



**HAL**  
open science

## From the Scroll to the Marble. Citations d'épigrammes livresques sur des monuments figurés

Évelyne Prioux

► **To cite this version:**

Évelyne Prioux. From the Scroll to the Marble. Citations d'épigrammes livresques sur des monuments figurés. *Aevum Antiquum*, 2022, 22, pp.119-162. halshs-03854348

**HAL Id: halshs-03854348**

**<https://shs.hal.science/halshs-03854348>**

Submitted on 15 Nov 2022

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

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

ÉVELYNE PRIOUX

**FROM THE SCROLL TO THE MARBLE.  
CITATIONS D'ÉPIGRAMMES LIVRESQUES SUR DES  
MONUMENTS FIGURÉS**

**Summary:** This article presents the various cases in which one or more literary epigrams were copied on a monument and inserted in a context including painted or sculpted images. Three vases painted by followers of the Amykos Painter in the early 4<sup>th</sup> century BCE present us with a first example: on these vases, the literary epigrams enable the painter to explain or to modify the meaning of an otherwise commonplace composition. Apart from a little number of isolated cases (a plastic vase from Hellenistic Skyros, a portrait-herm in Aelian's villa), another interesting and apparently coherent group of examples is offered by Roman frescoes painted in the late 1<sup>st</sup> century BCE or the early 1<sup>st</sup> century CE. In these cases, Hellenistic epigrams were apparently used to create the fantasy of a different and possibly "exotic" landscape or setting: an epigram could allow the viewers to pretend that they were not in a Roman town, but in a rural sanctuary lost in a Greek-speaking countryside, or that they were in third-century Alexandria and about to meet Callimachus in person. Finally, another interesting set of examples appears to have been created in Renaissance times, when epigrams from the *Planudean Anthology* were copied on slabs or gemstones.

**Keywords:** Aelian, Amykos Painter, Antipater of Sidon, Brooklyn-Budapest Painter, Callimachus, epigrams, Erizzo, Leonidas of Tarentum, Meleager of Gadara, Myron, *Peplos*, Pompeii, Suasa, text and image.

L'article de Peter Bing qui constitue le cœur du présent dossier étudie des épigrammes que Callimaque a insérées dans ses livres. Que Callimaque les ait réellement lues *in situ*, recueillies d'après des sources livresques plus anciennes ou inventées, ces épigrammes sont présentées comme des textes épigraphiques, dont le poète met en scène la lecture dans son livre.

J'aimerais m'arrêter ici sur la démarche inverse : celle qui consiste à recueillir des épigrammes grecques dans les livres et à les intégrer dans des décors peints ou sculptés. Quels exemples de cette démarche consistant à transformer l'épigramme livresque en texte épigraphique conservons-nous aujourd'hui ? Dans quels milieux et à quelles époques peut-on observer ce phénomène ?

Je ne traiterai pas ici des épigrammes insérées dans l'image en général, mais seulement de textes qui sont des citations de textes épigrammatiques visiblement tirées d'ouvrages circulant dans le monde hellénistique ou romain. Je ne m'intéresserai pas non plus aux citations de l'épopée parfois employées sur les bols dits « homériques » de la période hellénistique, sur les tables iliaques ou dans des décors peints de la période romaine. L'exposé suivra une logique diachronique, allant d'un petit ensemble d'inscriptions peintes réalisées en Lucanie dans l'entourage du Peintre d'Amykos, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. jusqu'aux créations de faussaires de la Renaissance, en passant par des ensembles peints de la fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ou du début du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. ou des objets relevant de phénomènes plus isolés.

**I. Dans l'entourage du Peintre d'Amykos (Lucanie, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) : quand l'épigramme livresque oriente ou renouvelle la lecture d'une scène générique**

Trois vases à figures rouges décorés par des Peintres gravitant autour du Peintre d'Amykos présentent des textes épigrammatiques insérés dans des scènes dont l'iconographie serait, sans l'ajout de ces textes, de nature sérielle<sup>1</sup>. Étonnament, le Peintre de Brooklyn-Budapest a inséré sur deux représentations de visite à la tombe, c'est-à-dire dans une scène de genre très courante au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., la citation d'un même distique<sup>2</sup>:

(*in uaso Parisino*)

Νώτωι <μὲν> μ γαγ λάχη[ν τε καὶ ἀσφόδελον,  
κόλ[πωι δ' Οἰ]διπόδαν [Λαΐου υἱὸν ἔχω.]

V. 1 μ γαγ λάχην : ΜΟΛΑΧΗΝ *in uaso*

(*in uaso Neapolitano*)

Νώτωι <μὲν> μ γαγ λάχην τε καὶ ἀσφόδ γεγ λον,  
κόλπωι δ' Οἰδιπόδαν Λ γαγ ἴου <υ>ιὸν ἔχω.

V. 1 μ γαγ λάχην *corr. Boeck* : ΜΟΛΑΧΗΝ *in uaso* || ἀσφόδελον  
*Boeck* : ἀσφόδολον *in uaso* || V. 2 Λ γαγ ἴου <υ>ιὸν *Boeck* :  
ΛΙΟΥΙΟΝ *in uaso*; Λαΐου υἱόν : *Kaibel*.

Sur mon dos poussent la mauve et l'asphodèle, en mon sein se trouve Œdipe, fils de Laïos.

Sur le vase de Paris, peint vers 390-380 av. J.-C., deux jeunes femmes et un jeune homme se rendent avec des offrandes à une tombe dont le marqueur est un autel surmonté d'un pilier portant une coupe de fruits. Le pilier est inscrit et entouré de grandes amphores figurées. Au pied de l'autel sont déposées des armes défensives (bouclier et cnémide). Le pilier porte deux vers inscrits et une lacune affecte le bas de l'inscription. Une partie de l'inscription est également cachée par une bandelette nouée par l'un des personnages autour du pilier. Le vase de Naples, peint vers 380-360 av. J.-C. et qui montre une scène beaucoup plus simple avec deux jeunes gens en manteau discutant autour d'un pilier inscrit, permet de compléter la lecture de l'inscription. Cette dernière est un distique élégiaque également reproduit par Eustathe de Thessalonique<sup>3</sup> et qui proviendrait du Péplos pseudo-aristotélicien, un recueil d'épigrammes sur les tombes des héros probablement constitué dès l'époque classique (Aristote fr. 644 Rose).

Cette épigramme nous invite à relire la tombe, parfaitement générique, qui figure sur ce vase comme le tombeau d'Œdipe et non comme la simple tombe d'un anonyme. Dès lors, les personnages qui visitent la tombe sur le vase de Paris peuvent eux aussi faire l'objet d'une lecture mythologique et devenir, par exemple, les enfants d'Œdipe (fig. 1-2).

Un autre peintre, évoluant dans le même cercle, donne lui aussi une connotation littéraire à une scène générique, ornant un cratère en cloche peint vers 400-390 av. J.-C.<sup>4</sup>. Éros y joue à la balle entre deux jeunes filles (fig. 3a-b). Faisant rebondir la balle avec sa main droite, Éros l'envoie, semble-t-il

1 Moret 1979.

2 Paris, Musée du Louvre, K 531 (= CA 308) ; Trendall 1967, p. 110, n° 572. Naples, MANN, inv. 81735 (40,5 cm de haut) : Welcker n° 103, p. 138-139 ; *CIG* IV, 8429 (avec pl. XI) ; Kaibel 1878, n° 1135 ; Gutzwiller 2010a ; Trendall 1967, p. 114, n° 592 ; *SEG* XLI, 855.

3 *Comm. ad Od.* 11, 538, p. 1698.

vers la jeune fille située sur la gauche de la composition, qui, dans une attitude de *contrapposto*, s'appuie de la main sur un pilier, situé sur la gauche de la composition, auprès de l'une d'elles, porte l'inscription χρυσᾶν μοι τᾶν σφ<α>ίραν (« la balle d'or est mienne »)<sup>5</sup> qui, avec son rythme spondaïque, pourrait être le début d'un hexamètre dactylique. Dans de nombreux textes grecs, le lancer de ballon symbolise la séduction et le sentiment amoureux, ce qui signifie que l'épigramme fragmentaire pourrait ici énoncer une forme de rivalité amoureuse entre deux jeunes filles attendant le mariage. L'une d'elles revendique fièrement, en effet, la possession du précieux jouet. Ce texte ne nous est pas autrement connu à l'heure actuelle, mais il pourrait constituer une citation d'un texte littéraire perdu.

Il est intéressant de voir surgir chez deux peintres probablement liés par une formation commune un tel procédé de citation littéraire, qui, dans les deux cas, colore et donne du sens à, voire resémantise entièrement, une scène qui, par ses caractéristiques visuelles, paraît parfaitement générique. Ces exemples constituent un argument de plus en faveur d'une connaissance approfondie de la culture et de la littérature grecque par les élites lucaniennes auxquelles était probablement destiné ce vase.

## II. La béatitude de Marônis : une allusion à l'épigramme livresque sur un vase plastique hellénistique

C'est sans doute vers 100 av. J.-C. et peut-être légèrement après l'édition de la *Couronne* de Méléagre ou du moins après la publication, par Antipater de Sidon, d'un recueil composé de ses épigrammes qu'un anonyme a incisé, sur la base d'un petit vase plastique, un hexamètre dactylique qui n'est pas tiré d'une épigramme connue, mais qui évoque, par sa tournure et son thème, des épigrammes livresques contemporaines.

L'objet en question est un vase plastique retrouvé à Skýros qui reproduit le type statuaire de la Vieille Ivrogne (fig. 4)<sup>6</sup>, un type vraisemblablement conçu en bronze dans l'Alexandrie du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., mais qui nous est connu à travers des répliques en marbre d'époque romaine, notamment celles de Munich<sup>7</sup> et des Musées Capitolins<sup>8</sup> (fig. 5-6). Dans la mesure où l'épigramme est incisée sur un vase moulé, ce n'est pas nécessairement le coroplaste, mais plutôt un propriétaire facétieux de cet objet qui a décidé d'y inscrire les mots :

Γραῦς ἦδε οἰνοφόρος κε/χαρημένη [ᾧδ]ε κάθηται.

[ᾧδ]ε *dubitanter coni.* *Weisshaeupl* : ᾧδε *edidit Friedrich* ||  
κάθηται *Weisshaeupl* : κάθηται *edidit Friedrich.*

Cette vieille porteuse de vin reste assise [ici] (*ou* [ainsi]), en proie au ravissement<sup>9</sup>.

4 Naples, MANN, inv. 81406 (= H 2872) ; Trendall 1967, p. 61/305. Pour l'inscription, voir notamment Birch 1849 ; Moret 1979, p. 20-22, cat. 12.

5 Apparat : χρυσᾶν *coniecit Kramer* : ἠῆσαν *Millingen* (Anc. Uned. Mon. pl. XII, p. 30) ; χρῆσαν<ον> *Birch*. Birch pense à un texte de comédie et restitue de ce fait un impératif, ce qui n'est nullement compatible avec les traces de lettres conservées.

6 Athènes, Musée national, inv. 5778. L'objet a été découvert en 1882 ; son contexte exact de provenance ne nous est pas connu. Hauteur (base comprise) : 25,5 cm.

7 Munich, Glyptothek, inv. n° 437.

8 Rome, Musei Capitolini, inv. n° S 299.

Le motif du ravissement dionysiaque se traduit par le sourire béat de la vieille qui, assise au sol, rejette la tête vers le ciel — une attitude qui reprend celle du modèle de la grande statuaire. Comme l'ont supposé Paul Zanker et Paolo Moreno, l'archétype statuaire dont dérive les répliques de la Vieille Ivrogne que nous connaissons aujourd'hui s'inscrit vraisemblablement parmi les créations hellénistique du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : si l'on suit Paul Zanker, le contexte de création pourrait notamment avoir été celui des célébrations dionysiaques organisées par Ptolémée IV à Alexandrie, comme la fête des *lagynophoria*<sup>10</sup>, mais on comprend mal, en ce cas, le lien avec Smyrne, lieu d'exposition cité par Pline pour cette statue.

Reprenant la composition globale de cette œuvre du début de la période hellénistique, le vase plastique qui nous intéresse ici représente une vieille femme assise à terre, qui tient enserré entre ses genoux un grand vase à une anse. Le dessus de son crâne, coiffé d'une couronne est surmonté par le col du vase plastique, puisque, par un effet cocasse de mise en abyme que l'auteur de l'incision a souligné par le choix du terme οἰνοφόρος, la vieille ivrogne est à la fois une « porteuse de vin » parce qu'elle tient un vase et parce qu'elle est elle-même un vase. Ses entrailles, littéralement remplies de vin lorsque le vase plastique est utilisé, en font une ivrogne, ou un « sac à vin », semblable à la vieille raillée dans plusieurs épigrammes de l'*Anthologie*, comme AP VII, 455, mais aussi AP VII, 353 et 423, toutes deux attribuées à Antipater de Sidon, un poète contemporain de la réalisation de cet objet<sup>11</sup>.

L'épigramme incisée sur la base<sup>12</sup> de ce vase tire parti du fond plat et quadrangulaire, ce qui permet d'imiter un monument réel : bien souvent, une base statuaire inscrite livre des informations sur la dédicace de la statue qui s'y trouve implantée. Mais ici, l'épigramme renvoie également le lecteur à sa culture littéraire et à sa connaissance des épigrammes relatives à la Vieille Ivrogne, chef-d'œuvre mémorable de l'art hellénistique. Des allusions littéraires se trouvent comme enchâssées dans un texte épigraphique qui, même s'il ne reproduit pas forcément un texte livresque aujourd'hui perdu, témoigne d'une connaissance partagée par l'auteur de l'incision et par les convives qu'il souhaite amuser des nombreuses épigrammes livresques se rapportant à ce type statuaire.

On voit ainsi que pour un homme cultivé de la fin de l'époque hellénistique, la réception de ce type statuaire était devenue inséparable de la connaissance des textes épigrammatiques, ce que pourrait confirmer une possible confusion opérée par Pline l'Ancien lorsqu'il attribue la paternité de la Vieille Ivrogne, *anus ebria*, au sculpteur Myron, auteur du *Discobole*<sup>13</sup>. L'activité de Myron

9 IG XII, 8, 679. La lecture de l'adverbe n'est pas certaine, mais respecte la métrique si l'on suppose une *dictio epica*. Sur cet objet, voir Weißhäupl, 1891 ; Salomonson 1980, p. 87-89 et 98 ; Zanker 1989, p. 46 ; Schneider 1999, p. 96-97 (avec la bibliographie citée p. 96, n. 60).

10 Zanker 1989 situe sa réalisation vers 220-200, tandis que Moreno 1994, I, p. 227-234 la situe un peu plus tôt.

11 Voir aussi AP XI, 409 de Gétulicus. Selon Schneider 1999, ce poème évoquerait un objet similaire au nôtre. Schneider propose en effet de lire ἄγνος ἔουσα (« étant un vase ») plutôt qu'ἄγνος ἔχουσα (« ayant un vase ») au v. 5.

12 La base est très basse, comme celle des grandes répliques du type de la Vieille Ivrogne. Sur ces bases très basses, contribuant à l'hyperréalisme des sculptures de grand format, et qui donne l'impression de véritablement croiser une vieille femme assise au sol, voir Kunze 2002, p. 79-87, 99-106 et 229-236.

13 Pline, NH, XXXVI, 32 : *Myronis illius qui in aere laudatur anus ebria est Zmyrnae in primis incluta* (« L'illustre Myron qu'on loue pour ses bronzes a fait une vieille ivrogne qui se trouve à Smyrne : c'est une œuvre extrêmement célèbre »).

d'Éleuthères, le célèbre auteur du *Discobole*, se situe plus de deux-cents ans trop tôt pour qu'il puisse être, comme le suggère Pline, l'auteur de la Vieille Ivrogne. On ne peut néanmoins exclure que cette œuvre soit le fait de l'un de ses descendants ou d'un homonyme, comme l'a suggéré Weißhäupl<sup>14</sup>. En ce cas, un candidat possible serait le sculpteur Myron de Thèbes, actif à Pergame dans les premières années du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ce qui rend parfaitement envisageable la réalisation d'une statue à Smyrne, ville qui était précisément située sous domination attalide à la fin du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>15</sup> Une autre hypothèse, défendue par Schöne et, dernièrement, Moreno, consisterait toutefois à penser que Pline a été trompé par une mauvaise prise de notes dérivant d'une mélecture ou d'une erreur de copie<sup>16</sup>. Une vieille ivrogne porte en effet le nom de Marônis dans les épigrammes AP VII, 455 de Léonidas de Tarente et 353 d'Antipater de Sidon (Marônis est un nom approprié pour une ivrogne et/ou dévote de Dionysos, puisqu'il évoque celui de Maron, personnage mythologique associé au vin). La proximité graphique et sonore pourrait avoir entraîné, à un certain point, une confusion entre *Maronis*, nominatif, et *Myronis*, génitif latin du nom du sculpteur Myron. Comme on le voit, l'erreur de Pline pourrait, si elle était avérée, confirmer l'association étroite, dans la mémoire culturelle antique, entre le type statuaire de la vieille ivrogne et le genre épigrammatique qui servait probablement de grille de lecture pour interpréter l'image. C'est également dans cette perspective que nous pouvons interpréter le choix consistant à inciser un hexamètre réminiscent de la tradition épigrammatique livresque sur un vase plastique qui reproduit, en miniature, le type statuaire de la Vieille Ivrogne.

### **III. Entre fantaisies de sanctuaires agrestes et songe d'une nuit d'ivresse à Alexandrie : des citations d'épigrammes hellénistiques sur les fresques romaines**

#### **3.1. Léonidas de Tarente à Pompéi et Suasa**

Certains décors romains datant de la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ou du tout début du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. contiennent, de manière exceptionnelle, des épigrammes grecques copiées par les peintres d'après des papyrus. Le phénomène est isolé et s'explique certainement par des demandes émanant de riches lettrés qui expriment des intentions précises au moment de la commande du décor. C'est ainsi que, vers 40 av. J.-C., une exèdre de la Maison des Épigrammes à Pompéi a reçu un décor de 2<sup>e</sup> style pompéien comportant notamment cinq tableaux en trompe-l'œil dont quatre au moins étaient accompagnés d'épigrammes grecques<sup>17</sup> : un texte inconnu par ailleurs sur Éros et Pan, une épigramme de Léonidas de Tarente (AP VI, 13), une épigramme attribuée à l'un des poètes nommés Événos (AP IX, 75) qui offre une variation plus courte sur un poème antérieur de Léonidas<sup>18</sup>, et une épigramme anonyme (AP VI, 13)<sup>19</sup>.

---

14 Weißhäupl 1891, col. 149-151. Sur la question des homonymes de Myron d'Éleuthères, voir la bibliographie fournie par A. Jacquemin dans Casevitz, Pouilloux & Jacquemin 2002, commentaire ad Paus. VI, 8, 5.

15 IGB, n° 154.

16 Schöne 1862 ; Benndorf 1868 ; Moreno 1994, I, p. 227-234.

17 Voir notamment Prioux 2008, chap. 1 (avec la bibliographie antérieure p. 29, n. 14).

18 AP IX, 99. Le dernier vers est repris à l'indétique par Événos.

19 CIL IV, 3407 (Mau) ; Kaibel 1878, n° 1103 ; SEG XV, 602, 4 ; SEG XLV, 1455.

[Οἱ τρισσοὶ τοὶ ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὄμαιμοι,]  
 [ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλ]ο[ς ἀπ' ἀγρεσίης·]  
 [ὧν ἀπὸ μὲν πτανῶν Πίγρης τάδε, ταῦτα δὲ] Δ[ᾶμις ]  
 τ[ετραπό]δ[ων, Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίων.]  
 ἀ[νθ' ὧν τ]ῶ [μὲν πέμπε δι' ἠέρος εὖστοχον ἄγρην,]  
 τῶ δὲ δι[ὰ δρυμῶν, τῶ δὲ δι' ἠόνων.]

Des trois frères qui t'ont dédié ces filets, champêtre Pan, chacun prélevant son don à une chasse différente, c'est Pigrès qui t'offrit ceux-ci qui provenaient de la chasse aux oiseaux, c'est Damis qui te donna ceux-là — pièges pour des bêtes terrestres, et Clitôr, le troisième, te dédia les filets des animaux marins. Accorde en retour au premier de voir sa chasse toucher le but dans les airs, au deuxième d'en faire autant dans les bois, et de même au dernier, dans les eaux côtières.

κᾶν με φάγης ποτὶ ῥίζαν, ὅμως/ ἔτι καρποφορήσω,  
ὅσσον ἐπισπεῖσαι/ σοί, τράγε, θυομένω.

Quand tu me mangerais jusques à la racine, je donnerais encore ce qu'il faudrait de fruits pour t'arroser, ô bouc, lors de ton sacrifice.

Aussi bien dans le cas de l'épigramme de Léonidas que dans celui du distique d'Événos, le peintre s'est efforcé de proposer une peinture de paysage intégrant un geste rituel, offrande ou sacrifice, qui corresponde à la situation décrite par l'épigramme (fig. 7-8). Ainsi, l'épigramme de Léonidas est peinte à même un paysage sacro-idyllique qui représente une colonne votive où trois personnages masculins suspendent des filets. Celle d'Événos est inscrite dans la partie inférieure d'un tableau fragmentaire qui montre un bouc traîné au sacrifice pour avoir, selon l'épigramme, grignoté un pied de vigne, plante de Dionysos (fig. 9-10).

Ce décor a été conçu dans un contexte d'émergence et d'essor progressif des représentations de paysages dit « sacro-idylliques » dans la peinture romaine. On peut faire l'hypothèse que de telles peintures étaient interprétées, par certains lettrés, comme l'expression des gestes rituels des humbles qui fournissent le sujet de tant d'épigrammes hellénistiques. En inscrivant une épigramme grecque sur la surface du paysage peint, le peintre orientait aussi la perception visuelle de son œuvre : alors qu'on peut souvent se demander si les paysages peints de cette période sont conçus comme des trompe-l'œil de fenêtres ou de portes ouvertes sur la campagne et sur le paysage naturel, la présence d'une inscription grecque fait de la fresque le trompe-l'œil non d'un paysage réel mais d'un tableau de chevalet, par exemple un *pinax* sur bois, suspendu dans un sanctuaire de Grèce ou de Grande-Grèce pour commémorer un geste d'offrande votive et pérenniser la mémoire de l'instant de la dédicace. Le décor transporte donc son spectateur dans un ailleurs rêvé et lointain.

La graphie, soignée, ajoute à l'illusion, car elle évoque celle d'un papyrus

peut-être déjà assez ancien au moment de la réalisation (fig. 11)<sup>20</sup>. On a parfois cru que les paysages eux-mêmes étaient copiés d'après des papyrus<sup>21</sup>, mais c'est très peu probable au vu du faible nombre d'œuvres poétiques illustrées dans les livres anciens<sup>22</sup>. Ce qui est imité d'après un papyrus, c'est uniquement la graphie du poème, même si le peintre ne reprend pas la répartition en vers lorsqu'il « met en page » le poème.

De manière intéressante, une autre épigramme de Léonidas (ou peut-être de Mnasalcès ?) a été copiée sur une fresque à fond noir, peut-être aux côtés d'un décor qui ne s'est pas conservé. Des vestiges d'une inscription peinte reproduisant l'épigramme AP VI, 110 de Léonidas ont en effet été retrouvés sur des fragments d'enduit peint utilisés comme remblais lors de la construction, à l'époque impériale, du forum de Suasa (fig. 12)<sup>23</sup>. Vu leur emplacement, ces fragments ornaient peut-être un sanctuaire de Diane ou une salle ou chapelle attenante à ce sanctuaire — des bâtiments détruits lors de la monumentalisation du forum de Suasa à l'époque impériale. Le fond noir, typique des fresques augustéennes, plaide pour une réalisation s'inscrivant dans le 3<sup>e</sup> style pompéien initial, autrement dit peu après la réalisation des décors de la Maison des épigrammes qui sont, pour leur part, assignables à la phase II, 2 A Beyen du 2<sup>e</sup> style pompéien<sup>24</sup>. Selon cette hypothèse, le décor d'un édifice tardo-républicain, lié au culte de Diane et situé en Ombrie, dans la vallée du Suasanus (actuel fleuve Cesano), aurait contenu une allusion littéraire à un geste votif qu'une épigramme de Léonidas situait en Asie Mineure, sur les bords du Méandre :

[Τὰν ἔλαφον Κλε]όλαος ὑ[πὸ κναμοῖσι λοχίσας]  
 [ἔκτανε Μαιάνδρου] πα[ρ τριέλικτον ὕδωρ]  
 [θηκτῶ σαυρωτῆρι· τ]ᾶ δ' ὄκ[τάρριζα μετώπων]  
 [φράγμαθ' ὑπὲρ κραν]αὴν ᾗ[λος ἔπαξε πίτυν.]

La biche, Cléolaos, à l'affût dans des fourrés, sur les bords du Méandre aux trois boucles, l'a tuée d'un coup de son épieu bien aiguisé ; et les bois à huit rameaux qui se dressaient sur son front, un clou les a fixés sur ce pin à l'écorce rugueuse.

L'épigramme de Léonidas (ou de Mnasalcès) évoquait ainsi l'arrière-plan des ex-voto du monde hellénistique au sein d'un sanctuaire italien : elle permettait de visualiser le paysage d'un sanctuaire hellénistique au sein d'un autre sanctuaire dédié à la même déesse.

La découverte de ce nouvel exemple confirme que les lettrés romains de la fin de la période républicaine et du début du Principat ont dû percevoir, chez

20 Je remercie M. R. Falivene de ses indications sur la graphie des épigrammes : certaines formes de lettres ne concordent pas avec les graphies usitées dans la 2<sup>e</sup> moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., mais évoqueraient davantage des modèles du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

21 Cette hypothèse des *Bilderbücher* a d'abord évoquée par Dilthey 1876 et 1878, puis reprise par un grand nombre de chercheurs au sujet de ces décors, mais qu'il soit possible d'identifier des parallèles convaincants dans les découvertes papyrologiques.

22 Sur la question de l'illustration des livres anciens, voir notamment Settis 2006.

23 Antolini et Lepore 2009 ; Lepore 2010. Conservation : Museo civico archeologico della città romana di Suasa.

24 Beyen 1960<sup>2</sup>, t. I, p. 203-231.



Léonidas, une capacité particulière à « peindre », avec les mots, des paysages – ceux où évoluent chasseurs ou humbles dévots rendant hommage à des divinités rustiques<sup>25</sup>. Ces exemples de réception des épigrammes de Léonidas tendent à montrer que les lecteurs romains ont été particulièrement sensibles aux techniques d'*enargeia* déployées par le poète tarentin<sup>26</sup> : les effets stylistiques qu'il a ménagés ont été remarqués et semblent même avoir incité certains commanditaires romains à faire le lien entre ces représentations poétiques de paysages et la peinture de paysages dit « sacro-idylliques ». Aussi bien dans la Maison des épigrammes qu'à Suasa, cette sensibilité à l'*enargeia* des descriptions de paysages de Léonidas a pu déboucher sur une tentative pour mettre en images certaines épigrammes de ce poète, mais nous ne conservons plus rien des éventuelles représentations figurées du sanctuaire républicain de Suasa.

### 3.2. La présence de Callimaque dans les jardins de Mécène

À Rome, sur le mur périmétral du bâtiment avec nymphée aujourd'hui connu sous le nom d'« Auditorium de Mécène », un fragment d'enduit blanc (fig. 13-14)<sup>27</sup> remontant à l'époque augustéenne porte les restes d'une inscription peinte reproduisant l'épigramme 42 Pf de Callimaque (AP XII, 118). L'épigramme, un *paraclausithyron* adressé à Archinos, explique la venue du poète à la porte de son amant par les effets combinés du vin pur et d'Éros. J'en propose ici une édition basée sur les fragments lisibles sur l'enduit :

Εἰ μὲν ἐκώ[ν, Ἀρχῖν', ἐπεκώμασα, μ]υρία μέμφου·  
 εἰ δ' [ἀέκων ἦκω, τὴν προπέτε]ιαν ἔα.  
 Ἄκρητος [καὶ Ἔρωσ μ' ἠνάγκασαν·] ὧν ὁ μὲν αὐτῶν  
 εἴ[λκεν, ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπ]έτ ρειγ αν ἔαν.  
 [ἐλθῶν δ' οὐκ ἐβόησα, τίς ἢ τίνο]ς, ἀλλ' ἐφίλησα  
 [τὴν φλιήν· εἰ τοῦτ' ἔστ'] ἀδίκημ', ἀδικῶ{ι}.

V. 4 [ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπ]έτ ρειγ αν ἔαν *edidi* : [προπ]έτηαν ἔαν *legitur in tectorio* ; ὁ δ' οὐκ εἶα σώφρονα θυμὸν ἔχειν *Anthologia Palatina* ; ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν βίαν ὄσσην, ὄρα *Par. gr. suppl.* 352 ; ὁ δ' οὐκ εἶα· τὴν προπέτειαν ὄρα *prop. Dilthey* || V. 5-6 ἀλλ' ἐφίλησα / [τὴν φλιήν·] *ediderunt Dressel et Kaibel ex testimonio Plutarchi cuius tractatus De cohibenda ira (455 B) ultimum distichon huius epigrammatis exhibet (uide codd. Marcian. gr. 249, saec. XI et Paris. saec. XI, quem Wytttenbach littera D signavit)*: ἀλλ' ἐφίλησα / τὴν φλιήν *Par. gr. suppl.* 352 *et cod. Plutarchi Marcian. gr. 250, saec. XI* ; ἀλλ' ἐφίλησα / τὴν ἰαρήν *Anthologia Palatina* ; ἀλλ' ἐφίλησα / τὴν φιαρήν *legitur in Anthologia Palatina, corr. Reiske, ediditque Dilthey* || V. 6 ἀδικῶ{ι} *edidi*: ΑΔΙΚΩΙ *legitur in tectorio*.

25 On peut comparer ces peintures avec l'usage que Propertius fait d'une « embedded epigram » de Léonidas (AP IX, 337) dans l'élégie III, 13 (v. 39-46 et spéc. v. 43-46).

26 Prioux 2017.

27 Rome, Antiquario Comunale, inv. n° 32363 pour le fragment d'enduit peint inscrit. Pour la publication, voir Kaibel 1978, n° 1111. Voir aussi Vespignani & Visconti 1874, p. 162-164 ; Dressel 1875 ; Kaibel 1876 ; Dilthey 1878 ; Donati 1998, cat. n° 214 et 306.

Si je suis venu bambocher de mon plein gré, tu peux me faire mille reproches, Archinos. Mais si je suis ici malgré moi, pardonne cet acte téméraire. Amour et Vin pur m'y ont forcé : l'un d'eux m'a entraîné jusqu'ici, et l'autre ne m'a pas permis de repousser cet acte téméraire. Mais une fois ici, je n'ai pas crié mon nom ni celui de mon père : j'ai seulement embrassé les montants de la porte. Si cela même est un tort, je suis en tort.

L'épigramme était inscrite sur l'enduit qui recouvrait la face extérieure de l'hémicycle qui clôt la grande *aula* de l'*Auditorium* de Mécène<sup>28</sup>. Elle se situait vers le milieu du mur périmétral de l'abside, à peu près aux deux-tiers de sa hauteur, c'est-à-dire à hauteur de regard pour un spectateur entrant dans l'édifice (le mur d'abside était en effet en grande partie enfoui sous le niveau du sol).

Inscrite sur un enduit à fond uni, cette épigramme n'était pas directement intégrée à une scène figurée, contrairement aux textes de la Maison des épigrammes à Pompéi. On peut dès lors s'interroger sur la relation éventuelle entre texte et image : cette épigramme était-elle en quelque façon illustrée par des scènes figurées aujourd'hui détruites ? On peut au moins noter qu'elle entre en résonance avec certains motifs peints à l'intérieur de l'« Auditorium » de Mécène, à savoir des petites frises à sujet dionysiaque qui montrent des Satyres consommant du vin (fig. 15-16). Ces décors peints suggèrent que l'une des activités au moins qui se déroulait à l'intérieur du nymphée pouvait être le banquet puisqu'il s'agit, a priori, d'une sorte de *triclinium aestivum*, mais les proportions considérables de l'édifice plaident aussi pour la fonction postulée au XIX<sup>e</sup> siècle et généralement récusée dans les études du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir celle d'auditorium et de lieu de récitations et performances qui pouvaient parfaitement s'intégrer au cadre du banquet.

Stylistiquement, les décors de l'*Auditorium* de Mécène relèvent du III<sup>e</sup> style pompéien et présentent des ressemblances avec les décors de la villa de Prima Porta ou avec ceux de la tombe de Patron, datés du dernier quart du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Si l'on admet, avec les études récentes sur l'« Auditorium de Mécène », que les décors peints que nous connaissons remontent aux premières années du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., il faut probablement en situer la réalisation au moment où Tibère revint de Rhodes, en 2 après J.-C., et s'installa dans ces jardins de l'Esquilin, qui étaient devenus une propriété impériale à la mort de Mécène en 8 av. J.-C. On ne peut toutefois exclure que Mécène ait fait redécorer cet espace vers la fin de sa vie, et donc quelques années plus tôt.

Un peu comme dans le cas des épigrammes de Léonidas inscrites sur les décors de Pompéi et de Suasa, l'épigramme de Callimaque transporte son lecteur dans un ailleurs fantasmé : celui de la maison d'Archinos, à Alexandrie. Dans la fiction qu'instaure cette inscription peinte, le texte aurait été supposément inscrit par Callimaque en personne, qui, dégrisé, aurait improvisé un texte d'excuse après une nuit de *kômos*. L'inscription peinte instaure donc, aux portes de l'*Auditorium* - nymphée -*triclinium*, la présence supposée de Callimaque, revenu d'entre les morts pour embrasser le seuil du

28 Sur cet édifice, ses décors et sa fonction, voir Vespignani & Visconti 1874, p. 131-171 ; de Vos 1983, p. 231-247 ; Settis 1988, p. 8-11. Sur la façon dont la découverte du *carmen* a influencé l'interprétation des structures, cf. Rizzo 1983, p. 227-229 ; Cima 1992, p. 168-169.

bâtiment et pour peindre une épigramme à proximité de cette même entrée, sur l'enduit extérieur de la demeure de son amoureux supposé. Au fond, Tibère (ou Mécène?) se trouve placé par ce texte dans le rôle de l'amoureux de Callimaque. Le commanditaire de cette inscription peinte a, on le voit, habilement joué du procédé d'énonciation de l'épigramme qui crée l'illusion que Callimaque improvise le poème au moment même où il vient s'excuser de sa conduite auprès d'Archinos.

Mais le fait de peindre à l'entrée du bâtiment cette épigramme de Callimaque peut aussi être compris comme l'affirmation d'un choix esthétique et comme un guide à l'usage des lettrés pénétrant dans ce *triclinium aestium* et probable lieu de récitation. Le goût des poètes augustéens pour cette épigramme transparait notamment dans les imitations qui en sont livrées dans plusieurs *paraclausithyra*<sup>29</sup>. Copier ce texte à l'entrée d'un lieu d'échanges lettrés revenait à formuler, par le biais du décor, une affirmation de callimachisme, à une époque où les poètes augustéens offrent plusieurs réponses différentes et singulières à l'œuvre du poète alexandrin et définissent différents positionnement par rapport à l'œuvre de ce modèle admiré. Cette époque voit peut-être aussi se profiler, déjà, des courants anti-callimachéens que l'on perçoit clairement dans des épigrammes satiriques de la période néronienne puis flavienne, avec le rejet de la poésie mythologique ou d'une érudition coupée du réel qui s'ingénierait à employer des termes trop rares et inaccessibles à un public qui ne serait pas lexicographe de profession. Or, le Callimaque que nous dépeint cette épigramme n'est pas un savant coupé des réalités, mais un homme en proie aux passions et que le Vin pur et l'Amour peuvent entraîner dans des excès, mais qui, même dans l'excès et dans l'abandon de soi, a su conserver une réelle retenue, puisqu'il n'a pas crié son nom ou celui de son père.

Coupée du contexte de l'anthologie poétique ou du reste d'un recueil callimachéen, les pronoms interrogatifs [τίς ἢ τίνο]ς (« qui (je suis) et (fils) de qui ») font appel à la culture littéraire des visiteurs de l'*Auditorium-nymphétriclinium*. Il est attendu de ces derniers qu'ils sachent faire preuve de la même politesse et urbanité que Callimaque s'ils consomment du vin et que, s'apprêtant à s'adonner aux plaisirs de l'amour et du vin ou aux plaisirs de la musique et de la poésie, ils se souviennent des réponses à ces deux questions : Καλλίμαχος Βάπτου. Par l'omniprésence des fontaines, réelles ou peintes dans le décor, et par la citation de Callimaque, le lecteur de l'inscription est averti qu'il devra boire son vin coupé d'eau, ce qui, pour des lettrés férus de motifs métopoétiques et poétologiques, peut aussi bien constituer une règle de conduite et de vie, qu'une règle de poétique.

### **3.3. Un poème inconnu sur un fragment d'enduit peint du Musée national romain**

C'est sans doute vers la même période que fut inscrite, sur un fragment d'enduit peint de provenance inconnue et légué par le chanteur Evan Gorga au Musée national romain (inv. n° 578658), une épigramme par ailleurs inconnue (fig. 17). Il pourrait s'agir d'un poème hellénistique aujourd'hui perdu<sup>30</sup> :

---

29 Voir par exemple Ov. *Am.* I, 6, 59-60.

30 Caruso & Tozzi, 2013, n° 5.

NYKTOC E  
 ]PNEA CYN  
 ]CΦAINO.[  
 ]ARINHI  
 HC AΓ  
 OYC

Comme on devine l'amorce d'un décor figuré juste au-dessus de la première ligne conservée on en déduit que cette ligne était aussi le premier vers du poème qui en comptait peut-être six. Le lexique, avec l'adjectif ειαρινός, semble poétique. La nuit est mentionnée au premier vers ; le caractère E pourrait être l'augment d'un aoriste ou d'un imparfait (*e.g.* νυκτός ἐ[πῆλθεν], « il arriva de nuit ») ou le commencement d'un nom complété par νυκτός (*e.g.* νυκτός ἐ[νυπνια], les « rêves nocturnes»). Au deuxième vers, la *distinctio uerborum* est incertaine : a-t-on affaire à un vocatif se finissant par -ρνε suivi du relatif neutre pluriel ᾶ, ou encore d'un mot s'achevant par -ρ suivi du neutre pluriel νέα (nouveaux), ou encore d'un mot s'achevant par -ρνεα ? Si l'on devait retenir la troisième hypothèse, la séquence de lettres []PNEA, avec un α bref final (pour respecter le mètre dactylique), nous permettrait d'exclure l'hypothèse qu'il s'agisse de l'accusatif masculin d'un substantif en -εως (*e. g.* ἀχαρνέα, ou ἀταρνέα) ou du nominatif d'un nom féminin de la première déclinaison en -α, gén. -ας (*e. g.* ἀρνέα). Les possibilités seraient dès lors assez limitées : on pourrait penser au neutre pluriel ἔρνεα (rameaux ou rejetons) ou à l'accusatif masculin ou féminin de l'adjectif εὐερνής, εὐερνέα (« aux beaux rameaux »), ou, plus rare, au neutre pluriel κάρνεα, équivalent de κάρνεια, les fêtes d'Apollon Carnéen, que l'on peut sans doute exclure en raison de la mention du printemps (les Karneia annoncent plutôt la fin du cycle annuel et l'arrivée de l'hiver), sauf à supposer que l'épigramme évoque le cycle de l'année. Le vers suivant introduit un phénomène lumineux ou une apparition : on peut postuler une forme de εἰσφαίνω ou προσφαίνω. Les traces de la lettre suivant le O ont été comprises par Caruso et Tozzi comme un Y, ce qui pourrait nous faire penser à un impératif εἰσφαίνου / προσφαίνου (« apparais ! »), mais il me semble qu'un M est également possible, ce qui pourrait laisser supposer, par exemple, une forme de participe, telle que προ]σφαινομ[έν—] ou εἰσφαινομ[έν—]. Au vers 4, on note un datif à suppléer en εἰ]αρινῆι (« printanière ») ce qui pourrait faire penser à un début de pentamètre du type ὦρη ἐν εἰαρινῆι. Au vers 5, la *distinctio uerborum* la plus probable paraît être HC AΠ-, ce qui pourrait correspondre à un génitif féminin suivi de la préposition ἀπό (comme dans Ὀμηρείης ἀπό βίβλου ou toute autre expression construite sur le même schéma syntaxique) ou tout simplement à l'enchaînement entre tout mot finissant par -ης et tout mot commençant par -απ. Les possibilités sont donc très nombreuses. Le rythme de ces cinq premiers vers a des chances d'être le suivant :

NYKTOC E – U  
 E]PNEA CYN – –  
 ΠΡΟ(?)]CΦAINOM[EN—] uel ΠΡΟ(?)]CΦAINΟΥ  
 ΕΙ]ARINHI UU –  
 HC AΓ U – U

Une découverte papyrologique livrera peut-être un jour une version complète de ce poème qui devait certainement accompagner un paysage peint. Si nous avons raison d'y voir la mention de rameaux ou d'une plante productive, associée à celle de la nuit, d'une atmosphère printanière et de l'apparition d'un astre, il faudrait sans doute penser à une scène (éventuellement cultuelle) se déroulant dans un cadre naturel.

#### **IV. Une « embedded incantation » chez Méléagre et sur un bas-relief de provenance inconnue ?**

Un autre monument dont il est difficile de comprendre la signification est une petite plaque de calcaire brillant présentant un relief et un décor peint très endommagé. De provenance inconnue, mais possiblement égyptienne, ce petit bas-relief, datable du I<sup>er</sup> ou du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., est conservé dans une collection particulière de Cologne<sup>31</sup>, mais intéresse la présente étude parce qu'il présente une inscription incisée (ὦ λήθαργε φιλούντων εὔδεις, « tu dors, oublieuse de ceux qui t'aiment ») qui correspond à une séquence de mots précédemment connue grâce à une épigramme de Méléagre (fig. 18-19).

Au-dessus de l'inscription, on devinerait, selon les premiers éditeurs, un décor peint mal conservé représentant peut-être une guirlande ou une chaîne. Le relief présente une figure féminine allongée sur le flanc gauche qui fait face au spectateur. Arborant une coiffure à cotes de melon, elle repose sur un lit, entièrement nue et seulement parée d'un collier, de deux bracelets sur le bras droit et de deux anneaux à la cheville gauche. Ces ornements portent des traces de peinture rouge. Une deuxième figure, bien plus difficile à lire, est perchée, semble-t-il, sur la jambe gauche de la femme. Il pourrait s'agir d'un volatile (un rapace nocturne, peut-être un hibou, dont on reconnaîtrait ici les serres, les deux aigrettes et la figure quelque peu hiératique) ou d'un autre animal (singe ou, moins probablement, chauve-souris ?) dont les serres, pattes ou griffes enserreraient la jambe de la femme. Cette autre figure présente elle aussi, selon les premiers éditeurs, de légères traces de polychromie.

On comprend que l'inscription incisée s'adresse sans doute à la femme endormie. Pour autant, on peut légitimement douter, comme l'ont fait tous les chercheurs qui se sont jusqu'ici intéressés à ce relief, que l'inscription soit conçue comme une citation volontaire de l'épigramme de Méléagre *AP* V, 152. Dans ce poème, Méléagre s'adresse en effet à un moustique et fait de lui un messenger qui devra voler vers sa maîtresse Zénophila. Alors que cette dernière dort aux côtés d'un rival, le moustique devra lui susurrer à l'oreille les mots suivants (v. 3-4) :

« ἄγρυπνος μίμνει σε· σὺ δ', ὦ λήθαργε φιλούντων  
εὔδεις »

« Il veille et t'attend, mais toi, tu dors, oublieuse de ceux qui t'aiment »

U. Hagedorn et D. Hagedorn, tout comme K. Gutzwiller après eux, ont défendu l'idée que Méléagre et le relief se référerait en fait l'un et l'autre à des pratiques magiques existantes et reproduiraient, indépendamment l'un de

---

31 Hagedorn & Hagedorn 1983 ; *SEG* XXXIII, 1546 ; Gutzwiller 2010b. Dimensions de l'objet : Hauteur : 6,5 cm ; longueur : 11,5 cm ; épaisseur : 3 cm.

l'autre, une formule incantatoire. En ce cas, il ne s'agirait pas d'un exemple de citation de l'épigramme littéraire dans un monument doté d'une épigraphie. Il ne semble pas, en effet, que l'animal qui est perché sur la jambe du personnage féminin couché, puisse être la représentation d'un moustique. Pour autant, cet animal demeure difficile à identifier, tout comme sa fonction et sa signification dans l'image si elle est dotée d'une valeur magique. Pour K. Gutzwiller, cet animal de nature incertaine, représenterait, à l'instar du moustique de Méléagre, une forme de puissance démonique censée visiter la femme aimer dans son sommeil, et la soumettre à un sort d'insomnie similaire à ceux évoqués dans certains papyrus (*P. Mag.* 4, 2943-66 et 7, 884-887). Cette interprétation me paraît convaincante dans la mesure où le relief de Cologne pourrait représenter un animal nocturne inquiétant et par ailleurs associé aux pratiques magiques tel que le hibou<sup>32</sup>. Le moustique de Méléagre, très efficace vecteur d'insomnie du fait de la vibration de son vol quand il s'approche de l'oreille, serait alors un équivalent parodique du « messenger sacré » des incantations de magie noire. Ce même messenger démonique aurait en revanche été imaginé par le commanditaire du relief et par l'artisan sollicité sous les traits d'un hibou, ce qui reflétait peut-être une croyance répandue dont nous n'avons plus d'autre trace aujourd'hui.

L'idée serait, dans un cas comme dans l'autre, que l'animal, messenger démonique ou sacré de l'incantation, aille insuffler à la femme aimée une insomnie qui la contraigne à rejoindre l'auteur de l'incantation, que celui-ci soit le poète Méléagre ou l'anonyme qui a fait réaliser le petit relief de Cologne. Dans de tels sortilèges, il est en effet courant que la personne pratiquant la magie demande à la divinité qu'elle invoque de dépêcher quelque messenger auprès de la femme aimée, afin de la contraindre à le rejoindre<sup>33</sup>.

## V. Une citation d'Antipater de Sidon dans la villa d'Élien (*casale di Valeriano*)

Un cycle de six épigrammes gravées, par groupes de trois, sur deux hermès-portraits représentant respectivement Homère et Ménandre<sup>34</sup>. L'hermès d'Homère est aujourd'hui perdu, tandis que celui de Ménandre est aujourd'hui conservé au *Museo di Antichità* de Turin (fig. 20)<sup>35</sup>. Les deux hermès sont par ailleurs illustrés dans les manuscrits ligoriens (fig. 21a-b)<sup>36</sup>. Retrouvés au sud de Rome, dans l'actuel quartier de l'EUR, à proximité de l'abbaye des Trois Fontaines, dans les restes d'une villa romaine exhumée en 1567, ces hermès faisaient vraisemblablement du décor statuaire de la villa d'un lettré. Le nom d'Αἰλιανός, auteur d'une ou plusieurs des épigrammes, concepteur et commanditaire probable du décor, figure dans le deuxième texte gravé sur l'hermès d'Homère. Vue la probable datation sévérienne de l'ensemble, il doit s'agir du sophiste et polygraphe Élien de Préneste.

32 L'association entre ce dernier et la pratique de la magie noire en contexte amoureux est notamment confirmée par la métamorphose de Pamphilè chez Apulée, *Mét.* III, 21.

33 Gutzwiller 2010b, p. 137.

34 Voir Prioux 2008, p. 123-140, avec la bibliographie antérieure n. 251-255. *CIG* III, 6083 et 6092 ; Kaibel 1878, n° 1084-1085 ; *IG* XIV, 118 ; *BullÉp* 1964, 54 ; *IGUR*, IV, 1526 et 1532.

35 Turin, Museo di Antichità, inv. n° 86436.

36 Pirro Ligorio, *Libro XLIII dell'antichità*, s. v. « Menandro » (illustrations dans le manuscrit de Turin J.23 et dans sa copie par Lucas Holstenius, BAV, *Cod. Ottob. Lat.* 3379) et *Libro VIII. Dove si tratta di alcune varietà di vestimenti di re...* [= *Neap.* 2], f° 202<sup>r</sup>. Baldassarri, Cacciotti et al. 1998, p. 23-26.

Chaque hermès-portrait présente sur son tronc un cycle de trois épigrammes séparées par des *paragraphoi* ; chaque cycle célèbre le caractère de l'auteur représenté par le portrait :

Ὅμηρος /

Ἡρώων κάρυκα ἀρετᾶς μακάρων τε προφήταν/

Ἑλλάνων δόξης δεύτερον ἄελιον/

Μουσέων φέγγος, Ὅμηρον, ἀγήρατον στόμα κόσμου/

παντός, ὁρᾶς τοῦτον, δαίδαλον ἀρχέτυπον./

Οὐχ ἔθος ἐστὶν ἐμοὶ φράζειν γένος οὐδ' ὄνομ' αὐτό, /

νῦν δ' ἔνεκ' Αἰλιανοῦ πάντα σαφῶς ἐρέω {1}:/

πατρὶς μοι χθῶν πᾶσα, τὸ δ' οὔνομά φασιν Ὅμηρον:/

ἐστὶ δὲ Μουσάων, οὐκ ἐμὸν οὐδὲν ἔπος./

Εἰ μὲν θνητὸς ἔφους, πῶς ἀθάνατόν σε ἐποίησαν/

Μοῦσαι καὶ Μοιρῶν νῆμα ἀνέκλωσαν, ἄναξ:/

εἰ δ' ἦσθα ἀθάνατος, πῶς ἐν θνητοῖς σε ἀριθμοῦσιν:/

οὐ μὰ σὲ ταῦτ' ἐχρῆν, σεμνὲ ποιητά, φρονεῖν:/

ἀλλ' ἔγνων τὸ ἀληθές· ἐπεὶ τὸ σαφές διαφεύγει./

ἄνθρωπόν φασιν, θεῖέ, σε, Ὅμηρε, πέλει.

Homère

- Le messenger de la valeur des héros, l'interprète des Bienheureux, le second soleil de la gloire des Grecs, l'éclat des Muses, Homère, l'impérissable bouche du monde tout entier, tel est celui que tu vois, ce modèle travaillé avec art.

- Je n'ai pas coutume de dire mon origine, ni même mon nom. Mais maintenant, je vais tout dire avec clarté, grâce à Élien : toute la terre est ma patrie et l'on dit que mon nom est Homère. C'est aux Muses qu'appartient le tout : aucun vers n'est de moi.

- Si tu es né mortel, comment les Muses t'ont-elles rendu immortel, ô prince ? Comment purent-elles dévider à rebours l'écheveau des Moires ? Et si tu es immortel, pourquoi te compte-t-on au nombre des mortels ? J'en jure en ton nom, auguste poète : il ne fallait pas penser cela. Mais je crois avoir trouvé la vraie réponse : c'est parce qu'une réponse claire nous échappe, qu'on dit, ô divin Homère, que tu es un homme.

Pour l'hermès de Ménandre, aujourd'hui affecté de lacune dans sa partie droite, il convient de revenir, comme l'a souligné E. Culasso Gastaldi, à la lecture de Fulvio Orsini. On a longtemps cru que son édition du texte était le fruit de conjectures humanistes, mais l'autopsie de la pierre, possible depuis quelques années seulement, a permis à E. Culasso Gastaldi<sup>37</sup> de remarquer la présence du Φ de ΜΟΡΦΗΝ au niveau de la cassure de la pierre à la cinquième ligne, ce qui suggère qu'Orsini, qui publie ce texte pour la ligne 5 aurait bien pu voir la pierre dans un état plus complet. Une hypothèse plausible serait que la pierre n'ait été brisée qu'en 1667 lors de

<sup>37</sup> Culasso Gastaldi 2017.

l'incendie de la Grande Galerie des Musei Reali subalpini de Carlo Emanuele I de Savoie et que les éditeurs de la Renaissance l'aient vue entière. Les propositions de lecture adoptées par Moretti dans les *IGUR* et que j'avais à mon tour reprises, faute d'avoir pu avoir accès, à Turin, à cette pierre alors en transit entre deux collections, se trouveraient ainsi fragilisées.

[Μέ]νανδρος /

[Ἐχρῆν μ]ὲν στήσαι σὺν Ἔρωτι φίλω σε, Μένανδ[ρε], /

[ὧ̄ σὺν ζῶν] ἐτέλεις ὄργια τερπνὰ θεοῦ./

[δῆλος δ'εἶ] φορέων αἰεὶ θεόν, ὁππότε καὶ νῦν/

[σὴν μορ]φήν κατιδὼν αὐτίκα πᾶς σε φιλεῖ./

[ ]

[Φαιδρὸν ἐ]ταῖρον Ἔρωτος ὄρᾱς, Σειρῆνα θεάτρων,/

[τόνδε Μ]ένανδρον αἰεὶ κρᾶτα πυκαζόμενον,/

[οὔνεκ' ἄρ ἄ]νθρώπους ἰλαρὸν βίον ἐξεδίδαξα,/

[ἡδύνας] σκηνὴν δράμασι πᾶσι γάμων./

[ ]

[Οὐ φαύλω]ς ἔστησα κατ' ὀφθαλμούς σε, Μένανδ[ρε],<sup>38</sup>

[τῆσδε γ' Ὀ]μηρεῖς, φίλτατέ μοι, κεφαλῆς,/

[ἀλλά σε δεύ]τερα ἔταξε σοφὸς [κρ{ε}ί]ναι μετ' ἐκείνον/

[γραμματι]κὸς κλεινὸς [π]ρόσθεν Ἀριστοφάνης.<sup>39</sup>

### Ménandre

- Il fallait vraiment te représenter, ô Ménandre, aux côtés du cher Éros, car de ton vivant, c'est avec lui, que tu t'adonnais aux charmants mystères du dieu. Il est manifeste que tu as toujours porté le dieu en toi puisque, même aujourd'hui, chacun t'aime dès l'instant qu'il a vu ton image.

- Tu vois le brillant compagnon d'Éros, la Sirène des théâtres, Ménandre, lui dont la tête était toujours couronnée. « C'est que j'ai enseigné aux hommes la gaité de la vie, en conférant à la scène la douceur des noces, et ce dans toutes mes pièces. »

- En te livrant aux regards, très cher Ménandre, et en te faisant voisin de la tête d'Homère, je n'ai pas mal fait : au contraire, Aristophane, l'illustre et sage grammairien d'antan, a prescrit à tes juges de te classer deuxième après ce grand poète.

38 Culasso Gastaldi 2014 suppose que cette troisième épigramme serait un faux moderne en raison de sa graphie différente des deux premiers textes (incisions moins profondes). Je trouve toutefois peu convaincante l'idée de cette forgerie en raison des nombreux jeux d'écho d'un poème à l'autre sur les deux hermès. C'est au fond ce dernier texte qui relie l'ensemble du programme décoratif ; cette fonction de clôture pouvait induire une composition et une gravure *a posteriori*, mais toujours dans le cadre d'une commande et d'une conception du cycle par un seul et même maître de maison, Ailianos-Élien. Les épigrammes de la maison dite de Properce à Assise, incisées par plusieurs mains différentes suggèrent elles aussi une conception du cycle en plusieurs étapes et non en une fois.

39 Pour l'apparat critique, les conjectures pour combler les lacunes étant diverses et nombreuses, nous renvoyons le lecteur aux indications fournies par Franz dans les *CIG* III, 6083 et 6092 qui reproduit les conjectures anciennes.



De manière intéressante pour notre propos, une citation légèrement modifiée d'une épigramme d'Antipater de Sidon peut être identifiée dans la première épigramme de ce recueil poétique qui fut vraisemblablement rassemblé et partiellement composé par Élien de Préneste pour les besoins du décor de sa villa. La première épigramme gravée sur le buste d'Homère se présente comme la réécriture d'une épitaphe d'Homère composée par Antipater de Sidon et transmise par l'*Anthologie palatine* (AP VII, 6). Des modifications figurent aux vers 2 et 4. Le substantif δόξης (v. 2) a été substitué au texte que nous connaissons grâce au manuscrit de l'*Anthologie Palatine* (βιοτᾶ : Homère est un « second soleil pour la vie des Grecs »)<sup>40</sup>. Au v. 4, la formule d'Antipater (άλιτροθία, ξεῖνε, κέκευθε κόνις : ô étranger, la poussière battue par les flots [le] renferme en son sein) a été remplacée par les mots « παντός, ὄραξ τοῦτον, δαίδαλον ἀρχέτυπον » ([...du monde] tout entier, tel est celui que tu vois, ce modèle travaillé avec art).

La modification à laquelle Αἰλιανός a soumis le texte s'explique probablement par la volonté d'insérer l'épitaphe fictive composée par Antipater dans le contexte d'une collection d'œuvres d'art : les derniers mots, de l'épigramme d'Antipater n'étaient guère adaptés au contexte d'une galerie d'hermès ornant une villa romaine, puisqu'ils se référaient au rivage d'Ios, lieu supposé du décès d'Homère. Élien aurait donc remplacé les derniers mots de l'épigramme, afin de lui ôter sa tonalité funéraire et de l'adapter au contexte d'une collection statuaire.

Mais la formule employée sur l'hermès d'Homère (v. 4 : ὄραξ τοῦτον, δαίδαλον ἀρχέτυπον : « tel est celui que tu vois, ce modèle travaillé avec art ») recèle aussi une nouvelle allusion possible à l'œuvre d'Antipater. Une épigramme de l'*Anthologie palatine* transmise sous le nom d'Antipater, sans que l'on sache s'il s'agit du poète de Sidon et de son homonyme augustéen de Thessalonique, présente en effet Homère comme étant le « modèle » de la *Nékyia* du peintre Nicias<sup>41</sup>. Si l'Αἰλιανός qui a signé les épigrammes de la villa est bien Élien de Préneste, il est plus que probable qu'il ait connu cette épigramme : les œuvres d'Élien recèlent en effet un très grand nombre d'anecdotes sur les peintres et les sculpteurs et l'on y trouve même une notice sur l'ardeur dont Nicias témoignait au travail<sup>42</sup>.

Dans le contexte d'un décor où les portraits sculptés dialoguent avec les épigrammes, il était particulièrement intéressant de reprendre ce mot : Homère est un modèle pour tous les poètes et rhéteurs, mais il est aussi un modèle pour le sculpteur qui doit livrer une image du poète. Dans le même temps, Élien entendait peut-être signaler de manière subtile qu'il imitait une épigramme hellénistique, puisqu'il écrivait d'après un modèle, ἀρχέτυπον, et avait inséré ce modèle dans la trame de son propre cycle poétique.

## VI. Falsifications de la Renaissance

Pour achever ce panorama des cas d'épigrammes littéraires grecques insérées dans des contextes épigraphiques et dans des décors figurés, il convient de se pencher sur les quelques cas qui, bien qu'entrés dans des corpus épigraphiques, procèdent probablement de falsifications modernes (fig. 22-24).

---

40 Sur cette modification, voir Bowie 1989.

41 AP IX, 792 = ANTIP. LXXXV G.-P.

42 ÉL. V. H. III, 31.

J'ai par exemple pu montrer, dans un travail précédent<sup>43</sup>, que cinq épigrammes littéraires reproduites sur la pierre partageaient la caractéristique frappante d'avoir fait partie du « musée épigraphique » que l'humaniste Sebastiano Erizzo exposait dans le palazzo Erizzo di San Moisè. Ces cinq inscriptions reprenaient le texte de cinq épigrammes descriptives également connues grâce aux manuscrits médiévaux : une épigramme anonyme sur le chien qui orne le tombeau de Diogène (*AP VII, 64*)<sup>44</sup>, une épigramme de Tullius Géminus sur un Héraclès de Lysippe (*API, 102*)<sup>45</sup>, une épigramme anonyme sur une triple image d'Héraclès (*API, 103*)<sup>46</sup>, une épigramme de Théocrite sur le portrait d'Anacréon (*AP IX, 599*)<sup>47</sup>, une épigramme sur la statue d'Oppien d'Anazarbe (tirée de la *Vita Oppiani*)<sup>48</sup>. Ces monuments nous sont connus par des descriptions de Jacob Spon, de son ami et compagnon de voyage Sir George Wheler, de Pirro Ligorio et par un fragment d'inscription encore préservé aujourd'hui au Musée archéologique de Venise<sup>49</sup>. Les descriptions que Jacob Spon et Pirro Ligorio ont livrées de ces inscriptions ont été reproduites, de manière disparate, dans les corpus épigraphiques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sans que soit jamais remarqué le caractère très improbable que revêt la réunion, dans une même collection épigraphique, de cinq monuments reproduisant des épigrammes grecques par ailleurs connues par les manuscrits. Notre étude a permis de montrer la rareté du phénomène consistant à reproduire une épigramme livresque sur la pierre. Ce caractère exceptionnel doit donc d'emblée nous alerter. De plus, un examen des leçons reproduites par Spon permet de s'apercevoir que ces cinq pierres sont en réalité des falsifications modernes, probablement réalisées par une officine de faussaires vénitiens heureux d'avoir trouvé en la personne de Sebastiano Erizzo un acheteur fidèle. Comme j'ai pu le montrer précédemment<sup>50</sup>, l'épigramme de Théocrite a en effet été copiée d'après le *Parisinus Graecus* 2721, manuscrit qui fut vraisemblablement réalisé à Venise dans le troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle. L'épigramme sur le chien de Diogène a quant à elle été copiée d'après l'une des deux éditions de l'*Anthologie de Planude* qui parurent à Venise en 1550.

C'est certainement à une falsification du même ordre que nous confronte une intaille aujourd'hui perdue, mais reproduite par A. F. Gori et reprise dans des publications plus récentes<sup>51</sup>. Gori indique en effet avoir lu sur une petite sardoine ornée d'un crâne humain et d'une table surmontée de quatre fruits les mots suivants (fig. 25) :

Πῖνε, λέγει το γλύμμα, καὶ / ἔσθιε, καὶ περὶκει/σο  
 ἄνθεα τοιοῦ/τοι γεινόμεθα ἐ/ξαπίνης.

43 Prioux 2003.

44 Hansen 1989, n° 653a.

45 *IGB* n° 534.

46 Maffei 1749, p. LXVII, n° 3.

47 Guarducci 1942, n° 4 ; *BullÉp* 1944, n° 4.

48 *CIG IV*, 6860; *SGOst* 19/17/03.

49 Venise, Museo archeologico, inv. n° 418.

50 Prioux 2003.

51 Gori 1726-1743, III, app. 21-22 ; *CIG IV*, 7298 ; Kaibel 1878, n° 1129 ; Dunbabin 1986, p. 215 ; l'inscription est encore citée, sans que des doutes soient exprimés sur son authenticité, par Muñoz García de Iturrospe 2013, p. 91. La gemme, de forme ovale, mesurait environ 1,3 cm de large.

« Bois », dit l'intaille, « mange et couronne-toi de fleurs, car  
voici ce que nous devenons soudain. »

La sardoine vue par Gori aurait ainsi reproduit de manière ingénieuse deux vers tirés d'une épigramme du roi Polémon connue par l'*Anthologie palatine*, mais aussi par l'*Anthologie de Planude* (II G.-P. = AP XI, 38, v. 5-6). Voici le texte complet de l'épigramme :

Ἡ πτωχῶν χάριεσσα πανοπλίη ἀρτολάγυθος ·  
αὕτη, καὶ δροσερῶν ἐκ πετάλων στέφανος,  
καὶ τοῦτο φθιμένοιο προάστιον ἱερὸν ὄστεῦν  
ἐγκεφάλου, ψυχῆς φρούριον ἀθρότατον.  
«Πῖνε», λέγει το γλύμμα, «καὶ ἔσθιε, καὶ περικεῖσο  
ἄνθεα· τοιοῦτοι γεινόμεθα ἐξαπίνης.»

Voici la chère armure qui défend le mendiant contre la  
faim : le pain et la cruche ; voici une couronne, faite de  
pétales humides de rosée, et voici l'os sacré, le faubourg  
qui ceignait une cervelle morte, l'acropole d'une âme.  
« Bois », dit l'intaille, « mange et couronne-toi de fleurs, car  
voici ce que nous devenons soudain. »

De manière intéressante, les deux vers choisis par le tailleur de gemmes ou son commanditaire se présentent comme une *embedded epigram* dans l'épigramme : il s'agit de mots prononcés par l'intaille ou peut-être d'une paraphrase de la signification du motif gravé qui vient d'être décrit dans les vers 1-4. Les deux vers se présentent comme une injonction au lecteur-spectateur fictif de la gemme évoquée par Polémon : la gemme y prend la parole au discours direct.

Les indications techniques données par Gori sur la nature de l'inscription prouvent à mon sens qu'il s'agit d'un faux. Celui-ci évoque en effet une inscription réalisée en surpeints blancs. Ce choix technique ne correspond guère aux techniques choisies par les Anciens pour de tels objets qui servaient généralement de sceaux, ce qui aurait supposé la réalisation d'une inscription gravée avec une inversion miroir de toutes les lettres. De plus, la conservation parfaite et complète, de l'Antiquité à nos jours, d'une inscription réalisée en surpeints sur une gemme ne paraît guère probable. Il faut donc à l'évidence conclure que cet intéressant jeu de citation d'une *embedded epigram* fut conçu non pas par un artiste ou commanditaire antique, mais par un faussaire de la période moderne.

## Bibliographie

Antolini & Lepore 2009 = S. Antolini S. et G. Lepore G., « Un epigramma di Leonida di Taranto su una pittura parietale da *Suasa* », *Picus* 29, 2009, p. 13-33.

Baldassarri, Cacciotti *et al.* 1998 = P. Baldassarri, B. Cacciotti *et al.*, *Pirro Ligorio e le erme di Roma: Uomini illustri dell'Antichità*, Rome, 1998.

Benndorf 1868 = O. Benndorf, « Die trunkene Alte des Myron », *AZ*, n. s., 1, 1868, p. 78.

- Beyen 1960<sup>2</sup> = H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, La Haye, 1960<sup>2</sup> (1<sup>re</sup> édition 1938).
- Bowie 1989 = E. Bowie, « Greek Sophists and Greek Poetry in the Second Sophistic », *ANRW II* (33.1), 1989, p. 209-259.
- Birch 1849 = S. Birch, « Miscellanies », *Classical Museum*, 6, 1849, p. 297-306.
- Casevitz, Pouilloux & Jacquemin 2002 = M. Casevitz, J. Pouilloux & A. Jacquemin, *Pausanias. Description de la Grèce*, t. VII, livre VI, L'Élide (II), « CUF », Paris, 2002.
- Cima 1992 = M. Cima, « Frammento di Affresco con Iscrizione », in M. E. Tittoni-S. Guarino (dir.), *Invisibilia. Rivedere i capolavori, vedere i progetti, cat. della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 19 feb.-12 apr. 1992)*, Rome, 1992, p. 168-169.
- Caruso & Tozzi, 2013 = C. Caruso & G. Tozzi, « Iscrizioni dipinte su intonaco », in *Museo Nazionale Romano : Evan Gorga, La Collezione di archeologia*, Rome, 2013, p. 118-121.
- Culasso Gastaldi 2014 = E. Culasso Gastaldi, « Epigrafi, falsi e falsari tra antichità e rinascimento. Riflessioni intorno all'erma di Menandro », *Historiká*, 4, 2014, p. 165-195.
- Culasso Gastaldi 2017 = E. Culasso Gastaldi, « L'edizione dell'erma di Menandro e il ritorno a Ligorio e a Orsini », *Historiká*, 7, 2017, p. 405-418.
- de Vos 1983 = M. de Vos, « Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate », in *L'Archeologia in Roma capitale fra sterro e scavo*, « Roma Capitale », n° 7, Venice, 1983, p. 231-247.
- Dilthey 1876 = K. Dilthey, « Dipinti pompeiani accompagnati d'epigrammi greci », *AdI*, 1876, p. 294-314.
- Dilthey 1878 = K. Dilthey, « Epigrammata graeca in muris picta duo tabulis lithographis expressa et Caroli Diltheyi commentario inlustrata », in *Index scholarum publice et priuatim in academia Georgia Augusta per semestre hibernum a d. XV m. octobris a. MDCCCLXXVIII usque ad d. XV m. martii a. MDCCCLXXIX habendarum...*, Göttingen, 1878, p. 11-19.
- Donati 1998 = A. Donati (dir.), *Romana Pictura. La Pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogue de l'exposition, Milan, 1998.
- Dressel 1875 = E. Dressel, «Sopra un frammento d'epigramma di Callimaco scritto nel primo secolo», *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, 3, 1875, p. 556-565.
- Dunbabin 1986 = K. Dunbabin, «"Sic erimus cuncti..." The skeleton in Graeco-Roman Art», *JDAI*, 101, 1986, p. 185-255.
- Gori 1726-1743 = A. F. Gori, *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes...*, Florence, 1726-1743.
- Guarducci 1942 = M. Guarducci, « Le iscrizioni greche di Venezia », *Rivista del reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte*, 20, 1942, p. 7-53.
- Gutzwiller 2010a = K. Gutzwiller, « Heroic Epitaphs of the Classical Age: The Aristotelian *Peplos* and Beyond », in M. Baumbach, A. Petrovic & I. Petrovic (dir.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 2010, p. 219-249.
- Gutzwiller 2010b = K. Gutzwiller, « The Demon Mosquito », *ZPE*, 174, 2010, p. 133-138.
- Hagedorn & Hagedorn 1983 = U. Hagedorn & D. Hagedorn, « *Anthologia Palatina* V, 152 in bildlicher Darstellung ? », *ZPE*, 51, 1983, p. 61-64 et pl. III.

Hansen 1989 = P. A. Hansen, *Carmina epigraphica graeca saec. IV a. C. n (CEG, 2)*, Berlin - New York, 1989.

IGB = E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Heidelberg, 1885.

Kaibel 1876 = G. Kaibel, «De Callimachi epigrammate XLIII ed. Schneid.», *Hermes*, 10, 1876, p. 1-6.

Kaibel 1878 = G. Kaibel, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin, 1878.

Kunze 2002 = C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich, 2002.

Lepore 2010 = G. Lepore, « Un epigramma di Leonida di Taranto su una pittura parietale », dans Giorgi E. et Lepore G. dir., *Archeologia nella valle del Cesano tra Suasa e Santa Maria in Portuno (Atti delle Giornate di Studi, 18 e 19 dicembre 2008)*, Bologne, 2010, p. 303-308.

Maffei 1749 = S. Maffei, *Museum Veronense*, Vérone, 1749.

Moreno 1994 = P. Moreno, *La Scultura ellenistica*, Rome, 1994, 2 vol.

Moret 1979 = J.-M. Moret, « Un ancêtre du phylactère : le pilier inscrit des vases italiotes », *Revue archéologique*, n. s. 1, 1979, p. 3-34.

Muñoz García de Iturrospe 2013 = M. T. Muñoz García de Iturrospe, « *Es, bibe, lude, ueni (CLE 1500): sobre la alegría de vivir en los epitafios antiguos* », in I. Mamolar Sánchez (dir.), *Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, 2013, p. 89-102.

Prioux 2003 = É. Prioux, « Sur l'authenticité de cinq épigrammes grecques de la collection Erizzo », *Les Cahiers de l'Humanisme*, 3-4, 2002-2003, p. 53-85.

Prioux 2008 = É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, 2008.

Prioux 2017 = É. Prioux, « Le paysage des offrandes votives chez Léonidas de Tarente », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 13 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1911>

Rizzo 1983 = S. Rizzo, «L'Auditorium di Mecenate», in *L'Archeologia in Roma capitale fra sterro e scavo*, « Roma Capitale », n° 7, Venise, 1983, p. 225-230.

Salomonson 1980 = J. W. Salomonson, « Der Trunkenbold und die Trunkene Alte : Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einer plastischer Gefäßtypen der römischen Kaiserzeit », *BABesch*, 55-1, 1980, p. 65-135.

Schneider 1999 = Schneider, W. J., « Metamorphose einer *Anus ebria*. *Anthologia Palatina* XI, 409, 5 », *Philologus*, 143-1, 1999, p. 87-100.

Schöne 1862 = A. Schöne, « Myron's trunkene Alte », *AZ*, 20, 1862, col. 333-335.

Settis 1988 = S. Settis, « Le Pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino » (= *Problemi dell'immaginario*, 2), *Fondamenti*, 2, 1988, p. 3-39.

Settis 2006 = Settis, S. « Il Papiro di Artemidoro : un libro di bottega e la storia dell'arte antica », in C. Gallazzi - S. Settis (dir.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano (cat. de l'exposition de Turin, Palazzo Bricherasio, 8 fév. - 7 mai 2006)*, Milan, 2006, p. 20-71.

Trendall 1967 = A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.

Vespignani & Visconti 1874 = V. Vespignani & C. L. Visconti, «Antica sala da recitazioni, ovvero *auditorio*, scoperto fra le ruine degli orti mecenaziani, sull'Esquilino», *BCAR*, 1874, luglio-settembre, p. 137-171.

Weißhäupl 1891 = R. Weißhäupl, « ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΓΡΑΙΑΣ ΜΕΘΥΟΥΣΗΣ », *ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ*, 3<sup>e</sup> série, 1891, col. 142-152.

Welcker 1828 = F. T. Welcker, *Sylloge Epigrammatum Graecorum*, Bonn, 1828.

Zanker 1989 = P. Zanker, *Die trunkene Alte - Das Lachen der Verhöhnnten*, Francfort-sur-le-Main, 1989.