

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 25, 2019
Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella

Performance, Politics and Play

edited by

Alessandro Arcangeli and Elizabeth Claire

*Christian Biet, Erika Carminati, Audrey Gouy,
Mariem Guellouz, Ecaterina Lung, Jean S eni e,
Madison U. Sowell, Valerio Zanetti,*

from the conference organized by
ISCH-International Society for Cultural History,
New York, 13th-16th September 2018.

Nous souhaitons remercier ici chaleureusement l'Institut National d'Histoire de l'Art dont nous avons bénéficié du généreux soutien lors de cette rencontre (appel 2018 pour le soutien à participation à manifestations internationales). Cette communication a été approfondie et enrichie lors de notre contribution aux journées d'étude du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM/CNRS) à l'Université Paris Nanterre en novembre 2018 sur *Performer le conflit : musique, danse et agressivité*, avec une intervention intitulée *Le conflit mis en scène. Réflexions sur le combat dansé à partir de l'iconographie de l'Italie préromaine (VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*.

1. Les résultats présentés ici sont en partie issus de la thèse de doctorat GOUY 2017.

2. La bibliographie liée à l'objet est importante. Se reporter en particulier à TORELLI 1997, p. 36 sq.

3. Le sexe des personnages est noté par une protubérance importante au niveau de l'entre-jambe et l'absence de seins proéminents.

4. BLOCH 1958, p. 709 : « elles [les danses saliennes] comprenaient trois éléments divers, qui se fondaient dans le même rythme : les pas, les heurts des boucliers frappés de la lance, le chant ». Sur la danse salienne, cf. par exemple Ovide, *Fastes*, III, 260 ; CIRILLI 1913, GERSCHEL 1950, HELBIG 1906, LAMBRECHTS 1946, LE BONNIEC 1969. Pour l'armement, et en particulier les boucliers, cf. LE BONNIEC 1969, p. 101-102 : « ils portent le bouclier ovale, échancré de chaque côté, en forme de huit, qui ressemble au bouclier "mycénien", et aussi la longue lance archaïque ; ils ont la trabé, vêtement militaire de couleur pourpre, une cuirasse de métal et un casque ». Les acteurs étrusques ne répondent pas à la description qui est faite des danseurs saliens. Lorsque, dans de rares cas, le bouclier trilobé est présent dans l'image, le danseur est alors nu, uniquement pourvu du casque à cimier et de la lance, tel un danseur de pyrrhique.

5. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 44 : « L'iconographie nous présente le geste type des Courètes, celui de frapper l'épée contre le bouclier ».

Au sein des pratiques rituelles étrusques, la danse possédait un rôle de première importance dans la mesure où elle permettait notamment à la communauté toute entière de se réaffirmer régulièrement. Cette danse comportait quatre formes : chorale, de lamentations (d'ordinaire autour du mort), extatique (et liée à la consommation du vin) et de combat. Proposant de nouvelles pistes de réflexion sur la question de la performance politique dans l'Italie préromaine, la présente étude se concentrera sur les formes de danse et de performance qui comportent des armes. Nous entendons par danse et performance armées, un ou plusieurs personnages en mouvement, dansant, se déplaçant rythmiquement en tenant une ou plusieurs armes telles que casque, bouclier, épée, ou lance¹. Les sources textuelles ne sont hélas pas suffisamment exploitables. Ainsi, nos données sont issues exclusivement d'une étude de l'iconographie étrusque datable entre le VI^e et le IV^e siècle avant Jésus-Christ.

Les formes de la danse de combat

Les danses armées étrusques font partie de ce que nous qualifions de danses de combat, à savoir les performances de type guerrier, qu'elles soient armées ou non. Il s'agit de luttes et entraînements à la lutte, esthétisés ou parodiques, dans lesquels sont engagés un à plusieurs personnages représentés dans des postures d'attaque ou de défense. Ces personnages font aussi usage de tous les moyens dont ils disposent. Nous distinguons quatre formes : le cortège armé, la danse sportive, la pyrrhique et le combat théâtralisé.

Processions et mises en scène

Au VIII^e siècle avant Jésus-Christ se développent les premières scènes de danses et processions armées. L'une des toutes premières représentations est accueillie sur le cratère de Bisenzio (fig. 1) qui est daté de la fin du VIII^e siècle avant Jésus-Christ et conservé au Musée National Étrusque de la Villa Giulia à Rome². L'épaule et le couvercle de l'objet accueillent une représentation de cortège armé. Dans ce cortège, nous relevons deux types de procession. Le premier, sur l'épaule, est composé de personnages masculins³ qui tiennent un petit bouclier dans une main. La seconde main est fermée en poing. Le caractère martial de la procession est marqué par l'agressivité et la gestuelle qui sont suggérées. La main levée fermée en poing laisse penser qu'elle venait frapper le bouclier. Ce geste particulier devait créer un son métallique et résonnant. Cette procession fait la transition entre un prisonnier dont les mains, portées en avant, sont liées, et un groupe de personnages qui a été diversement interprété. L'agencement des personnages laisse supposer que nous aurions ici une allusion au destin sanglant qui attend le prisonnier, à savoir sa mise à mort. Le groupe vers lequel tend la procession armée serait en effet une scène de sacrifice. Cette dernière est composée d'un personnage dont la taille dépasse tous les autres personnages. Très viril, il tient les instruments du sacrifice, à savoir un gourdin afin d'assommer l'animal qui se tient devant lui, et un objet long et tranchant afin de lui couper la tête et faire couler son sang. Les études menées sur les danses armées, et en particulier sur les danses saliennes, ont démontré l'existence de frappements de boucliers à l'aide de lance ou d'épée⁴. C'est aussi le mouvement que l'on prête aux Courètes autour de l'enfant Zeus afin de le protéger⁵. Ici cependant, la lance et l'épée sont absentes, ce qui laisse supposer que le poing seul est utilisé pour frapper sur le bouclier. Sur le couvercle de l'objet, une procession semblable se développe autour d'un animal ou d'une figure totémique identifiée généralement comme un grand chien, un ours



1



2



3

ou une figure qui rappellerait le monde de l'au-delà auquel l'objet – utilisé comme urne cinéraire – renverrait. Les personnages armés viendraient circonscrire cette figure, en tenant de leurs deux mains, à l'horizontale et haut devant eux, un objet long et effilé – un bâton ?

Approximativement à la même période apparaît dans l'iconographie la danse armée de type extatique, telle que l'illustre une amphore attribuée au Peintre de l'Heptacorde, conservée au Musée Martin von Wagner à Würzburg et datée de la première moitié du VII^e siècle avant Jésus-Christ (fig. 2-3)⁶. Parmi les six personnages représentés sur l'objet, cinq d'entre eux se meuvent à la manière de cubistètes, formant un pont avec leur corps tandis que le sixième les accompagne en musique : il tient un instrument à cordes dans une main, vraisemblablement une cithare en raison de sa caisse en berceau, et un plectre dans la seconde. Le caractère chorégraphique de la scène est marqué par la présence de ce musicien, mais surtout par la répétition des figures engagées dans une même posture. La danse est armée, cependant nous relevons que deux personnages ne sont pas armés, contrairement aux trois autres qui présentent trois modalités d'armement différentes : le port d'une seule épée levée et positionnée à l'horizontale, le port d'une lance positionnée à la verticale et le port de deux épées. La posture, très cambrée et acrobatique, se retrouve plus communément dans les scènes liées à la consommation du vin. Les sources littéraires grecques nous renseignent aussi sur l'existence de telles postures à l'occasion de rituels qui impliquaient une consommation du vin. Un passage d'Hérodote est sur ce point éclairant, mais laisse supposer que la posture en question n'est pas de bon goût, nous permettant ainsi de parler de posture marginale⁷. Par danse armée extatique nous entendons donc des mouvements armés qui présentent un enchaînement de l'ordre de la chorégraphie mais cette dernière possède un caractère excessif par le traitement des corps et ainsi une performance corporelle poussée à son paroxysme. La danse armée extatique est liée, semble-t-il, à la consommation rituelle de vin, à des pratiques religieuses et serait à rapprocher de la danse armée extatique que nous rencontrons en Grèce, portée à la fois par les Courètes et les Corybantes.

La danse sportive

Proche de la pyrrhique, en raison de son caractère agonistique, la danse sportive, régulièrement étudiée par Jean-Paul Thuillier⁸, est caractérisée par des postures et gestes sportifs, c'est-à-dire qui visent la haute performance corporelle à partir de mouvements fondamentaux, tels que la marche, la course ou le saut, enchaînés de manière complexe. Ces derniers impliquent un entraînement, qui peut lui-même apparaître sous forme dansée. Le corpus étrusque présente un seul type de danse sportive. Il est lié à la boxe ou au pugilat. Ainsi, au jeu des mains fermées en poing s'ajoute celui des membres inférieurs qui bondissent ou au contraire se stabilisent sur le sol⁹. Le miroir conservé au Museum of Fine Arts à Boston (fig. 4, p. 80) diverge cependant : il offre un exemple unique d'un autre type de danse sportive. Un personnage masculin nu est représenté bondissant au son de l'*aulos*. Les membres supérieurs sont ramenés près du buste et les membres inférieurs sont tendus et joints. Le bondissement, comme illustré ici, constitue d'ordinaire une phase d'échauffement où le corps est mis en mouvement de manière vio-

1. Cratère en bronze. Provenance : Bisenzio, nécropole de l'Olmo Bello, tombe 22. Hauteur totale : 32 cm. Fin du VIII^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Rome, Musée National Étrusque de la Villa Giulia (inv. 57066). D'après TORELLI 1997, p. 36, fig. 25.

2-3. Amphore attribuée au Peintre de l'Heptacorde. Production : Cerveteri. Vers 670 avant Jésus-Christ. Hauteur 45,8 cm. Conservée à Würzburg, Musée Martin von Wagner (inv. ZA 66). D'après MARTELLI 2000, ill. p. 92, n. 38, p. 262-263.

6. FONTAINE 2016, note 59 : « cette scène peut être considérée comme la plus ancienne représentation connue de cubistètes, indépendamment des diverses interprétations qu'elle a suscitées en lien avec la légende ou le mythe ». Sur l'acrobatie antique, cf. les travaux de DEONNA 1953.

7. Hérodote, VI, 129 : « quand la table fut arrivée, il commença par exécuter dessus des danses mimiques laconiennes, puis d'autres, athéniennes ; et, en troisième lieu, appuyant la tête sur la table, il gesticula avec ses jambes comme on le fait avec les mains. Pendant l'exécution des premiers et seconds exercices, Clisthène, bien qu'il écartât avec dégoût l'idée qu'Hippocleidès, danseur et pitre indécent, pût encore devenir son gendre, se contenait et ne voulait pas faire d'éclat à son adresse ; mais, quand il le vit gesticuler avec ses jambes comme on le fait avec ses mains, ne pouvant plus se contenir, "Fils de Teisandros, lui lança-t-il, ta danse t'a fait manquer ton mariage !". Paul Fontaine relève aussi la mention. Cf. FONTAINE 2016, par. 17.

8. THUILLIER 1985, 1986, 1993 et 2006.

9. Sur la boxe dansée, cf. JANNOT 1985, p. 72-75.



10. THULLIER 1985, et en particulier p. 248 sq.

11. JANNOT 1985, p. 72.

12. Une *pelike* à figures noires, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York et attribuée au Peintre d'Achéloos offre un exemple de la production grecque. Cf. CERCHIAI 2003, fig. 7. Accompagnés d'un joueur d'*aulos*, deux personnages masculins lèvent leurs poings, mimant ainsi la gestuelle de la boxe. Le traitement de leurs membres inférieurs, dont l'un des deux est fortement levé, invite à y voir, comme Jean-René Jannot l'a d'ailleurs proposé, une parodie ou un entraînement à la boxe. JANNOT 1985, p. 72-75. Sur l'objet en question, cf. aussi BEAZLEY 1956, p. 384, n. 19.

13. Cf. notre thèse de doctorat, GOUY 2017.

14. POURSAT 1968, p. 564 : « La réunion de ces quatre caractéristiques définit, sans risque possible de confusion avec d'autres sujets, les représentations que nous avons rassemblées. En particulier, la nudité des guerriers et leur disposition de part et d'autre du joueur de flûte les séparent nettement des hoplites participant à une danse processionnelle [...]. Une confusion, assez fréquemment, a été faite avec la série des hoplitodromes, très souvent représentés, eux aussi, en compagnie d'un joueur de flûte : l'erreur est facile à éviter si l'on remarque que les hoplites participant à la course en armes ne portent jamais la lance, mais seulement le bouclier ».

15. CECCARELLI 1998. Cf. aussi DELAUAUD-ROUX 1990.

16. Les scènes de pyrrhique se développent en Grèce entre 520 et 480 avant Jésus-Christ, avant d'être remplacées par des scènes de pyrrhiques féminines à partir de 470-460 avant Jésus-Christ. Cf. CECCARELLI 1998, p. 45-46.

17. POURSAT 1968, p. 551 : « Ces documents ont en outre, par eux-mêmes, un grand intérêt : celui de nous renseigner sur la place tenue par les différents types de danse en armes dans les institutions et la vie quotidienne des Athéniens à la fin du VI^e et au V^e siècle ».

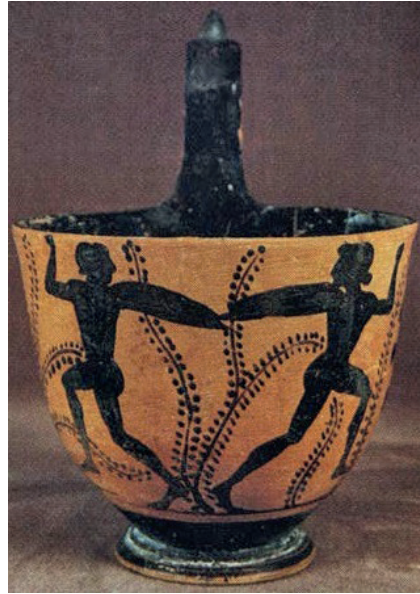
lente afin de mobiliser rapidement l'ensemble de ses capacités en vue de la compétition qui se profile. Bien que le type d'activité ne soit pas distinguable, la présence d'un musicien et la posture du personnage invite à interpréter la scène comme de la danse sportive. L'étude de Jean-Paul Thuillier en 1985 sur les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque a permis pour la première fois de poser la question du lien entre le sport, et en particulier la boxe, et la musique dans l'iconographie étrusque¹⁰. Par l'analyse de la répétition des postures et des acteurs, et de leurs gestes de combat, l'auteur a contribué à la définition de scènes parallèles aux jeux athlétiques. En 1985, dans un article sur la boxe étrusque, Jean-René Jannot soulignait la « valeur conventionnelle » qu'elle semblait prendre, allant jusqu'à être parodiée, notamment par le *Phersu* de la paroi gauche de la tombe dite des Augures à Tarquinia (fig. 5), ce qui prouverait que le geste pouvait ne pas être exclusivement exécuté dans un cadre sportif¹¹. Les scènes étrusques de danse sportive ne sont pas isolées¹². Dans l'espace géographique délimité ici, nous relevons plusieurs types de danse sportive : la boxe dansée, le lancer de disque dansé et la boxe parodiée. Parallèlement, nous relevons trois cas-limites : la victoire en boxe dansée, la préparation dansée au sport et la boxe ritualisée¹³.

La pyrrhique : expression guerrière de la cité

Les postures et les armes employées sur l'amphore du Peintre de l'Heptacorde (fig. 2-3, p. 79) pourraient laisser penser à l'exécution en rythme de postures guerrières, d'attaque et de défense en vue de la bonne maîtrise des techniques de combat. Elles pourraient rejoindre alors la pyrrhique, danse armée composée d'ordinaire d'un seul personnage masculin qui va enchaîner, en une forme de danse, les différentes postures d'un combat. Les travaux de Jean-Claude Poursat en 1968 ont permis de donner une définition iconographique à la pyrrhique, ceci à partir de sources attiques de la deuxième moitié du VI^e jusqu'à la fin du V^e siècle avant Jésus-Christ. Il relève ainsi quatre caractéristiques essentielles : la nudité des personnages ; leur nombre – ils sont en effet limités à un ou deux personnages – ; la présence d'un joueur de double flûte qui permet d'identifier une scène de pyrrhique comme telle car les scènes de guerre ou d'embuscade sont nombreuses ; la disposition des danseurs autour du musicien¹⁴. C'est cette définition que Paola Ceccarelli reprendra¹⁵. À cela, la posture constitue l'élément essentiel de définition de la danse. Elle est caractérisée par la torsion du buste et de la tête. Ce retournement permet de suggérer dans l'image les changements rapides du personnage. L'apparition de ce type de danse armée¹⁶ est liée aux techniques guerrières grecques mais aussi à leur mode de transmission et à la place conférée aux citoyens en âge de partir à la guerre¹⁷. Les nombreuses représentations qui nous sont parvenues attestent de la place que la pyrrhique occupait à Athènes, principalement au cours des fêtes et cérémonies publiques¹⁸. Elle ne semble cependant pas avoir été présente au cours des Dionysies, au contraire des Panathénées où elle figurait en bonne position. Elle aurait eu une place également au sein de cérémonies dédiées à Artémis. Ce sont les femmes qui la dansaient alors¹⁹. Dans un cadre plus privé, où la pyrrhique se serait aussi particulièrement développée, la danse en armes aurait revêtu une fonction funéraire. Considérée également comme une activité éducatrice²⁰, elle constituait d'autre part un rituel d'initiation pour les hommes jeunes et était liée à la célébration d'une victoire²¹. Ainsi, la pyrrhique était dansée dans des contextes très variés et à des occasions très différentes : au sein des Panathénées et prenant une forme chorale, soit de manière plus individuelle dans le cadre de rites de passage, de compétition, ou de



5



6

préparation à la danse chorale des Panathénées²². Il s'agissait d'une danse mimétique. Platon nous indique qu'elle consistait à effectuer et à imiter des mouvements d'attaque et de défense²³. L'apparition de l'armement hoplitique en Étrurie a induit des modifications majeures en termes de tactique et de politique militaires qu'Anne-Marie Adam, Agnès Rouveret²⁴ et Bruno D'Agostino²⁵ ont relevées. Elle a entraîné de fait l'adoption de la pyrrhique qui a cependant été adaptée dans un contexte où la danse armée était attestée archéologiquement depuis au moins le VIII^e siècle avant Jésus-Christ²⁶. L'étude de l'iconographie étrusque de la danse permet de déterminer que le cadre de la pyrrhique n'est pas différent : il peut s'agir d'une épreuve athlétique, d'un entraînement à la guerre ou d'un rite de passage. Dans d'autres cas cependant, la pyrrhique est notée dans des cortèges qui divergent sensiblement de la tradition iconographique grecque. Nous revenons *infra* sur les séquences dansées de la pyrrhique.

Le combat fictif comme performance politique

Les attestations littéraires de la danse armée en Grèce révèlent l'importance de cette dernière²⁷. Marie-Hélène Delavaud-Roux précise d'ailleurs que « la guerre apparaissant dans ce monde comme une éventualité permanente, se préparer au combat était une nécessité vitale pour tout homme libre. Et il semble que par leur fonction civique, ces danses répondaient bien à ce double objectif de préparation et d'introduction à la vie sociale du jeune Grec de l'Antiquité²⁸ ». Dans l'iconographie grecque et étrusque, nous distinguons le combat dansé par la symétrie des danseurs, ce qui confère un aspect chorégraphique indéniable aux affrontements représentés. Sur un *kyathos* conservé dans une collection particulière (fig. 6), les corps se répondent. Les têtes sont tournées vers le centre de la scène, les personnages se regardent. Le membre supérieur porté en avant est plié en angle droit et levé. La main fermée en poing mime le port d'une lance. Le membre supérieur porté en arrière lève un bouclier en direction de l'adversaire. À la symétrie des acteurs s'ajoute l'amplitude des corps : les membres inférieurs sont bondissants. Le traitement des corps indique des changements de posture

4. Miroir en bronze. Provenance : Chiusi. Conservé à Boston, Museum of Fine Arts (inv. 95.73). D'après IZZET 2007, fig. 2.9a.

5. Tarquinia, nécropole Monterozzi, tombe des Augures. Détail paroi gauche. Vers 520 avant Jésus-Christ. Conservation *in situ*. D'après STEINGRÄBER 2006, fig. p. 8 sq.

6. *Kyathos* à figures noires. Provenance inconnue. Hauteur 15,2 cm. Vers 500 avant Jésus-Christ. Collection particulière. D'après JEROME M. EISENBERG, *Royal-Athena Galleries, New York-London, Art of the Ancient World, 50th Anniversary Edition*, p. 62, n. 310.

18. Marie-Hélène Delavaud-Roux relève un passage du *Cratyle* de Platon (vers 406) dans lequel nous percevons l'importance de la danse armée dans l'art de la guerre. Cf. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 615.

19. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 614. Sur l'absence de la pyrrhique au sein des Dionysies, cf. POURSAT 1967, p. 105.

20. CECCARELLI 1998, p. 14 : « All'aspetto educativo è in parte riconducibile anche il carattere marcatamente mimetico, imitativo, della danza in Grecia; esso, presente fin dall'inizio (già nell'inno omerico ad Apollo, v. 163, si dice che il canto delle Deliadi è una μίμησις), finirà col portare all'avvicinamento della danza alla pantomima, soprattutto in età romana ».

21. CECCARELLI 1998, p. 15-16.

22. CECCARELLI 1998, p. 51.

23. Platon, *Lois*, VII, 815 : « Elle imite d'une part les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser ; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup ».

24. ADAM-ROUVERET 1990.

25. D'AGOSTINO 1990.

26. Cf. BLOCH 1958 à ce sujet.

27. Marie-Hélène Delavaud-Roux les énumère. Cf. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 39 : « Callimaque [*Hymne à Zeus*, 52, et *Hymne à Artémis*, 240] évoque la *prylis* (πρύλις), danse chypriote ou crétoise. Une scholie d'Aristophane évoque la *tritogenia* (τριτογένεια) exécutée à Athènes en l'honneur de la déesse éponyme. L'orsités (ὄρσιτης) et l'épikredios (ἐπικρηδῖος), danses crétoises nous sont transmises par Athénée. C'est encore Athénée mais aussi Pollux qui nous donnent les noms de deux autres danses : la *telesias* (τελεσιάς) inventée par le Crétois Télésias puis répandue en Macédoine, et le



7

kolabrismos (χολαβρισμός) à relier à la Macédoine et la Carie. Enfin nous trouvons les noms de xiphismos (ξιφισμός), cheironomia (χειρονομία) persikon (περσιχόν) et karpaia (χαρπαία) ».

28. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 39.

29. BONAUDO 2004, p. 223-226 et 229-236.

30. CAMPOREALE 1987, p. 34.

31. SPIVEY 1988, p. 600.

32. SPIVEY 1988, p. 599. À ce sujet, voir aussi Hérodote, II, 63 et IV, 180 qui évoque des combats semblables en Égypte et en Afrique du Nord. Pausanias relève de telles performances à Trézène, cf. II, 32, 4, et à Sparte, cf. III, 14, 8.

33. Nigel Spivey propose un rapprochement avec les jeux romains de gladiateurs. Cf. SPIVEY 1988, p. 599-600 : « Even though such combat was, in a sense, artificial, and fatalities allegedly rare, blood was spilled: but the contexts for these 'Sham-Fights' are varied – some may have occurred as part of funerary celebrations (and hence, by Roman tradition, Etruscan practices gave rise to gladiatorial spectacles), but others were bound up with local cults, agrarian purification rites and the passage of seasons ».

34. Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, VII, 72, 10 : « Les danseurs étaient vêtus de tuniques écarlates, ceints de ceinturons de bronze, ils portaient l'épée au côté et tenaient à la main des javelines d'une longueur inférieure à la normale ; et les hommes étaient coiffés de casques de bronze ornés avec mesure d'aigrettes et de plumes ». Cf. aussi JANNOT 1984a, p. 333-334.

35. Voir par exemple le *skyphos* à figures rouges de type corinthien, provenant de Thasos, signé Nikosthénès et daté vers 520-510 avant Jésus-Christ (cf. DELAUAUD-ROUX 1993, p. III, n. 27 et p. 554-555). Ces casques à plumes sont connus chez les guerriers samnites et semblent en constituer la panoplie d'apparat. Les boucliers en revanche ne possèdent jamais de telles protubérances.



8



9

rapides et bondissants. Raffaella Bonaudo, s'arrêtant sur l'hydrie B 59 conservée au British Museum à Londres, a proposé de voir une scène de danse sur la face A en raison de l'amplitude donnée aux membres inférieurs des personnages armés²⁹. Cependant, leur armement complet invite à y voir un affrontement rituel et mis en scène, plutôt que des échanges armés dansés.

Ces affrontements rituels constitueraient une forme théâtralisée, mimée du combat, mais qui présentaient néanmoins des risques pour les participants. En 1987, Giovannangelo Camporeale a soulevé à partir de certaines scènes de danse armée la question du mime, comme pour l'hydrie B 61 conservée au British Museum à Londres (fig. 7) sur laquelle deux personnages armés en pied se font face tandis que deux autres, de petite taille, sont dans des postures différentes. Le premier saute sur le bouclier du personnage à gauche sur l'image. Le second est à terre et « data la posizione "a ponte", sarà anche un giocoliere³⁰ ». La présence d'un volatile sur le visage de ce dernier, en train de lui picorer un œil ou autre, nous laisse penser cependant que le personnage à terre serait mort. Il ne serait pas représenté « faisant le pont », mais plutôt figé dans une posture désarticulée par la raideur cadavérique. La présence de l'oiseau carnassier renforcerait l'idée d'état de putréfaction, et donc de mort, dans lequel il se trouverait. La présence de ce corps indique la violence de l'échange armé entre les personnages, ce qui est cependant nuancé par le petit personnage qui bondit sur le bouclier du guerrier à gauche sur la même image. Nous verrions dans cet échange un combat rituel et théâtralisé au cours duquel blessés et morts existaient. Nigel Spivey avait relevé la présence de ces petits personnages, « essential to the spectacle, even at their own risk³¹ ». Il devait exister des combats armés ritualisés, théâtralisés et esthétisés, mais qui comportaient une part de danger, et dont les limites avec la performance et la danse armée étaient particulièrement floues. Comme Nigel Spivey le souligne, « one could understand the range of functions covered by the armed dance, and also how easily it might slip into a type of ritual combat³² ». Même si le combat était théâtralisé, la mort pouvait être présente³³.

Ainsi, le caractère théâtralisé du combat est marqué par la présence de personnages que nous identifions comme des enfants. Nous relevons d'autres détails tels que la présence seule du bouclier et/ou d'une arme contondante. L'absence parfois de protections telles que casque, cuirasse et cnémides permet de noter la faible empreinte belliqueuse et d'affirmer qu'il s'agit d'une scène de danse armée. De plus, la présence d'une étoffe portée sur les membres supérieurs à la manière de banqueteurs ou de *komastes* invite à rattacher certaines scènes d'affrontement à une performance esthétisée liée au banquet. Enfin, le port de plumes – ou de ce que nous identifions comme telles – en particulier sur les boucliers renforce l'hypothèse d'un combat théâtralisé. Nous relevons chez Denys d'Halicarnasse la mention de plumes qui ornaient, dans les danses armées, le casque des guerriers³⁴, et que nous retrouvons dans l'iconographie grecque³⁵. Ces plumes se retrouvent dans l'iconographie étrusque mais positionnées au contraire sur le bouclier, divergeant



10



11

ainsi nettement de la pratique grecque³⁶. Comme le soulignent Nigel Spivey, Dominique Frère et Laurent Hugot, ces grandes plumes, qui apparaissent pour la première fois dans les représentations du Peintre de Micali et qui ne comportent aucun parallèle iconographique, constituent un élément distinctif de la danse armée en Étrurie³⁷.

Un passage d'Aristophane invite à penser que le port de plumes est à relier à un contexte de représentation. Dans *Les Acharniens*, Lamachos, qui rentre du combat et s'installe au banquet, demande à son esclave de lui porter une boîte afin d'y déposer ses plumes, dites aussi « aigrettes ». Il s'agit de toute évidence d'objets de prestige auxquels une attention particulière est portée et qu'il convient de protéger. La position des plumes sur le casque dans la pratique guerrière grecque confère de plus un aspect effrayant, comme certaines mentions dans *Les Acharniens* d'Aristophane le suggèrent³⁸. Les plumes tendent ainsi à conférer à celui qui les porte un aspect qui vise à impressionner les adversaires. Elles confèrent de plus un statut éminent, imposant, et très élevé. Dans les scènes étrusques de danse armée, alors que plusieurs personnages peuvent être engagés dans des postures offensives ou défensives, seul l'un d'eux porte un bouclier pourvu de plumes³⁹. Sur l'hydrie B 61 conservée au British Museum à Londres (fig. 7), seul un personnage est en effet pourvu de ce bouclier orné de plumes, tandis que celui qui lui fait face tient un bouclier dont le centre et l'*umbo* sont constitués d'un masque plastique⁴⁰. Ces plumes constituent un élément distinctif parmi les personnages⁴¹ et il convient de s'interroger sur leur fonction. Marquaient-elles un statut particulier ? Si tel était le cas, s'agissait-il pour les acteurs qui en étaient dépourvus de confisquer les plumes à leur porteur ? Ravir les plumes de son porteur n'était-ce pas lui ravir aussi son statut et son titre ?

La présence d'un personnage dans une attitude de banqueteur sur l'épaule de la face A de l'amphore à figures noires attribuée à un élève du Peintre de Micali et conservée à Varsovie (fig. 8-11) et l'étoffe revêtue par les combattants invitent à interroger le contexte d'exécution de ces combats rituels. Le personnage au centre de la face A de l'objet est en effet allongé au sol et sa position rappelle celle du personnage en arrière-plan sur l'amphore à figures noires provenant d'Orvieto et conservée à Berlin (fig. 12, p. 84) qui, assis sur le sol, assiste au duel des personnages positionnés au premier-plan. L'attitude de ces deux personnages assis diffère cependant. Sur l'amphore de Berlin en effet, une jambe est tendue et allongée sur le sol, tandis que la seconde est pliée en angle aigu et relevée. Le bras porté en avant est tendu et posé sur le genou relevé. Le personnage, bien que présent dans la scène, apparaît désintéressé du combat qui se joue devant lui. Sur l'épaule de l'amphore de Varsovie, le personnage assis présente la tête levée et dans le sens inverse des membres inférieurs. Il regarde l'un des deux combattants. Le bras porté en arrière tient un bouclier qu'il lève. Les membres inférieurs présentent un dynamisme différent. L'un est tendu et allongé sur le sol. Le second est fléchi, et levé, à la manière de certains banqueteurs que Luca Cerchiali a déjà relevée. L'au-

7. Hydrie à figures noires.
Provenance : Vulci. Datation :
vers 510 avant Jésus-Christ.
Conservée à Londres,
British Museum (inv. B 61).
D'après CAMPOREALE 1987, fig. 6.

8-11. Amphore à figures noires.
Produite à Vulci, attribuée à
un élève du Peintre de Micali.
Dimensions : hauteur 47,5 cm,
diamètre 29,4 cm. Datation :
début du V^e siècle avant
Jésus-Christ. Conservée à Varsovie,
Musée National (inv. 198092).
D'après BERNHARD 1976, pl. 47,
1-3 ; pl. 48, 1-6.

36. SPIVEY 1988, p. 594 : « I doubt if Plato ever saw a crested shield: Greek shields were occasionally embossed with plastic masks or serpents, but usually they were decorated with simple painted blazons 'of no structural significance' ».

37. SPIVEY 1988, p. 595. FRÈRE-HUGOT 2003, p. 139 : « Des cornes et de grandes plumes apparaissent sur les casques mais aussi, de manière plus surprenante, sur les boucliers. Ainsi, au centre du bouclier apparaissent deux grandes plumes qui se révèlent évidemment être totalement incongrues dans le contexte d'un combat réel. D'ailleurs les combattants ne sont parfois armés que de ce bouclier à plumes, se menaçant de leurs poings nus dans des combats qui paraissent des parodies d'affrontements ». Nous ne pensons pas qu'il s'agisse de cornes dans la mesure où dans de nombreux cas des rainures propres aux plumes – à savoir la tige effilée garnie de barbes latérales – sont indiquées par les imagiers.

38. Aristophane, *Les Acharniens*, v. 575-576.

39. FRÈRE-HUGOT 2003, p. 139. Cf. aussi SPIVEY 1987, p. 395, et GAULTIER 2003, p. 84, avec renvoi bibliographique.

40. Les traits de ce masque ont été identifiés par Nigel Spivey comme ceux d'un satyre. Cf. SPIVEY 1988, p. 596.

41. Nigel Spivey les rapproche des *pinnari* des gladiateurs à l'époque romaine. Cf. SPIVEY 1988, p. 592.



12

12. Amphore à figures noires.
Provenance : Orvieto. Production :
Étrurie tyrrhénienne méridionale.
Proche du Peintre de Micali ?
Dimension : hauteur 38,2 cm.
Datation : début du V^e siècle avant
Jésus-Christ. Conservée à Berlin,
Antikenmuseum (inv. V.1.3212).
D'après HEILMEYER 1988,
p. 210-211, n. 13.

13. Tarquinia, nécropole
Monterozzi, tombe des Léopards.
Détail paroi droite. Vers 480-470
avant Jésus-Christ. Conservation
in situ. D'après MOLTESEN -
WEBER-LEHMANN 1991, p. 58-59.



13

teur identifie ce traitement comme l'*anaskelos* et le relie à Dionysos *Orthos*⁴². Dans un contexte de banquet, lever la jambe et gesticuler, alors que les banqueteurs sont encore allongés, marqueraient leur ébriété et leur état frénétique. Sur l'amphore de Varsovie, l'allusion au contexte du banquet est peut-être présente, mais l'état frénétique du personnage allongé sur l'épaule de la face A doit s'expliquer en premier lieu par l'action guerrière qui se tient autour de lui et la haute tension qui s'en dégage. Peut-être s'apprête-t-il à se lever pour les rejoindre. Nous souhaiterions cependant ajouter la question des étoffes revêtues par les personnages au combat et par le personnage assis en particulier. Ce type de vêtement, posé sur les bras, formant un arc de cercle dans le dos ou devant le buste et tombant en deux pans sous les bras, est à rattacher au contexte du banquet, en particulier à la danse qui s'ensuit. Dans ces scènes en effet, les personnages masculins ont ramené leur manteau sur les bras afin d'avoir plus d'amplitude, comme l'illustre la paroi droite de la tombe dite des Léopards à Tarquinia (fig. 13) : celui qui se dirige vers la scène de banquet en levant une large coupe à vin est pourvu d'une étoffe semi-circulaire⁴³. Sur le cratère à colonnettes conservé à Gênes (fig. 14-15), seul un personnage porte l'étoffe en question, le distinguant ainsi des autres acteurs. Il nous est apparu que le port de l'étoffe peut contribuer à différencier les personnages entre eux, lorsque les plumes ne sont pas présentes. Sur la panse de l'amphore conservée à Varsovie, les personnages engagés dans le combat rituel sont pourvus d'un casque à cimier, d'une cuirasse et de cnémides, les rattachant ainsi au combat.

Cependant, le port d'une étoffe à la manière de banqueteurs les rattache exceptionnellement à une mise en scène liée à la consommation du vin. De plus, alors que deux personnages se font face dans des postures semblables d'attaque, le personnage en pieds au centre de l'image sur l'épaule de la face B de l'amphore de Varsovie est engagé dans une posture, que l'on rencontre d'ordinaire dans les scènes de danse, liée à la consommation du vin. Son corps présente un retournement : la tête est dirigée vers le guerrier à gauche sur l'image, tandis que les jambes sont en direction du guerrier à droite sur l'image. Le personnage est vêtu d'une longue tunique, ainsi que d'un manteau qui a été relevé sur les bras afin d'avoir plus d'amplitude. Les membres supérieurs sont fléchis et levés, de part et d'autre du personnage. Les mains sont obliques, dirigées vers le haut et ramenées vers l'intérieur. Les paumes sont tournées vers l'extérieur. La chevelure est levée, disposée en arrière et positionnée obliquement vers le haut et l'extérieur, indiquant ainsi le mouvement vif et tournant exécuté par le personnage. Ainsi, l'étude de l'épaule de l'amphore conservée à Varsovie nous permet de penser que les scènes de combat rituel dans lesquelles les acteurs présentent un armement défensif et offensif allégé, une étoffe légère sur les bras ou sont bien nus, seraient à rattacher à la sphère du banquet. La présence d'un combattant dans une attitude de banqueteur sur l'épaule de la face A de l'objet pourrait confirmer cette hypothèse.

42. CERCHIAI 2008, p. 439 : « Nella pittura tombale l'iconografia dionisiaca è fruita nella pienezza della sua carica significativa, attraverso una ricezione consapevole dei codici iconici elaborati in ambito greco: basti per tutti ricordare la valorizzazione dell'attributo dell'*anaskelos*, il gesto di sollevare la gamba, allusione specifica a Dionysos *Orthos*, che denota i recumbenti – uomini o satiri che siano – pervasi dall'ebbrezza del *komos* ».

43. Ou *tebenna* comme le décrit Larissa Bonfante (cf. BONFANTE 1975). Le terme est ordinairement employé depuis. Et c'est la terminologie employée par les auteurs grecs, comme Pollux, sur lequel se fonde Jacques Heurgon par exemple (cf. HEURGON 1979, p. 239 sq.). La *tebenna* serait à l'origine de la *toga* romaine.



14



15



16

Temporalité de l'affrontement : séquençage du combat dansé et hiérarchisation des acteurs

La mise en série des postures du combat théâtralisé dans l'iconographie étrusque permet de proposer cinq moments : combat alterné ; engagement du combat ; mise en difficulté de l'adversaire ; échappées ; défaite de l'adversaire.

Par "combat alterné", nous entendons la présence de plus de deux personnages. Ceux qui ne combattent pas se situent autour des combattants et semblent attendre. Sur une amphore conservée à l'Université de Reading (fig. 16), les deux faces comportent une scène d'affrontement semblable, composées chacune de trois personnages armés. Dans les deux cas, deux s'affrontent tandis qu'un troisième, à droite sur l'image, est spectateur. Dans d'autres cas, les acteurs défilent devant un personnage éminent afin de l'affronter. Sur une hydrie à figures noires proche du Peintre de Micali (fig. 17, p. 86), trois personnages sont en file devant un quatrième acteur positionné à gauche et qui se défend de ces derniers. Les trois personnages sont dans des postures différentes qui correspondent à trois moments préliminaires de la mise en garde : l'attente et l'observation, la mise en place et l'assaut. L'adversaire est dans une attitude à la fois défensive, par le bouclier levé, et offensive, par la lance qui est levée.

L'"engagement du combat" est noté par l'élan conféré aux corps dans l'image. Les membres supérieurs portés en arrière sont d'ordinaire levés très haut. Les membres inférieurs présentent une vigueur caractéristique : l'un est tendu vers l'arrière, le second est levé et fléchi vers l'avant. Le corps est bondissant et fond sur l'adversaire. Il s'agit de postures d'attaque que l'on note chez les deux combattants, comme l'illustre une amphore à figures noires attribuée au Peintre de la Danseuse aux Crotales (fig. 18-21, p. 86-87). Le combat apparaît avoir pour finalité l'acquisition du casque par le vainqueur et ainsi l'obtention d'un statut particulier.

La "mise en difficulté" d'un combattant se distingue par sa fuite, son retournement et son orientation opposée au centre de l'action. Sur la face A d'un *stamnos* à figures noires conservé au Musée archéologique de Chiusi (fig. 22, p. 87), alors que le personnage à gauche sur l'image est engagé dans une attitude très offensive – par l'inclinaison de son buste et le membre inférieur porté en avant levé haut –, celui localisé à droite est dans une attitude de fuite et de protection. Il lève légèrement son pied porté en arrière afin de contrer celui de son adversaire, et son bouclier est positionné sous l'épée et le bouclier de l'adversaire. Le retournement, lorsque l'adversaire attaque, apparaît comme une esquive.

Sur une hydrie attribuée au Peintre de Micali et conservée au Musée Civique de Trieste (inv. S 397), les "échappées" sont illustrées par l'esquive effectuée par les deux combattants. Celles-ci présentent une exagération qui les ancre dans la danse. La tête des deux personnages est tournée vers le centre de l'image. Les membres inférieurs sont à l'inverse orientés vers l'extérieur et fortement écartés.

14-15. Cratère à colonnettes à figures noires. Provenance inconnue. Dimensions : hauteur 23,4 cm ; diamètre 23,6 cm. Datation : début du V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Gênes, Musée archéologique (inv. 1196). D'après BERNABÒ BREA 1942, n. 5-6, pl. 1.

16. Amphore à figures noires. Provenance inconnue. Début du V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à l'Université de Reading (inv. 39.ix.2). D'après URE-URE 1954, p. 56-57, pl. 38, 1 a-d.



17

17. Hydrie à figures noires.
Production : Vulci ? Proche du
Peintre de Micali. Conservée à Paris (?).
D'après DOHRN 1937, pl. LVI, n. 5.

18-21. Amphore à figures noires.
Provenance : Chiusi ? Production :
Vulci, attribuée au Peintre de la
Danseuse aux Crotales. Datation :
premier quart du V^e siècle
avant Jésus-Christ. Conservée à
Chiusi, Musée civique (inv. 577).
D'après DOHRN 1937, p. 130.

22. *Stamnos* à figures noires. Détail
face A. Hauteur : 25,8 cm. Atelier
d'Étrurie méridionale (Vulci ?).
Datation : 500-490 avant
Jésus-Christ. Conservé à Chiusi,
Musée archéologique (sans numéro).
D'après IOZZO 2007, p. 76, n. 68.

44. Luca Cerchiai et Giovanni Colonna
notamment ont relevé la valeur sacrificielle
d'une telle arme (type *machaira*).
CERCHIAI 1980 ; COLONNA 1984, p. 571 :
« la *machaira* du sacrificateur ».

45. Le personnage fait référence à l'épreuve du
saut en longueur, qu'illustre une *pelike* à figures
rouges attribuée au peintre d'Argos, provenant
d'Athènes, datée vers 480-470 avant Jésus-Christ et
conservée à Paris, au Musée du Louvre (inv. G 236).

46. Sur les techniques de combat, cf. en
particulier HABERSETZER-HABERSETZER 2004
et NGUYEN 2001.

47. Platon, *Lois*, VII : « Quant à la danse
guerrière, différente de la pacifique, on la
nommerait à bon droit pyrrhique. Elle imite,
d'une part, les mouvements qu'on fait pour
éviter tous les coups portés de près ou de loin,
se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur,
se baisser ; et d'autre part les mouvements



18



19

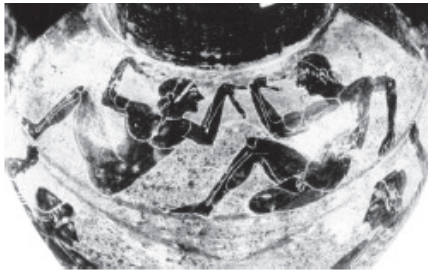
La symétrie des personnages et l'écartement très important des membres inférieurs indiquent un bondissement important, un retournement très rapide du corps et un changement régulier de postures offensives et défensives.

Dans les scènes qui présentent la "défaite d'un des adversaires", nous relevons deux modalités : l'effondrement de l'adversaire et sa mise à mort. Dans les scènes d'"effondrement de l'adversaire", le combattant en difficulté peut être celui qui apparaît possédant un statut plus important que les autres acteurs. Sur la face A du cratère à figures noires provenant de Bisenzio (fig. 23), le guerrier en difficulté porte un bouclier et lui sont ajoutés, par rapport à ses adversaires, un casque à cimier et une épée recourbée. La taille et les attributs du personnage concourent à le marginaliser et à souligner son statut important. Il pouvait s'agir de luttes qui visaient à maintenir ou obtenir un pouvoir. Dans l'image, le personnage le plus notable socialement par ses attributs est celui qui finalement semble perdre son statut au profit de son assaillant. Les scènes de "mise à mort de l'adversaire" sont caractérisées par des attitudes plus vives et soutenues. Sur l'amphore attribuée au Groupe d'Orvieto et conservée à Copenhague (fig. 24-25, p. 88), alors que la face B présente deux combattants dont l'un est en difficulté, la face A est composée du même nombre de personnages qui fondent l'un sur l'autre. Cependant, la scène présente sur la face A revêt un caractère presque sacrificiel, et ceci par la présence de deux détails significatifs dans l'image, à savoir l'épée recourbée tenue par le personnage à gauche⁴⁴ et l'appendice que porte le bouclier de ce dernier personnage et qui sembleembrocher la tête du second personnage à droite sur la même image.

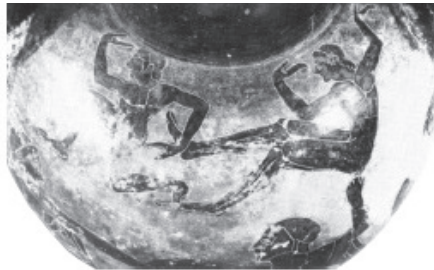
Enchaînement et mise en séquence des postures de la pyrrhique étrusque

La mise en série des postures de la pyrrhique à partir de l'iconographie étrusque permet de proposer cinq séquences : échauffement, progression et attente, mise en garde, attaque et provocation, la pyrrhique extatique comme finalité.

Notre analyse sérielle révèle que la posture qui consiste à bondir légèrement et fléchir les membres inférieurs, comme illustré sur la partie droite de la paroi gauche dans la chambre principale de la tombe de la Colline Casuccini à Chiusi (fig. 26, p. 88), correspondrait à une phase d'"échauffement" physique. Sur une situle en bronze produite à Cerveteri et conservée au Musée archéologique de Florence (inv. 2594), les guerriers dans une telle position sont suivis par d'autres personnages prêts à l'affrontement. Le bondissement des premiers indique qu'ils s'échauffent avant de rencontrer leurs adversaires. La paroi d'entrée de tombe de la Colline Casuccini confirmerait cette hypothèse. Le personnage armé qui exécute un bond vertical est situé au départ d'un cortège. Il précède un athlète qui lève des poids, s'échauffant avant son saut⁴⁵. L'extrémité opposée du cortège est constituée de personnages engagés dans des postures qui font référence à des moments finaux d'épreuves athlétiques. Le personnage nu qui lève ses deux mains fermées en poing vers le haut ainsi que le



20



21



22

membre inférieur qu'il porte en avant est dans une attitude d'exultation. Il s'agit d'un pugiliste vainqueur. Devant lui, une scène de lutte s'achève. L'un des deux athlètes fait basculer son adversaire, achevant ainsi la rencontre.

Un *kyathos* à figures noires attribué à un proche du Peintre de Micali (fig. 27-28, p. 89) illustre ce qu'en art martial est l'"attente", ou l'"initiative d'attente"⁴⁶. Les postures indiquent une préparation à l'attaque ou au surgissement de l'adversaire. Elles se caractérisent par une absence d'initiative offensive ou défensive. En revanche, l'armement est prêt. Le *kyathos* attribué au Groupe de Munich conservé à Londres (fig. 29-30, p. 89) présente une attitude proche de la précédente mais revêt une tension plus prononcée. Nous parlons ainsi de "mise en garde". Le buste est porté et incliné vers l'avant, le bouclier et la lance sont portés haut. La position du corps, le traitement des membres inférieurs et supérieurs visent à se défendre rapidement et à frapper l'adversaire. Sur la paroi d'entrée de la tombe dite du Guerrier à Tarquinia (fig. 31-32, p. 90), la posture est désormais dans une attitude d'esquive de l'attaque d'un adversaire. Il s'agit de la "phase d'attaque et de provocation". L'inclinaison du buste vers l'arrière ou vers l'avant, l'écartement des membres inférieurs, le retournement du corps et la présence d'un joueur de double flûte qui lève haut son instrument permettent de distinguer en effet un moment qui suit directement celui de la mise en garde. La posture est plus offensive, rapide et défensive tout à la fois.

Les postures de la pyrrhique reproduisent donc des mouvements d'affrontement à l'image de la pyrrhique grecque et tel que le définit Platon⁴⁷. Il est possible de noter la gradation de ces postures et ainsi de proposer un enchaînement, comme l'illustre le tableau ci-dessous :

étape	moment	action
préliminaire	échauffement	bondissement
préliminaire avancée	progression et attente	avancée, attente, armement prêt
intermédiaire	mise en garde	avancée, armement prêt et posture défensive
intermédiaire avancée	attaque et provocation	postures défensives et offensives
finale	attaque et provocation	postures défensives et offensives ; mouvements extatiques

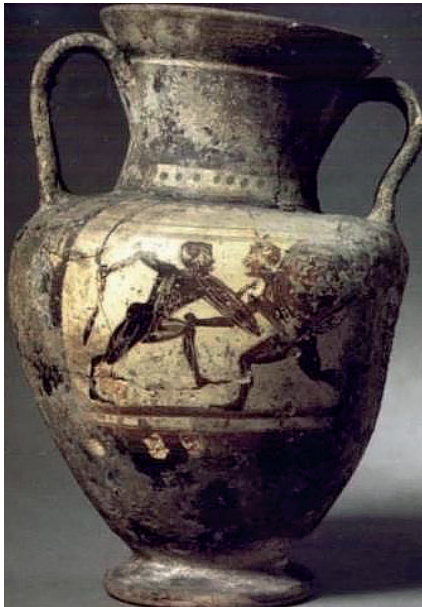
L'amplitude donnée à certaines postures et la composition des images laissent penser enfin à l'existence d'un "moment extatique de la pyrrhique". Sur la face B du



23

23. Cratère à colonnettes à figures noires. Provenance : Bisenzio. Dimension : hauteur 28 cm. Datation : début du v^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Florence, Musée archéologique (inv. 73342). D'après MAGI 1942, fig. 3-4, pl. XLIX.

contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot, ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup. Ce qu'il y a dans ces danses, de droit et de bien tendu se réalise quand l'ensemble des membres du corps garde la rectitude des lignes ; voilà ce qui est droit, et rien de contraire à ces attitudes ne peut être accepté comme droit » (d'après DELAUAUD-ROUX 1993, p. 28). POURSAT 1968, p. 566 : « encore faut-il remarquer que Platon ne nous décrit pas dans ce passage la pyrrhique de son temps, mais imagine une danse guerrière, idéale pour la formation du citoyen, qui ne présenterait, à l'inverse des danses bachiques, que des attitudes "droites", et qui imite de façon sans doute plus systématique et complète que la pyrrhique véritable les attitudes variées du combat ».



24



25



26

stamnos conservé à Dresde, en effet (fig. 33-34, p. 91), le corps du guerrier présente un retournement exagéré. Les reins sont creusés, le buste est incliné vers l'arrière, le membre supérieur porté en avant est levé haut et porte la lance de manière franche. Il en est de même pour le bouclier levé haut par le membre supérieur porté en arrière. Les membres inférieurs sont très espacés : celui porté en arrière est presque tendu. C'est la présence d'une joueuse de crotales qui permet de confirmer le caractère extatique et le haut degré de performance corporelle suggérés dans l'image. Dans l'iconographie grecque, l'utilisation des crotales apparaît dans le cadre du banquet, et en particulier du *komos*⁴⁸. Elle est réservée aux personnages masculins, qui peuvent être accompagnés d'un joueur d'*aulos*. Lorsque ceux-ci sont utilisés par les personnages féminins, ces derniers se rencontrent plus communément dans le cadre du thiasse dionysiaque, et peuvent alors être accompagnés par des satyres⁴⁹.

Dans l'iconographie étrusque, la joueuse de crotales apparaît dans le cadre de la danse liée à la consommation du vin et essentiellement lorsque les pas des danseurs se font déjà particulièrement vifs, voire extatiques, comme l'illustre la paroi droite de la tombe dite du Triclinium à Tarquinia. Les pas de danses des acteurs ont atteint un degré de rapidité et de vivacité tellement élevé que l'un d'eux a la tête rejetée vers l'arrière, signalant ainsi l'extase dans laquelle il se trouve⁵⁰. L'objectif de la musique était de multiplier les effets du vin⁵¹ et, dans le cas de la joueuse de crotales, d'aider les participants à accéder à un état second. Dans le cadre de la pyrrhique étrusque, la présence d'une joueuse de crotales ne rencontre aucun parallèle dans l'iconographie grecque. L'intérêt étrusque devait se porter sur le son émis à la fois par la joueuse de crotales et le danseur armé. En effet, Annie Bélis souligne que les crotales avaient d'ordinaire une armature en bois mais que l'intérieur était composé de lamelles en métal qui s'entrechoquaient lorsque les mains rabattaient les deux armatures l'une contre l'autre. Le son des crotales devait ainsi faire écho à celui de l'armement du danseur – en plus de guider ce dernier – et de surenchérir et amplifier les bonds et fracas des pieds guerriers sur le sol. Le dialogue établi entre le danseur de pyrrhique et la joueuse de crotales devait conférer à la performance un caractère retentissant en termes de son et de performance physique.

Mise en scène visuelle de la danse armée en contexte funéraire étrusque : conclusion à partir de la pyrrhique

La mise en série de l'ensemble des scènes de danse armée permet de constater une sélection et un agencement rigoureux selon le type et la séquence de danse. Nos considérations conclusives s'attacheront à revenir sur la tombe du Guerrier à Tarquinia, qui permet le mieux de comprendre la mise en scène visuelle de la danse armée en contexte funéraire.

48. Sur le *komos* grec, cf. LISSARRAGUE 1987. Sur l'utilisation des crotales, cf. BÉLIS 1988, p. 10 : « Les témoignages littéraires et les représentations figurées nous permettent de dresser avec précision la liste des instruments qui ont inspiré et entretenu la transe ; ce sont : la voix humaine ; l'*aulos*, le tympanon et le rostre ; les cymbales, les crotales, les *kroupezia* et les rhombes ».

49. Voir par exemple la coupe à figures rouges attribuée à Euphronios, conservée au Musée du Louvre à Paris, dans PASQUIER-DENOYELLE 1990, p. 207.

50. Sur la tête renversée en arrière comme signe d'extase, cf. LISSARRAGUE 1987, p. 25.

51. Par exemple JANNOT 1974, p. 138 : « Cette musique est plus qu'une simple musique de danse ; elle est de nature à provoquer l'*extasis* », et JANNOT 1979, p. 503.



27

28

29

30

Dans cette dernière (fig. 31-32, p. 90), alors que la paroi droite est entièrement abîmée, la paroi du fond accueille une scène habituelle de banquet et la paroi gauche des scènes athlétiques. Cette dernière paroi peut être découpée en quatre scènes, toutes délimitées par un arbuste. La première correspond au joueur de double flûte à l'extrême gauche sur la paroi. Il est de profil vers la gauche, en direction d'un personnage armé représenté en position d'attaque à droite sur la paroi d'entrée. Le musicien tourne le dos au reste de la paroi gauche et joue pour le personnage armé. La seconde scène correspond aux deux pugilistes accompagnés d'un petit joueur de double flûte posté au centre de l'image. Ce dernier, de trois-quarts face, est légèrement tourné vers la droite. Les deux compétiteurs qui s'affrontent dans un pugilat sont, entre la seconde moitié du VI^e siècle et le début du V^e siècle avant Jésus-Christ, d'ordinaire représentés dans une position liminaire, sur la paroi d'entrée, entre l'espace des vivants et celui réservé au mort comme pour en marquer le seuil⁵². Le troisième groupe correspond à deux athlètes masculins. Le premier, à gauche, tient une lance. Le second, à droite, est pourvu d'un disque. Tous deux s'apprêtent à lancer l'objet qu'ils tiennent. Les deux personnages pourraient être rapprochés de ces scènes fréquentes de lancer d'objets, comme sur l'une des plaques latérales de la tombe du Plongeur à Paestum où est représenté un jeu de kottabe. Ce jeu consistait à lancer la dernière gorgée de vin contenue dans la coupe sur un objet mobile ou un individu. Luca Cerchiai a proposé de manière très convaincante de mettre en parallèle le geste du lancer de la dernière gorgée de vin avec le plongeur représenté sur la plaque supérieure de la tombe. Il rapproche également ce plongeur de celui de la paroi droite de la seconde chambre de la tombe dite de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia. Le lancer de vin, celui d'objets, ou le saut peuvent être interprétés, dans un contexte funéraire, comme un bond vers l'au-delà. Ils symboliseraient ainsi le passage d'un état à un autre et l'agrégation définitive du défunt au monde des morts.

À l'extrême droite de la paroi gauche de la tombe du Guerrier, un *kylikeion* est représenté. Un arbuste se fonde en son milieu. L'ensemble mobilier fait le lien entre la structure iconographique précédente et la scène de banquet représentée sur la paroi du fond. Le *kylikeion* est d'ailleurs régulièrement placé dans une position intermédiaire et agencé afin de créer une transition entre les parois latérales et la paroi du fond. La fixation de la scène de banquet sur la paroi du fond des tombes à partir du début du V^e siècle avant Jésus-Christ contribue à créer un axe visuel. La paroi d'entrée constituerait une sorte de seuil à la fois matériel et symbolique, puis les parois latérales mèneraient le regard vers la paroi du fond.

Dans ce contexte funéraire, où les images sont destinées uniquement au mort puisqu'invisibles des vivants, elles formeraient un système symbolique. Elles seraient ainsi constituées d'éléments tirés de pratiques rituelles données puis agen-

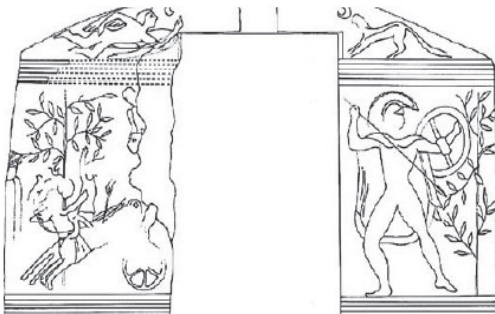
24-25. Amphore à figures noires attribuée au Groupe d'Orvieto. Provenance inconnue. Hauteur : 29 cm. Datation : 510-500 avant Jésus-Christ. Conservée à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek. D'après MARTELLI 2000, p. 178, n. 131.

26. Chiusi, tombe de la Colline Casuccini. Détail première chambre, paroi de droite (partie droite) et paroi du fond (partie gauche). Milieu du V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservation *in situ* et à Chiusi, Musée civique (deux fragments détachés en 1953).

27-28. *Kyathos* à figures noires. Produit à Vulci, attribué à un proche du Peintre de Micali. Dimensions : hauteur 28,3 cm, diamètre embouchure 21,8 cm. Datation : début du V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Würzburg, Martin von Wagner Museum (inv. HA 808/L 786). D'après WEHGARTNER 1983, pl. 46, 5-6.

29-30. *Kyathos* à figures noires. Groupe de Munich 980. Datation : V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Londres, Harrow School (inv. 1864.43). D'après GAUNT 2005, pl. 39, 2-3.

52. Sur les pugilistes étrusques nous renvoyons aux travaux de Jean-Paul Thuillier (THUILLIER 1985, p. 181 *sq.*). Sur leur fonction liminaire dans l'iconographie et la décoration des tombes, cf. JANNOT 1984b et CERCHIAI 2003.



31

31-32. Tarquinia, nécropole Monterozzi, tombe du Guerrier. Détail paroi d'entrée (fig. 31) et paroi de gauche (fig. 32). Deuxième quart du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Conservation *in situ*. D'après CAMPOREALE 1987, fig. 11, et STEINGRÄBER 2006, fig. à p. 193-194.



32

cées de manière à faire sens dans un contexte funéraire. Il serait tentant de voir dans le programme iconographique de la tombe du Guerrier une allusion à la transformation du défunt et à son agrégation progressive au monde des morts. La scène formée du danseur de pyrrhique sur la paroi d'entrée renverrait à un seuil, de même que celle composée des pugilistes sur la paroi gauche. Ces derniers, utilisés afin d'évoquer le passage d'un état à un autre, viendraient affirmer l'idée d'un passage ou d'une frontière entre un espace ou un état et un autre. La scène suivante, composée des deux athlètes qui s'appêtent à lancer un javelot et un disque et qui peuvent être rapprochés des plongeurs de la tombe paestane étudiée et de celle de Tarquinia, renverrait à une idée de saut, de chute. La présence du *kylikeion*, dessert pour ustensiles de consommation du vin, renverrait à l'arrivée du défunt et à son agrégation définitive dans le monde des morts symbolisé par le banquet sur la paroi du fond⁵³. Par le cheminement visuel et symbolique qui s'opère dans la tombe, nous privilégierions l'interprétation selon laquelle la tombe serait une sorte de *locus medius* réservé au mort⁵⁴, d'espace intermédiaire et de transformation à la fois physique et symbolique.

53. Nous remercions ici Adriano Maggiani pour nous avoir accompagnée dans la formulation de cette hypothèse.

54. DOMENICI 2012, p. 95 : « Si esplicita quindi la funzione della tomba come *locus medius* tra il mondo dei vivi e quello dei morti ».

55. Cf. GUILCHER 1976, p. 57 : « La danse est par excellence le geste propre du groupe, le moyen le plus efficace dont il dispose pour faire, éprouver, manifester son unité. Ce geste social est utilisable à des fins pratiques, et capable de signification cérémonielle. Mais d'abord, et en tout temps, il est instrument de communion. [...] De toutes les formes de danse, la ronde [...] est celle qui possède au plus haut degré ce pouvoir d'unification ». Cf. aussi CECCARELLI 1998 pour la danse grecque antique, p. 12 : « In sintesi, la danza si presenta al tempo stesso come parte integrante della struttura sociale e come manifestazione di superficie di strutture profonde (che a un certo livello possono riflettere anche strutture universali del corpo e della mente) ».

56. Le rituel funéraire étrusque est d'ordinaire rapproché de celui en vigueur au même moment en Grèce. Cf. CAMPOREALE 1992, p. 92. Nous revenons dessus dans GOUY sur presse.

Les performances politiques en Étrurie : considérations conclusives et retour sur le rituel funéraire

La danse possédait un rôle de première importance dans la mesure où elle permettait à la communauté toute entière de se réaffirmer régulièrement⁵⁵. La danse armée en particulier a constitué à la fois une expression de son autorité et de son indépendance, mais également une manière de hiérarchiser les individus masculins. Nous avons relevé plusieurs formes de performances armées : les processions, la danse sportive, le combat théâtralisé et la pyrrhique. Alors que la danse sportive et la pyrrhique revêtaient un caractère éducatif, les processions et combats mis en scène comportaient une réelle dimension martiale. La mise en série de l'iconographie étrusque en particulier permet de relever la temporalité de deux types de performance : la pyrrhique et le combat mis en scène. Nous distinguons ainsi des phases préliminaires où le corps se positionne et se prépare pour le combat, des phases intermédiaires qui correspondent au cœur du combat et à l'enchaînement de postures d'attaque et de défense, puis enfin des phases finales où la tension des corps est poussée à son paroxysme, où peuvent apparaître des blessures et même la mort. La distinction de ces moments à partir de l'iconographie permet de proposer une temporalité des pratiques rituelles étrusques et, du fait de l'utilisation funéraire des scènes, de revenir sur le rituel funéraire étrusque⁵⁶. Ce dernier constituait un moment critique pour une famille lorsqu'elle perdait un membre éminent, mais aussi un moment de mise en scène politique où les hiérarchies et le statut de chacun devaient être reconsidérés.

La présence visuelle des moments du rituel funéraire dans l'espace de la tombe – que ce soit sur les parois, sur un cippe, sur un candélabre ou sur une amphore – invite à s'interroger sur sa fonction. Nous pouvons proposer une interprétation sociale, à savoir que l'image de la performance armée permettait d'afficher le pouvoir politique de la famille et du défunt. Cependant une interprétation sociale est solide lorsque le programme iconographique est accessible au plus grand nombre, ce qui n'était pas le cas. L'image était conçue strictement pour le mort. L'interprétation symbolique invite à considérer les croyances eschatologiques. La sélection des postures et leur agencement visuel dans l'espace du mort et autour de son corps indiquent une volonté de créer un programme iconographique qui suggère un mouvement graduel, d'ordinaire à partir d'un axe vertical et/ou horizontal (par exemple de la paroi d'entrée à la paroi du fond) ; ce mouvement graduel fait sens dans un contexte funéraire dans la mesure où la tombe est l'ultime demeure du défunt, un point de contact entre deux mondes à partir duquel le défunt avance dans l'au-delà et parvient à son ultime transformation physique.

Bibliographie

ADAM-ROUVERET 1990

ANNE-MARIE ADAM et AGNÈS ROUVERET, « Les cités étrusques et la guerre au V^e siècle avant notre ère », dans *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V^e siècle av. J.-C. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome et l'Unité de recherches étrusco-italiques associée au CNRS (UAI132), Rome, 19-21 novembre 1987*, École française de Rome, Rome, p. 327-356.

BEAZLEY 1956

JOHN DAVIDSON BEAZLEY, *Attic black-figure vase-painters*, Clarendon Press, Oxford.

BÉLIS 1988

ANNIE BÉLIS, « Musique et transe dans le cortège dionysiaque », dans *Transe et théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale. Montpellier, 3-5 mars 1988*, éd. PAULINE GHIRON-BISTAGNE, Groupe interdisciplinaire du théâtre antique, Montpellier, p. 9-29.

BERNABÒ BREA 1942

Italia. XIX. Museo civico d'archeologia Ligure di Genova-Pegli e collezione del castello d'Albertis di Genova, éd. LUIGI BERNABÒ BREA, dans *Corpus Vasorum Antiquorum*, fasc. 1, Libreria dello Stato, Rome.

BERNHARD 1976

Pologne. 9. Varsovie, Musée National, éd. MARIA LUDWIKA BERNHARD, dans *Corpus Vasorum Antiquorum*, fasc. 6, Państwowe wydawnictwo naukowe, Varsovie.

BLOCH 1958

RAYMOND BLOCH, « Sur les danses armées des Saliens », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 4, p. 706-715.

BONAUDO 2004

RAFFAELLA BONAUDO, *La culla di Hermès. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, L'Erma di Bretschneider, Rome.

BONFANTE 1975

LARISSA BONFANTE, *Etruscan Dress*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres.

CAMPOREALE 1987

GIOVANNANGELO CAMPOREALE, « La danza armata in Etruria », dans *Mélanges de l'École française. Antiquité*, 99-1, p. 11-42.

CAMPOREALE 1992

GIOVANNANGELO CAMPOREALE, « L'au-delà », dans *Les Étrusques et l'Europe, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 15 septembre-14 décembre 1992, Altes Museum, Berlin, 25 février-31 mai 1993*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.



33



34

33-34. *Stamnos* à figures noires. Provenance inconnue. Milieu du V^e siècle avant Jésus-Christ. Conservé à Dresde, Collections Nationales (inv. ZV 928). D'après SPIVEY 1988, fig. 2.

CECCARELLI 1998

PAOLA CECCARELLI, *La pirrica nell'antichità greco romana : studi sulla danza armata*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pise-Rome.

CERCHIAI 1980

LUCA CERCHIAI, « La machaira di Achille: alcune osservazioni sulla Tomba dei Tori », dans *Annali di archeologia e storia antica. Napoli: Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 2, p. 25-39.

CERCHIAI 2003

LUCA CERCHIAI, « I pugili ai lati della porta », dans *Pittura etrusca : problemi e prospettive. Atti del Convegno, 26 ottobre 2001-27 ottobre 2001*, éd. ALESSANDRA MINETTI, Protagon editori toscani, Sienna, p. 79-86.

CERCHIAI 2008

LUCA CERCHIAI, « Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica », dans *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, éd. SYLVIA ESTIENNE et alii, Centre Jean Bérard, Naples, p. 439-447.

CIRILLI 1913

RENÉ CIRILLI, *Les prêtres danseurs de Rome : étude sur la corporation sacerdotale des Saliens*, P. Geuthner, Paris.

COLONNA 1984

GIOVANNI COLONNA, « Apollon, les Étrusques et Lipara », *Mélanges de l'École française. Antiquité*, 96, p. 557-578.

DELAVAUD-ROUX 1990

MARIE-HÉLÈNE DELAUAUD-ROUX, « La Pyrrhique en Grèce antique », *Études Indo-européennes*, p. 29-47.

DELAVAUD-ROUX 1993

MARIE-HÉLÈNE DELAUAUD-ROUX, *Les danses armées en Grèce antique*, Publication de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

DEONNA 1953

WALDEMAR DEONNA, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Latomus, Bruxelles.

D'AGOSTINO 1990

BRUNO D'AGOSTINO, « Military

organisation and social structure in archaic Etruria », dans *The Greek City. From Homer to Alexander*, éd. OSWYN MURRAY et SIMON PRYCE, Clarendon Press, Oxford, p. 59-82.

DOMENICI 2012

ILARIA DOMENICI, « Andare in barca nel regno dei morti », dans *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*, éd. MAURIZIO HARARI et SILVIA PALTINERI, L'Erma di Bretschneider, Rome, p. 95-100.

DOHRN 1937

TOBIAS DOHRN, *Die Schwarzfigurischen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts*, Triltsch and Huther, Berlin.

FONTAINE 2016

PAUL FONTAINE, « La fête au palais. Un autre regard sur le relief aux danseurs de la regia d'Acquarossa », *Mélanges de l'École française. Antiquité*, 128, 1 (en ligne, journals.openedition.org/mefra).

FRÈRE-HUGOT 2003

DOMINIQUE FRÈRE et LAURENT HUGOT, « Images et imaginaires des armes en Étrurie archaïque : du rituel au combat. La mise en scène des armes dans la peinture des VII^e et VI^e siècles avant J.-C. », dans *Les armes dans l'Antiquité : de la technique à l'imaginaire, actes du colloque international du SEMA, Montpellier, 20 et 22 mars 2003*, éd. PIERRE SAUZEAU et THIERRY VAN COMPERNOLLE, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, p. 121-144.

GAULTIER 2003

France. 39. *Musée du Louvre*, éd. FRANÇOISE GAULTIER, dans *Corpus Vasorum Antiquorum*, fasc. 26, de Boccard, Paris.

GAUNT 2005

Great Britain. 21. Harrow school, éd. JASPER GAUNT, dans *Corpus Vasorum Antiquorum*, Oxford University Press, Oxford.

GERSCHEL 1950

LUCIEN GERSCHEL, « Saliens de Mars et Saliens de Quirinus », *Revue de l'histoire des Religions*, 138, 2, p. 145-151.

GOUY 2017

AUDREY GOUY, *La danse étrusque (VIII^e-V^e siècle avant Jésus-Christ). Étude anthropologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine*, thèse de doctorat, EPHE-PSL Paris et Université Ca' Foscari Venise, 5 vol.

GOUY sous presse

AUDREY GOUY, « De Chiusi à la Lucanie : transferts et variations rituelles à partir de l'imagerie funéraire (V^e-IV^e siècle avant J.-C. », dans *Infinito sarà il tempo dell'Adè. L'archeologia funeraria in Italia meridionale (fine VI-inizio III secolo a.C.)*, éd. ALEXANDRA ATTIA, DANIELA COSTANZO, CHRISTIAN MAZET, VALERIA PETTA, Osanna Edizioni, sous presse.

GUILCHER 1976

JEAN-MICHEL GUILCHER, *La tradition populaire de danse en Basse Bretagne*, Mouton, Paris-la Haye.

HABERSETZER-HABERSETZER 2004

GABRIELLE HABERSETZER and ROLAND HABERSETZER, *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Amphora, Paris.

HEILMEYER 1988

WOLF-DIETER HEILMEYER, *Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

HELBIG 1906

WOLFGANG HELBIG, *Sur les attributs des Saliens, Mémoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome 37-2*, C. Klincksieck, Paris.

HEURGON 1979

JACQUES HEURGON, *La vie quotidienne chez les Étrusques*, Hachette, Paris.

IOZZO 2007

MARIO IOZZO, *Materiali dimenticati, memorie recuperate. Restauri e acquisizioni nel Museo Archeologico Nazionale di Chiusi*, Edizioni Luì-Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Chiusi.

IZZET 2007

VEDIA IZZET, *The Archaeology of Etruscan*

Society, Cambridge University Press, Cambridge.

JANNOT 1974

JEAN-RENÉ JANNOT, « L'aulos étrusque », *L'Antiquité Classique*, 43, p. 118-142.

JANNOT 1979

JEAN-RENÉ JANNOT, « La lyre et la cithare : les instruments à cordes de la musique étrusque », *L'Antiquité Classique*, 48, p. 469-507.

JANNOT 1984a

JEAN-RENÉ JANNOT, *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Rome.

JANNOT 1984b

JEAN-RENÉ JANNOT, « Sur les fausses portes étrusques », *Latomus. Revue des études latines*, 43, p. 273-283.

JANNOT 1985

JEAN-RENÉ JANNOT, « De l'agôn au geste rituel. L'exemple de la boxe étrusque », *L'Antiquité Classique*, 54, p. 66-75.

LAMBRECHTS 1946

PIERRE LAMBRECHTS, « Mars et les Saliens », *Latomus. Revue des études latines*, 5, p. 111-119.

LE BONNIEC 1969

HENRI LE BONNIEC, « Aspects religieux de la guerre à Rome », dans *Problèmes de la guerre à Rome*, éd. JEAN-PAUL BRISSON, Mouton & Co, Paris-La Haye, p. 101-115.

LISSARRAGUE 1987

FRANÇOIS LISSARRAGUE, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris.

MAGI 1942

ANNA MAGI, « Materiali per un "corpus" della ceramica etrusca. Anfore etrusche a figure nere del R. Museo Archeologico di Firenze », *Studi Etruschi*, 16, p. 553-556.

PASQUIER-DENOYELLE 1990

Euphronios, peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C. [catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 18 septembre-31

décembre 1990], éd. ALAIN PASQUIER et MARTINE DENOYELLE, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

MARTELLI 2000

MARINA MARTELLI, *La Ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Istituto geografico de Agostini, Novara.

MOLTESEN – WEBER-LEHMANN 1991

METTE MOLTESEN et CORNELIA WEBER-LEHMANN, *Catalogue of the copies of Etruscan tomb paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

NGUYEN 2001

VAN BOÏ NGUYEN, *Guide technique du karaté. Postures et parades*, Chiron, Paris.

POURSAT 1967

JEAN-CLAUDE POURSAT, « Une base signée du Musée National d'Athènes : pyrrhichistes victorieux », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 91-1, p. 102-110.

POURSAT 1968

JEAN-CLAUDE POURSAT, « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 92-2, p. 550-615.

SPIVEY 1987

NIGEL JONATHAN SPIVEY, *The Micali Painter and his Followers*, Clarendon Press, Oxford.

SPIVEY 1988

NIGEL JONATHAN SPIVEY, « The armed Dance on Etruscan Vases », dans *Proceedings of the Third Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen 1987*, éd. J. CHRISTIANES et T. MELANDER, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, p. 592-603.

SPRENGER-BARTOLONI 1983

MAJA SPRENGER et GILDA BARTOLONI, *The Etruscans: their history, art, and architecture*, H.N. Abrams, New York.

STEINGRÄBER 2006

STEPHAN STEINGRÄBER, *Les Fresques étrusques*, Citadelles & Mazenod, Paris.

THUILLIER 1985

JEAN-PAUL THUILLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Rome.

THUILLIER 1986

JEAN-PAUL THUILLIER, « Les danseurs qui tuent... et autres athlètes étrusques », *Ktéma*, 11, p. 211-219.

THUILLIER 1993

JEAN-PAUL THUILLIER, « Les représentations sportives dans l'œuvre du Peintre de Micali », dans *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde. Rome, 3-4 mai 1991*, éd. JEAN-PAUL THUILLIER, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Rome, p. 21-44.

THUILLIER 2006

JEAN-PAUL THUILLIER, « Gestuelle sportive en Étrurie et à Rome », dans *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, éd. LYDIE BODIQUO et alii, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 375-385.

TORELLI 1997

MARIO TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Electa, Milan.

URE-URE 1954

Great Britain. 12, University of Reading, éd. PERCY NEVILLE URE et ANNIE DUNMAN URE, *Corpus Vasorum Antiquorum*, fasc. 1, University Press, Oxford-Londres.

WEHGARTNER 1983

Deutschland. Band 51. Würzburg, Martin von Wagner Museum, éd. IRMA WEHGARTNER, dans *Corpus Vasorum Antiquorum*, fasc. 3, C.H. Beck, Munich.

ALESSANDRO ARCANGELI,
ELIZABETH CLAIRE

*Towards a cultural history of
performance, politics and play*

The themed section included in this issue of *Ludica* represents a selection of papers presented at the annual conference of the International Society for Cultural History, held in New York in September 2018. The theme of 'Performance, Politics and Play' was chosen in response to the 'performative turn' in the humanities. One of the highlights of the event was a round table held at New York University to initiate a methodological dialogue between theorists and practitioners of performance studies and of cultural history. The current selection of contributions aims to address the heuristic potential of such interaction between scholarly approaches. Case studies range chronologically from Antiquity to the present, vary significantly in their geography and examine diverse forms of social practice. A stimulating theoretical contribution by Christian Biet opens the section, offering readers a perspective on the history and social power of theatrical experience that highlights the interactive role played by the audience and the political potential of performance.

*Verso una storia culturale
di performance, politica e gioco*

La sezione tematica di questo numero di «Ludica» è costituita da una selezione di articoli presentati al convegno annuale dell'International Society for Cultural History tenutosi a New York nel settembre del 2018. La scelta del tema "Performance, Politics and Play" è correlata al *performative turn* nelle scienze umanistiche. Uno degli eventi salienti del convegno è stata la tavola rotonda organizzata alla New York University per promuovere

un dialogo metodologico tra studiosi e operatori nel campo dei *performance studies* e della storia culturale. La presente selezione di contributi cerca di far leva sul potenziale euristico dell'interazione tra i vari approcci teorici. Cronologicamente, i casi di studio presentati spaziano dall'antichità al presente, riguardano diversi contesti geografici e hanno per oggetto varie forme di pratiche sociali. La sezione è aperta da uno stimolante contributo teorico di Christian Biet che propone una prospettiva sul potere sociale e sull'esperienza teatrale con al centro il ruolo interattivo del pubblico e il potenziale politico della rappresentazione.

*Vers une histoire culturelle de la
performance, de la politique et du jeu*

La section à thème incluse dans cette publication de *Ludica* représente une sélection d'articles présentés lors de la conférence annuelle de la International Society for Cultural History qui a eu lieu à New York en septembre 2018. Le thème de "Performance, Politics and Play" a été choisi en réponse au *performative turn* dans les sciences humaines. Un des moments les plus importants de cet événement a été une table ronde qui s'est tenue à la New York University pour commencer un dialogue méthodologique entre les théoriciens et les praticiens des études des représentations et de l'histoire culturelle. Cette sélection de contributions a comme objectif d'aborder le thème du potentiel heuristique d'une telle interaction parmi les approches scolaires. Les cas étudiés vont chronologiquement de l'antiquité jusqu'au présent, ils varient significativement dans leur géographie et étudient des formes différentes de pratique sociale. Une intervention théorique stimulante de Christian Biet ouvre la section, en offrant aux lecteurs une perspective sur l'histoire et sur le pouvoir social de l'expérience

théâtrale qui souligne le rôle joué par le public et le potentiel politique de la performance.

ANDREA BALDAN

*Alla Cuccagna. Percezioni del guadagno
nella letteratura cuccagnesca italiana
e francese tra i secoli XIII e XVI*

Il contributo è dedicato al motivo letterario del Paese di Cuccagna nelle tradizioni testuali italiana e francese tra i secoli XIII e XVI. L'articolo si divide in due sezioni: la prima espone le differenti rappresentazioni del denaro, che variano nei testi in relazione alla ricezione diastatica, diatopica e diacronica del motivo cuccagnesco; la seconda considera quali siano le attività bandite dal paese dell'ozio e quali le percezioni espresse nei loro confronti. Si prendono in esame le contraddizioni interne alla tradizione, la quale presenta testi che bandiscono il lavoro mentre altri lo ammettono rifiutando attività d'altro genere, come la guerra o il commercio. Nelle rappresentazioni della Cuccagna e dell'ozio connotato a essa, si riflettono percezioni del denaro, del suo guadagno e dell'attività economica in senso lato, che dipendono da fattori di carattere sociale.

*Perceptions of earning in
Cockayne-themed Italian and
French literature between the
13th and 16th centuries*

The essay is dedicated to the literary subject of the Land of Cockayne in the Italian and French textual traditions between the 13th and the 16th centuries. The paper is divided into two sections. The first section presents the different representations of money, whose variations in the texts are related to the diastatic, diatopic and diachronic reception of the subject. The second section looks at the activities which are banned from the Land of Idleness and how these are variously perceived in reference to them. Here the internal contradictions

of the textual tradition are taken into account. This tradition includes on one hand texts which prohibit working activities, and on the other texts which allow them but ban other activities such as war or trade. Perceptions of money, how it is earned and of economic activity in general, all of which depend on factors of a social nature, are reflected in the representations of Cockayne and of its idleness.

*Perceptions du gain dans la littérature
italienne et française du Pays de
Cocagne entre les XIII^e et XVI^e siècles*

Cette contribution est consacrée au motif littéraire du Pays de Cocagne dans les traditions textuelles italienne et française entre les XIII^e et XVI^e siècles. L'article est divisé en deux sections : la première expose les différentes représentations de l'argent, qui varient dans les textes selon la réception diastatique, diatopique et diachronique du motif Cocagne ; la seconde considère quelles sont les activités bannies du pays de l'oisiveté et quelles sont les perceptions exprimées à leur égard. Nous procédons à l'examen des contradictions internes à la tradition, qui présente des textes bannissant le travail alors que d'autres l'admettent, refusant les activités d'un autre genre, comme la guerre ou le commerce. Dans les représentations du Pays de Cocagne, et de l'oisiveté qui lui est congénitale, se reflètent des perceptions de l'argent, de son gain et de l'activité économique au sens large qui dépendent de facteurs à caractère social.

CHRISTIAN BIET

*Session, representation and
performance. Perspectives at play
in the theatre (17th-21st century)*

This paper sets out to study the history of theatre, especially during early modern times, in order to develop a theory of theatre as a social and aesthetic

'phenomenon' where an assembly, during the theatrical session, performs a representation of the city. More than any other art, the theatre is in practice a delicate and cognitive process of general oscillation, where both the watchers and the watched come, each in turn, or together, to discover within the session what their positions, thoughts and propositions signify. It is therefore by playing, by hesitating and oscillating between two positions, that the participants expend their energy, find pleasure, make contradictory judgments, think and consequently verify that one can find enjoyment in playing, in playing by judging and by judging. And by being capable of this kind of pseudo-citizenship in the context of play, of pleasure and of reflection, they act, think, and judge in this lieu of the theatre as if they were doing so outside. After Foucault, we could thus infer that the heterotopia which is the theatre contests all other spaces precisely because it is capable of creating illusions that denounce outside spaces, real spaces, as illusions, because the theatre is an accepted aesthetic and social reality and illusion.

Esecuzione, rappresentazione ed esibizione. Prospettive sullo spettacolo teatrale (dal secolo XVII al XXI)

Tramite lo studio della storia del teatro, in particolare nella prima età moderna, l'articolo delinea una teoria del teatro come fenomeno sociale ed estetico dove, durante l'esibizione, un'adunanza esegue una rappresentazione della città. Il teatro, più di qualsiasi altra forma artistica, è un delicato processo cognitivo di oscillazione generale, nel quale sia gli spettatori che gli attori scoprono, insieme o alternandosi, il significato delle loro posizioni, dei loro pensieri e delle loro affermazioni. È perciò agendo, esitando e oscillando tra due posizioni che i partecipanti spendono la loro energia, trovano piacere, esprimono

giudizi contraddittori, pensano e di conseguenza si convincono che sia possibile trovare godimento sia esibendosi, sia esibendosi giudicando, sia giudicando. Essendo capaci di assumere questa specie di pseudocittadinanza sotto l'insegna dello spettacolo, di godere e di riflettere, essi agiscono, pensano e giudicano in questo luogo che è il teatro, come se lo facessero fuori dallo stesso. Secondo Foucault potremmo concludere che l'eterotopia che è il teatro contesta tutti gli altri spazi, per la sua capacità di creare illusioni che rivelano gli spazi esterni, gli spazi reali, come illusioni perché il teatro è una realtà estetica e sociale accettata, e un'illusione.

Spectacle, représentation et interprétation. Perspectives de la récitation au théâtre (XVII^e-XXI^e siècles)

Il s'agit ici d'étudier l'histoire du théâtre, en particulier pendant les temps modernes, pour dessiner une théorie du théâtre comme phénomène social et esthétique où une assemblée, durant le spectacle, figure une représentation de la ville. Plus que tout autre art, le théâtre est dans la pratique un processus délicat et cognitif d'oscillation générale, où les regardants et les regardés viennent, chacun à leur tour, ou ensemble, pour découvrir durant le spectacle ce que leurs positions, pensées et propositions signifient. C'est par conséquent en jouant, en hésitant et en oscillant entre deux positions que les participants émettent des jugements, prennent du plaisir, font des jugements contradictoires, pensent et par conséquent vérifient que quelqu'un peut s'amuser en jouant, grâce aux jugements, et en jugeant. Et en étant capable de ce type de pseudo-citoyenneté placée sous le signe du jeu, du plaisir et de la réflexion, ils agissent, ils pensent et jugent dans ce lieu du théâtre comme s'ils étaient en train de le faire en dehors. En se référant à Foucault, on peut déduire de cette observation que l'hétérotopie qui

correspond au théâtre, se distingue des autres espaces, précisément parce qu'elle est capable de créer des illusions qui dénoncent les espaces extérieurs, les vrais espaces, comme des illusions, car le théâtre est une esthétique, une réalité sociale, et une illusion possible.

ERIKA CARMINATI

La Repubblica in scena. Cerimonie e rituali politici nei domini veneziani

Durante tutto il periodo della dominazione veneziana della Terraferma, i rettori non soltanto esercitarono delle funzioni amministrative e governative, ma assicurarono anche la fondamentale funzione della rappresentanza del corpo sovrano della Repubblica nei territori lontani dal centro. Questo articolo traccia brevemente la composizione formale di due delle cerimonie pubbliche nodali del sistema rituale urbano, con l'intenzione d'illustrarne la portata ed efficacia simbolica: la cerimonia dell'ingresso dei rettori e quella della celebrazione della fine del loro mandato, al corso del XVII e del XVIII secolo. Tali cerimonie, effettuate a cadenza regolare fino alla caduta della Serenissima, si presentano infatti quali dispositivi simbolici atti non solo a rendere presente l'autorità centrale, ma anche a riconfermare quella locale; si tratta quindi di momenti interattivi, istitutivi di istanze identitarie e di determinati rapporti politico-culturali tra Dominante e "dominati".

The Republic onstage. Political ceremonies and rituals in Venice's mainland domains

Throughout the period when Venice ruled its hinterland territories known as the 'Domini di Terraferma', their governors were not only figures of administration and authority but also performed the fundamental function of representing the sovereign body of the Republic in possessions far from its centre.

This article briefly describes the formal composition of two of the key public ceremonies in the urban ritual system in order to illustrate their symbolic meaning and effectiveness: the ceremonies to induct new governors and to celebrate the completion of their tours of duty in the 17th and 18th centuries. These ceremonies were performed regularly right up to the end of the Serenissima and served not only to manifest the presence of the central authority but also to reconfirm it locally. They were thus interactive occasions that imparted specific political and cultural identifying features to the relationship between the Dominante and the territories it 'dominated'.

La République mise en scène. Cérémonies et rituels politiques dans les domaines vénitiens

Durant toute la période de la domination vénitienne de la Terre ferme, les recteurs non seulement exercèrent des fonctions administratives et de gouvernement mais ils garantirent aussi la fonction fondamentale de la représentation du corps souverain de la République dans les territoires lointains du centre. Cet article dessine brièvement la composition formelle de deux des cérémonies publiques nodales du système rituel urbain avec l'intention d'en illustrer la portée et l'efficacité symboliques : la cérémonie de l'entrée des recteurs et celle de la célébration de la fin de leur mandat, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Ces cérémonies, effectuées à cadence régulière jusqu'à la chute de la Sérénissime, se présentent en effet comme des dispositifs symboliques en mesure non seulement de rendre présente l'autorité centrale mais aussi de reconfermer celle locale ; il s'agit donc de moments interactifs, constitutifs d'instances identitaires et de rapports politico-culturels déterminés entre Dominant et "dominés".

AUDREY GOUY

Performances politiques en Italie préromaine. La danse armée dans l'iconographie funéraire étrusque (VI^e-IV^e siècle avant Jésus-Christ)

La danse armée a constitué pour les communautés étrusques à la fois une expression de leur autorité et de leur indépendance, mais également une manière de hiérarchiser les individus. Proposant de nouvelles pistes de réflexion sur la question de la performance politique dans l'Italie préromaine à partir des seules sources iconographiques, cette étude se concentre sur les formes de danse et de performance qui comportent des armes. Nous en distinguons quatre : le cortège armé, la danse sportive, la pyrrhique et le combat théâtralisé. Alors que la danse sportive et la pyrrhique revêtaient un caractère éducatif, les processions et combats théâtralisés comportaient une réelle dimension martiale. La mise en série de l'iconographie étrusque permet de relever la temporalité de deux types de performance : la pyrrhique et le combat théâtralisé, et de revenir également sur la temporalité des pratiques rituelles étrusques, en premier lieu funéraires.

Political performances in pre-Roman Italy. Armed dance in Etruscan funerary iconography (6th-4th centuries BC)

For Etruscan communities, armed dance served both as an expression of their authority and independence and also as a way of ranking individuals. Basing itself only on iconographic source material, this study proposes new approaches to the question of political performance in pre-Roman Italy, focusing on forms of dance and performance involving the use of weapons. Four distinct types are explored: armed processions, sporting dance, Pyrrhic dance and dramatized combat. While sporting and

Pyrrhic dance both had an educational function, armed processions and dramatized combat involved a real martial dimension. In-depth examination of Etruscan iconography reveals the temporality of two types of performance – Pyrrhic dance and dramatized combat – and also sheds light on the temporality of Etruscan ritual, primarily funerary, practices.

Politische Darbietungen im vorrömischen Italien. Der Waffentanz auf etruskischen Grabbildern (6.-4. Jahrhundert vor Christus)

Der Waffentanz stellte für die etruskische Bevölkerung sowohl einen Ausdruck ihrer Herrschaft und ihrer Unabhängigkeit als auch ein Mittel für die Hierarchisierung von Individuen dar. Der Artikel beschreitet neue Wege bei der Erörterung des Themas der politischen Darbietung im vorrömischen Italien anhand ausschließlich ikonographischer Quellen mit dem Schwerpunkt auf Tanz- und Darbietungsformen, bei denen Waffen eine Rolle spielen. Hier lassen sich vier Formen unterscheiden: die Waffenprozession, der Sporttanz, der Waffentanz und der Schaukampf. Hatten der Sporttanz und der Waffentanz noch einen erzieherischen Charakter, war mit den Prozessionen und Schaukämpfen eine reale kriegerische Dimension verbunden. Die Einordnung der etruskischen bildlichen Darstellungen lässt Rückschlüsse auf die zeitliche Abfolge der beiden Darbietungstypen, des Waffentanzes und des Schaukampfes, wie auch der rituellen Praktiken der Etrusker, in erster Linie ihrer Bestattungsriten, zu.

MARIEM GUELLOU

Féminisme étatique et corps des artistes tunisiennes depuis l'indépendance

Cet article analyse les processus de construction/déconstruction des

discours du féminisme étatique par l'analyse des représentations liées aux corps des artistes tunisiennes. Il tend à mettre en avant la tension entre ces ordres de discours dominants et le champ artistique tunisien depuis l'indépendance jusqu'aux événements révolutionnaires.

Le corps dansant féminin interroge, par son positionnement éthico-politique et esthétique, les rapports et les hiérarchies entre structures, individus et discours. Instrumentalisés et au service de l'état ou révolutionnaires et résistants, les corps des danseuses s'articulent aux pouvoirs et aux biopolitiques à travers les agencements entre les ordres étatiques dominants et les capacités d'agir des sujets. L'hypothèse de cette étude consiste à croire que le contrôle des corps ne se limite pas à une restriction des droits puisque les états-nations peuvent aussi libérer les corps pour mieux contrôler les individus.

State-supported feminism and Tunisian female artists since independence

This article sets out to explore the processes of construction/deconstruction in state-supported feminism through analysis of its manifestations associated with Tunisian artistic bodies, especially as regards the tension between these dominant types of discourse and the Tunisian artistic sphere of activity from independence to the revolutionary events. Female dancers, as a body with a distinct ethical, political and aesthetic position, query relationships and hierarchies between structures, individuals and standpoints. Instrumentalized and in the service of the state, or revolutionary and resistant, they connect with authorities and biopolitics through arrangements between the dominant state system and their individual capacity for action. The assumption underlying this study is a belief that control of bodies or groupings is not

confined to restriction of rights. Nation states can also emancipate bodies in order to gain more control over individuals.

Staatsfeminismus und Körperlichkeit tunesischer Künstlerinnen seit der Unabhängigkeit

Im Artikel werden die Konstruktions-/Dekonstruktionsprozesse des staatsfeministischen Diskurses durch die Analyse seiner Repräsentationen im Zusammenhang mit der Körperlichkeit tunesischer Künstlerinnen untersucht und der Versuch unternommen, das Spannungsverhältnis zwischen diesen dominierenden Diskursarten und der Kunst in Tunesien von der Unabhängigkeit bis zu den revolutionären Ereignissen zu beleuchten. Der Tänzerinnenkörper stellt durch seine ethisch-politische und ästhetische Positionierung die Beziehungen und Hierarchien zwischen Strukturen, Individuen und Diskursen in Frage. Ob im Dienste des Staates instrumentalisiert oder revolutionär und oppositionell, artikulieren sich Tänzerinnenkörper gegenüber den Machtstrukturen und der Biopolitik im Spannungsverhältnis zwischen der herrschenden Staatsordnung und individuellen Handlungsmöglichkeiten. Der Artikel vertritt die These, dass die Kontrolle über Körperlichkeit nicht auf eine Einschränkung von Rechten begrenzt ist, insofern Nationalstaaten auch für eine freiere Körperlichkeit zum Zwecke einer stärkeren Kontrollausübung über Individuen optieren können.

NAOMI LEBENS

A world of play. Pierre Duval and printed games on a marketplace for maps in 17th-century Paris

A distinct genre of printed geographical games emerged

in mid-17th century Paris. These were made by professional geographers and sold in areas of the city specifically associated with the burgeoning map trade. Typically modelled on the game of the goose, or packs of playing-cards, the games were intended to assume a didactic role and to educate their players during their use. Focusing on the leading figure associated with the production of geographic games, Pierre Duval (1618-1683), this essay establishes the integral role printed games played in the fashioning of Duval's public identity as *géographe-précepteur* among a wider output of maps, treatises, charts and tables. Duval's games were carefully thought-out cartographic tools and they responded to a broad public demand for instructional materials in geography. This essay examines the appeal of maps and games and the particular correlations between them, both as products of the geographer and in the hands of contemporary sellers and users.

Il mondo come gioco. Pierre Duval e i suoi giochi stampati, nel mercato delle carte geografiche della Parigi seicentesca

A metà del secolo XVII a Parigi emerge un nuovo genere di giochi geografici stampati, prodotti da geografi professionisti e venduti in quelle aree delle città che erano particolarmente votate al fiorente commercio di carte geografiche. Tali giochi, tipicamente simili al gioco dell'oca o costituiti da un mazzo di carte da gioco, erano pensati per svolgere funzioni didattiche aiutando i giocatori nell'acquisizione di specifiche conoscenze geografiche. Il saggio si concentra su Pierre Duval (1618-1683) quale personalità di spicco associata alla produzione di giochi geografici e mostra come tali giochi, nell'ambito dell'intera opera geografica di Duval costituita da carte, trattati e tavole, abbiano contribuito in misura sostanziale alla sua

reputazione di *géographe-précepteur*. I giochi di Duval costituivano strumenti cartografici pensati accuratamente e rispondenti a una diffusa domanda di materiali didattici nel campo della geografia. Il saggio analizza l'attrattiva delle carte geografiche e dei giochi e le particolari correlazioni tra di loro, sia come prodotti del geografo, sia come strumenti nelle mani dei venditori e degli utilizzatori dell'epoca.

Eine Spielwelt. Pierre Duval und seine gedruckten Spiele im Landkartenhandel im Paris des 17. Jahrhunderts

Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich in Paris eine besondere Art von gedruckten Landkartenspielen, die von professionellen Geographen hergestellt und in den Vierteln der Stadt, die Schauplatz eines florierenden Handels mit Landkarten waren, verkauft wurden. Diese typischerweise dem Gänsepiel nachempfundenen oder als Spielkartensets gestalteten Spiele sollten auch eine didaktische Funktion erfüllen und den Spielern beim Spiel Wissen vermitteln. Im Mittelpunkt des Artikels steht mit Pierre Duval (1618-1683) die herausragende Persönlichkeit, die mit der Herstellung von Geographiespielen verbunden ist. Es wird gezeigt, dass gedruckte Spiele im Rahmen von Duvals Gesamtschaffen an Karten, Abhandlungen und Tafeln nicht unwesentlich zu seinem öffentlichen Image als *Géographe-précepteur* beitrugen. Duvals Spiele waren durchdachte kartographische Instrumente, die einer breiten öffentlichen Nachfrage nach Lehrmaterialien für Geographie entsprachen. Der Artikel untersucht die Attraktivität von Spielen und Karten und die besonderen Korrelationen zwischen diesen sowohl als Produkte des Geographen als auch bei zeitgenössischen Händlern und Nutzern.

ECATERINA LUNG
Performing political propaganda. Sports in 1980s Communist Romania

This article situates sport and sporting performance in relation to Romanian Communist propaganda, with specific reference to several sporting events during the 1970s and 1980s. We aim to analyze the motives for using sport for political purposes and the means by which this was achieved. Communist Romania stands out not only for the success enjoyed in organizing and participating in international sporting events, but also because of the complex interaction between Ceausescu's personality cult and the sporting events of that decade. Romania's organization of the 1981 Summer Universiade and its participation in the 1984 Los Angeles Olympics served as instruments of foreign policy through which the communist regime attempted to maintain the illusion of a country that was independent of the Soviet Union. In spite of the regime's intentions to use sport for political ends, the performance of sport also came to embody different ideas and significations for the Romanian people.

Attività sportiva e propaganda politica nella Romania comunista degli anni ottanta del secolo XX

L'articolo analizza il rapporto tra lo sport e l'attività sportiva da una parte e la propaganda comunista rumena dall'altra, con riferimento specifico a vari eventi sportivi degli anni settanta e ottanta del secolo XX, indagando sui motivi per i quali lo sport veniva usato per fini politici e sui mezzi adottati. Il caso della Romania comunista si distingue non solo per il successo avuto nell'organizzazione di eventi sportivi internazionali e nella partecipazione agli stessi, ma anche per le complesse interazioni tra il culto della

personalità intorno a Ceausescu e gli eventi sportivi del decennio. L'organizzazione dell'Universiade estiva del 1981 in Romania e la partecipazione ai giochi olimpici di Los Angeles nel 1984 servivano come strumenti di politica estera, tramite i quali il regime comunista cercava di mantenere l'illusione di un paese indipendente dall'Unione Sovietica. Nonostante la strumentalizzazione dello sport da parte del regime per fini politici, nella popolazione rumena l'attività sportiva era associata anche ad altre idee e aveva un altro significato.

Leistungen für politische Propaganda. Sport im kommunistischen Rumänien der 1980er Jahre

Der Artikel untersucht das Verhältnis zwischen Sport und sportlicher Betätigung auf der einen und der rumänischen kommunistischen Propaganda auf der anderen Seite anhand diverser Sportevents der 1970er und 1980er Jahre. Dabei geht es um die Gründe, aus denen Sport für politische Zwecke instrumentalisiert wurde, und die Mittel, mit denen dies geschah. Bemerkenswert sind im Falle des kommunistischen Rumäniens nicht nur die erfolgreiche Organisation von und Beteiligung an internationalen Sportveranstaltungen, sondern auch die komplexen Wechselwirkungen zwischen dem Personenkult um Ceausescu und den Sportereignissen jenes Jahrzehnts. Die Organisation der Sommer-Universiade 1981 in Rumänien und die Teilnahme des Landes an den Olympischen Spielen in Los Angeles 1984 wurden außenpolitisch instrumentalisiert, insofern das kommunistische Regime hier den Versuch unternahm, das Trugbild eines von der Sowjetunion unabhängigen Landes aufrechtzuerhalten. Trotz der Instrumentalisierung des Sports für politische Ziele durch das Regime wurde die sportliche Betätigung in der

rumänischen Bevölkerung jedoch auch mit anderen Ideen und Bedeutungen besetzt.

ROMEO MELLONI

Nani gladiatori e donne gladiatrici in età imperiale

Se i combattimenti gladiatori sono entrati nell'immaginario collettivo come emblema dell'intrattenimento nelle arene, gli scontri tra nani e donne gladiatrici sono stati indagati solo da pochi storiografi. L'articolo approfondisce i combattimenti tra categorie gladiatorie minori, la cui offerta al pubblico cittadino è circoscritta ai soli principati di Tito e Domiziano. L'analisi inizia dalle testimonianze offerte dalle fonti letterarie: una *venatio* con donne di basso rango; un *munus* femminile; un'esibizione di nani articolata in una lotta corpo a corpo e una *geranomachia*; un *munus* tra donne e nani. Questi episodi sono stati raffrontati con fonti archeologiche ed epigrafiche, per precisare in che termini si affermarono queste pubbliche esibizioni nel corso dell'età flavia. Il carattere degli spettacoli è risultato in alcuni casi di natura cruenta, in altri di gusto tragicomico e volgare.

Dwarf and women gladiators in the imperial period

Though gladiatorial combat has entered the collective imagination as an emblem of arena entertainment, contests between dwarf and women gladiators have been researched by very few historians. The article sets out to explore the encounters between these marginal gladiatorial categories, which were confined to the reigns of Titus and Domitian. The analysis begins with evidence offered by literary sources: a *venatio* with low-class women; a female *munus*; an exhibition of dwarves in hand-to-hand combat and a *geranomachia*; and a *munus* between women and dwarves.

These episodes are then compared with archaeological and epigraphic evidence to establish the context of such public exhibitions during the Flavian period. Some of the entertainments in question were of a cruel nature while in others the effect was tragi-comic or vulgar.

Nains gladiateurs et femmes gladiateurs à l'époque impériale

Si les combats de gladiateurs sont entrés dans l'imaginaire collectif comme l'emblème du divertissement dans les arènes, les rencontres entre nains gladiateurs et femmes gladiateurs ont été explorées uniquement par quelques historiographes. L'article approfondit les combats entre des catégories mineures de gladiateurs, dont la proposition au public citoyen est limitée aux seuls principats de Titus et Domitien. L'analyse commence par des témoignages offerts par des sources littéraires : une *venatio* avec des femmes de rang inférieur ; un *munus* féminin ; une exhibition de nains articulée dans une lutte corps à corps et une *geranomachia* ; un *munus* entre femmes et nains. Ces épisodes ont été rapprochés des sources archéologiques et épigraphiques, pour préciser dans quels termes s'affirmèrent ces exhibitions publiques au cours de l'époque flavienne. Le caractère des spectacles s'est révélé dans certains cas d'une nature cruelle et dans d'autres d'un goût tragicomique et vulgaire.

JEAN SÉNIE

La politique du jeu d'Ippolito d'Este

Il est intéressant d'étudier le rôle du jeu dans un contexte social déterminé. Ippolito d'Este a vécu plusieurs années – entre 1536 et 1563 – à la cour de France où il devient un familier de François I^{er}, Henri II et Catherine de Médicis. Afin d'acquiescer un rôle de premier plan auprès des souverains français, il a utilisé toute sa

force de persuasion et toutes les ressources à sa disposition. En plus d'être un éminent mécène, il occupe le rôle de camarade de jeu de François I^{er} et Henri II. L'enjeu est de montrer que le jeu n'est pas seulement une distraction mais une composante essentielle de la vie curiale. C'est un fait social total dans la mesure où il intègre tous les aspects de la vie. Dans le cas d'Ippolito d'Este, il ne s'agit pas seulement d'un temps consacré au divertissement, mais aussi d'une stratégie pour s'affirmer et se maintenir politiquement et économiquement à la cour de France.

Games as an extension of politics: the curial strategies of Ippolito d'Este

It is revealing to study the role of play in a specific social background. Ippolito d'Este lived for several years – between 1536 and 1563 – at the French court and became familiar with Francis I, Henry II and Catherine de' Medici. To acquire a leading role with the French sovereigns, he used all his powers of persuasion and all the resources at his disposal. Besides being a prominent patron of artists, he was a playfellow of Francis I and Henry II. It is argued here that play is not a distraction but a vital part of the *curial* life. It is a thoroughly social phenomenon as it encompasses every aspect of life. In the case of Ippolito d'Este, it was not only a leisure activity but a strategy to assert and maintain himself both politically and economically within the French court.

Die Politik des Spiels des Ippolito d'Este

Besonders aufschlussreich ist die Beschäftigung mit dem Spiel vor einem spezifischen sozialen Hintergrund. Ippolito d'Este lebte in der Zeit von 1536 bis 1563 einige Jahre am französischen Hof, wo er die Bekanntschaft von Franz I., Heinrich II. und

Katharina von Medici machte. Um sich eine wichtige Stellung bei den französischen Herrschern zu verschaffen, nutzte er all seine Überzeugungskraft und sämtliche ihm zu Gebote stehende Mittel. Er tat sich nicht nur als Mäzen hervor, sondern war auch Spielpartner von Franz I. und Heinrich II. Es wird gezeigt, dass das Spielen kein Zeitvertreib, sondern ein wesentlicher Bestandteil des kurialen Lebens war. Es umfasst alle Aspekte des Lebens und ist damit ein vollkommenes soziales Faktum. Bei Ippolito d'Este war das Spielen nicht einfach Freizeitgestaltung, sondern eine Strategie, um sich sowohl politisch als auch wirtschaftlich am französischen Hof zu etablieren und zu behaupten.

LEONARDO SERNAGIOTTO

Martiri come gladiatori. Performance atletica e spirito agonistico nell'antichità cristiana

L'articolo vuole affrontare il complesso rapporto tra il cristianesimo e il mondo dei *ludi* e dei *munera* tra antichità e tarda antichità. La chiave di lettura utilizzata sono i fattori di agonismo e di competizione che, oltre a caratterizzare gli atleti e i lottatori dell'anfiteatro, hanno influenzato a lungo la lettura cristiana antica, trovando riscontro anche nella produzione artistica del tempo, incentrata sulla raffigurazione di corpi atletici e in atteggiamenti sportivi. È emerso un quadro che vede il mondo ludico e quello religioso alternare rapporti di antitesi e di similitudine: per decenni si sviluppa e afferma l'espressione *athleta Dei*, che tuttavia subirà uno slittamento dai martiri giustiziati nel circo e nell'arena ai monaci eremiti in lotta contro i demoni e le proprie pulsioni corporee. Solo con la fine dell'età antica, con l'affievolirsi delle manifestazioni sportive, la religione cristiana inizia a disinteressarsi delle performance individuali,

concentrandosi invece sulle corali azioni di gruppo e di comunità.

Martyrs as gladiators. Athletic performance and combative resolve in Christianity during Antiquity

The article sets out to examine the complex relationship between Christianity and the world of *ludi* and *munera* in Antiquity and Late Antiquity. The interpretative approach focuses on the factors of agonism and competition which, as well as characterizing the athletes and fighters of the arena also exerted a lasting influence on the interpretation of Christianity in Antiquity, supported by evidence from the artistic production of the time that was focused on the depiction of athletic frames and sporting postures. What emerges is a situation in which the ludic world was alternately antithetical and similar to its religious counterpart: for decades the expression *athleta Dei* developed and given prominence, though eventually its use dwindled in the face of the execution of martyrs in the arena and the circus and hermit monks struggling against demons and their own bodily impulses. It was only in Late Antiquity, when sporting events became less popular, that the Christian religion began to lose interest in individual performance and to concentrate instead on the choral actions of groups or communities.

Martyrs comme gladiateurs. Performance athlétique et esprit de compétition dans l'antiquité chrétienne

Cet article veut affronter le rapport complexe entre le Christianisme et le monde des *ludi* et des *munera* de l'antiquité à l'antiquité finissante. La clé de lecture utilisée sont les facteurs de l'esprit de compétition et de la compétition elle-même qui, outre caractériser les athlètes et les lutteurs de l'amphithéâtre, ont influencé pendant longtemps la lecture chrétienne antique, trouvant aussi

vérification dans la production artistique de l'époque, centrée sur la représentation de corps athlétiques et en attitudes sportives. Il en ressort un cadre qui voit le monde ludique et celui religieux alterner des rapports d'antithèse et de similitude : pendant des décennies se développe et s'affirme l'expression *athleta Dei*, qui subira toutefois un glissement depuis les martyrs suppliciés dans le cirque et l'arène vers les moines ermites en lutte contre les démons et leurs propres pulsions corporelles. C'est seulement avec la fin de l'époque antique, avec l'affaiblissement des manifestations sportives, que la religion chrétienne commence à se désintéresser des performances individuelles, se concentrant par contre sur les actions chorales de groupe et de communauté.

MADISON U. SOWELL
Performance, poetry, and politics. The 1608 marriage of Cosimo II de' Medici and Maria Magdalena of Austria

Ferdinando I de' Medici groomed his son Cosimo II for dynastic greatness by arranging a marriage with Archduchess Maria Magdalena of Austria in 1608. In his *Descrizione delle feste* (1608) Camillo Rinuccini detailed the elaborate festivities held in conjunction with the marriage, including a *veglia* (evening entertainment), entitled *Notte d'Amore*, which was performed in the Pitti Palace. Michelangelo Buonarroti (the Younger) composed another court entertainment, *Il giudizio di Paride*, and Francesco Cini choreographed a flotilla of competing boats on the Arno. Several poets – including Carlo Boccherini, Severo Bonini, Anselmo Coletti da Barga, Lorenzo Colli, Raffaello Gualterotti, Virginio Moscardi, Lorenzo Parisi, Giovanni Battista Pinelli, Romano Romani, and Prospero Tratti – composed *canzoni*, panegyrics, orations,

eclogues, dialogues, and other *rime* in Italian and Latin to celebrate the political union of the two families. This essay analyzes the encomiastic poems in an effort to understand the Medici's political strategy behind the arranged marriage vis-à-vis other European powers.

Performance, poesia e politica. Le nozze di Cosimo II de' Medici e Maria Maddalena d'Austria nel 1608

Ferdinando I de' Medici, per rafforzare la propria dinastia, combinò nel 1608, per il figlio Cosimo II, il matrimonio con l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria. Camillo Rinuccini nella sua *Descrizione delle feste* (1608) descrive dettagliatamente le elaborate celebrazioni che accompagnarono le nozze, tra cui una "veglia" (intrattenimento serale) dal titolo *Notte d'Amore* eseguita a Palazzo Pitti. Michelangelo Buonarroti (il Giovane) compose *Il giudizio di Paride*, un altro spettacolo per la corte, e Francesco Cini creò una coreografia per una flotta di barche sull'Arno. Vari poeti – tra cui Carlo Boccherini, Severo Bonini, Anselmo Coletti da Barga, Lorenzo Colli, Raffaello Gualterotti, Virginio Moscardi, Lorenzo Parisi, Giovanni Battista Pinelli, Romano Romani e Prospero Tratti – composero canzoni, panegirici, orazioni, egloghe, dialoghi e altre rime in lingua italiana e latina per celebrare l'unione politica tra le due famiglie. Il saggio analizza le poesie encomiastiche cercando di far luce sulla strategia politica che i Medici perseguivano nei confronti di altre potenze europee con il matrimonio combinato.

Performance, Poesie und Politik. Die Hochzeit von Cosimo II. de' Medici und Maria Magdalena von Österreich im Jahre 1608

Um seinen dynastischen Anspruch zu unterstreichen, arrangierte Ferdinand I. de' Medici für

seinen Sohn Cosimo II. 1608 die Heirat mit der Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich. In seiner *Descrizione delle feste* (1608) schilderte Camillo Rinuccini detailreich die üppigen Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit. Zu diesen zählte eine im Palazzo Pitti aufgeführte *veglia* (Abendvorstellung) mit dem Titel *Notte d'Amore*. Michelangelo Buonarroti (der Jüngere) schrieb mit *Il giudizio di Paride* ein weiteres Spektakel für die Hofgesellschaft und Francesco Cini arrangierte eine Boatschiffahrt auf dem Arno. Diverse Poeten, darunter Carlo Boccherini, Severo Bonini, Anselmo Coletti da Barga, Lorenzo Colli, Raffaello Gualterotti, Virginio Moscardi, Lorenzo Parisi, Giovanni Battista Pinelli, Romano Romani und Prospero Tratti, schrieben *canzoni*, Lobes- und Festreden, Ansprachen, Kurzgedichte, Zwiegespräche und weitere *rime* auf Italienisch und Latein zum Ruhme der politischen Verbindung zwischen den beiden Familien. Der Artikel analysiert die Lobgedichte, um die hinter der arrangierten Heirat stehende Strategie der Medici im Verhältnis zu anderen europäischen Mächten zu beleuchten.

VALERIO ZANETTI
Holding the reins. Female horseback riding and aristocratic authority in 17th-century France

This article investigates the significance of female equestrianism within 17th-century French aristocratic culture, highlighting its role both as leisure practice and as a key tool for elite women to exercise their authority in the political and military arena. The study of contemporary riding manuals, examined in dialogue with paintings and engravings, as well as extant objects, sheds new light on equestrian techniques and technologies available for women at the time. Research into general practices and prescriptions

is complemented by a close analysis of the experiences of three French noblewomen, whose equestrian feats were celebrated during their lifetime. The biographical accounts of Anne-Marie-Louise d'Orléans Duchess of Montpensier (1627-1693), Catherine Meurdrac de La Guette (1613-1676) and Alberte-Barbe d'Ernécourt, dame de Neuville et de Saint-Baslemont (1607-1660) offer precious insights that complicate current understandings of the physical education and corporeal life of elite women from the period.

Tenendo le redini. Equitazione femminile e autorità aristocratica nella Francia del secolo XVII

Questo articolo esamina il ruolo dell'equitazione femminile nella cultura aristocratica della Francia del secolo XVII, rivelandone l'importanza come pratica ricreativa e strumento indispensabile per esercitare autorità in campo politico e militare. L'attenta analisi di manuali di equitazione, considerati insieme a dipinti, stampe e rari esempi di selle, porta alla luce nuove informazioni riguardanti tecniche equestri ed equipaggiamento destinato all'utilizzo femminile. L'attenzione verso pratiche e prescrizioni generali è accompagnata dallo studio delle esperienze di tre nobildonne, famose già all'epoca in virtù delle loro prodezze equestri. Le narrazioni biografiche di Anne-Marie-Louise d'Orléans duchessa di Montpensier (1627-1693), Catherine Meurdrac de La Guette (1613-1676) e Alberte-Barbe d'Ernécourt, signora di Neuville e di Saint-Baslemont (1607-1660) aprono scorci inediti sulle esperienze atletiche della popolazione femminile di ceto aristocratico e invitano a riconsiderare la percezione binaria dell'educazione e dell'attività fisica nell'Europa moderna.

Die Hand am Zügel. Damenreiten und aristokratische Autorität im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Der Artikel untersucht die Rolle des Damenreitens in der aristokratischen Kultur im Frankreich des 17. Jahrhunderts und zeigt dessen Bedeutung sowohl als Zeitvertreib als auch als unentbehrliches Mittel zur Ausübung von Autorität in der politischen und militärischen Arena. Die Auswertung zeitgenössischer Reithandbücher, ergänzt durch Gemälde, Drucke und wenige erhaltene Sättel, fördert neue Erkenntnisse zu Reittechniken und Reitutensilien für Frauen zutage. Neben der Erforschung von Praktiken und Vorschriften im Allgemeinen werden drei konkrete Fallbeispiele von bereits zu Lebzeiten für ihre Reitkünste berühmten Vertreterinnen des Adels näher betrachtet. Die biographischen Berichte über Anne-Marie-Louise d'Orléans, Herzogin von Montpensier (1627-1693), Catherine Meurdrac de La Guette (1613-1676) und Alberte-Barbe d'Ernécourt, Herrin von Neuville und Saint-Baslemont (1607-1660), eröffnen völlig neue Einblicke in die sportliche Betätigung von dem Adel angehörigen Frauen und geben Anlass, unser Schwarz-Weiß-Bild von der Erziehung und körperlichen Ertüchtigung im neuzeitlichen Europa zu überdenken.

Francesca Aceto

Since 2016 Francesca Aceto has been scientific correspondent of the Groupe d'Anthropologie Historique du Long Moyen Âge (Paris). Her research interests range from the history of science and education to the history of Italian art and literature from the 14th to the 16th century with special attention to the social and cultural aspects of ludic practice in the Mediaeval period and the Modern Age. Since 2019 she has taught Italian history, language and culture at the University of Lille 3, and she has recently (with Francesco Lucio) edited *Giocare tra medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa (Play between the Mediaeval period and the Modern Age. Ethical and aesthetic models for Europe)*, for the "Ludica" series, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2019.

Alessandro Arcangeli

As well as lecturing in Early Modern History at the University of Verona, Alessandro Arcangeli is a cultural historian who is active in research networking (Chair of the International Society for Cultural History, 2013-2017) and in methodological and historiographical reflection on the field (see for instance his *Cultural History. A concise introduction*, London 2012). His main research interests include the cultural history of dance, leisure, dreams and the affective life in the European Renaissance. His most recent book is *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna* (Milan 2018).

Associazione Giochi Antichi

United by their passion for the extinction-threatened game of *s-cianco*, a Veronese variant of *lippa*, known in the UK as "tipcat", a group of players set up the Associazione Giochi Antichi (AGA, Association of Ancient Games) in 2002. Thanks to its organization of a

provincial championship, various tournaments and energetic promotional activity in schools, the Association managed to arouse the enthusiasm of local authorities and a lively, albeit unexpected, interest throughout the Veneto. Having widened its scope, AGA is now a centre of reference for practitioners of various traditional games and sports in Italy and internationally.

Andrea Baldan

A native of Mirano (Venice), Andrea Baldan graduated in Humanities at the University of Ca' Foscari, Venice in 2016. A double degree project led in 2018 to a Master Degree in Italian Philology and Literature at Ca' Foscari and in Italienstudien at Goethe University of Frankfurt am Main, where he is currently a PhD candidate in Romanistik at Goethe University of Frankfurt am Main.

Christian Biet

Currently Professor in Performing Arts, Theatrical and Drama Aesthetics, and French Studies at the University of Paris-Nanterre, and at the Institut Universitaire de France, Christian Biet is also a regular Visiting Professor at New York University, and a member of the editorial committee of the French theatrical review *Théâtre/Public* and of *Littératures classiques*. He specializes in French and English 17th and 18th century theatre, and in culture, literature, theatre and law in the Early Modern period; he has published several articles and books on these topics. His most recent publications include *What is the theatre?* (Routledge, 2019), with Christophe Triau (Gallimard, 2006), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (France XVI^e-XVII^e siècle)*, (Laffont, 2006), *Tragédies et récits de martyres (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, (Classiques Garnier, 2009), *Le théâtre du XVII^e siècle* (L'Avant-Scène, 2009).

Erika Carminati

Having graduated in Humanistic Studies at the University of Bergamo with a dissertation on Iconography and Iconology (supervised by Sonia Maffei) and in Artistic Disciplines at the University of Verona in 2013, with a dissertation on Modern History (supervised by Alessandro Arcangeli), Erika Carminati was awarded her PhD at the University of Padua, jointly with the École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis on *Civic Rituals and Ceremonies in the Venetian Terraferma. The city of Bergamo in the 17th and 18th centuries*, supervised by Federico Barbierato, Gian Maria Varanini, Sabine Frommel. She was awarded the 2019 "Angelini" research bursary by the Angelo Mai Library in Bergamo and is working on cultural and political history and the formation of cultural identities, with specific reference to the Venetian Terraferma in the 17th and 18th centuries.

Elizabeth Claire

Having been awarded her PhD in Performance Studies at New York University, Elizabeth Claire is now Associate Professor of Research in History at the CNRS (Centre national de la recherche scientifique), co-director of the Gender History Research Group (Centre de recherches historiques), and a founding member of the Atelier d'histoire culturelle de la danse (École des hautes études en sciences sociales) in Paris. She publishes regularly on the cultural history of dance, has recently edited a special issue of *Clio. Women, Gender, History*, 46, 2017: *Dancing*, and is working on a manuscript about the medical history of the imagination and social dancing at the end of the long 18th century in Europe. Professional page: crh.ehess.fr ('Composition du CRH', 'Membres statutaires').

Federico Colovini

An archaeologist with a specialist interest in Egyptology,

Federico Colovini also cultivates the study and practice of all forms of games. He has been associated with *studiogiochi* for many years and is a member of the long-list jury for the Archimede Prize. The competitive aspects of games interest him less than those that offer an opportunity for empathetic identification with character, so he especially enjoys playing and organizing board and live role-play games

Dario De Toffoli

The journalist, writer and creator of games, Dario De Toffoli, is the founder of *studiogiochi*. Since the early 1980s he has been actively involved in many aspects of games – competitive, technical and cultural. He has been successful at national and international levels in tournaments involving a variety of games and he was the 2002 and 2012 world champion of Pentamind at the Mind Sports Olympiad. He has organized and directed festivals, conferences, tournaments and other events, and his concept of an Italian Archive of Games became a reality in Udine in 2017. He is now the managing coordinator of the Archive.

Audrey Gouy

Currently the Marie Skłodowska-Curie Research Fellow at the University of Copenhagen, Center for Textile Research, SAXO Institute, Audrey Gouy was awarded a PhD in 2017 in Classical Art History and Archaeology at the École Pratique des Hautes Études in Paris and the University of Ca' Foscari, Venice with a thesis on Etruscan dance. Her current research focuses on clothes and textiles in pre-Roman dance.

Mariem Guellouz

As well as lecturing in Sociolinguistics at the Université Paris Descartes, Mariem Guellouz also performs as a dancer, specializing in dance in the Arab world, and since 2017 she has been artistic director of

the “Journées Chorégraphiques de Carthage” in Tunis. She has published several scientific studies dealing with the socio-discursive perspectives of artist groups in Arab and Muslim countries. She is currently researching the history of dance in Arab countries, with particular reference to Tunisia.

Naomi Lebens

A collaborative project between the British Museum and The Courtauld Institute of Art led to Naomi Lebens being awarded her PhD in 2016. Titled *Prints in play: Printed games and the fashioning of social roles in Early Modern Europe*, her thesis considered why games inspired such invention in early modern print. Alongside map games, case studies included the playing-cards of Stefano della Bella (1610-1664) and games in the oeuvre of the prolific Bolognese artist, Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). She holds the position of Curator of Art Collections at the University of Reading.

Ecaterina Lung

A medievalist and Professor at the Faculty of History, Department of Ancient History, Archaeology, and Art History, Ecaterina Lung also directs the Centre for Medieval Studies of the University of Bucharest. She has been a Visiting Researcher at the Centre d'Histoire du Christianisme, Université Jean Moulin-Lyon 3 (2001-2002) and is a member of the Committee of the International Society for Cultural History. Her main scientific interests include cultural history, medieval art history, gender studies and historiography. She edits the history journal of the University of Bucharest (*Analele Universității din București. Seria Istorie*) and has authored books and articles published in Romania, France, Italy, Spain, Morocco and Georgia.

Riitta Matilainen

Currently a post-doctoral researcher at the Centre for Consumer

Society Research at the University of Helsinki, Finland, Riitta Matilainen is an economic and social historian who specializes in the history of gambling, in the methodology of gambling research and in the moral history of consumption. She is particularly interested in the moralities of consumption and the changing attitudes, discourses and practices that accompany them.

John McClelland

Professor Emeritus at the University of Toronto, where he taught French Literature and the History of Ancient and Early Modern Sport, John McClelland is the author of *Body and Mind. Sport in Europe from the Roman Empire to the Renaissance*, of numerous articles on literature, music, and rhetoric, co-editor of *Die Anfänge des modernen Sports in der Renaissance* and of *Sport and Culture in Early Modern Europe*. A regular contributor to *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, he is now general editor of the six-volume *Cultural History of Sport*, to be published by Bloomsbury in 2020.

Romeo Melloni

A native of Bologna (born 1991), Romeo Melloni has always cultivated a passionate interest in Roman antiquity and the social history of the ancient world. Having graduated in History at the University of Bologna he went on to pursue research in the fields of archaeology and historical sciences, specializing in subjects such as Classical legislation as regards homosexuality and the policies of the Roman Imperial administration concerning unauthorized migratory flows and female gladiators. He currently works for the Zanichelli publishing house.

Gherardo Ortalli

Professor Emeritus of Mediaeval History at the University of Ca' Foscari, Venice and a member of numerous academies and societies in Italy and elsewhere,

Ortalli is especially interested in the mentality, culture and history of ludicity; he has been the editor of the journal *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* since its first issue. In 2017 he was awarded the “Chabod” Prize by the Accademia dei Lincei for the best Italian work of mediaeval, modern or contemporary history published in the previous five years.

Paolo Procaccioli

Working since 1993 at the University of Tuscia, Paolo Procaccioli is especially interested in vernacular literature of the Quattrocento and Cinquecento. His research focuses on epistolography, the exegesis of Dante, irregular literature and publishing, art criticism, ludic literature, Renaissance academies. Studies of Aretino, Landino, Doni, Lando, Marcolini, Dolce, Ruscelli, Ripa and Boccacini have led to critical editions of several of them. He has procured critical editions of many of the previously mentioned authors. He is co-founder of the interuniversity research groups “Cinquecento plurale”, “Archilet reti epistolari” and “Carteggi”. He is a member of the Accademia dell'Arcadia and of the Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Matteo Sartori

Having graduated in History from the University of Ca' Foscari, Venice, and Untref, Buenos Aires, with a dissertation on games and tales in the 14th and 15th centuries, Matteo Sartori (Vicenza, 1988) was awarded the 2014 Gaetano Cozzi Prize for his work. He is now studying at the Universidad de Concepción (Chile) for a research doctorate in history. His interests are in cultural history and the history of science, with special attention to the medicinal plants in South America.

Jean Sènié

A former student at the École Normale Supérieure, where

he is currently an ATER, Jean Sènié graduated in History at the Sorbonne Université. He is also a member of the Centre Roland Mousnier. His research, conducted under the supervision of Alain Tallon, focuses on the diplomatic, political and religious relations of Cardinals Ippolito and Luigi d'Este with the Kingdom of France in the 16th century and, more generally, on the diplomatic role of Italian cardinals in the service of France. He also studies relations between the Duchy of Ferrara and the Kingdom of France in the Early Modern Age.

Leonardo Sernagiotto

Having graduated in Mediaeval History at the University of Padua, Leonardo Sernagiotto specialized in early mediaeval studies with particular reference to Italian society in the Lombard and Carolingian periods. He was awarded his PhD at the University of Trento for work on the Emperor Lothar I (795-855) and a reappraisal of his political actions in the light of new analysis of historical and narrative sources of the Carolingian period. Sernagiotto has also been a guest researcher at the Austrian Academy of Sciences in Vienna and at the University of Hamburg. He currently works in the field of museology and as a journalist specializing in local news.

Madison U. Sowell

Having received his PhD in Romance Languages from Harvard, Madison U. Sowell went on to serve as department chair, associate dean of undergraduate education, and Honors Program director at Brigham Young University. He was provost at Southern Virginia University and Tusculum University and a Rothschild Fellow at Harvard's Houghton Library. His publications include editing *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality* (Binghamton 1991); translating, with Sidney Sonderegard, Giordano Bruno's *The Cabala of Pegasus* (Yale 2002);

and co-authoring, with Debra Sowell, Francesca Falcone, and Patrizia Veroli, *Il balletto romantico: Tesori della Collezione Sowell* (L'Epos, 2007) and *Icônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille* (Gremese, 2016).

Antonella Stelitano

A member of the Italian Sports History Society, Antonella Stelitano's publications include *Olimpiadi e Politica* (Forum, Udine 2008), *Le Olimpiadi all'ONU. Le Nazioni Unite e lo sport dall'embargo all'Olimpismo* (CLEUP, 2012), with Jacopo Tognon, *Sport, Unione Europea e Diritti Umani* (CLEUP, 2012) and with Alejandro M. Dieguez and Quirino Bortolato, *Bicicletta, società e chiesa ai tempi di Pio X* (San Liberale, 2013), *Pio X, le Olimpiadi e lo Sport* (San Liberale, 2012) and *I Papi e lo Sport. Oltre un secolo di incontri e interventi* (Lev, 2015) for which she won the "A. Manacorda" National Award for Sports Historiography in 2016. She holds a CONI Bronze Star for sporting merit.

Ginette Vagenheim

Currently Professor of Latin Language and Literature and Humanities at the Université de Rouen-Normandie, Ginette Vagenheim first graduated in Classical Philology at the Université Catholique in Louvain-la-Neuve. She was then awarded a Master in Medieval and Renaissance Philology, at the Università del Sacro Cuore in Milan and a doctorate in Ancient Art History and Archaeology at the Scuola Normale Superiore in Pisa. She has published more than 150 works in the fields of antiquarianism and the history of classical scholarship in the Renaissance, the history of epigraphy in the Renaissance and historiography in the 19th century. She recently published, with Fernando Loffredo, *Pirro Ligorio's worlds* (Brill, 2019) and is preparing

a *catalogue raisonné* of the drawings by Pirro Ligorio (Ugo Bozzi).

Valerio Zanetti

Now a History PhD candidate at Saint John's College, Cambridge funded by the AHRC and Cambridge Trust, Valerio Zanetti's current research investigates women's sport in early modern Europe, tracing the evolution of athletic practices and changing conceptions of the female body. He is the editor of the forthcoming volume *Fashioning the Early Modern Courtier: Sartorial networks at the courts of Europe, 1550-1750* to be published by Brepols in 2020.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2020
da Logo, Borgoricco (Padova)
in 300 copie
su carta Arena Ivory da 120 grammi della Fedrigoni per gli interni
e su cartoncino Conqueror da 220 grammi del gruppo Arjo Wiggins per la copertina.



Ludica

Riassegnare centralità storica alle “cose del gioco” (ludica, appunto), al senso della festa, al ruolo dello sport: è questo il terreno sul quale intendiamo lavorare. È un lavoro che punta a cogliere momenti sottovalutati della generale vicenda storica, con attenzione particolare ai contesti sociali e antropologici. È un lavoro che si colloca all'intersezione tra forme diverse della ricerca, senza istituire gerarchie o deleghe. È un lavoro circolare, dall'indagine alla documentazione, dalla selezione dei materiali alla cura editoriale. «Ludica», insomma, vuole contribuire a rafforzare lo spessore critico di comportamenti e attitudini che assumono ampia rilevanza in una società connotata da istanze culturali diffuse, da una crescente dimensione del tempo libero, oggi e, ancor più, domani. Gli ambiti troppo spesso classificati come “poco seri” e lasciati ai margini, diventano quelli sui quali l'indagine si annuncia più fertile, la riflessione più urgente. La rivista contiene perciò interventi di carattere assai vario, apparati informativi, saggi in forma monografica su temi di rilievo. I contributi vengono di norma pubblicati in lingua originale, accompagnati da riassunti in tre lingue, così da rispondere alle esigenze del panorama internazionale degli studi, offrendo un comune nodo di relazioni e di scambi.

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 25, 2019

Fondazione Benetton
Studi Ricerche/Viella

Romeo Melloni, *Nani gladiatori e donne gladiatrici in età imperiale*

Premio Gaetano Cozzi 2019
Leonardo Sernagiotto, *Martiri come gladiatori. Performance atletica e spirito agonistico nell'antichità cristiana*

Andrea Baldan, *Alla Cuccagna. Percezioni del guadagno nella letteratura cuccagnesca italiana e francese tra i secoli XIII e XVI*

Naomi Lebens, *A world of play. Pierre Duval and printed games on a marketplace for maps in 17th-century Paris*

Performance, Politics and Play
Alessandro Arcangeli,

Elizabeth Claire, *Towards a cultural history of performance, politics and play*

Christian Biet, *Session, representation and performance. Perspectives at play in the theatre (17th-21st century)*

Audrey Gouy, *Performances politiques en Italie préromaine. La danse armée dans l'iconographie funéraire étrusque (VI^e-IV^e siècle avant Jésus-Christ)*

Jean Sènié, *La politique du jeu d'Ippolito d'Este*

Erika Carminati, *La Repubblica in scena. Cerimonie e rituali politici nei domini veneziani*

Madison U. Sowell, *Performance, poetry, and politics. The 1608 marriage of Cosimo II de' Medici and Maria Magdalena of Austria*

Valerio Zanetti, *Holding the reins. Female horseback riding and aristocratic authority in 17th-century France*

Ecaterina Lung, *Performing political propaganda. Sports in 1980s Communist Romania*

Mariem Guellouz, *Féminisme étatique et corps des artistes tunisiennes depuis l'indépendance*

Schede/Observations/ Fiches/Karten

Francesca Aceto, *Ludique: jouer dans l'Antiquité. Réflexions autour d'une exposition récente*

Occasioni ludiche. Gioco e scrittura del gioco nella tradizione letteraria italiana: Paolo Procaccioli, Il "Capitolo del lotto" di Quinto Gherardo

Ginette Vagenheim, *Pirro Ligorio et la description du*

"Svolo del Turco" à Rome à l'origine de son dessin des Funambuli (1573)

Matteo Sartori, *Il museo della stampa Remondini a Bassano del Grappa (Vicenza): edizioni e spazi ludici*

Giochi tradizionali, a cura dell'Associazione Giochi Antichi di Verona: *La kispertia e le altre "lotte unte"*

Riitta Matilainen, *How to further historical gambling research in conferences? A conference report from the 12th SNSUS conference in Tampere, Finland, 3-5 June 2019*

Libri/Books/Livres/Bücher

Riassunti/Summaries/
Résumés/Zusammenfassungen
Autori/Authors/Auteurs/
Autoren

**Ludica:
collana di storia
del gioco**

diretta da
Gherardo Ortalli
e Alessandra Rizzi

1. *Gioco e giustizia
nell'Italia di Comune*
a cura di Gherardo Ortalli

2. Federico Rausa
*L'immagine del vincitore.
L'atleta nella statuaria greca
dall'età arcaica all'ellenismo*

3. Alessandra Rizzi
*Ludus/ludere. Giocare
in Italia alla fine del medio evo*

4. Andrea Nuti
*Ludus e iocus. Percorsi
di ludicità nella lingua latina*

5. Alessandro Arcangeli
 *Davide o Salomé?
Il dibattito europeo sulla danza
nella prima età moderna*

6. Lodovico Dolce
Terzetti per le "Sorti"
a cura di Paolo Procaccioli

7. Francesco Marcolini
*Le sorti intitolate
giardino d'i pensieri*
ristampa anastatica
dell'edizione 1540, con una
nota di Paolo Procaccioli

8. *Studi per le «Sorti».*
*Gioco, immagini, poesia
oracolare a Venezia
nel Cinquecento*
a cura di Paolo Procaccioli

9. *Il gioco e la guerra
nel secondo millennio*
a cura di Piero Del Negro
e Gherardo Ortalli

10. Juan Antonio
Jiménez Sánchez
*Los juegos paganos
en la Roma cristiana*

11. *Statuta de ludo.*
*Le leggi sul gioco nell'Italia
di comune (secoli XIII-XVI)/
The laws governing games
and gaming in Italian
communes (XIII-XVI centuries)*
a cura di Alessandra Rizzi

12. Giovanni Assereto
*«Un giuoco così utile
ai pubblici introiti». Il lotto
a Genova dal XVI al XVII secolo*

13. *Lotteries, lotto, slot machines.*
*L'azzardo del sorteggio:
storia dei giochi di fortuna /
Lotteries, lotto, slot machines.*
*The luck of the draw:
a history of games of chance*
a cura di Gherardo Ortalli

14. *Giocare tra medioevo
ed età moderna. Modelli etici
ed estetici per l'Europa*
a cura di Francesca Aceto
e Francesco Lucoli

15. Nicola Sbetti
 Giochi diplomatici.
*Sport e politica estera nell'Italia
del secondo dopoguerra*

in preparazione

Roberto Campagner
Il gioco in Aristofane.
*Trastulli e giocattoli dei bambini,
svaghi e passatempi degli adulti*

ISBN 978-88-3313-361-4



9 788833 133614

Ludica.
Annali di storia
e civiltà del gioco

nel numero precedente
24, 2018

Cees de Bondt, *Antonio Scaino's Trattato del giuoco della palla, 1555. How the first book on tennis gestated*;
Franco Pratesi, *Exports of Florentine Minchiate, 1729-1762*;
Jacqueline Hocquet, *Les jeux d'enfants sur les carreaux de faïence historiés en Europe du Nord-Ouest aux XVII^e-XVIII^e siècles. L'exemple de l'Hospice Comtesse à Lille*;
Manfred Zollinger, *Verbuchter Zufall. Ein gräfliches „Lotteriebuch“ aus dem 18. Jahrhundert.*

Premio Gaetano Cozzi

Umberto Cecchinato, *Tra concessione e divieto: le politiche di differenziazione sociale nel gioco d'azzardo a Treviso, secoli XIII-XV*;
Guillaume Bureau, *Pas d'armes, littérature et théâtre à la cour du Saint-Empire: l'exemple de la tournée d'abdication de Charles Quint et des festivités de Binche (25-26 août 1549)*;
Vincenzo Tedesco, *«So, e credo, che non sia lecito, ma l'avidità del denaro mi spinse a far quanto ho deposto».* *Inquisizione romana e sortilegi per vincere al gioco d'azzardo.*

Sezione monografica

Lotterie, lotto, slot machines. L'azzardo del sorteggio: storia dei giochi di fortuna / Lotteries, lotto, slot machines. The luck of the draw: a history of games of chance.
Gherardo Ortalli, *I presupposti di una mostra. Presentazione; Alle origini del moderno gioco d'azzardo; I "falò delle vanità" e la stagione del moderno gioco d'azzardo; Si scommette su tutto; Il gioco del lotto; Regole del biribissi;* Alberto Fiorin, *Glossario dei giochi più trattati.*
Gherardo Ortalli, *The premises underlying the exhibition. Introduction;*

The origins of modern gambling; Bonfires of the vanities and the age of modern gambling; Betting on everything; The game of lotto; Rules of Biribissi; Alberto Fiorin, *Glossary of games most often mentioned.*

Schede / Observations / Fiches / Karten

Traditional games, by the Associazione Giochi Antichi di Verona: Carrera de Arihueta; Collezione e bibliografia di Alberto Milano, patrimonio prezioso per la storia del gioco, a cura di Umberto Padovani e Susan Milano; Dario De Toffoli, Massimo Salvador, È nato a Udine l'Archivio Italiano dei Giochi.

Libri / Books / Livres / Bücher

Prehistoric Games of North American Indians, edited by Barbara Voorhies, review by Thierry Depaulis; Ioan Petru Culianu, Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento, a cura di Horia Corneliu Cicortaç, recensione di Matteo Sartori; Sophie Raux, Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, 15th-17th Centuries, Rezension von Manfred Zollinger; Christian Kullick, „Der herrschende Geist der Thorheit“. Die Frankfurter Lotterienormen des 18. Jahrhunderts und ihre Durchsetzung, Rezension von Manfred Zollinger.

Riassunti / Summaries / Résumés / Zusammenfassungen
Autori / Authors / Auteurs / Autoren