

LARISSA BONFANTE

IL VESTITO E IL NUDO NELL'ARTE CHIUSINA

(Con le *tavv.* I-III f.t.)

Questo congresso sul ruolo di Chiusi ci ha insegnato moltissimo, e ci ha spinti a ricostruire il contesto perduto di Chiusi nell'antichità: un contesto difficile da recuperare, perché tanti oggetti sono andati dispersi. Eppure possiamo recuperare non solo oggetti ma anche personaggi e costumi che ci permettono di capire aspetti della moda e della società di Chiusi antica. Si impara moltissimo sul costume etrusco per via del realismo e dell'individualità dell'arte chiusina, spesso illustrata nel corso del convegno e nei lavori degli ultimi anni. Soprattutto nei primi tempi per l'aristocrazia di Chiusi i riti erano più importanti dei miti. Si distinguevano accuratamente uomini e donne nelle rappresentazioni perché questa era una distinzione fondamentale per le celebrazioni rituali: già nei canopi e nelle altre figure delle tombe a ziro, i gioielli, le stoffe e le forme dei vestiti servivano a distinguere uomini e donne. Particolarmente interessante da questo punto di vista è una coppia di canopi illustrati da Guglielmo Maetzke in questo convegno.¹

Intenderei dunque presentare alcune osservazioni preliminari, e qualche esempio del ruolo del costume etrusco nei *rites de passage* e del modo etrusco di vedere e di adoprare il simbolismo, tutto greco, della nudità «eroica» maschile e del nudo femminile. Per ultimo, riporto a Chiusi notizie di due personaggi chiusini all'estero.

Costumi speciali segnavano i riti della nascita, del matrimonio e della morte. Fra questi costumi possiamo includere il nudo, che compariva in scene rituali illustrate sui monumenti. Varie pubblicazioni recenti se ne sono occupate come un aspetto importante della religione etrusca, che spesso ci è nota soprattutto dall'iconografia.

Il manto e il nudo costituiscono simboli importanti nelle rappresentazioni dei riti della nascita, del matrimonio e della morte.

¹ MAETZKE, *infra* pp. 133 sg.; BONFANTE (1975) pp. 11, 67, 70; 106-107 (n. 3), 138 (nn. 33-34).

1. Ines Jucker ha illustrato una scena della nascita di Turan. Su di uno specchio del 400 a.C. circa, la dea sorge nuda dal mare; viene accolta da genii nudi che le porgono il manto o il vestito con il quale si coprirà.² La scena è simile per alcuni versi a quella rappresentata sul Trono Ludovisi, che probabilmente fu eseguito, intorno al 450 a.C., da uno scultore della Magna Grecia.³ Sul trono, però, la dea compare già vestita con un chitone leggero, ed è assistita da due donne, anche loro vestite. Sullo specchio etrusco Turan è nuda, come lo sono i due giovani che la aspettano sulla riva. Turan compare nuda altrove: l'esempio più conosciuto è la statua arcaica della Venere della Cannicella.⁴

Varii specchi, però, e qualche urna, rappresentano una Turan non solo vestita, ma completamente coperta da un manto pesante che le nasconde perfino parte della faccia. Si ha l'impressione che il suo manto sia un attributo tanto importante per lei quanto lo è per Uni (Giunone), per la quale il manto è il simbolo del suo matrimonio e l'attributo del suo *status* di moglie.⁵

Sul Trono Ludovisi la dea e le sue ancelle sono tutte vestite allo stesso modo: indossano tutte e tre un morbido chitone ionico. Sullo specchio etrusco Turan è vestita come i suoi assistenti, cioè è nuda come loro. Mentre è normale nell'arte classica greca vedere i giovani nudi, la nudità per le figure femminili ha normalmente un significato ben diverso da quello degli uomini. Il nudo maschile nell'epoca classica è «eroico», divino, rituale, atletico, civico. Il nudo femminile mantiene il senso originale del nudo in tutte le società, ad eccezione della Grecia classica. A Sparta esisteva, è vero, il nudo rituale, iniziatico, anche per le giovani donne; e a volte questo nudo femminile compariva nell'arte, come nella letteratura. Però una donna nuda nell'arte greca è di solito Polissena, Cassandra, o le Niobidi, in pericolo mortale. C'è quasi sempre un contrasto fra il significato del nudo per gli uomini e quello per le donne.⁶ Nell'arte etrusca, naturalmente, come in Grecia, si trova il significato classico. Il nudo è

² JUCKER (1988) 101-123, fig. 1. Per il manto, vedi BUCHHOLZ (1987) pp. 1-55.

³ Trono Ludovisi: JUCKER (1988) pp. 102-104, fig. 3; SIMON (1959) pp. 9-55. M. GUARDUCCI, *Due pezzi insigni del Museo Nazionale Romano: il Trono Ludovisi e l'Acrolito Ludovisi*, *BdA* 70 (33-34) (1985) pp. 1-20.

⁴ Venere della Cannicella: R. BIANCHI BANDINELLI, *Marmora Etruriae*, *Dial Arch* 2 (1968), pp. 230-233. J. CHRISTIANSEN, *En etruskisk Afrodite*, *Meddeleser Ny Carlsberg Glyptotek*, 1988, pp. 47-68, pubblica una pinax dipinta frammentaria nel Ny Carlsberg Glyptotek, con rappresentazione di tre personaggi, dei quale una figura femminile nuda (o quasi nuda): forse parte di un Giudizio di Paride, con una Afrodite-Turan nuda (in relazione con la fenicia Astarte).

⁵ SMALL (1981) pp. 92-96. Specchi: 1. BM 618; GERHARD, *ES* 257B; G. HERMANSEN, *StEtr* 52 (1986) tav. 38d; 2. BM 627: GERHARD *ES* 398. Sugli specchi, Turan è «...usually a fully-clothed, elegantly bejewelled woman easily confused with Uni. Her connection with nudity and the figure of Eros is not as common as one might expect...»: R.D. DE PUMA, in *de Grunmond* (1982), p. 94.

⁶ Per la ricca bibliografia vedi BONFANTE (1989) pp. 543-570. Che la nudità di Afrodite fosse sembrata strana in Grecia è mostrato dell'etimologia per Afrodite in Esiodo, che la spiega in relazione con *aphros* = «vergogna» (*Teogonia* 191, citato in JUCKER [1988] p. 103). Si

erotico e apotropaico, è il nudo della divinità (Apollo),⁷ del *kouros*, degli atleti, e dei servitori. Ma si vedono affiorare altri significati, meno ligi alla moda greca.⁸ Non è sempre facile capire il significato del nudo nell'arte etrusca. Sembra che, al contrario dell'arte greca, sia esistito un nudo «eroico» femminile, per le Amazzoni, Vanth, e altre divinità.⁹ Afrodite è, nell'Oriente ma anche in Italia, nella Magna Grecia e altrove, la dea nuda *par excellence*.¹⁰ Su questo specchio etrusco del principio del IV secolo a.C., la nudità della dea sarà stata forse simbolo della nascita, e anche della sua epifania.¹¹ Il manto pronto per ricoprire la dea nuda, che compare su varie rappresentazioni,¹² significa invece il suo passaggio da uno stato all'altro, e segnala il «rito di passaggio» della nascita della dea.

2. Anche nel matrimonio il nudo è simbolico, la presentazione del manto è un momento importante del rito. Questo soggetto è stato documentato di recente, proprio per Chiusi, nel bel volume di Jannot sui rilievi arcaici.

La presentazione del manto in mezzo a un gruppo di donne è un tema abbastanza comune nei rilievi arcaici funerari di Chiusi.¹³ Ci si è domandati se il manto fosse il manto nuziale, presentato alla sposa, oppure, dato il contesto funebre dei rilievi, il saio del morto o della morta presentato alla famiglia. Uno dei rilievi, assai ben conservato, sembra che rappresenti proprio un uomo e una

confronti l'uso della parola αἰδοῖα, «cose vergognose» per gli organi del sesso in greco, cfr. *puḍenda* in latino: BONFANTE (1989) p. 545, n. 14.

⁷ HARARI (1987) p. 289, per la figura del dio ritto e nudo come un *kouros*, ma con testa da lupo: «il simulacro del dio crudele cui viene offerto il sacrificio».

⁸ BONFANTE (1989) pp. 562-567.

⁹ Sul sarcofago delle Amazzoni, le Amazzoni sono nude «secondo un gusto presente in ambiente etrusco»; P. BOCCI, *Il sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze*, *StEtr* XXVIII (1960) p. 118; *I Curunas di Tuscania* (Viterbo 1983) pp. 88-89, tav. LXXXVII (II, 2).

Per la Vanth nuda e seminuda, vedi HAYNES, *infra*, pp. 300. Il seno destro scoperto, del tipo definito come «amazzone», (F. COARELLI, *Guida Lazio* [Roma-Bari 1982] p. 149), veniva utilizzato per divinità di aspetto guerriero (Virtus, Roma), come su una delle due «Fortune» del gruppo di marmo di Preneste: vedi O.J. BRENDEL, *Two Fortunes, Anzio and Praeneste*, *AJA* 64 (1960) pp. 41-47; CHAMPEAUX (1982) pp. 132-133, 154-158, 164-166, 174-175.

¹⁰ A. DELIVORRIAS, *LIMC* II, «Aphrodite», *passim*. R. MILLER AMMERMAN, *The Naked Standing Goddess: a Group of Archaic Terracotta Figurines from Paestum*, *AJA*, 95 (1991) pp. 203-30. «The source of the imagery is traced to the Eastern Mediterranean... the iconography in question can be associated with Phoenician Astarte or Cypriot Aphrodite... and Hera» (p. 203). Vedi sopra n. 4.

¹¹ Epifania: JUCKER (1988), p. 103, n. 6.

¹² Trono Ludovisi (sopra n. 3); placchetta di terracotta da Locri, PRÜCKNER (1968) fig. 4; GUARDUCCI (1985) figg. 1-3. *Lebes gamikos* di Paestum, A.D. TRENDALL, *AREpLondon* 19 (1972-1973) p. 34, fig. 1. *LIMC* II *Aphrodite* 1170-1182.

¹³ JANNOT (1984) pp. 373-380, tipo «Assemblée des Femmes» n. B III 4,6; C II 14-15,30, 34-35; C III 19; D II 8,12; e particolarmente C II 3, fig. 319, cippo Barracco, con un uomo e una donna. Cfr. BONFANTE (1975) pp. 198-199, figg. 124, 127.

donna; cioè la coppia nuziale.¹⁴ Questo simbolismo del manto fu dunque usato per il *rito de passage* del matrimonio.¹⁵

Particolarmente interessante, nel IV sec. a.C., è la rappresentazione parallela dell'uomo e della donna nudi nell'arte etrusca. Marito e moglie appaiono nudi, teneramente abbracciati, su di un sarcofago di Vulci a Boston, e un altro, chiusino, a Palermo.¹⁶ Forse vediamo, oltre l'abbraccio dei coniugi, un altro esempio di nudo femminile «eroico», il vestito adatto per l'Aldilà?

3. Non è sorprendente vedere una somiglianza nelle raffigurazioni del matrimonio e della morte. Anche nell'arte greca, il *lebes gamikos* e i simboli del matrimonio si adopravano soprattutto per i morti giovani.¹⁷

Il significato del manto, della coperta, o del baldacchino si ritrova su vari monumenti, sia nel rito nuziale, come abbiamo visto, sia per la coppia di marito e moglie sul letto di morte.

È merito di Harari di avere illustrato il motivo prettamente etrusco dell'arrivo del morto nell'Aldilà nella pittura vascolare a figure rosse. Intorno al 300 a.C. si trovano a Vulci le tracce di una corrente di temi «mistici» nel contesto di una visione dell'Oltretomba segnata da una forte religiosità. Tracce di una simile corrente si trovano anche nella produzione ceramografica nord-etrusca: Harari ha pubblicato uno skyphos del gruppo di Volterra, da Spina, decorato con l'illustrazione di momenti successivi della purificazione del defunto. In un primo momento il defunto appare coperto dal manto, *capite velato*, vestito per il viaggio all'Aldilà.¹⁸ (Questo costume può anche riferirsi al vestito

¹⁴ JANNOT (1984) fig. 319 (C III 3): forse, però, sono due donne (Jannot).

¹⁵ Vedi BUCHHOLZ (1987) pp. 1-55. Un bassorilievo di terracotta rappresenta un uomo e una donna seduti insieme su di un letto nuziale, coperti dallo stesso manto: British Museum, ex Collezione Wellcome, 1982.3-2.58, alt. 21.8 cm. Vedi anche un gruppo di terracotta di una coppia in un naiskos, apulo, ca. 340-320 a.C.: G. SAEFLUND, *Hieros Gamos - Motive in der Etruskischen Sepulkralkunst, Italian Iron Age Artefacts in the British Museum* (Londra, 1986) pp. 47-48, fig. 9; cfr. TORELLI (1985) fig. 156, da Gravisca, III-II sec. a.C. M. GUARDUCCI, *Il conubium nei riti del matrimonio etrusco e di quello romano*, *BCommArch* 55(1928) pp. 205-224.

¹⁶ Sarcofago di Vulci a Boston: M.B. COMSTOCK, C.C. VERMEULE, *Sculptures in Stone* (Boston 1976) pp. 244-247, no. 383. Vedi NIELSEN (1988/1989) p. 71, per un altro esempio, il sarcofago Casuccini di Chiusi (Palermo 72): «Naked, loving couples are a new theme in the late fourth - early third century; its most daring form of expression from the late Classical period is the lid-sculpture group from Chiusi, now in Palermo... a tender scene of matrimonial love is combined with the idea of a banquet. In spite of her mantle, most of the wife's body is nude, and she turns uncomfortably towards her husband, while he caresses her breast». Nielsen ricorda qui il passo di Teopompo sul costume etrusco del banchetto. Per il sarcofago, vedi MAGGIANI, *infra*. Vedi anche JUCKER (1988) p. 103, che cita Bastet. 42f.; PRÜCKNER (1968) pp. 36ff., spec. pp. 39ff.

¹⁷ E. VERMEULE, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley 1979) p. 55.

¹⁸ HARARI (1988) pp. 169-193, spec. p. 177, nn. 24-25. HARARI (n. 26) ricorda il velo (o il saio) tenuto da due genii funebri in un affresco della Tomba della Pulcella a Tarquinia (STEINGRÄBER [1985] fig. 196). Il costume dei viaggiatori si ritrova soprattutto sulle urne

del cadavere, che a volte include le bende, sia della morte violenta, sia della sistemazione del cadavere).¹⁹ Tiene in mano il tirso di Fuflluns-Pachies, che gli garantisce le gioie dei Campi Elisi. Sull'altro lato si vede lo stesso morto (o uno che lo ha preceduto) che si libera dalle spoglie del corpo: il manto gli scivola dal corpo nel gesto dell'*anakalupsis*, la denudazione dell'anima dal «chiton» del corpo.²⁰ Porta la corona, o *stephàne*, del personaggio eroizzato: davanti a lui un altro eletto, ormai nudo, tiene una taenia o nastro dionisiaco.

Il simbolismo del manto e del nudo viene dunque adoprato per segnalare tre grandi *rites de passage*: quelli della nascita, delle nozze, e della morte.

Il nudo in Etruria segnala pure altri riti, che però sono più difficili da capire e per i quali abbiamo meno documentazione scritta e figurata: Capdeville ha giustamente accennato, nella sua comunicazione, a riti etruschi a noi quasi completamente sconosciuti.²¹ Forse un tale rito viene rappresentato su di un gruppo di cinque oinochoai di bucchero pesante con una teoria di donne nude che ballano.²² Questi vasi vanno datati nella seconda metà del VI secolo a.C.: si pensa che siano stati fatti a Tarquinia, o forse a Chiusi. Sono decorati a stampiglia con teste di gorgone, e, sulla pancia, con una fila di undici donne nude che ballano, voltando la testa per guardare indietro (*fig. 1, tav. I*).²³ Altri vasi di questo tipo mostrano motivi ispirati da modelli greci: scene di simposio,

ellenistiche, e.g. PAIRAULT (1985) pp. 216-217, figg. 126-127, Volterra, Museo Guarnacci n. 118, dove un antenato a capo scoperto, che ha già finito il suo viaggio, e il trapasso alla nuova vita, viene incontro al morto, che arriva a cavallo, tutto imbacuccato nel suo manto. Compare anche sulle *kelebai* volterrane: PASQUINUCCI (1968) fig. 71; Harari ci vede un pezzo della benda che legava il mento ai cadaveri.

¹⁹ BONFANTE e DE GRUMMOND (1988/1989) pp. 99-116 con cit.; J. CHAMAY, *Des défunts portants bandage*, *BABesch* 52-53 (1977-1978) p. 248; BEAZLEY, *EVP* p. 36; Vermeule (sopra n. 17) p. 14.

²⁰ HARARI (1988) p. 177, n. 28; PFIFFIG (1975) figg. 70b, 72a. PASQUINUCCI (1968) pp. 12-13, 67, 85, ecc. Vedi anche figura femminile e torso femminile, su frammenti di lastra (*anakalupsis*), *Artigianato artistico*, pp. 140-141, figg. 166, 168, da Vetulonia, Firenze Mus. Arch. (A.M. Esposito).

²¹ CAPDEVILLE, *infra*, pp. 63.

²² DE PUMA (1986) pp. 76-77, pls. 28-29; DE PUMA (1989) pp. 130-135. Gli esempi riuniti sono i seguenti: 1. Chicago, Field Museum of Natural History 96600; 2. Milano, Museo Civico Archeologico 565; 3.-4. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese 778, Collez. Bruschi, e uno senza numero di inventario; 5. Edinburgo, Royal Scottish Museum, Inv. No. 1887.197. Ringrazio Richard DePuma per avermi fatto avere i suoi disegni inediti: vedi fig. 1. DE PUMA (1989) pp. 139-140: «How can we explain the frequent appearance of nude female dancers (who are not part of the komos iconography) on the same oinochoai?... These oinochoai are too monumental to be purely decorative and, in the wider context of *bucchero pesante*, are unusual in their emphasis on narrative and quasi-narrative context. Perhaps some specific dances, some specific ritual or funerary celebration is evoked here. If we had more literary evidence we might be able to identify it. The curious rim holes... suggest a ritual function, perhaps libations for the deceased». Per passi sulla nudità femminile in Etruria, vedi RALLO (1989) pp. 29-30.

²³ Edinburgo, Royal Museum of Scotland, 1887. 197. Vedi sopra, n. 22. Ringrazio Elizabeth Goring per la fotografia (Tav. I).

di lottatori col *perizoma*, di *komos* con uomini che ballano. Ma l'ispirazione greca non basta a spiegare l'insolito motivo della danza dalle donne nude. (Il modello per questa rappresentazione può essere stato in parte un *komos* su di un vaso attico o corinzio, con satiri e menadi, oppure *padded dancers* accompagnati da donne nude, menadi o *hetairai*: (tav. II a).²⁴



fig. 1 - Figura femminile nuda da oinochoe etrusca di bucchero pesante.
(Disegno di Richard D. De Puma).

De Puma pensa che questi vasi di bucchero, alti più di mezzo metro, che imitano prototipi di metallo, siano stati fatti apposta per la tomba. Alcuni sono stati traforati, forse per l'offerta di libazioni.²⁵ Ma i balli di donne nude, che conosciamo dalla letteratura classica, rientrano più nel contesto di riti di iniziazione di ragazze o bambine (a Sparta, o a Creta, per esempio) che in un qualsiasi contesto funerario.²⁶ Io penso che sia possibile che le figure di donne nude che ballano, benché modellate sui vasi tardo-corinzi con uomini e donne danzanti, rappresentino un qualche rito di giovani donne, ragazze o bambine etrusche — un rito locale, forse un'iniziazione femminile. Per rappresentare questo soggetto bastava cambiare il modello greco da *komos* maschile a femminile.

²⁴ Londra, British Museum, Cat. No. B 36, anfora a figure nere, Corinto, ca. 550 a.C. PAYNE, NC, pp. 118-124: «Padded dancers», o nudi: sui vasi tardo-corinzi erano spesso accompagnati da donne nude. Esistevano anche rappresentazioni di donne «imbottite», o con i chitoni corti, su vasi attici del primo periodo delle figure nere: Payne p. 200, n. 3. Crateri corinzi e oinochoai di bucchero «illustrano egregiamente la diffusione delle scene di banchetto e di *komos*...» *Casa e palazzi d'Etruria* pp. 59, 63; fig. 28.

²⁵ DE PUMA (1989) pp. 139-140.

²⁶ A. BRELICH, *Paidés e Parthenoi* (Roma 1969) pp. 31, 158, 172, 200, per la nudità rituale. L. KAHIL, *L'Artémis de Brauron: Rites et mystères*, in *AK* 20 (1977) pp. 86-98. Un cratere di Eretria rappresenta delle donne nude che ballano, forse una scena di culto o di iniziazione: J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, 1974, p. 182, fig. 317. Plutarco, *Vit. Lyc.* 14, sulle donne di Sparta. Vedi BONFANTE (1989) pp. 559-560.

Chiaramente il significato del nudo era diverso in Grecia e in Etruria. Nell'arte etrusca si ritrova naturalmente il nudo maschile, atletico ed artistico, ormai classico in tutte le culture «civilizzate». Si trovano anche però molte figure che contrastano con le mode e iconografie classiche, e che presentano problemi di interpretazione. Nell'arte etrusca arcaica e classica compaiono atleti coperti dal *perizoma*,²⁷ prigionieri e vittime, maschi e femmine, nudi e vulnerabili,²⁸ donne nude,²⁹ e l'immagine della donna che allatta (dunque con il seno scoperto):³⁰ tutte figure assenti dall'arte greca classica.

I Greci sapevano che gli Etruschi — come altri «barbari» — avevano adottato il nudo nell'arte, ma non avevano adottato il costume della nudità atletica nella vita quotidiana. Per lo sport, forse non sempre, ma quasi sempre, portavano il *perizoma*, come i Romani dopo di loro che portavano il *campestre* per le esercitazioni. Perciò i vasai greci decoravano i cosiddetti «vasi a perizo-

²⁷ Benché gli atleti spesso compaiano nudi nell'arte del VI e V sec. a.C., ci sono esempi in questo stesso periodo di atleti con il *perizoma*, per esempio nella Tomba Poggio al Moro di Chiusi: Steingraber (1985) fig. 32, tav. 192; cfr. tav. 126, con la cintura. Jean-René Jannot mi comunica inoltre che su vari rilievi chiusini il *perizoma* avrebbe potuto essere dipinto, in bianco o in nero (JANNOT 343).

²⁸ Questo aspetto del nudo femminile è simile a quello nell'arte greca: vedi BONFANTE (1989) p. 560 per esempi di scene con Cassandra, Polissena, le Niobidi nude: le Menadi sono nude perché hanno perduto l'autocontrollo. Per le urne etrusche vedi SMALL (1982) pp. 52-53 (Ifigenia). Vedi anche una donna Lapita nuda, rapita da un gigantesco centauro (*BM Sculpt*, p. 212, D48, urna chiusina); e l'uccisione di Clitennestra su di un'altra urna chiusina (Pryce 205, D 39), dove il manto che le scivola dal corpo accenna alla sua nudità. Per Cassandra, vedi BURANELLI (1987) p. 102, fig. 15. Molto si è scritto di recente su Achille e Troilo: per un'originaria connotazione sacrificale dell'uccisione di Troilo, vedi HARARI (1987) p. 289. HARARI (1989) p. 182, nega l'interpretazione erotica della nudità di Achille su di uno stamnos nel Louvre (B. D'AGOSTINO [1985] pp. 3-5; [1987]): vede aspetti più eroici che erotici nella nudità del guerriero. Le forme «mollì ed effeminate» di Troilo sono secondo me dovute più alla sua vulnerabilità che al suo fascino erotico: si può confrontare questa scena con tante altre dove il nudo significa debolezza, per esempio, nella Tomba dei Tori, dove la nudità del giovane Troilo (modificata, del resto, dalle sue scarpette azzurre) segna un contrasto con l'immagine del forte guerriero Achille, armato di tutto punto. Le figure nude dei symplegmata erotici avranno avuto una funzione apotropaica per la tomba: R.R. HOLLOWAY, «*The Bulls in the Tomb of the Bulls at Tarquinia*», *AJA* 90 (1986) pp. 447-452.

²⁹ Per alcune sculture di figure femminili (forse apparentemente) nude, si potrebbe ricordare l'antica usanza, conosciuta ancora oggi, di rivestire le statue: BONFANTE (1975) pp. 106-107; CHAMPEAUX (1982) pp. 274-302; MARTIN (1987) pp. 15, 21-23, 28-30, 33, 115, 121, 219. Forse la Venere della Canticella (sopra n. 4) sarà stata vestita, benché il marmo prezioso non venisse coperto tanto facilmente quanto il legno o la terracotta. Conosciamo dei canopi vestiti (BONFANTE, *Etruscan Dress*, [1975] p. 11) e delle bambole di legno nude (K. ELDERKIN, *Jointed Dolls in Antiquity*, *AJA* 34 [1930] p. 455; R.A. HIGGINS, *Greek Terracottas* [1967] p. 75. Non è chiaro se sia stato nudo o no il busto bronzeo del British Museum, pubblicato da S. HAYNES (1977) p. 20; malgrado le mie affermazioni in contrario (BONFANTE [1975] p. 5), Emeline Richardson mi assicura che esistono altri esempi in questo periodo. Forse il nudo femminile esisteva nell'arte etrusca prima di essere stato ammesso nell'arte greca.

³⁰ BONFANTE, in *Rallo* (1989) pp. 157-171; BONFANTE (1989) pp. 567-568.

ma» per la loro clientela etrusca.³¹ Questi vasi mostrano gli uomini, perfino gli atleti, vestiti con un bianco *perizoma*, mutande o pantaloncini. Su almeno un vaso sono anche rappresentate delle donne vestite, non solo presenti al simposio, ma adagiate sulle *klinai* insieme ai mariti, in una scena prettamente etrusca.³²

Gli Etruschi, da parte loro, conoscevano benissimo i costumi e le mode greche, e le rappresentavano nell'arte anche quando non le praticavano nella realtà quotidiana. Nella scultura regnava il modello greco del *kouros* nudo. Esistono oggi nei nostri musei e nelle collezioni private centinaia di statuette etrusche di bronzo di *kouroi*, dal V secolo al periodo ellenistico.³³ L'uso di incidere un'iscrizione sul corpo della statuetta, che risulta abbandonato in Grecia dopo il periodo arcaico, si praticava ancora su alcune delle più belle di queste statuette.³⁴

Il significato di umiliazione e incapacità del nudo, sorpassato nell'arte greca ma ancora molto attivo nell'arte etrusca, si ritrova in alcune figure. Su di un'urna di Volterra si vede l'immagine patetica di un bimbo morto, nudo (Tomba dei Calisna Sepus, Monteriggioni).³⁵ Altre figure nude, destinate all'uso magico, hanno le mani legate, oppure le gambe voltate all'incontrario. Due statuette di piombo di Sovana, per esempio, dovevano colpire con l'incantesimo le persone i cui nomi compaiono sulle gambe (*tav. III a, b*).³⁶ Rappresentano una coppia, uomo e donna: Zertur Cecnas and Velia Satnea. Per impedirgli la fuga, alcune statuette di questo tipo erano senza le gambe.³⁷

Tutti questi esempi mostrano come continuassero nel pensiero e nell'arte etrusca le idee del nudo come segno di debolezza e incapacità: un significato simile a quello delle mani legate, le gambe tagliate, le membra rivoltate all'incontrario, la morte stessa. Allo stesso tempo ci si accorge come fosse profondo il bilinguismo greco-etrusco. I greci capivano costumi e mode etruschi; e gli Etruschi, popolo dai modi civili, erano ben informati sui miti e le usanze dei Greci. È per questo che si trovano, nell'arte etrusca, alcuni esempi di costumi greci rappresentati meglio che in Grecia stessa.

³¹ Per il «Perizoma group», BEAZLEY, *ABV* pp. 343-346; T.B.L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens* (Londra 1972) pp. 197, 270-272, 292; T. RASMUSSEN, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, *AK* 28 (1985) 37, per «stamnoi showing detailed knowledge of Etruscan taste»; BONFANTE (1989) p. 564. Vedi anche sopra n. 27.

³² M. VICKERS, *Greek Vases, Ashmolean Museum* (Oxford 1978) No. 30.

³³ RICHARDSON (1983) p. 92.

³⁴ E.G. due bronzetti nel British Museum, S. HAYNES, *Etruscan Bronzes* (Londra 1985) p. 302, nn. 154-155. Per un bronzetto da Bolsena, vedi *The Gods Delight*, catalogo (Cleveland 1988) No. 47, pp. 254-258 (S. FABING); C. DE SIMONE, *StEtr* 55(1989) 346-351.

³⁵ CUE Volterra 1. No. 252.

³⁶ NOGARA (1910) 31-39; MARIANI (1910) 39-47; *CIE* Suana 5234-5235. Vedi Faraone (in corso di stampa).

³⁷ RONCALLI in BURANELLI (1987) pp. 86, 95 (figura). Vedi MINTO (1927) pp. 475-476, per un Eracle con le gambe attorcigliate all'incontrario.

L'infibulazione, come il nudo atletico, era un costume singolarmente greco.³⁸ Non si sa se fosse stato veramente utile or no per proteggere gli organi degli atleti che si esercitavano nudi. Chiaramente i Greci credevano che servisse. L'infibulazione consisteva nel legare il pene con una cordicella che poi gli cingeva la vita. Questo sistema viene rappresentato, ma non molto spesso. Probabilmente veniva praticato molto più di quanto non sembri dal numero limitato di illustrazioni che ne abbiamo. Saranno state delle ragioni estetiche a scoraggiare gli artisti dal mostrare questo particolare realistico sulle belle figure di giovani che rallegravano i vasi usati per i simposio, per esempio, o sulle statue di giovani eroi o dèi. Non per caso, una delle più chiare illustrazioni mostra due schiavi, brutti e infibulati, che preparano la palestra per gli esercizi degli ateniesi liberi.³⁹

La più nota rappresentazione dell'infibulazione, riprodotta spessissimo in tutte le pubblicazioni sui giochi olimpici, sul nudo e sullo sport nell'antichità, proviene da Chiusi. Il dipinto murale della Tomba della Scimmia, dei primi anni del V sec. a.C., mostra degli atleti infibulati – due pugili e un lanciatore di giavellotto.⁴⁰ Ecco il realismo degli artisti chiusini che rappresenta questo particolare del mondo greco che sicuramente si usava molto meno in Etruria che in Grecia, ma che anche in Etruria si conosceva bene. Si conosceva abbastanza bene per burlarsene: uno dei kelebai volterrani mostra un pigmeo nudo, con un fiocchetto sul pene (*tav. II b*).⁴¹

L'iconografia del nudo, del manto e del *perizoma*, del vestirsi e dello svestirsi, ha un ruolo tanto importante nell'arte etrusca quanto in quella greca, ma con significati spesso diversi. Cominciamo a vedere come, specialmente nelle rappresentazioni dei riti di passaggio per la nascita, il matrimonio, la morte, e l'iniziazione al mondo degli adulti, l'arte etrusca adopri questi costumi (anche il nudo è un costume) come segni di stati diversi, permettendoci di riconoscere differenze di usanze e di modi di pensare. Proprio nell'arte di Chiusi si colgono alcuni di questi particolari così importanti e il loro senso intimo. La rappresentazione del modo di vestire (incluso il nudo) assume poi a Chiusi un'importanza, delle forme, e dei simboli speciali che varrebbe la pena di esaminare più da vicino. Per noi queste rappresentazioni e queste particolarità servono per stabilire la cronologia del monumento, oppure per la sua

³⁸ BONFANTE (1989) p. 554, n. 69. W.E. SWEET, *Protection of the Genitals in Greek Athletics*, *Ancient World* 11 (1988) pp. 43-52; J.-P. THULLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque* (Roma 1985) pp. 155, 291, 394-401; E. KEULS, *The Reign of the Phallus* (New York 1985) pp. 68-70, 73.

³⁹ A. LEZZI-HAFTER, in *Greek Vases from the Hirschmann Collection* (Zurigo 1982), a cura di H. BLOESCH, no. 39, pp. 80-81, 104. BONFANTE (1989) p. 555, n. 79, fig. 4.

⁴⁰ STEINGRÄBER (1985) *tav.* 194, fig. 34c. Illustrato, e.g., D. SANSONE, *Greek Athletics and the Genesis of Sport* (Berkeley 1988) fig. 23. Vedi BONFANTE (1989) 20, n. 125.

⁴¹ British Museum, Vase 1851.8-6.17. PASQUINUCCI (1968) p. 108, No. 116, fig. 143.

interpretazione. Per loro, per i chiusini, come per altri Etruschi, erano occasioni per presentare al pubblico se stessi e il loro mondo.

Vorrei ora, in conclusione, riportare a Chiusi notizie di due dei suoi cittadini emigrati all'estero, che si presentano oggi con eleganza formale al pubblico del British Museum. Si tratta di due esuli, di Seianti Hanunia Tlesnasa⁴² e del signore che compare sull'urnetta molto colorita, ma che non gli apparteneva (apparteneva a una donna, Thana Ancarui Thelesai).⁴³ Seianti Hanunia Tlesnasa era una grande signora, che compare con i gioielli di famiglia, tra i quali sei anelli, con le gemme viola che rappresenteranno i corneli tanto pregiati dagli Etruschi. (Il colore dello specchio, invece, è problematico: non è giallo come il bronzo lucido; il suo colore verdastro fa pensare piuttosto alla patina degli specchi di bronzo come li vediamo oggi). Il cittadino chiusino si presenta anche lui con tutti i segni del suo rango: tunica col clavo dipinto, toga con bordo rosso-viola, patera in mano.

Sappiamo anche qualcosa su altri personaggi chiusini. Brigitte Ginge ha compiuto uno studio sulle olle chiusine, che contenevano le ceneri degli abitanti più poveri, in collaborazione con Marshall Becker, antropologo specializzato nello studio degli scheletri antichi.

Sotto consiglio di Marjetta Nielsen, Marshall Becker ha studiato lo scheletro ancora intero di Seianti Hanunia Tlesnasa, e ha scoperto che questa aristocratica signora era almeno ottantenne quando morì e fu seppellita nel suo bel sarcofago, ca. 2.150 anni fa. Accludo il suo rapporto, redatto insieme con Brigitte Ginge, auspicando che tali studi si possano conseguire anche più spesso.

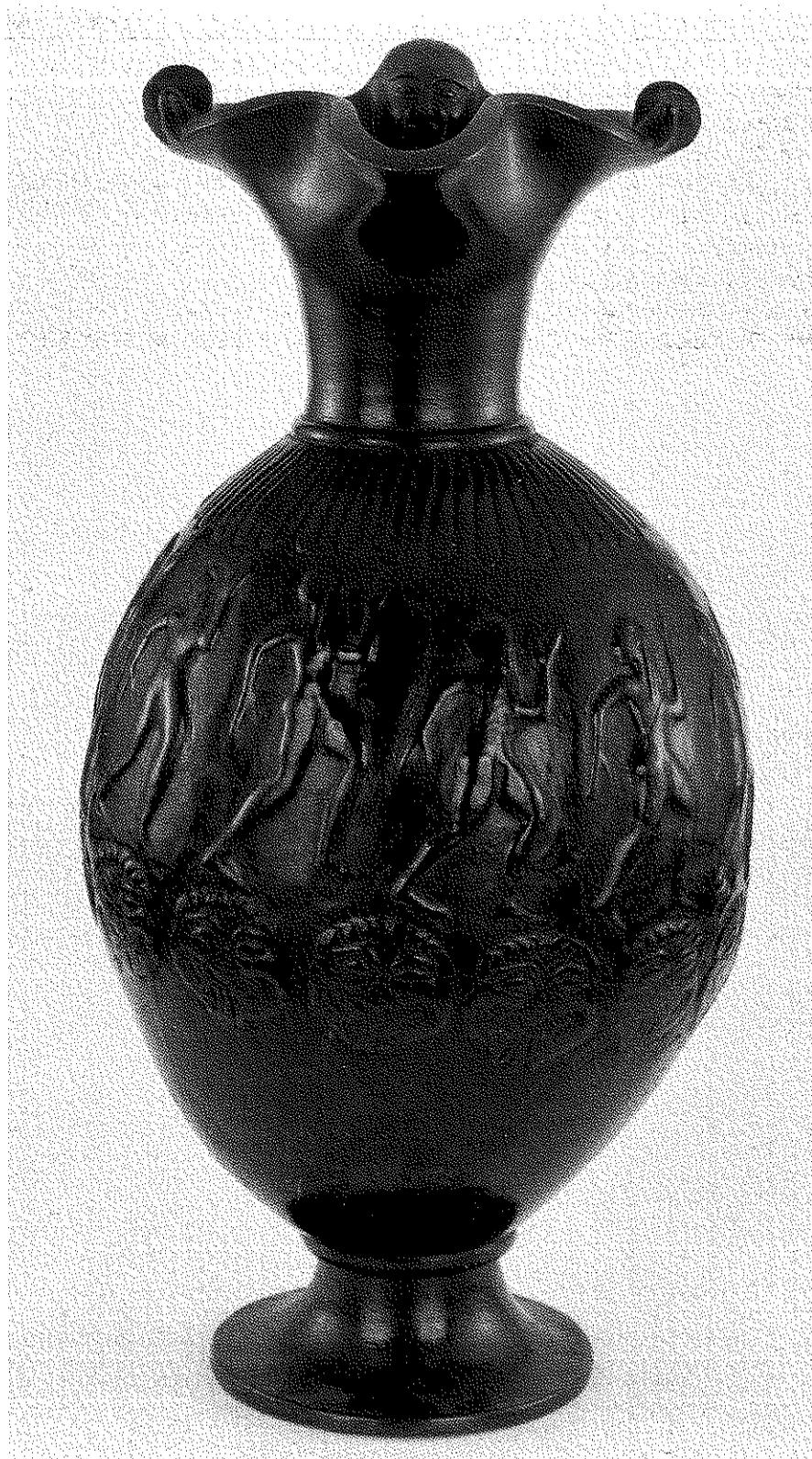
⁴² BM Terracotta D786. Vedi seguente rapporto.

⁴³ BM Terracotta D795.

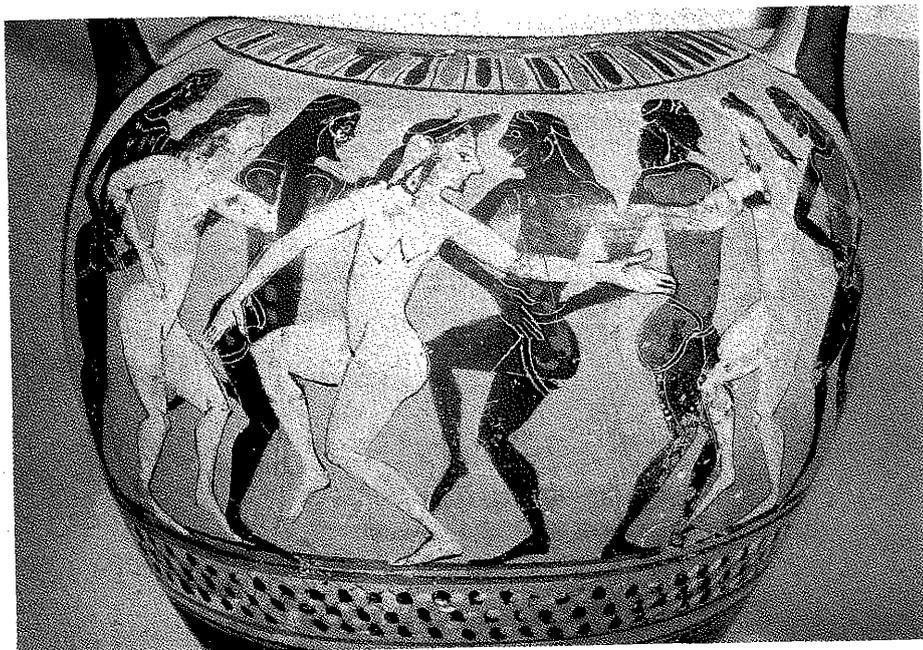
BIBLIOGRAFIA

- BASTET, F.L., *Die Geburt der Seele*, *BABesch* 40(1965) 26ff.
- BEAZLEY, *EVP*.
- BONFANTE, L., *Aggiornamento: il costume etrusco*, *Atti II Congresso internazionale di studi etruschi*, Firenze, 1985 (1990) pp. 1373-1393.
- BONFANTE, L., *Etruscan Dress* (Baltimora, Londra, 1975).
- BONFANTE, L., *Nudity as a Costume in Classical Art*, *AJA* 93 (1989) pp. 543-570.
- BONFANTE, L., *Iconografia delle madri: Etruria e Italia Antica*, in RALLO (1989) pp. 85-106.
- BONFANTE, L. con N. DE GRUMMOND, *Wounded Souls: Etruscan Ghosts and Michelangelo's 'Slaves'*, *AnalRom* 17-18 (1988-1989) pp. 99-116.
- BUCHHOLZ, H.-G., *Das Symbol des Gemeinsam Mantels*, *JdI* 102 (1987) pp. 1-55.
- BURANELLI, F., *La Tomba François di Vulci* (Vaticano 1987).
- CHAMPEAUX, J., *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome dans le monde romain I*. Coll. Ecole Française de Rome 64 (Roma 1982).
- D'AGOSTINO, B., *Achille et Troilos: images, textes et assonances*, in *Poikilia: Études offertes à J.-P. Vernant* (Paris 1987) pp. 145-154.
- D'AGOSTINO, B., *Achille et Troilos: images, textes e assonances*, *AION* 7 (1985) pp. 3-5.
- DE GRUMMOND, vedi BONFANTE-DE GRUMMOND, *AnalRom* 17-18 (1988-1989) pp. 99-116.
- DE GRUMMOND, *Guide to Etruscan Mirrors*, ed. (Tallahassee 1982).
- DE PUMA, R.D., *Nude Dancers: A Group of Bucchero Pesante Oinochoai from Tarquinia*, in *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen 1989) pp. 130-143.
- DE PUMA, R.D., *Etruscan Tomb Groups. Ancient Pottery and Bronzes in Chicago's Field Museum of Natural History* (Mainz 1986) pp. 76-77, pls. 28-29.
- FARAONE, C.A., *Binding and Burying the Forces of Evil; The Defensive Use of 'Voodoo Dolls' in Ancient Greece*, *Classical Antiquity* 1991, in corso di stampa, Appendix: *Survey of Greek, Etruscan and Roman Voodoo Dolls*, No. 18.
- HARARI, M., *Les Gardiens du Paradis. Iconographie funéraire dans la céramique étrusque à figures rouges tardive*, *QuadTic* 17(1988) pp. 169-193.
- HARARI, M., *Il gruppo «Clusium» della ceramografia etrusca* (Roma 1980).
- HARARI, M., *Dibattito*, in *Tarquinia: Ricerche, Scavi e Prospettive* (Milano 1987) pp. 289-291, spec. 289.
- HARARI, M. e M. ODDONE, *Nuove considerazioni sui gruppi Clusium e Volaterrae*, in *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica* (Roma 1985) pp. 35-54.
- JANNOT, J.-R., *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Coll. Ecole Française de Rome, 71 (Roma 1984).
- JUCKER, I., *Die Geburt des Turan*, *QuadTic* 17 (1988) pp. 101-123.
- MARIANI, L., *Osservazioni intorno alle statuette plumbee sovanesi*, *Ausonia* (1910) pp. 39-47.
- MARTIN, H.G., *Römische Tempelkultbilder* (Roma 1987).
- MINTO, A., *Curiosità archeologiche*, *StEtr* 1 (1927) pp. 475-476.
- NIELSEN, M., *Sacerdotesse e associazioni culturali femminili in Etruria: testimonianze epigrafiche ed iconografiche*, *AnalRom*, 19 (1990) pp. 45-67.
- NIELSEN, M., *Women and Family in a Changing Society: A Quantitative Approach to Late Etruscan Burials*, *AnalRom* 17-18 (1988-1989) pp. 53-98.
- NOGARA, B., *Due statuette etrusche di piombo trovate recentemente a Sovana*, *Ausonia* (1910) pp. 31-39.
- PASQUINUCCI, M. MONTAGNA, *Le kelebai volterrane* (Firenze 1968).
- PRÜCKNER, H., *Die lokrischen Tonreliefs* (Mainz 1968).
- RALLO, A., ed., *Le donne in Etruria* (Roma 1989).

- RICHARDSON, E., *Etruscan Votive Bronzes* (Mainz 1983).
- SAUNDERS, G., *The Nude: A New Perspective* (Londra 1989).
- SIMON, E., *Die Geburt der Aphrodite* (Berlino 1959).
- SMALL, J.P., *Studies Related to the Theban Cycle on Late Etruscan Urns* (Roma 1981).
- SMALL, J.P., *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend* (Princeton 1982).
- STEINGRÄBER, S., *Catalogo ragionato della pittura etrusca* (Milano 1985).
- TORELLI, M., *L'arte degli Etruschi* (Bari 1985).
- VERZAR, M., *Pyrgi e l'Afrodite di Cipro*, *MEFRA* 92(1980) pp. 35-86.
- ZUNTZ, G., *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia* (Oxford 1971).



Oinochoe di bucchero pesante con teoria di donne nude che ballano. 550 a.C. ca.
Edimburgo, Royal Museum of Scotland 1887.197. (Museum photo).



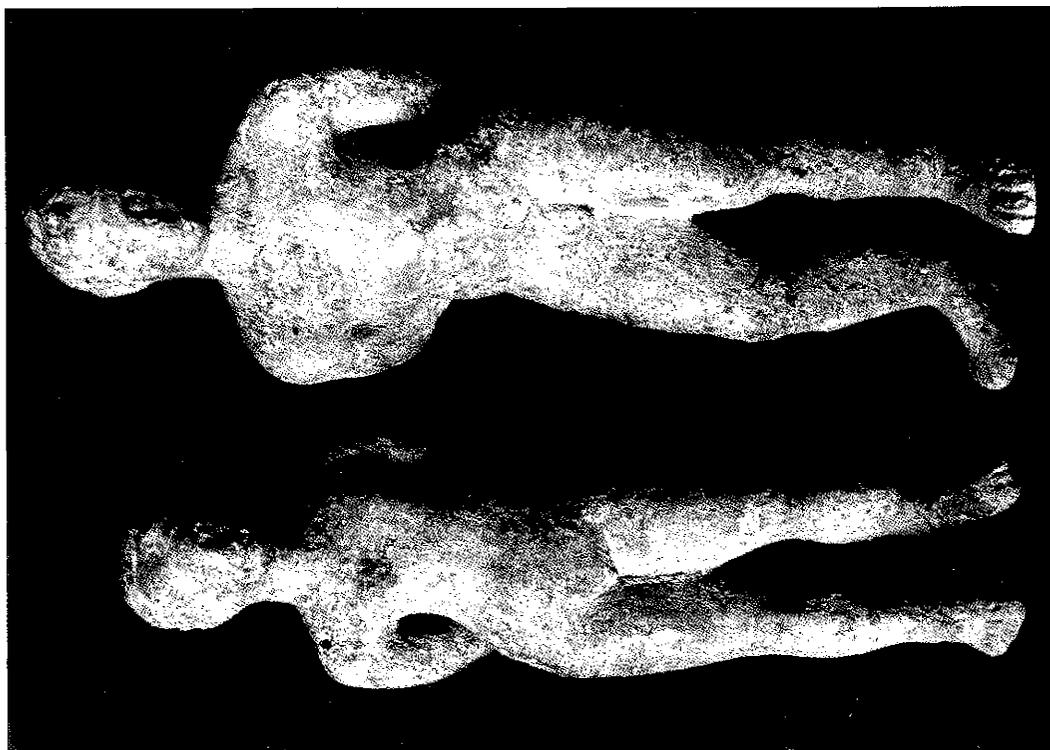
a) Anfora corinzia con *komos* di *padded dancers* accompagnati da donne nude. 550 a.C. ca. Londra, British Museum Cat. No. B36. (Courtesy, Trustees of the British Museum).



b) Kelebe volterrana con pigmeo nudo. 300 a.C. ca. Londra, British Museum Vase 1851.8-6.17 (OC 1685). (Courtesy, Trustees of the British Museum).



b



a

a-b) Coppia di statuette di piombo di Sovana. 300 a.C. ca. Firenze, Museo Archeologico. (Foto Soprintendenza Archeologica della Toscana).