), *Storia militare del Regno Murattiano*, 3 vol., Naples, 2007.
- T**
- **TAGLIALATELA 1995** = TAGLIALATELA, Emilia, « Michele Arditi (1746-1838) tra scavo e museo », in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università di Napoli Federico II, n.1, Naples, 1995, p. 107-141.
  - **TAGLIENTE 1987** = TAGLIENTE, Marcello, « Mondo etrusco-campano e mondo indigeno dell'Italia meridionale », in *Magna Grecia. Lo sviluppo politico, sociale ed economico*, 1987, p. 135-150.
  - **TAGLIENTE 1999** = TAGLIENTE, Marcello, « Immagini e mito nel mondo indigeno della Puglia e della Basilicata », in *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, actes du colloque international EfR/IISF, Rome 14-16 novembre 1996, Rome, 1999, p. 423-433.
  - **TAPLIN 2007** = TAPLIN, Oliver, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, The Jean-Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007.
  - **TATEO 1995** = TATEO, Francesco, « La Magna Grecia nell'Antiquaria del Rinascimento », in *Atti Taranto 1995*, p. 149-163.
  - **TISCHBEIN 1801** = HEYNE, Christian Gottlob, TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm, *Homer nach Antiken gezeichnet II*, Göttingen, 1801. Consultable en ligne : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/heyne1801>
  - **TODISCO 2011** = TODISCO, Luigi, *Scritti di archeologia classica. Architettura, scultura, ceramica figurata in Grecia, Italia meridionale e Sicilia*, Edipuglia, Bari, 2011.

- **TODISCO 2012** = TODISCO, Luigi, (éd.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 vol., Rome, 2012.
- **TOMAY 2003** = TOMAY, Lugina, “Ceramiche attiche dalla necropoli enotria di Tortora-San Brancato (Cosenza)”, in *Atti Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, vol.II (2003), p. 129-139.
- **TORELLI 1977** = TORELLI, Mario, «Greci e indigeni in Magna Grecia: ideologia religiosa e rapporti di classe», *Studi Storici* 18.4, 1977, p. 59.
- **TORELLI 1984** = TORELLI, Mario, «Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e proto-ellenistica», in *Atti Taranto 1984*, p. 379-398.
- **TORELLI 1990** = TORELLI, Marina R., “I rapporti fra Italici e Romani”, in *Atti Italici in Magna Grecia*, p. 93-103.
- **TOSCANO G. 2007** = TOSCANO, Gennaro, «Paysages, vedute et tableaux troubadour dans les collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808-1815)», in *Actes Wicar et son temps*, p. 269-309.
- **TOSCANO G. 2012a** = TOSCANO, Gennaro, «Millin et l'école napolitaine de peinture et de sculpture», in *Actes Voyages et conscience patrimoniale*, p. 387-412.
- **TOSCANO G. 2012b** = TOSCANO, Gennaro, «“Le lion de Saint-Marc a été brisé, j'en suis fâché!” : Millin à Venise», in *Actes Voyages et conscience patrimoniale*, p. 457-496.
- **TOSCANO M. 2007** = TOSCANO, Maria, «The figure of the naturalist-antiquary in the Kingdom of Naples: Giuseppe Giovane (1753-1837) and his contemporaries», *JHC*, 19.2, 2007, p. 225-237.
- **TOSCANO M. 2009** = TOSCANO, Maria, *Gli archivi del mondo. Antiquaria, storia naturale e collezionismo nel secondo Settecento*, Edifir, Florence, 2009.
- **TOSCANO T.R. 2012** = TOSCANO, Tobia R., «Il regno di Napoli al tempo di Millin», in *Actes Voyages et conscience patrimoniale*, p. 377-386.
- **TRENDALL LCS** = TRENDALL, Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.
- **TRENDALL LCS Supp. I** = TRENDALL, Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, First Supplement, BICS*, Supplément 26, Londres, 1970.
- **TRENDALL LCS Supp. II** = TRENDALL, Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Second Supplement, BICS*, Supplément 31, Londres, 1973.
- **TRENDALL LCS Supp. III** = TRENDALL, Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Third Supplement, BICS*, Supplément 41, Londres, 1983.
- **TRENDALL Phlyax Vases** = TRENDALL, Arthur Dale, *Phlyax vases*, Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement n°19, Londres, 1967 (2<sup>e</sup> éd.).
- **TRENDALL PP** = TRENDALL, Arthur Dale, *Paestan Pottery. A Study of the Red-Figured Vases of Paestum*, British School at Rome, Londres, 1936.
- **TRENDALL RVAp.** = CAMBITOGLU, A., TRENDALL, A. D., *The Red-figured vases of Apulia*, vol. I, Oxford, 1978 ; vol. II, Oxford, 1982.
- **TRENDALL 1935** = TRENDALL, Arthur Dale, “Early Paestan Pottery”, *JHS*, 55, 1935, p. 35-55.

- **TRENDALL 1970** = TRENDALL, Arthur Dale, « La ceramica », in *Atti Taranto 1970*, p. 249-265.
- **TRENDALL 1975** = TRENDALL, Arthur Dale, *Notes on South Italian red-figure vase-painting*, manuscript dactylographié, 1975.
- **TRENDALL 1985** = TRENDALL, Arthur Dale, « Beazley and South Italian Vase painting », in *Beazley and Oxford, lectures delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*, KURTZ, D. (éd.), Oxford, 1985, p. 31-42.
- **TRENDALL 1989** = TRENDALL, Arthur Dale, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989.
- **TRENDALL 1990** = TRENDALL, Arthur Dale, « On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting », in *Greek Colonists and Native Populations, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archeology*, Sydney, 9-14 juillet 1989, DESCŒUDRES, J.-P. (éd.), Oxford, 1990, p. 217-230.
- **TROMBETTA 1991** = TROMBETTA, Vincenzo “La conoscenza dell’Antico e gli strumenti di divulgazione. Indice delle riviste napoletane di archeologia”, dans *La cultura classica a Napoli nell’Ottocento, secondo contributo, premessa di M. Gigante*, Naples, 1991, vol. 4, p. 329-541.
- **TROTTA 1870** = TROTTA, Luigi Alberto, *Vita di Giuseppe Trotta*, (extrait du “Supplemento perenne” de la *N. Enciclopedia Popolare*, vol. IV), Turin, 1870.
- **TSINGARIDA 2006** = TSINGARIDA, Bettina, “Couronnes, diadèmes, colliers et boucles d’oreille de Macédoine centrale à l’époque de Philippe II et d’Alexandre le Grand », in NICOLINI, G. (éd.), *Les ors des mondes grec et barbare*, actes du colloque de la Société d’Archéologie

classique du 18 novembre 2000, Paris, 2006, p. 139-151.

- **TURCAN 1959** = TURCAN, Robert, « Dionysos ancien et le sommeil infernal », in *Mélanges d’archéologie et d’histoire*, t.71, 1959, p. 287-300.

## U

- **URSI 1835** = URSI, G., *Ricerche storiche sull’origine e antichità di Ruvo*, 1835, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Bari.

## V

- **VACCA 1966** = VACCA, Nicola (éd.), *Terra d’Otranto fine Settecento inizi Ottocento*, Bari, 1966.
- **Vasi antichi MANN** = A.A. V.V., *Vasi antichi, Museo Archeologico Nazionale Napoli*, Electa Napoli, Naples, 2009.
- **VALENTE 1930** = VALENTE, Angela, “La politica interna di Gioacchino Murat e le popolazioni meridionali ai suoi tempi”, *Rassegna storica del Risorgimento*, 17, fasc. IV, 1930, p. 191-197.
- **VALENTE 1941** = VALENTE, Angela, *Gioacchino Murat e l’Italia Meridionale*, Turin, 1<sup>ère</sup> éd. 1941.
- **VALLET 1995** = VALLET, Georges, « La riscoperta della Magna Grecia », in *Atti Taranto 1995*, p. 9-26.
- **VENDITTI 1997** = VENDITTI, Arnaldo “Napoli neoclassica : architetti e architetture”, in *Cat. Civiltà dell’Ottocento*, vol. 2, p. 25-34.
- **VERNANT 1979** = VERNANT, Jean-Pierre, *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979.
- **VERNANT 1983** = VERNANT, Jean-Pierre, « De la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence », in *Image et Signification. Rencontres de l’Ecole du Louvre*, colloque tenu à l’Ecole du

- Louvre à Paris en 1982, Paris, 1983, p. 25-37.
- **VERNANT 1998** = VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, 1998.
  - **VERRASTRO 1996a** = Verrastro, Valeria, "Le fonti per la storia dell'archeologia in Basilicata", *Archeologia in Basilicata*, n° spécial de *Basilicata Regione Notizie*, Conseil Régional de Basilicate, 1996, p. 79-84.
  - **VERRASTRO 1996b** = Verrastro, Valeria, « XIX secolo : nasce "l'esperto scavatore d'antichità" », *Archeologia in Basilicata*, n° spécial de *Basilicata Regione Notizie*, Conseil Régional de Basilicate, 1996, p. 79-83.
  - **VERRASTRO 1997a** = VERRASTRO, Valeria, "Fonti per la storia dell'archeologia in Basilicata nell'Archivio di Stato di Potenza", *Bollettino storico della Basilicata*, 13, 1997, p. 159-196.
  - **VERRASTRO 1997b** = VERRASTRO, Valeria, "Gli scavi del 1814 in Armento: le fonti archivistiche", in *Armento* 1997, p. 165-180.
  - **VIAN 1965** = VIAN, Francis, « Melampous et les Proitides », *REA*, 1965, p. 25-30.
  - **VICKERS 1994** = VICKERS, Michael, GILL, David, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford, 1994.
  - **VILLARD 1988** = VILLARD, François, « L'art. Céramique et peinture », in *Atti Taranto 1988*, p. 177-197.
  - **VILLARD 1998** = VILLARD, François, « Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle et la peinture grecque », in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, actes de la table ronde organisée par l'EfR, Rome le 18 février 1994, Rome, 1998, p. 203-221.
  - **VILLARI 1997** = VILLARI, Sergio, « Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815) », in *Cat. Civiltà dell'Ottocento*, vol. 2, p. 15-24.
  - **VIVENZIO/NAPOLITANO 2011** = VIVENZIO, Pietro, *Sepolcri nolani*, édité et commenté par NAPOLITANO, S., Naples, 2011.
  - **VOLLKOMMER 2003** = VOLLKOMMER, Rainer, « L'éducation du goût par Josiah Wedgwood », in *Cat. Le vase grec et ses destins*, p. 229-235.
  - **VOLLKOMMER 2007** = VOLLKOMMER, Rainer, « Des planches en couleurs au dessin au trait. Sur la popularisation des vases grecs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles par Sir William Hamilton, Josiah Wedgwood, John Flaxman, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein et Bertel Thorvaldsen », in *Actes El vaso griego*, p. 125-140.
  - **VON BOTHMER 1987** = VON BOTHMER, Dietrich, "Greek Vase-Painting: Two Hundred Years of Connoisseurship", in *Papers on the Amasis Painter and his World*, the J. Paul Getty Museum, Malibu, 1987, p. 184-204.
  - **VON KAENEL 1993** = VON KAENEL, Hans-Markus, « Cinturoni italici in bronzo del V-IV secolo », in *Cat. Armi* 1993, p. 177-179.
  - **VON ROSEN 2008** = VON ROSEN, Valeska, "Diletto dei sensi et diletto dell'intelletto", in *Programme et invention à la Renaissance*, HOCHMANN, M. et alii (éds.), actes de colloque tenu à la Villa Médicis du 20 au 23 avril 2005, Paris/Rome, 2008, p. 311-351.

## W

- **WEBSTER 1968** = WEBSTER, T.B.L., "Towards a classification of Apulian Gnathia", *BICS*, 15, 1968, p. 1-3.
- **WEEGE 1909** = WEEGE, Fritz, « Oskische Grabmalerei », *JdAI* n°24, 1909, p. 99-162.
- **WIEGEL 2011 (inédit)** = WIEGEL, Hildegard, « Pour l'amour de l'antique : le cas de Guillaume Tischbein (1751-1829) », présenté lors du colloque international *L'Europe du vase antique : collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, organisé par l'INHA, tenu à Paris les 31 mai et 1<sup>er</sup> juin 2011.
- **WINCKELMANN 1764** = WINCKELMANN, Johann-Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764.
- **WINCKELMANN 1794** = WINCKELMANN, Johann-Joachim, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, Paris, 1794.
- **WOLF 1807** = WOLF, Friedrich August, *Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, Weinheim, 1986 (reprod. anast. Berlin, 1807).
- **WOLFZETTEL 1996** = WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen-âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1996.

## Z

- **ZACCAGNINO 1998** = ZACCAGNINO, Cristina, *Il thymiaterion nel mondo greco, analisi delle fonti, tipologia, impieghi*, "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 1998.
- **ZANCANI MONTUORO – ZANOTTI BIANCO 1951** = ZANCANI MONTUORO, P., ZANOTTI BIANCO, U., *Heraion alla foce del Sele*, 1, Rome, 1951.
- **ZANCANI MONTUORO – ZANOTTI BIANCO 1954** = ZANCANI MONTUORO, P., ZANOTTI BIANCO, U., *Heraion alla foce del Sele*, 2, Rome, 1954.
- **ZURLO 1811** = ZURLO, Giuseppe, *Rapporto sullo stato del Regno di Napoli dopo l'avvenimento al trono di Sua Maestà il Re Gioacchino Napoleone, per tutto l'anno 1809, presentato al Re nel suo consiglio di Stato dal Ministro dell'Interno*, Tipografia di Angelo Trani, Naples, 1811.
- **ZURLO 1813** = ZURLO, Giuseppe, *Rapporto generale sulla situazione del Regno di Napoli per gli anni 1806-1811*, Naples, 1813.



# INDEX ET TABLES

INDEX GÉNÉRAL

TABLE DES FIGURES

Liste des tableaux

## INDEX GENERAL

### Sites, personnes, personnages, peintres et groupes

#### A

Achille, 55, 100, 105, 106, 117, 123, 193, 246, 428, 440  
Acrobate (Peintre de l'), 330, 350  
Agamemnon, 221, 287, 289, 299, 300, 395  
Alexandre, 7, 139, 149, 307, 315, 319, 323, 398, 408, 436, 451, 452, 456, 462, 463, 469  
Alexandre le Molosse, 307, 315, 319, 323, 462  
Amazonomachie, 193, 396  
Amycos (Peintre d'), 248, 252, 265, 278, 326, 330, 340, 344, 351  
Amymoné, 317, 318  
Andromède, 323  
Anzi, 72, 163, 169, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 287, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 326, 327, 418, 428, 436, 461  
Aphrodite, 166, 188, 191, 217, 253, 317  
Aphrodite (Peintre d'), 218  
Apollon, 250, 291, 300, 302, 317, 347, 403, 443  
Arditi, Michele, 26, 45, 46, 47, 48, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 80, 81, 112, 118, 122, 127, 128, 144, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 170, 181, 182, 183, 187, 193, 194, 236, 237, 239, 243, 245, 254, 256, 257, 258, 270, 272, 273, 279, 287, 291, 295, 296, 297, 298, 310, 311, 312, 326, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 343, 348, 355, 357, 370, 375, 377, 415, 416, 425, 441, 456, 467  
Argonautes, 339, 345, 391, 394  
Argos, 278, 283, 307  
Armento, 67, 72, 153, 163, 169, 265, 267, 269, 301, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 378, 386, 388, 392, 407, 429, 442, 460, 470  
Armidale (Peintre d'), 231, 257  
Arpi, 370, 407, 455  
Artémis, 284, 291, 317  
Ascoli Satriano, 325, 383, 437, 447  
Astéas, 218, 219, 220, 222, 226, 279, 283  
Athéna, 210, 219, 231, 236, 241, 253, 279, 391  
Athéna (Peintre d'), 231, 236, 241  
Athénée, 226, 426  
Athènes, 25, 26, 27, 39, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 114, 122, 130, 131, 149, 150, 163, 168, 170, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 206, 208, 213, 214, 215, 216, 220, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 277, 279, 283, 288, 289, 290, 300, 309, 315, 330, 331, 332, 333, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 351, 354, 365, 368, 383, 400, 401, 418, 419, 442, 448, 454, 464

Athènes 581 (Classe d'), 239, 241  
ATTIQUES, 25, 57, 59, 60, 61, 63, 130, 170, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 192, 196, 206, 208, 214, 215, 216, 220, 230, 231, 232, 236, 241, 243, 247, 249, 250, 255, 265, 266, 277, 279, 288, 290, 309, 330, 331, 333, 339, 344, 345, 347, 351, 354, 365, 368, 418, 419, 442, 464  
Autolycos, 338, 339

#### B

Baïes, 167  
Baltimore (Peintre de), 352  
Bari, 22, 28, 76, 96, 138, 141, 168, 172, 173, 174, 230, 329, 332, 334, 335, 336, 345, 347, 350, 352, 357, 369, 370, 372, 374, 377, 422, 423, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 436, 438, 444, 445, 450, 454, 455, 462, 467, 469  
Bellérophon, 276, 278, 283  
Berlin F 3383 (Peintre de), 365  
Blacas (duc de), 114, 184, 280, 439  
Bonaparte, 21, 43, 86, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 132, 135, 148, 171, 305, 442, 444, 451, 454, 455, 456, 460  
Joseph, 82, 86, 87, 89, 91, 93, 98, 100, 102, 104, 111, 115, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 158, 182, 186, 197, 198, 272, 304, 415, 416  
Joséphine (née de Beauharnais), 21, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 148, 149, 150, 297, 298, 456  
Louis, 171  
Lucien, 116, 305, 416, 458  
Napoléon, 5, 43, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 111, 115, 121, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 297, 305, 355, 416, 444  
Bonn (Groupe de), 179, 194, 286, 345  
Bonn 73 A (Groupe de), 194  
Boréades, 339  
Boston-Ready (Peintre de), 360  
Bristol (Peintre de), 231, 257  
Brooklyn-Budapest (Peintre de), 118, 265, 267, 275, 280, 281, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 300, 399  
Buccino, 299  
Busiris, 280, 281, 282, 285, 286

#### C

Caivano, 221, 222  
Caivano (Peintre de), 221, 222  
Camarina, 215, 429  
Canosa, 22, 25, 28, 44, 48, 56, 67, 68, 71, 76, 117, 123, 124, 126, 142, 163, 174, 303, 308, 313, 321, 325, 360, 365,

367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 382, 383, 384, 385, 387, 406, 407, 408, 414, 418, 433, 435, 437, 439, 447, 455, 457, 458

Canova, A., 47, 88, 97, 98, 104, 105, 108, 109, 110, 115, 116, 435, 443, 452

Capecelatro (Msg), 69, 89, 111, 112, 113, 122, 123, 127, 141, 146, 150, 242, 377, 459

Capoue, 21, 26, 95, 166, 167, 185, 189, 191, 221, 223, 313, 314, 429, 449, 460

Carlsruhe (Peintre de), 330, 343

Caulonia, 260, 435, 444

Cavalier (Groupe du), Cumes A II, 106, 110, 132, 153, 357, 439, 451

Ceglie del Campo, 163, 174, 192, 330, 339, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 386, 407, 438

Centaure, 103, 247, 339

Centaumachie du Louvre (Peintre de), 206, 214, 215, 249

Céphée, 323

Chiesa (Peintre de), 290, 365, 372, 401, 438, 441

Choéphores (Peintre de), 265, 267, 276, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301

Christie (Peintre de), 231, 254, 256, 330, 341, 343, 345

Ciardulli, G. (inspecteur), 187

Clarac, 119, 120, 154, 254, 377, 416

Clytemnestre, 221, 288, 290, 291

Comte Erbach von Erbach, 170, 171, 449

Conversano, 174, 349, 377, 387, 407

Coq (Groupe du), 231, 236, 238, 239, 241

Corinthe, 63, 68, 189, 214, 243, 249, 255, 256, 258, 278, 287, 389, 390, 391, 393, 394, 395

Cortone, 19, 170, 171, 428, 437, 442, 444, 461

Créon, 389, 390, 392

Créüse, 295, 340, 372, 389, 393, 403

Créüse (Peintre de), 295, 340

Crotone, 255, 435, 438, 442, 444

Cumes, 21, 26, 48, 167, 191, 223, 321, 330, 358, 359, 418

Cyclope (Peintre du), 231, 248, 249, 250, 252

## D

Danaé, 317

Danseuse de Berlin (Peintre de la), 339

Darius (Peintre de), 307, 323, 330, 382, 383, 385, 391, 398, 407, 455, 462

Delphes, 250, 291, 442

Déméter, 250, 317, 318, 426

Déri (Groupe de), 352

Dijon (Peintre de), 231, 256, 330, 348, 349, 462

Diké, 284, 396, 397

Diomède, 307, 386

Dionysos, 151, 191, 214, 222, 234, 235, 239, 243, 283, 284, 286, 288, 292, 293, 296, 302, 317, 319, 341, 349, 351, 353, 356, 399, 401, 403, 429, 433, 443, 450, 456, 469

thiase, 234, 235, 293, 319, 341

Dioscures, 250, 251, 252, 253, 391, 393, 394, 449

Durand (collection), 116, 254, 304, 359, 443

## E

Egiste, 288

Egnazia, 27, 138, 163, 174, 195, 330, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 418, 435, 444, 445, 447, 450, 451, 460, 463, 471

Electre, 426

Enfers, 68, 117, 252, 253, 265, 302, 318, 323, 324, 330, 365, 372, 374, 375, 389, 390, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 407

Enfers (Peintre des), 68, 117, 265, 323, 324, 330, 365, 372, 374, 375, 389, 390, 392, 393, 395, 398, 399, 403, 407

Epire, 315, 319, 442

Eros, *érotés*, 130, 201, 217, 391

Erynie, 290, 291

Eschyle, 301, 392, 400, 403, 426, 450

Euripide, 222, 288, 299, 300, 391, 393, 394, 426

## F

Fasano, 355, 356, 444, 447, 457, 463

Felton (Peintre de), 179, 201, 304

Filet (Groupe du), 188, 190, 191

Fortunato

Domenico, 279

Michele, 46, 51, 274, 275, 281, 283

Furie, 290, 292, 357, 392, 396, 399

Furie noire (Peintre de la, Groupe de la), 357

## G

Ganymède de Berlin (Peintre du, Groupe du), 265, 316, 392

Gargiulo, R., 51, 52, 78, 114, 235, 242, 245, 279, 280, 282, 283, 291, 295, 304, 355, 446, 456

Garrumone, G., 270, 271, 305, 307

Gorgone, 320

Gori, A. F., 17, 19, 21, 37, 38, 53, 95, 96, 446, 447

Gotha, 150, 151, 152, 187, 440, 447

Gravina in Puglia, 134, 339, 439, 459

Grosses Têtes (Peintre des), 351

## H

Hadès, 252, 253, 317, 319, 396, 397, 398, 403, 404

Hécate, 394

Hélène, 252, 253, 307, 342, 345, 391, 397, 407, 417, 419, 427, 448, 455

Hélios, 391, 398, 403

Héphaistos, 235

Héra, 219, 235, 283, 391, 394, 396

Héraclée (Policoro), 59, 95, 272, 322, 388, 436, 461

Héraclès, 103, 149, 219, 220, 225, 226, 240, 280, 281, 282, 285, 286, 302, 307, 315, 317, 319, 341, 344, 391, 395, 396, 397, 403  
Héraclides, 307, 396  
Hermès, 151, 193, 219, 291, 300, 317, 338, 397, 399, 403  
Hespérides, 219, 220, 225  
Heures, 317  
Hippodamie, 338  
Homère, 251, 288, 292, 293, 307, 319, 326, 402, 426  
Hope, Th., 124, 449, 450

## I

Ilioupersis (Peintre de l'), 220, 394, 404, 458  
Ingres, J.-D., 77, 80, 115, 116, 117, 118, 131, 301, 416, 437, 451, 458, 460, 465  
Intermédiaire (Groupe), 7, 231, 250, 258, 259, 260, 340  
lorio (de), A., 26, 41, 46, 48, 49, 167, 168, 198, 316, 321, 336, 340, 342, 441, 450, 458

## J

Jason, 339, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 403  
Jatta (famille et collection), 25, 55, 70, 72, 275, 277, 284, 331, 332, 333, 334, 336, 340, 345, 346, 450, 451  
Jugement (Groupe du), 326

## L

Laërte, 338, 339  
Laos, 351, 386  
*Lasimos* (inscription), 225, 443  
Lavello, 387, 388, 434, 437  
Lecce, 22, 138, 195, 264, 434, 442  
Lenormant, F., 184, 355, 452  
Leonardis (vente), 287, 291  
Libation (Groupe de la), 179, 188  
Locres Epizéphyrienne, 6, 28, 79, 163, 170, 171, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 260, 277, 319, 418, 442, 465  
Lord Hamilton, 20, 21, 44, 53, 96, 97, 112, 166, 168, 184, 331, 332, 352, 438, 439, 441, 448, 450, 453, 470  
Lycurgue (folie de), 68, 217, 292, 293, 316, 323, 324, 388, 398, 399, 400, 401, 403  
Lycurgue (Peintre de), 217, 316, 323, 324, 398

## M

Macchioro, V., 55, 56, 272, 273, 301, 326, 453  
Macédoine, 307, 313, 314, 315, 318, 319, 320, 322, 324, 361, 398, 402, 406, 408, 427, 436, 445, 448, 455, 469  
*Mania*, 285, 392, 396, 399  
Mazzucca, 156, 157

Médée, 339, 345, 372, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 403, 426, 448, 462  
Mélampous, 7, 281, 284, 286, 452  
Menzies (Groupe de), 352  
Métaponte, 25, 26, 63, 111, 264, 272, 284, 308, 324, 327, 351, 386, 418, 419  
Millin, A.-L., 44, 45, 50, 51, 73, 77, 78, 79, 103, 104, 112, 117, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 148, 149, 154, 156, 169, 170, 171, 172, 180, 183, 184, 201, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 245, 246, 274, 281, 298, 299, 301, 321, 333, 365, 370, 373, 377, 378, 379, 381, 383, 387, 389, 404, 408, 414, 416, 425, 428, 440, 452, 457, 462, 463, 468  
Millingen, J., 19, 44, 77, 78, 112, 117, 121, 122, 124, 180, 243, 245, 246, 280, 281, 287, 289, 290, 291, 292, 304, 451, 457  
Minervini, G., 55, 356, 457, 465  
Monterisi  
Sabino, 370, 371, 372  
Murat, 6, 55, 67, 69, 71, 73, 79, 80, 82, 86, 89, 90, 91, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 156, 174, 197, 223, 234, 236, 239, 240, 242, 243, 254, 255, 256, 257, 260, 273, 277, 295, 296, 297, 298, 325, 327, 342, 343, 357, 378, 416, 424, 429, 432, 433, 439, 445, 446, 449, 451, 454, 456, 459, 466, 467, 469  
Caroline, 5, 21, 44, 48, 52, 65, 67, 68, 71, 73, 75, 78, 82, 88, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 138, 146, 171, 182, 183, 197, 201, 223, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 254, 258, 272, 273, 277, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 318, 325, 326, 336, 337, 340, 342, 343, 344, 348, 349, 351, 357, 370, 373, 375, 377, 378, 387, 415, 416, 441, 451, 452, 458, 462, 468  
Joachim, 44, 82, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 104, 105, 108, 109, 111, 113, 120, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 149, 150, 158, 166, 174, 182, 298, 325, 415, 416, 463  
Muses, 167, 339

## N

Naples, 5, 6, 9, 17, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 33, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 181,

182, 183, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 245, 247, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 260, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 280, 281, 283, 287, 289, 290, 291, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 310, 316, 321, 323, 324, 325, 326, 332, 333, 334, 335, 336, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 357, 359, 361, 365, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 387, 390, 391, 392, 401, 404, 408, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471

Naples 1778 (Peintre de), 206, 218, 220, 221, 222, 223, 224

Naples 2585 (Peintre de), 206, 218, 224

Naples 692 (Peintre de), 179, 188, 191

Néréides, 246, 325, 383

New York 52.11.2 (Peintre de), 265, 272

Nicolas, Felice, 45, 46, 142, 144, 146, 187, 209, 210, 211, 213, 219, 221, 225, 226, 272, 273

Nikè, 194, 216, 302, 396

Nocera, 181, 196, 221

Nola, 20, 21, 72, 96, 114, 122, 163, 166, 167, 168, 170, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 215, 276, 277, 278, 331, 333, 433, 438, 441, 453, 463

## O

Ofanto, 172, 369, 409, 447

Oistros, 392, 395

Oreste, 218, 221, 222, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 299, 300, 301

Oreste de Boston (Peintre de l'), 218, 222

Orphée, 214, 215, 302, 397, 398, 403, 443, 462

## P

Padiglione, Domenico, 46, 145, 209

Paestum 22870 (Peintre de), 218

Pan, 219

Panathénées (frises des), 279

Patère (Peintre de la), 352

Patrocle (funérailles de), 383, 387, 401, 428

Pausanias, 193, 307, 395, 426

Pégase, 278, 317

Peintre de Dolon, 288, 443

Penthée (mort de), 214

Persée, 323

Perséphone, 250, 252, 253, 317, 319, 396, 397, 403, 404

Philippe de Macédoine, 307

Phlyaque (acteur), 356, 357

Pils, G., 48, 334, 335, 336, 337, 338, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 383, 387, 389

Pisticci, 26, 58, 231, 248, 249, 250, 252, 264, 265, 275, 276, 277, 278, 326, 386, 434, 443

Pisticci (Peintre de, Groupe), 231, 248, 249, 250, 252, 265, 275, 277, 278

Polygnotos (Groupe de), 61, 171, 179, 193, 195, 206, 215, 216, 256, 398

Pontecagnano, 387

Poséidon, 170, 317, 318, 398

Poseidonia (Paestum), 5, 27, 46, 59, 62, 64, 74, 120, 124, 144, 163, 167, 184, 189, 190, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 245, 264, 267, 279, 283, 289, 314, 315, 320, 356, 357, 382, 384, 385, 386, 387, 400, 403, 408, 409, 418, 422, 430, 431, 436, 438, 439, 440, 442, 443, 450, 451, 461, 462, 465, 468

Pourtalès (collection), 78, 114, 451

Primato (Peintre du), 103, 206, 217, 265, 272, 274, 276, 301, 303, 304

Proétides, 7, 280, 283, 286

Proitos, 278, 281, 283, 284, 293

Pylade, 221, 222, 288, 300

Python, 206, 218, 223

## R

Raucourt (Madame de), 148, 149, 152, 453

Rome, 5, 17, 19, 20, 38, 41, 44, 46, 49, 66, 71, 94, 104, 105, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 139, 146, 150, 154, 167, 170, 183, 192, 210, 225, 227, 251, 255, 284, 305, 306, 325, 369, 390, 409, 415, 416, 422, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 440, 442, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 467, 468, 470, 471

Rutigliano, 249, 340, 341

Ruvo di Puglia, 22, 25, 55, 56, 67, 69, 70, 72, 76, 77, 114, 118, 130, 142, 163, 174, 194, 217, 241, 268, 275, 284, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 357, 407, 418, 435, 445, 450, 451, 457, 463, 469

## S

Sant'Agata de'Goti (Saticula), 22, 56, 181

Satyre, 96, 151, 170, 191, 234, 235, 239, 259, 284, 293, 296, 310, 311, 317, 318, 319, 325, 341, 342, 343, 344, 349, 350, 378, 403

Sisyphé, 58, 216, 284, 288, 330, 337, 338, 339, 344, 391, 396, 398, 403

Sisyphé (Peintre de), 58, 216, 284, 288, 330, 337, 339, 344

Soissons, F., 112, 127

Sophocle, 288, 426

Stefano (de), 310  
Sthénébée, 278, 283  
Sybaris, 26, 214, 255  
Sydney (Peintre de), 218, 304, 349, 464, 469

## T

Tambone, A., 77, 345, 346  
Tantale, 396, 398, 403  
Tarente, 22, 26, 58, 59, 60, 63, 69, 89, 111, 112, 123, 127,  
146, 174, 226, 227, 249, 253, 257, 258, 259, 264, 292,  
294, 295, 304, 307, 315, 319, 322, 324, 339, 341, 351,  
353, 356, 359, 360, 399, 407, 418, 419, 430, 431, 446, 458  
Tarpoley (Peintre de), 259, 260, 349, 443  
Tarquinia (tombes de), 200, 314, 383, 438  
Thésée, 103, 240, 338, 396, 397, 403, 406  
Thétis, 246  
Thourioi, 26, 58  
Tidei, A., 187, 192, 333

## U

Ulysse, 118, 338

## V

Val d'Agri, 169, 266, 280, 287, 296, 301, 307, 308, 315, 317,  
326, 327, 434, 465  
Varrese (Peintre de), 373, 382, 385, 386  
Verger (Peintre du), 179, 192, 195  
Vienne 751 (Groupe de), 350

## W

Weege (tombes), 184, 189, 211, 212, 433, 438, 471

## Z

Zeus, 219, 293, 397  
Zurlo, G., 69, 73, 86, 89, 112, 113, 123, 133, 138, 171, 233,  
241, 242, 280, 281, 301, 310, 327, 336, 340, 348, 373,  
423, 435, 445, 459, 471  
Zwerg (Peintre de), 330

## TABLE DES FIGURES

FIG. 1 DÉCRET DU 16 FÉVRIER 1808	147
FIG. 2 PROPOSITIONS DE MAZZUCCA POUR LA CHARGE DE CONSERVATEUR	158

## LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 DÉCOUVERTES EN CAMPANIE	179
TABLEAU 2 DECOUVERTES A SANT'AGATA DEI GOTI	186
TABLEAU 3 DECOUVERTES A NAPLES (SANTA TERESA DEGLI SCALZI)	196
TABLEAU 4 SYNTHÈSE DES DECOUVERTES A PAESTUM (1805)	206
TABLEAU 5 ANALYSE DES DECOUVERTES DE 1805 A PAESTUM	208
TABLEAU 6 RÉPARTITION DES TOMBES	212
TABLEAU 7 PEINTRES ET ATELIERS REPRESENTES	218
TABLEAU 8 SYNTHÈSE DES DECOUVERTES REALISEES A LOCRES (1811-1813)	231
TABLEAU 9 ANALYSE DES DECOUVERTES DE LOCRES	232
TABLEAU 10 SYNTHÈSE DES DECOUVERTES EN BASILICATE (1806-1815)	265
TABLEAU 11 ANALYSE DES DECOUVERTES A ANZI	266
TABLEAU 12 ANALYSES DES DECOUVERTES A ARMENTO (1814)	309
TABLEAU 13 SYNTHÈSE DES DECOUVERTES EN TERRE DE BARI (1806-1815)	330
TABLEAU 14 ANALYSE DES DECOUVERTES A RUVO	331
TABLEAU 15 ANALYSE DES DECOUVERTES A CEGLIE DES CAMPO	347
TABLEAU 16 ANALYSE DES DECOUVERTES A EGNAZIA	354
TABLEAU 17 SYNTHÈSE DES DECOUVERTES A CANOSA (1813)	365
TABLEAU 18 ANALYSE DES DECOUVERTES DE L'HYPOGÉE MONTERISI (1813)	368

