

LA  
SCULPTURE FUNÉRAIRE  
DE TARENTE

PAR

P. WUILLEUMIER

---

EXTRAIT DU N° 29 D'ARÉTHUSE

4<sup>e</sup> TRIMESTRE 1930

---

PARIS

J. FLORANGE, ÉDITEUR

17, RUE DE LA BANQUE, 17

Bibliothèque Maison de l'Orient



171996

A Hélène.

Bien affectueusement.

fwy

## LA SCULPTURE FUNÉRAIRE DE TARENTE

Bien que la céramique occupe la première place au musée de Tarente<sup>1</sup>, la sculpture funéraire y est représentée par quelques spécimens fort intéressants : en effet, si les vases y ont été, pour la plupart, importés de Grèce par les anciens ou d'Apulie par les modernes, les statues et bas-reliefs, découverts tous dans la ville, présentent les caractéristiques d'un art local, révèlent que les potiers italiotes devaient puiser à Tarente la source de certaines représentations, et en précisent enfin la valeur sépulcrale. Pagenstecher, M. Bendinelli, M<sup>lle</sup> Caianiello, Zancani, ont étudié certaines de ces pièces<sup>2</sup> ; le directeur, M. Quagliati, a bien voulu m'autoriser à en publier quelques autres, qu'un amateur habile et complaisant, M. Harold Vickers, a pris la peine de photographier.



FIG. I.  
STATUE EN MARBRE,  
DE TARENTE.

1) Inv. 3905. Provenance : Campo Inglese. Haut. : 0<sup>m</sup> 40 (pl. XXI, 1). Marbre. Tête et cou de femme. Entailles au front et à la narine gauche. Légère inclinaison vers la gauche. Chevelure en côtes, couvrant une partie des oreilles ; voile posé sur la nuque et descendant sur les épaules.

2) Inv. 7803. Haut. : 0<sup>m</sup> 84 (dont 0<sup>m</sup> 04 pour la base) (pl. XXI, 2). Calcaire local dit de Lecce, sauf la tête qui est en marbre. Bras coupés aux poignets ; entailles au cou et à la jambe droite. Jeune fille debout sur une base, dans l'attitude de la marche, la jambe droite pliée en arrière, la tête légèrement inclinée vers la gauche, les deux bras ramenés en avant, le droit un peu au-dessus de l'autre. Arcade sourcilière prononcée. Chevelure bouclée, abondante, mais courte ; sandales aux pieds ; chiton talaire à manches ; himation plié en deux sur le haut du corps, et retenu au-dessus de la taille par une ceinture qui forme de gros plis verticaux.

3) Inv. 3944. Provenance : Tesoro. Haut. : 0<sup>m</sup> 65 (pl. XXI, 3). Même calcaire. Traces de restauration au cou, au bras droit et au sein gauche ; manque la jambe gauche, du genou au pied. Jeune femme debout sur une base, la jambe gauche légèrement en arrière, la tête inclinée et soutenue par le bras droit, qui s'appuie au coude sur la main gauche barrant à poitrine. Cheveux partagés en deux nattes, qui tombent le long des

épaules ; chiton talaire (traces de plis sur les jambes), à manches (bourrelet aux poignets) avec *apoptygma* et ceinture à la taille ; traces d'un himation jeté sur le dos.

4) Inv. 3901. Haut. : 0<sup>m</sup> 75 (fig. 1). Marbre. Partie inférieure d'une statue, coupée un peu au-dessus du genou. Manque la moitié du pied droit ; trou de fixation dans celle qui reste ; entailles à l'himation. Femme debout sur une base, dans l'attitude d'une marche rapide, la jambe droite en arrière, fortement pliée au genou, qui fait saillie sous l'étoffe. Long chiton à gros plis rectilignes, cachant les jambes et une partie des pieds ; manteau enveloppant la jambe droite et remontant vers la gauche par devant comme par derrière.

Ces quatre pièces ont un trait commun : le dos, à peine travaillé, prouve qu'elles étaient appliquées en haut-relief contre quelque paroi ; or, deux d'entre elles au moins proviennent de la nécropole : elles devaient donc servir à décorer la façade de tombeaux. Les attitudes et les expressions confirment ce rôle funéraire ; mais il y a d'une statue à l'autre des différences qui permettent de distinguer quatre types.

1) La première l'emporte de beaucoup : le visage, au menton arrondi, au front haut, bien dégagé, exhale une tristesse noble ; les yeux rêveurs cherchent à l'infini la solution de l'énigme que pose éternellement la mort, et les lèvres y répondent par un pli de mélancolie amère : c'est un chef-d'œuvre d'art et de sentiment, intense et mesuré, comme seul en connut le secret le siècle de Scopas et de Praxitèle. Elle soutient, en effet, la comparaison avec un groupe contemporain de têtes et de statues entières, qui aident à l'expliquer. Celles qu'on a trouvées à Cnide, Chypre, Andros, Érétrie, Tralles, Apollonie, sont ou semblent assises<sup>3</sup> ; d'autres, qui viennent de Thasos, Délos, Egine, ou que possèdent les musées du Louvre et de Londres, se tenaient debout<sup>4</sup>. Elles donnent toutes à la défunte le même air de noblesse et de méditation douloureuse. La plupart ont les cheveux partagés en bandeaux que recouvre presque entièrement le voile, et celui-ci manque aux deux seules qui se coiffent en côtes<sup>5</sup> ; la tête de Tarente offre un curieux mélange de ces deux conceptions : il semble que l'artiste ait obéi à la mode nouvelle tout en gardant le rite ancien — et ce peut être une manifestation de l'esprit conservateur qu'on<sup>6</sup> a relevé déjà dans l'art de la cité. Toutes ces figures ont un ancêtre commun, qu'il faut chercher à Athènes, moins parmi les statues de ronde-bosse<sup>7</sup> qu'en relief sur une stèle : simple différence architectonique, qui n'exclut pas l'analogie du sentiment et de l'art. Au sortir de l'Attique, elles ont dû s'adapter à la forme nouvelle des tombeaux<sup>8</sup>, et les vases apuliens nous les montrent, souvent toutes blanches, dans la niche d'un hérôn<sup>9</sup> ; sans doute quelques-unes étaient-elles peintes en réalité sur la paroi du fond<sup>10</sup>, témoin un fragment dans la cour du musée<sup>11</sup> ; mais la pièce nouvelle atteste pour la première fois<sup>12</sup> par un original la



1



3



4



2

SCULPTURES FUNÉRAIRES DE TARENTE

coutume tarentine de sculpter en ronde-bosse une statue de la défunte.

On en trouvait déjà deux preuves indirectes au musée de Berlin. La première était fournie par la grande et noble tête en terre-cuite d'un jeune homme, auquel la bouche entr'ouverte et les yeux levés vers le ciel donnent un aspect funéraire<sup>13</sup>. Le second indice, qui venait d'une autre trouvaille, est renforcé par la deuxième de nos pièces : les fouilles de la nécropole avaient mis au jour, il y a quelque cinquante années, la statue en calcaire d'un jeune enfant, au type vulgaire, qui redresse la tête comme pour écouter l'ordre de son maître<sup>14</sup>, d'où l'hypothèse d'un groupe dont subsistait seul le personnage accessoire.

2) C'est aussi le cas du n<sup>o</sup> 2 de la planche XXI, où le vêtement et la chevelure suffiraient à désigner une servante, si la pose ne l'attestait : la fillette devait présenter un coffret, encastré dans le trou qu'on voit encore sur son chiton ; elle le tenait de la main gauche, posant la droite sur le couvercle. Telle elle apparaît, près de sa maîtresse, dans la céramique funéraire d'Apulie<sup>15</sup> ; telle aussi sur les stèles attiques<sup>16</sup>, auxquelles il faut de nouveau remonter. Mais une statue en ronde-bosse, découverte près de Marathon, nous offre ici un modèle plus direct encore : « une servante en long chiton et himation porte une caissette à quatre pieds qu'elle tient de la main gauche, posant la droite sur le couvercle<sup>17</sup>. »

Ces deux rencontres me paraissent d'autant plus significative qu'on ne connaît aucune statue funéraire d'esclave debout : Tarente apparaît donc, dans ce domaine aussi bien que dans d'autres<sup>18</sup>, comme l'héritière directe de l'Attique. La matière seule a changé, car le sol ne fournit que du calcaire à l'Italie méridionale. Mais — et cela ajoute encore à l'intérêt de la nouvelle pièce — si le corps de la fillette est à peine dégrossi dans un bloc de cette pierre locale, la tête, plus personnelle, est sculptée dans le marbre. On a noté dès longtemps<sup>19</sup> que des statues ont des parties travaillées à part : citons quelques-unes des défunes déjà signalées<sup>20</sup>, et relevons que Tarente en offre déjà au moins trois exemples, cette tête, le pied de la femme en mouvement (fig. 1), et le bras d'un guerrier<sup>21</sup>. On agissait ainsi, soit pour éviter des cassures, soit, en changeant la matière d'une partie à l'autre, par raffinement ou par économie ; mais, dans ce dernier cas, la différence ne portait d'habitude que sur le degré de finesse ; les métopes de l'Héraion à Sélinonte offraient seules jusqu'ici l'alliance du calcaire et du marbre<sup>22</sup>. J'ai recueilli le témoignage qu'une œuvre contemporaine, découverte à Tarente, présentait la même particularité ; de toute façon, cette servante du musée en fournit un exemple certain.

3) C'est encore une servante que l'on reconnaît à son vêtement dans l'autre statue en calcaire<sup>23</sup>. Mais elle a quitté ses fonctions quotidiennes, pour prendre l'attitude d'une pleureuse. Elle ne devait plus se tenir dans la niche de l'hérôn, où aucune peinture de vase ne la représente. Où prenait-elle place ? Soit devant la base du monument, soit au sommet de l'édi-

fice <sup>24</sup>, mais elle pouvait convenir aussi à un tombeau plus simple, un pilier ou une colonne, en s'y adossant <sup>25</sup>. Dès le VII<sup>e</sup> siècle, certaines statuettes de terre-cuite portent, en signe de deuil, une main à la poitrine et l'autre à la tête <sup>26</sup>. Après s'être un moment éloignés dans le type dit de la Pénélope <sup>27</sup>, les deux gestes ont fini, au IV<sup>e</sup> siècle, par se combiner, tels qu'on les voit ici, sur tout un groupe de statues. La mode vient encore de l'Attique, et commence par les défuntes <sup>28</sup>, qu'elle suit à Tanagre, Chypre <sup>29</sup>, Myrina <sup>30</sup> et en Apulie même <sup>31</sup>; elle gagne à Sidon les « Muses de la mort » <sup>32</sup>, et atteint les servantes à Athènes <sup>33</sup>, dans le bourg d'Acharnès où elles formaient une paire <sup>34</sup>, en un autre lieu inconnu de la Grèce <sup>35</sup>, à Tarente enfin <sup>36</sup>, toujours fidèle aux traditions attiques. Mais, de nouveau, cette statue se distingue de ses ancêtres par la chevelure qui, loin d'être coupée court, se répand sur les épaules : c'est peut-être un emprunt au type de la pleureuse tragique, qu'on connaît surtout par le théâtre, mais dont un artiste a sculpté l'image à Myconos <sup>37</sup>, et d'où semblent dériver encore des bustes de femmes, curieux et inédits de la Russie méridionale, au musée du Louvre (pl. XXIII, 2) <sup>38</sup> : dans ces terres-cuites, peintes et dorées, l'on retrouve, sous la grossièreté provinciale, certains traits de l'art hellénistique, tel le rictus de la bouche ; elles ne diffèrent entre elles que par la pose : selon le sens où elles regardent, elles ont l'un ou l'autre sein couvert d'une étoffe plissée, et saisissent de la main droite ou de la gauche l'une des trois mèches qui pendent sur chaque épaule. En tous cas, la mode des cheveux longs semble répandue en Apulie, si l'on en juge par les terres-cuites funéraires de Canosa, succédanés des marbres et calcaires tarentins. Sur l'une de ces statuettes (pl. XXI, 4) <sup>39</sup> qui rappelle un peu la merveille de Chypre <sup>40</sup>, une longue natte pend dans le dos d'une jeune femme — peut-être la défunte — vêtue d'un chiton talaire sans manches, et d'un himation, et assise, les jambes croisées, les mains aux genoux, le corps et la tête inclinés dans un sentiment de douleur pathétique. Et la même natte descend jusqu'aux pieds de toutes les « orantes » <sup>41</sup> que les potiers de Canosa plaçaient au sommet de leurs vases, et qui, figées dans leurs expressions comme dans leurs vêtements, n'ont plus rien de la douce mélancolie où baignait la tête en marbre de Tarente.

4) Le dernier fragment dérive encore de la Grèce propre, car il évoque une Muse de Mantinée par le « manteau qui le drape étroitement avec un arrangement de plis à la fois élégant, libre et pittoresque » <sup>42</sup>. Mais une ressemblance de costume n'entraîne aucune identification, à une telle distance. Au contraire, les fouilles de Tarente même ont fourni outre un moule et un torse en terre-cuite <sup>43</sup>, quatre statues en calcaire (fig. 2) <sup>44</sup>, plus petites, mais plus complètes, qui apparaissent comme les répliques d'un seul type : une femme, dont les yeux, sortis de l'orbite, expriment une vive frayeur, court vers la droite, en relevant son himation du bras

gauche et en retournant la tête où s'agrippe une main : rien n'empêche que ce soit sa droite propre, car le chiton semble porter la trace du bras absent, plié au coude. On songe aussitôt aux Niobides. Serait-ce la mère éplorée qui se détourne de l'affreux massacre ? Un cratère de Ruvo <sup>45</sup> pourrait le suggérer, et indiquer en même temps la destination de ces statues, puisque Niobé y apparaît debout dans un hérôon, faisant à peu près les mêmes gestes des deux mains ; mais elle avance au lieu de s'enfuir, et elle porte le voile d'une matrone auquel la nôtre ne peut prétendre par son âge. C'est plutôt une des jeunes filles qui cherche à éviter, par son bras et par la fuite, le châtement des flèches divines. Ce sujet décore un autre vase apulien <sup>46</sup>, dont la destination funéraire est attestée par l'hérôon d'un guerrier qu'il porte sur l'autre face. Aussi bien a-t-on reconnu des Niobides sur certains fragments sépulcraux en calcaire de Tarente, sur des bas-reliefs en terre-cuite de Canosa et de Gnathia, qui se fixaient à la panse des askos funéraires, et sur des statuette contemporaines en terre cuite et en plâtre de la Russie méridionale <sup>47</sup> : nouvel <sup>48</sup> indice entre les deux contrées d'une parenté artistique, sinon même religieuse. Le mythe convenait parfaitement à la décoration funéraire : si Niobé seule peut offrir « le type de la maternité féconde et douloureuse » <sup>49</sup>, le massacre de ses filles contient une double leçon ; c'est en vain qu'elles fuient et croient se protéger le visage : on ne peut échapper à un arrêt des dieux ; mais leur mère l'a provoqué elle-même par son arrogance : évitons la démesure. Les statuette de Russie méridionale s'appliquaient à la paroi externe des sarcophages ; les naiskos apuliens nécessitaient un autre emploi. Aucun rapport de fouille, aucune représentation de vase ne permet de le préciser. On pourrait songer au décor du fronton ; mais les monuments analogues d'Asie mineure, celui des Néréides et le Mausolée <sup>50</sup> invitent à placer nos statues de marbre et de calcaire entre les colonnes de la niche, tel un chemin de croix qui menait à l'image du mort. Les Niobides ajoutent ainsi un élément symbolique à la représentation plus ou moins réaliste du défunt, du serviteur et de la pleureuse.

Ce n'est pas le seul mythe auquel les sculpteurs tarentins faisaient appel pour leurs statues tombales en ronde-bosse. Saisie aux cheveux par un bras qu'on devine d'après un pan de chlamyde et le trou d'encastrement, une jeune fille (pl. XXIII, 4) <sup>51</sup> cherche en vain à se dégager de la tête



FIG. 2.  
STATUETTE EN CALCAIRE,  
DE TARENTE.

et des jambes, tandis que du bras droit elle semble ramener son vêtement sur sa poitrine, et que du gauche elle enlace un pilastre : ce doit être Cassandre, arrachée par Ajax au Palladium. Je crois la reconnaître encore dans une autre statue en calcaire très voisine (pl. XXIII, 3) <sup>52</sup>, où son sein droit a été mis à nu : c'est ainsi qu'elle figure sur un bas-relief en marbre



FIG. 3. — BAS-RELIEF EN CALCAIRE, DE TARENTE.

que Rumpf <sup>53</sup> attribue avec vraisemblance à un atelier tarentin. L'auteur aurait pu invoquer les représentations fréquentes dans la céramique italote <sup>54</sup>, qui vont même jusqu'à la caricature <sup>55</sup>, et expliquer le sujet de la légende en Grande-Grèce par le caractère national qu'elle prenait à Siris <sup>56</sup>. Le tragique de cette lutte suivie d'un enlèvement, la personnalité religieuse de Cassandre, peut-être aussi la vertu symbolique du Palladium, source de sagesse, convenaient à un groupe sépulcral.

Un autre fragment (pl. XXIII, 1) <sup>57</sup> est plus facile à admirer qu'à identifier : sans négliger les détails, l'artiste l'a sculpté à larges traits ; la pose de la tête, le geste défensif du bras gauche, la tension des muscles, l'intensité du regard, le trouble des cheveux, la contraction des lèvres traduisent un sentiment pathétique de lutte et de souffrance. La puissance physique et morale de ce buste, qui paraît féminin, dépasse même, semble-t-il, le niveau de l'humanité. Or, n'aperçoit-on pas dans la chevelure une oreille et peut-être une corne d'animal ? Nous aurions donc affaire à une Faunesse ou une Centauresse : le fait n'est pas impossible, puisqu'un fragment de vase découvert à Tarente porte une Centauresse <sup>58</sup>, qu'une autre est moulée en statuette de terre-cuite au musée de Lecce <sup>59</sup>, et que des bas-reliefs sépulcraux vont nous offrir le combat de leurs frères.

Achevons d'abord la revue des œuvres en ronde-bosse par deux figures de Scylla qui menacent un homme couché à ses pieds et attaqué déjà par deux de ses chiens (fig. 3) <sup>60</sup> : le groupe s'adaptait bien à un tombeau pour l'idée, et pour la forme à un fronton, qu'il décore de même sur des sarcophages puniques du IV<sup>e</sup> siècle.

Sculptée à part et fixée ensuite sur un support, la deuxième de ces répliques nous offre la transition insensible de la statue en ronde-bosse adossée contre un mur, au bas-relief qui fait un avec le fond. Aussi retrouve-

t-on ici les deux mêmes sources d'inspiration, mais les figures symboliques l'emportent sur celles de la réalité. De ces dernières, j'ai déjà signalé la femme au coffret et celle qui se lamente <sup>61</sup> ; une autre est debout sur une plinthe ; deux s'enlacent par l'épaule dans un gracieux mouvement fig. 4 ; une dernière, qui était polychrome, apparaît au milieu de palmettes ; un jeune homme porte un miroir ; trois objets d'offrandes, où l'on reconnaît un miroir et un éventail, s'alignent sur un fragment <sup>62</sup>. Mais les pièces les plus complètes représentent l'une trois éphèbes (pl. XXII, 1), l'autre trois femmes (pl. XXII, 2). M<sup>lle</sup> Caianiello qui les a publiées <sup>63</sup> a fini par y voir les parties d'une frise considérable offrant « ou la représentation d'une vraie et propre scène de culte à la tombe, ou une scène d'offrandes qu'échangent des vivants ». Elle n'a pas pris garde, en rejetant pour le second fragment l'hypothèse de pleureuses comme « trop commode et trop



FIG. 4. — BAS-RELIEF EN CALCAIRE, DE TARENTE.

peu fondée », qu'il reproduit, avec de légères variantes, une métope attique ornée précisément de trois pleureuses <sup>64</sup> ; le type de deux femmes a évolué, comme celui des éphèbes, vers la banalité conventionnelle, mais la dernière porte encore la main droite au menton ainsi que l'une des Athéniennes, et les deux pierres de Tarente ont gardé, l'une à droite, l'autre à gauche, la trace des triglyphes qui les limitaient. L'artiste a donc voulu entourer le défunt de figures qui le pleurent comme l'une de nos statues, avec plus ou moins de conviction.

Parmi les scènes symboliques, la majorité représentent des combats. Il n'y faut pas voir une allusion personnelle au défunt. Une filiation artistique s'établit entre le temple divin de Grèce <sup>65</sup> et le temple héroïque d'Asie mineure ou de Tarente, et dans ce monument nouveau, les sujets n'ont pu prendre qu'une valeur générale : tout meurtre évoque l'idée de la mort, qui enlève brutalement une personne chère, conception qui plane déjà sur le Mausolée d'Halicarnasse, mais trouve en Italie une terre propice, si l'on en juge par les urnes et sarcophages étrusques, les vases et calcaires apuliens.

Quelques-uns de ces derniers empruntent un motif au thème de la Centauiromachie : ajoutons à ceux que Furtwängler <sup>66</sup> signalait à Baltimore un fragment inédit de la collection Scheurleer <sup>67</sup>, où un jeune homme armé d'une épée s'enfuit vers la gauche, la chlamyde flottante,

devant un Centaure qui, le genou à terre, lève une branche d'arbre, tandis qu'un autre paraît étendu sur le sol. Le mythe devait avoir une autre signification, puisque, sur une terre-cuite de Tarente <sup>68</sup>, l'un d'eux semble conduire à l'immortalité un héros du cycle dionysiaque. Mais le combat, dont on retrouve un épisode sur une autre terre cuite tarentine <sup>69</sup>, et peut-être sur la statue signalée plus haut <sup>70</sup>, sert de thème habituel aux vases italiotes, qui l'associent parfois à une scène funéraire, comme l'enlèvement de Perséphone par Hadès <sup>71</sup>. Un autre voisinait dans une tombe de Ruvo avec un vase où se déroule une scène d'Amazonomachie <sup>72</sup> : cette rencontre, qui s'était produite déjà sur le temple de Phigalie, se renouvelle parmi les calcaires tarentins.

La nécropole a fourni au moins trois fragments inspirés de ce dernier mythe : l'un, presque entier, oppose à Héraclès une demi-douzaine d'Amazones, et, ce qui est plus rare, trois hommes, dont l'un sonne de la trompe, le second s'avance armé, et le dernier lance des pierres <sup>73</sup>. Le deuxième fragment <sup>74</sup> montre une Amazone suppliant un héros. C'est le Grec qui, sur le troisième <sup>75</sup>, écrase la femme de son genou gauche, et la saisit aux cheveux, gestes qui se reproduisent sur les bronzes de Siris. On ne saurait contester la valeur funéraire du mythe, puisqu'il s'associe dans la céramique soit à une scène sépulcrale, soit à une représentation des Enfers <sup>76</sup>. Évoque-t-il précisément, comme on l'a dit <sup>77</sup>, la béatitude éternelle que les héros grecs ont conquise par leur triomphe ? Il est difficile de rompre le silence de la tradition mystique. Notons seulement que la croyance en l'héroïsation du mort achève d'expliquer l'emploi fréquent de ce combat mythologique. On le retrouve en Épire sur une stèle de travail tarentin <sup>78</sup>, et il faut sans doute le reconnaître dans certaines figures détachées de combattants.

Trois de ceux-ci, dans la collection Scheurleer <sup>79</sup>, se distinguent par la dureté de la pierre, la vigueur de l'attitude, l'envol soigné des draperies et des panaches : ils viennent du même atelier, peut-être du même monument : un cavalier, couvert d'une cuirasse à deux rangs de lambrequins, caracole vers la gauche ; un fantassin recule et s'arc-boute ; deux autres s'enfuient vers la droite, poursuivis par un cavalier. La même collection possède encore quelques fragments en calcaire tendre <sup>80</sup>, dont l'un reproduit le geste que nous avons souligné plus haut. Un autre amateur a acquis un très beau relief où l'on voit côte à côte, dirigés vers la droite deux guerriers à la chlamyde flottante, l'un barbu, coiffé d'un haut casque, l'autre imberbe, qui tourne la tête en arrière et brandit son glaive de la main droite en tenant le fourreau de la gauche. A ces chefs-d'œuvre s'ajoutent deux pièces importantes de Lecce, qui cherchait à Tarente des modèles, et sans doute des artistes. Sur un beau fragment <sup>81</sup>, luttent, à gauche, un cavalier et un fantassin qui plante son glaive dans le cheval de l'adversaire, à droite, deux cavaliers dont les lignes s'entrecroisent har-



1



2.

SCULPTURES FUNÉRAIRES DE TARENTE

diment comme sur une applique en bronze de Palestrina, venue ou inspirée de l'Apulie ; dans un hypogée, le long de l'escalier, se déroulait une scène de combat violent où l'on retrouve, parmi d'autres analogies, le duel du cavalier et du fantassin<sup>82</sup>. Signalons enfin les fragments tarentins d'un art plus industriel, guerriers à pied ou à cheval, jeunes gens armés du lagobolon, qui sont conservés aux musées de Berlin, Rome, Bari, Tarente même<sup>83</sup>. L'un de ces derniers, encore inédit<sup>84</sup>, mérite toutefois une mention : on y voit de nouveau deux guerriers ; l'un, à droite, nu-tête, une épaule dégagée, lève la main droite et tient dans la gauche un bouclier par la courroie ; l'autre, nu, porte un casque à panache et brandit une épée ; leurs jambes, très écartées, se croisent, car ils se tournent le dos ; or la pierre est encadrée de tous côtés : c'est dire que le sculpteur se contentait de remplir l'espace, en évoquant l'idée d'une lutte, sans même se soucier de composer une scène, à moins qu'il n'ait voulu suggérer ainsi ce qu'il ne pouvait enfermer dans de si étroites limites. En tout cas, le procédé est fréquent dans la céramique apulienne.

L'issue des combats offrait encore maint sujet funèbre. J'ai déjà signalé<sup>5</sup> l'enlèvement de Cassandre sur un relief en marbre qui semble tarentin. On a cru reconnaître Oreste et Electre au tombeau de leur père dans le groupe d'un éphèbe nu, le manteau sur l'épaule, le pétasos sur la nuque, un bâton à la main, et d'une jeune fille qui ramène la main gauche sur sa poitrine et tient une hydrie dans la droite<sup>86</sup>. Serait-ce le même sujet qui figure sur un fragment inédit de la collection Scheurleer<sup>87</sup> (fig. 5) ? Un éphèbe nu, dont la chlamyde s'attache au cou par une fibule, tient précieusement à deux mains un vase à petit col et large panse (urne ou hydrie ?) et aussi, semble-t-il, une épée dans la droite ; une main gauche, plus petite et potelée (de femme ?), saisit le vase par le haut de la panse, tandis qu'un bras droit semble se plier au coude pour se diriger vers la tête du jeune homme. Le premier monument forme paire avec un autre, sur lequel une jeune fille guide un vieillard par la main : Antigone n'a-t-elle pas mené son père au bois des Euménides où il fut enlevé à la terre<sup>88</sup> ?

Si ces différents tableaux paraissent évoquer la mort, quelques-uns ouvrent la perspective de la vie future. La transition se fait par les scènes dionysiaques et érotiques, relevées en grand nombre sur les vases de



FIG. 5.  
FRAGMENT EN CALCAIRE, DE TARENTE.

l'Italie Méridionale, et rattachées par les uns aux premiers, par les autres aux seconds. Patroni et ses disciples<sup>89</sup> y voient des scènes d'outre-tombe ; M. Macchioro<sup>90</sup> en conteste le caractère élyséen et presque sépulcral ; M. Albizzati, enfin, les appelle des « figurations du culte funèbre réelles ou idéalisées ». L'étude de ce dernier est la plus « expérimentale » et la plus consciencieuse de toutes ; mais elle généralise trop la destination funéraire de la céramique italote. A défaut d'une tombe bien caractérisée, le ou les personnages, dionysiaques ou non, érotiques ou non, ne peuvent être considérés *a priori* et exclusivement comme des fidèles qui portent leurs offrandes à un défunt, encore moins comme le mort lui-même. La vie religieuse comportait fréquemment des scènes analogues<sup>91</sup>, et le potier, comme le modelleur de statuettes, avait intérêt à s'en tenir aux sujets généraux et vagues, susceptibles de plusieurs interprétations : la marchandise avait plus d'acquéreurs, tandis que l'usage des calques diminuait le prix de revient. Cela dit, quand le potier donne des attributs dionysiaques au mort ou à ses amis, quand il mêle à ceux-ci des Satyres et des Ménades, quand il oppose un thiasse et une tombe<sup>92</sup>, on ne peut mettre en doute la destination funéraire du vase ni celle du mythe. La valeur en est plus difficile à préciser, et elle diffère peut-être d'un pays à l'autre. Patroni se fondait sur une inscription de Macédoine<sup>93</sup>, qui évoque la vie du défunt dans les Champs-Élysées, parmi les mystes et les Naïades, tel un Satyre conduisant une bacchanale. En revanche, l'épitaphe de Dioscoride<sup>94</sup> qu'il cite encore à l'appui de sa thèse, invite seulement les Thyiades à exécuter sur une tombe les danses que pratiquait la morte, et, pour la Grande-Grèce, une précieuse inscription de Cumès<sup>95</sup> donne à un défunt le titre de *βεβακχυμένος* : c'est dire que dès l'initiation on devient membre du thiasse. Pourquoi donc transposer dans la vie d'outre-tombe, que décrivent autrement les hymnes orphiques, une scène que la présence de simples humains et d'un monument sépulcral localise sur terre ? Il est naturel que les compagnons de l'initié l'assistent à sa mort sous la forme de Satyres et de Ménades. Mais la fréquence d'un tel sujet invite même à l'expliquer<sup>96</sup>, sans allusion personnelle, par la diffusion dans l'Italie méridionale des cultes orphico-dionysiaques.

Nul ne l'a relevé encore dans la sculpture funéraire d'Apulie. Or, outre une frise de Ruvo<sup>97</sup>, il décore une dizaine de fragments tarentins : le plus complet, dans la collection Scheurleer<sup>98</sup>, porte, entre deux Ménades échevelées, un jeune homme nu qui tient dans le bras gauche une corne d'abondance, et, de la main droite, protège son visage tourné en arrière, dans l'attitude du Satyre *ἀποσχοπέων*. Sur les autres fragments<sup>99</sup> ne figurent que des femmes à la chevelure ébouriffée, aux draperies flottantes, aux mouvements impétueux, brandissant un glaive et un fourreau, un thyrsse ou un tympanon. Et, comme pour le cycle des combats, l'artiste finit par sculpter dans le même cadre architectonique deux

femmes qui, dos à dos, semblent se précipiter au dehors, en gesticulant chacune de son côté. On chercherait vainement, par contre, dans la sculpture funéraire, les couples amoureux dont certains font grand cas en céramique, sans voir qu'ils peuvent dériver des groupes d'offrants<sup>100</sup>.

Eros lui-même, qui tient sur les vases une place importante et mystérieuse<sup>101</sup>, n'apparaît pas ici sous la forme d'un génie funèbre. Les deux seuls monuments où il figure<sup>102</sup>, un fragment de Ceglie et une partie de la frise déjà signalée à Lecce, en représentent un ou plusieurs jouant avec de petites bêtes, parmi les rinceaux et les volutes : ils semblent destinés à égayer le mort, au même titre que les statuettes « hellénistiques » déposées dans la tombe.

A défaut d'un paradis dionysiaque ou érotique, la sculpture funéraire nous offre un tableau des Enfers sculpté sur un relief très proche de celui qui oppose Héraclès aux Amazones<sup>103</sup> : le couple divin siège entre les Danaïdes qui remplissent leur tonneau, et Hermès qui se précipite vers la droite, où Cerbère défendait sans doute vainement l'entrée à Héraclès le libérateur. Les mêmes groupes reparaissent sur quatre vases<sup>104</sup> parmi la vingtaine que la céramique italote nous a laissés de ce sujet éminemment funéraire<sup>105</sup>.

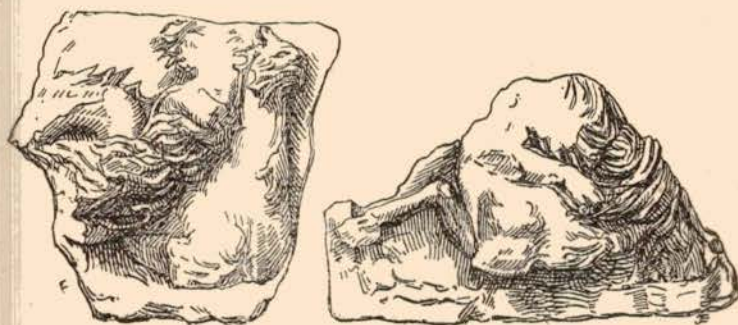


FIG. 6. — BAS-RELIEFS EN CALCAIRE, DE TARENTE.

Comment parvenir au séjour des Bienheureux ? Qu'on le place dans une île ou aux Champs-Élysées, il faut passer l'eau. L'idée est devenue banale à l'époque des sarcophages romains, qui confient cette mission aux Océanides, mais elle semble naître quatre siècles plus tôt en Grande-Grèce. D'une part, certaines tombes contenaient une barque en terre-cuite<sup>106</sup> qui rappelle celle des peintures égyptiennes. D'autre part, les hymnes orphiques invoquent les Néréides ; l'une d'elles est peinte sur un vase avec un tympanon, deux autres figurent montées sur hippocampe, soit dans une représentation des Enfers, soit, chez les Osques, à la paroi d'une chambre sépulcrale<sup>107</sup>. Or nous les retrouvons sur quatre bas-reliefs en calcaire de Tarente (fig. 6)<sup>108</sup>.

Les animaux plus ou moins fantastiques décorent enfin eux-mêmes quelques fragments : ce sont tantôt deux félins, tantôt, semble-t-il, un griffon et une sphinge<sup>109</sup>, qu'on rencontre souvent parmi les terres-cuites ou les vases funéraires<sup>110</sup>.

On a longuement discuté<sup>111</sup> sur la place qu'occupaient ces bas-reliefs : les uns ont parlé de frises, les autres de métopes ; l'état fragmentaire des pièces obscurcit le problème, mais il y en a certainement de ces deux sortes, et d'autres encore. On doit regarder comme des frises toutes les pierres allongées comme celles des Amazones et des Enfers, celles de maint combat et bacchanale, et aussi celles des animaux, si l'on en juge par la représentation d'un hérôon en terre-cuite<sup>112</sup> ; mais le modèle athénien en exclut les reliefs des pleureuses et des éphèbes, pourtant en peu plus longs que hauts, pour les ranger parmi les métopes. Celles-ci jouaient un rôle important dans la décoration, si l'on en juge par les ensembles de triglyphes et de métopes qu'a fournis la nécropole<sup>113</sup> et par les vases peints qui les représentent sur l'architrave et la base de l'hérôon ou de l'autel placé devant<sup>114</sup> ; mais la plupart apparaissent privés de figures<sup>115</sup> ; or une terre cuite d'Asie mineure<sup>116</sup> prouve que des bas-reliefs analogues, où se détachent des Bacchantes, étaient fixés côte à côte dans les murs latéraux, et un cratère inédit de Tarente<sup>117</sup> atteste l'usage d'en encastrier isolément sur d'autres monuments funéraires, tel celui qu'on y voit, orné de deux combattants, à la base d'une colonne.

La sculpture funéraire envahit enfin jusqu'aux formes architectoniques de l'hérôon<sup>118</sup>, qu'elle décore de motifs empruntés à l'Attique. Mainte stèle y était surmontée d'un Éros, d'une Sirène ou d'une Sphinge<sup>119</sup> ; on les retrouve à Tarente, mais nichés au centre des chapiteaux : la dernière, coiffée du calathos, garde une pose héraldique<sup>120</sup> ; le premier tient une amphore sur l'épaule et une torche abaissée dans la main<sup>121</sup> ; la seconde porte une œnoché, joue de la double flûte ou prend même l'attitude de la pleureuse<sup>122</sup>. D'autres chapiteaux offrent une copie de la Niké attribuée à Paeonios<sup>113</sup>, ou un aigle<sup>123</sup>, peut-être déjà un symbole d'immortalité<sup>125</sup>.

On voit que les sculpteurs tarentins des IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles ornaient à profusion le séjour du mort. Ils le représentaient lui-même et l'entouraient de sa famille et de ses amis, de pleureuses et de génies protecteurs, à l'imitation des stèles attiques ; mais, en donnant à cette tombe l'apparence des temples, ils puisaient dans le décor divin les scènes mythologiques susceptibles d'interprétation funéraire. Et l'on peut se demander si, après avoir recueilli et transformé l'esprit de la sculpture athénienne, après avoir inspiré les céramistes aculiens, Tarente n'a pas contribué, avec l'Étrurie, à former la symbolique des sarcophages romains<sup>126</sup> : la route religieuse et artistique d'Athènes à Rome passe par Tarente.

P. WUILLEUMIER.



1



2



3



4

STATUES FUNÉRAIRES DE TARENTE ET DE RUSSIE MÉRIDIONALE

## NOTES

1. Cf. WUILLEUMIER, *Rev. Arch.*, 1929, II, p. 185 et suiv.
2. PAGENSTECHER, *Unterit. Grabdenkm.*, Strasbourg, 1912, ch. II; BENDINELLI, *Mél. Orsi = Archiv. stor. per Sicil. Orient.*, XVI, 1921, p. 296-305; CAIANIELLO, *Μουσείον*, 1923, p. 58-63 126-30; 197-222; ZANCANI, *Boll. Arte*, 1926, p. 15 et suiv.
3. Cf. COLLIGNON, *Les Stat. junév. dans l'Art grec*, Paris, 1911, p. 180 et suiv., fig. 109 et suiv.
4. *Ibid.*, p. 164 et suiv., fig. 94 et suiv. — On ne peut se prononcer sur la tête de l'ancienne collection Sabouroff : FURTWÄNGLER, *Coll. Sabouroff*, Paris, 1883-7, pl. XII-XIV.
5. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 170-1, fig. 101-2.
6. Par ex., PAGENSTECHER, *op. cit.*, p. 98; RONCZEWSKI, *Arch. Anz.*, 1927, col. 267.
7. Cf. toutefois COLLIGNON, *op. cit.*, p. 159, fig. 91.
8. La stèle, cependant, n'est pas inconnue à Tarente : LENORMANT (*Gaz. Arch.*, 1883, p. 192, fig. = S. REINACH, *R. R. G. R.*, II, p. 421, 6) a rapporté au musée du Louvre celle d'une femme, que Zancani (*loc. cit.*, p. 26, n. 6) considère, à tort, semble-t-il, comme la métope d'un héros; celle de l'éphèbe héroïsé (ZANCANI, *loc. cit.*) ne laisse aucun doute; la collection Scheurleer contient la moitié supérieure d'une troisième (n° 1585; dim. act. : 0<sup>m</sup>31 × 0<sup>m</sup>30) où l'on voit un homme, à demi nu, la chevelure pendante, un bâton dans la main droite.
9. Cf. VANACORE, *Atti Accad. Napoli*, 1906, p. 173 et suiv., tabl. 7 et suiv.; PAGENSTECHER, *op. cit.*, ch. VIII.
10. Le fait est attesté ailleurs par PLINE, *H. N.*, XXXV, 132, et PAUSANIAS, I, 28, 2.
11. Il ne subsiste presque rien des fresques apuliennes; cf. JATTA, *Catalogo*, Naples, 1869, p. 54; PAGENSTECHER, *Röm. Mitth.*, 1912, p. 101 et suiv.; *op. cit.*, p. 80.
12. Je me demande cependant s'il n'en faut pas voir une autre dans le fragment en calcaire du musée Barracco publié par ZANCANI, *Bull. Comm. Munic.*, 1925, p. 99, fig. J'ignore la destination précise de la tête féminine, provenant d'un relief funéraire, qui est décrite dans JACOBSON, *Ny-Carlsberg Glyptoth.*, 1906, n° 220, et la nature de celle qu'a signalée PATRONI, *Not. de Sc.*, 1897, p. 470.
13. Haut. : 0<sup>m</sup>25. Cf. DEONNA, *Les Stat. de t.-c.*, Paris, 1908, p. 68; PAGENSTECHER, *op. cit.*, p. 20, 69.
14. Haut. : 0<sup>m</sup>64. Cf. VIOLA, *Not. d. Sc.*, 1881, p. 436; CONZE, *Sitzungsber. Kön. Akad.*, 1884, p. 621; COLLIGNON, *op. cit.*, p. 200, fig. 126; PAGENSTECHER, *op. cit.*
15. Cf. WATZINGER, *De Vasculis pictis Tarantinis*, Darmstadt, 1899, M. 2. Ajoutons que, parmi les fragments de bas-reliefs en calcaire que possède le musée de Tarente, figure une femme, sans tête ni jambes ni bras droit, qui tient dans la main gauche une caissette ouverte : PAGENSTECHER, *op. cit.*, p. 22, g; PREYSS, *Röm. Mitth.*, 1914, p. 26.
16. Cf. CONZE, *Att. Grabrel.*, Vienne, 1890, nos 73, 77, 79-80, pl. XXXIV, XXXVI.
17. Haut. : 1<sup>m</sup>35. Cf. MILCHHÖFER, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 309, n. 344; *Arch. Anz.*, 1895, col. 55; WOLTERS, *Münchn. Jahrb.*, 1909, p. 15; COLLIGNON, *op. cit.*, p. 198, fig. 125.
18. Cf. WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, Paris, 1930, conclusion.
19. COLLIGNON, *Rec. Mém. Centen. Soc. Antiq. France*, p. 81-6; HÉRON DE VILLEFOSSE, *Mon. Piot*, I, 1894, p. 72; FURTWÄNGLER, *op. cit.*
20. *Ibid.*; COLLIGNON, *op. cit.*, p. 168, fig. 99; 182.
21. Cf. ZANCANI, *Bull. Comm. Munic.*, 1925, p. 98, fig. 1.
22. Cf. DUGAS, *Dict. Ant.*, s. v. *Sculptura*, p. 1143-4.
23. Je n'y reconnais pas une barbare, comme ZANCANI qui la mentionne d'un mot, *loc. cit.*, p. 101, n. 6.
24. C'est là qu'elle figure, mais assise, sur un vase inédit au musée de Tarente.
25. Comme celle que publie COLLIGNON, *op. cit.*, p. 184, fig. 113.
26. Cf. COLLIGNON, *Rev. Et. Gr.*, 1903, p. 299 et suiv.
27. Cf. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 117, fig. 60.
28. *Ibid.*, p. 159, fig. 91; 184, fig. 112.
29. Statuettes en terre-cuite au musée du Louvre.
30. Cf. FURTWÄNGLER, *op. cit.*, pl. XV-XVII, vign. fin.
31. Cf. WATZINGER, *op. cit.*, L. 5, qui, croyant ce motif inconnu en Attique, le fait venir à tort d'Asie Mineure.
32. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 206, fig. 131-2.
33. *Ibid.*, p. 210, fig. 136.
34. Cf. FURTWÄNGLER, *op. cit.*, pl. XV-XVII.
35. Cf. BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler.*, pl. 534, milieu.
36. Ajoutons à la statue en ronde-bosse un fragment de bas-relief, où une femme — défunte ou servante — assise sur une sorte d'autel, soutenait de la main gauche sa tête disparue : PAGENSTECHER, *op. cit.*, p. 22, c.

37. Cf. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 205, fig. 130.
38. Découvertes à Samsoun. Au musée du Louvre, salle B. Haut. moy. : 0<sup>m</sup>20. Je dois la photographie à la bienveillance de M. E. Pottier, que je remercie bien vivement de l'affectueux intérêt qu'il ne cesse de porter à mes recherches. Des répliques existent au musée de Munich (cf. *Arch. Anz.*, 1912, col. 126, n° 17) et dans la collection Loeb (cf. SIEVEKING, *Br... Samml. Loeb*, Munich, 1930, p. 19, pl. 19,2).
39. Haut. : 0<sup>m</sup>19. Au musée de Bari. Je remercie le directeur, M. Gervasio, d'avoir bien voulu me la laisser reproduire. Elle est signalée dans MAYER, *Not. d. Sc.*, 1896, p. 546, avec deux statues d'esclaves, que je n'ai pu retrouver.
40. Cf. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 184, fig. 113.
41. Cf. DEONNA, *op. cit.*, p. 72 et suiv.
42. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 161, fig. 92.
43. Collection Scheurleer, n°s 1084; 1145. Haut. act. : 0<sup>m</sup>17; manquent la tête, le cou et les pieds; deux trous dans le dos.
44. Aux musées de Trieste (inédite), Berlin (Deux. Haut. : 0<sup>m</sup>20. Cf. CONZE, *loc. cit.*) et Tarente (Cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, A, 4, p. 217-8, pl. III, 5).
45. HEYDEMANN, *Vasensamml.*, Berlin, 1872, n° 3246. Faut-il y voir l'héroïne d'Eschyle (SÉCHAN, *Etud. sur la Trag. gr.*, Paris, 1926, p. 83, fig. 24, n. 1), Niobé vivante au tombeau de ses enfants (HOLWERDA, *Die Att. Gräb. der Blütez.*, Leyde, 1899, p. 56), ou une morte qui lui est assimilée symboliquement (COLLIGNON, *op. cit.*, p. 110; M<sup>lle</sup> VANACORE, *loc. cit.*, p. 188; ALBIZZATI, *Atti Pont. Accad.*, 1919, p. 206, n. 2)? Nos statues et un vase de Berlin (FURTWÄGLER, *Vasensamml.*, Berlin, 1885, n° 3260) peuvent confirmer la dernière hypothèse; en tous cas, on ne saurait nier l'influence composite du théâtre, de la religion et de l'art (PAGENSTECHEER, *op. cit.*, p. 74).
46. JATTA, *op. cit.*, n° 424 = S. REINACH, *R. P. V.*, I, p. 463, 3-6. M. SÉCHAN (*op. cit.*, p. 559, n. 7) pose sans la résoudre la question des rapports entre la représentation funéraire et la scène mythologique d'un même vase.
47. Cf. PAGENSTECHEER, *op. cit.*, p. 23, *ill. Sitzungs. Heid. Akad.*, 1910, 6°, et la bibl. antér. L'auteur conteste la disposition entre les colonnes d'un monument funéraire, mais seulement pour le groupe du v<sup>e</sup> siècle.
48. Cf. WUILLEUMIER, *op. cit.*, passim.
49. ALBIZZATI, *loc. cit.*
50. Cf. COLLIGNON, *Hist. sculpt. gr.*, Paris, 1897, II, p. 216, fig. 102; 325, fig. 163.
51. Dim. act. : 0<sup>m</sup>26 × 0<sup>m</sup>12. Collection Scheurleer, n° 1586. Cf. ZANCANI (*loc. cit.*, p. III, pl. II, 2), qui néglige les autres représentations apuliennes de ce mythe.
52. Haut. : 0<sup>m</sup>30. Un trou dans le dos, qui est un peu travaillé. Collection privée.
53. *Röm. Mitth.*, 1923-4, p. 446.
54. Citons : *Not. d. Sc.*, 1876, p. 31; HEYDEMANN, *op. cit.*, n° 3230; et surtout *Röm. Mitth.*, 1918, p. 31 et suiv.
55. Cratère d'Asstéas : RIZZO, *Röm. Mitth.*, 1925, p. 217 et suiv.
56. STRABON, VI, 1-4, p. 263-4.
57. Haut. : 0<sup>m</sup>20. Collection privée.
58. Cf. FURTWÄGLER, REICHHOLD-HAUSER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 295, fig. 94 b; DUCATI, *Memor. Accad. Lincei*, 1909, p. 134.
59. Cf. MAYER, *Jahrb.*, 1910, p. 176, fig. 2.
60. Au musée de Trieste, n° 166 (inédite); dans la collection Scheurleer, n° 1599; cf. VAN HOORN, *Bull.*, I, 1, p. 15.
61. Voir *supra*, n. 15, 36.
62. Cf. PAGENSTECHEER, *op. cit.*, p. 22, d-1; CAIANIELLO, *loc. cit.*, B, 8; A, 3.
63. *Ibid.*, A, 1-2, p. 213-7, pl. I, 1-2; RUMPF, *loc. cit.*, p. 472, beil. 11.
64. Cf. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 107, fig. 55.
65. Sur celui de Phigalie se déroulaient des scènes de Centauiromachie et d'Amazonomachie; des cavaliers ornaient l'Héraion d'Argos à Athènes.
66. *Kl. Schrift.*, Munich, 1913, II, p. 495, n° 7; CAIANIELLO, *loc. cit.*, D, 4.
67. N° 1528. Larg. act. : 0<sup>m</sup>19; haut. ent. : 0<sup>m</sup>205.
68. Cf. PETERSEN, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 137, pl. VII; 1900, p. 52; voir toutefois la critique de M. ALBIZZATI, *loc. cit.*, p. 181, n. 2.
69. Cf. LENORMANT, *Gaz. Arch.*, 1883, p. 192.
70. Voir *supra*, p. 18, n. 57.
71. WALTERS, *Catal... Vases... Brit. Mus.*, Londres, 1896, IV, n° F, 277.
72. HEYDEMANN, *op. cit.*, n°s 3247, 3256.
73. Cf. BENDINELLI, *loc. cit.*; CAIANIELLO, *loc. cit.*, C, 2. Notons toutefois que les Amazones ont parfois des alliés sur la céramique à figures noires (POTTIER, *C. V. A.*, *Musée du Louvre*, III, H, d, pl. 4, 7; 5, 1; 4) et même sur des vases italiotes (HEYDEMANN, *op. cit.*, n° 3239).
74. Au musée de Berlin. Cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, B, 4.

75. Au musée de Budapest. Cf. HEKLER, *Arch. Anz.*, 1928, col. 256, fig. 8; RUMPF, *loc. cit.*, p. 469; cf. p. 468, fig. 14.
76. Genève, Villa Ariana, n° 200; JATTA, *op. cit.*, n° 423; HEYDEMANN, *op. cit.*, n° 3222; S. A., 689, 709.
77. PATRONI, *Rendic. Accad. Linc.*, 1918, p. 333 et suiv.
78. Cf. ZANCANI, *ibid.*, 1926, p. 183 et suiv.
79. N°s 1587 (cf. ZANCANI, *Bull. Comm. Munic.*, p. 108, pl. I, 2); 1388 (cf. SCHEURLEER, *Arch. Anz.*, 1922, col. 212-3, fig. 7; RUMPF, *loc. cit.*, p. 469, fig. 13; S. REINACH, *Gaz. B.-A.*, 1923, I, p. 248; PICARD, *La Sculpt. ant.* Paris, 1926, II, p. 161; 164); 3520 (cf. PRINS DE JONG, *Bull.*, I, 2). M. SCHEURLEER les croit trop récents (début du III<sup>e</sup> s.); M. RUMPF, trop anciens (390-380); je propose le milieu du IV<sup>e</sup> siècle.
80. N°s 1590 (Dim. act. : 0<sup>m</sup>19 × 0<sup>m</sup>13. Cf. ZANCANI, *loc. cit.*, pl. II, 1); 1591 (cf. *ibid.*, fig. 3); c'est à ce relief bien plus qu'à celui de la pl. XXI, 1, que ressemble une admirable tête en marbre de Tarente au musée de New-York (cf. CASKEY, *Gr. and Rom. Sculpt.* Cambridge, 1924, p. 92, fig. 106), qui appartenait sans doute aussi à un ensemble funéraire). Cf. encore la statuette décrite par VIOLA (*loc. cit.*) et disparue.
81. Au musée de Budapest. Cf. HEKLER, *Oest. Jahresh.*, 1915, p. 94, pl. II. L'applique de Palestrina est reproduite dans RUMPF, *loc. cit.*, p. 470, fig. 16.
82. Cf. BENDINELLI, *Ausonia*, 1913, p. 7 et suiv.; *Arch. Anz.*, 1914, p. 195; PAGENSTECHEER, *Apulien*, Leipzig, 1914, p. 161, fig. 107-9.
83. Cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, B, 1-3; ZANCANI, *loc. cit.*; PAGENSTECHEER, *loc. cit.*
84. Il est signalé d'un mot par ZANCANI, *loc. cit.*, p. III, n. 1.
85. Voir *supra*, p. 17, n. 53. L'attribution du relief découvert à Fiesole et conservé au musée de Boston (cf. RUMPF, *loc. cit.*, p. 466, beil. 10) me laisse plus sceptique, et l'authenticité de celui que vient d'acquérir le musée de New-York (cf. *Gaz. B.-A.*, 1930, p. 6), ne me paraît pas certaine.
86. Cf. SCHRÖDER, *Arch. Anz.*, 1919, col. 105 et suiv.
87. N° 1589. Dim. act. : 0<sup>m</sup>14 × 0<sup>m</sup>16.
88. SOPH., *Ed. Col.*, 21. M. SÉCHAN (*op. cit.*, p. 28, n. 12) signale ce passage parmi les « tableaux donnant une forte impression picturale ou plastique ».
89. PATRONI, *Ceram. antica*, Naples, 1899, p. 155 et suiv.; *Rendic. Accad. Linc.*, 1913, p. 549 et suiv.; 1918, p. 333 et suiv.; WATZINGER, *loc. cit.*; VANACORE, *loc. cit.*; PELLEGRINI, *Catal.*, Bologne, 1900.
90. MACCHIORO, *Neapolis*, 1913, p. 30 et suiv. Au risque de se contredire, l'auteur atténue vers la fin ses premières dénégations.
91. Ainsi, celle qui orne au revers le col de HEYDEMANN, *op. cit.*, n° 3253, ne peut être interprétée dans un sens funéraire.
92. ALBIZZATI, *loc. cit.*, p. 153, n. 3; 177-8.
93. *C. I. L.*, III, 686.
94. *Anth. Pal.*, VII, 485.
95. Cf. GABRICI, *Mon. Ant.*, XXII, col. 574; COMPARETTI, *Auson.*, 1906, p. 13. Οὐ θέμις ἐντρούβα κίτθου (α) ἢ μὲ τὸν βεδάζουμένον.
96. Cf. ALBIZZATI, *loc. cit.*, p. 159.
97. Cf. PAGENSTECHEER, *op. cit.*, ch. II, sub fin.
98. N° 1582. Dim. : 0<sup>m</sup>285 × 0<sup>m</sup>175.
99. *Ibid.*, n°s 1583-4, 1594-5; musée de Trieste, n° 977; musée de Tarente; collection particulière.
100. Je ne reviens pas sur la théorie élyséenne, rejetée par tous; mais, si M. Albizzati reconstruit une double frise d'offrants sur une péliké (*loc. cit.*, p. 171 fig. 30), pourquoi juger autrement la réunion de deux personnes, qui portent chacune des présents et gardent « un maintien vraiment exemplaire » (*ibid.*, p. 168)? Le geste même de l'offrande ne suffit pas à désigner un défunt (cf. par ex., HEYDEMANN, *op. cit.*, n° SA, 454, 689): il s'est figé, et a perdu toute signification.
101. ALBIZZATI, *loc. cit.*, p. 174-5.
102. Cf. CASKEY, *op. cit.*, p. 105, n° 49; voir *supra*, p. 21, n. 82.
103. Au musée de Munich. Cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, C, 1; WOLTERS, *Ant. Denkm.*, III, pl. 35.
104. HEYDEMANN, *op. cit.*, n° 3222; WINNEFELD, *Vasensamml.* Carlsruhe, 1887, n° 388; STEPHANI, *Vasensamml.* Saint-Pétersbourg, 1869, n°s 424; 426.
105. Cf. WINKLER, *Die Darst. der Unterw. auf unterit. Vas.*, Breslau, 1888; JATTA, *Mon. Ant.*, XVI, p. 517, pl. III; BENDINELLI, *Ausonia*, 1912, p. 109 et suiv.
106. Cf. MAYER, *loc. cit.*, p. 176; MACCHIORO, *Apulien*, 1912, p. 21.
107. Cf. ALBIZZATI, *loc. cit.*, p. 200; 173, n. 1.
108. Collection Scheurleer, n°s 1597-8; ORSI, *Not. d. Sc.*, 1896, p. 107.
109. Cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, A, 3; B, 5; musée de Trieste, n° 976; collection Scheurleer, n° 1596.
110. Cf. WUILLEUMIER, *Mél. Ec. Rome*, 1929, p. 51; *Not. d. Sc.*, 1894, p. 149; etc.

111. Cf. en particulier SCHRÖDER, *loc. cit.*; ZANCANI, *loc. cit.*, p. 106.  
 112. Cf. FURTWÄNGLER, *Coll. Sabouloff*, pl. CXXXVII.  
 113. Cf. PAGENSTECHER, *op. cit.*, p. 16-7. Pour les tombeaux de Canosa, cf. *Arch. Zeit.*, 1858, p. 55, pl. CIV.  
 114. Cf. WATZINGER, *op. cit.*, p. 2, n. 8; 4, n. 8-10; 5, n. 2.  
 115. Excepté le vase du British Museum (WALTERS, *op. cit.*, n° F, 276), où l'on voit six athlètes peints en blanc sur les métopes.  
 116. Cf. FURTWÄNGLER, *op. cit.*, pl. CXXXVII.  
 117. Cf. WUILLEUMIER, *loc. cit.*, p. 72, n. 9.  
 118. Notons aussi l'emploi de Caryatides (cf. PETERSEN, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 128; deux autres, inédites, au musée de Tarente, et une paire dans une collection privée), confirmé par les vases (cf. WATZINGER, *op. cit.*, p. 10), mais sans caractère funèbre.  
 119. Cf. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 76 et suiv.  
 120. Trois au musée de Tarente, une à celui de Heidelberg (cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, A, 5, pl. III, 6; RONCZEWSKI, *Arch. Anz.*, 1927, col. 272-4, fig. 3-5), une dans une collection privée. Au revers, Sphinge ou palmette.  
 121. Collection Scheurleer, n° 1360.  
 122. Quatre aux musées de Tarente, Trieste et Berlin (cf. CAIANIELLO, *loc. cit.*, B, 5; RONCZEWSKI, *loc. cit.*, col. 278-81, fig. 8; 12); deux dans la collection Scheurleer, n°s 1561-2.  
 123. Aux musées de Tarente (inédit) et de Berlin (cf. *Jahrb.*, 1888, p. 198, 1; CAIANIELLO, *loc. cit.*, B, 5; RONCZEWSKI, *loc. cit.*, col. 282, fig. 13).  
 124. Aux musées de Tarente et de Bari, dans la collection Scheurleer et dans une autre.  
 125. Cf. CUMONT, *Etud. Syr.*, Paris, 1917, p. 53; 56.  
 126. On a découvert à Tarente même les restes d'un sarcophage, où se livre une bataille navale, mais il paraît difficile de le faire remonter à l'époque grecque, comme on l'avait cru d'abord: cf. PETER VON BIENKOWSKI, *Oesterr. Jahresh.*, 1898, p. 17-27.