

LARISSA BONFANTE

AGGIORNAMENTO: IL COSTUME ETRUSCO

Negli ultimi dieci anni scoperte, restauri, studii e pubblicazioni varie hanno permesso di capire meglio i costumi delle città etrusche. Si tratta di nuovo materiale, nuove tecniche di ricerca, nuove interpretazioni; in molti casi di un nuovo, o rinnovato interesse.

La relazione di Friedhelm Prayon in un certo senso fornisce il contesto di questi costumi: li portava la gente che abitava o frequentava le case, tombe, templi e santuari che lui descrive. Il suo libro sull'architettura arcaica e il mio sul costume sono usciti lo stesso anno, nel 1975. Ora, dieci anni dopo, facciamo un bilancio.

La mia relazione è divisa in tre parti. Nella prima vorrei esaminare la moda etrusca come riflesso delle relazioni con altri popoli, e come espressione di originalità. Quali costumi erano etruschi? E quali sono le relazioni commerciali o culturali che si intravedono guardando il costume degli Etruschi? Affronterò qui soltanto alcuni problemi che sono stati discussi di recente, oppure che andrebbero approfonditi. Non parlerò né dell'influsso etrusco sull'arte delle situle, né dell'influsso su Roma – argomenti importantissimi, ma già trattati da vari studiosi¹.

Nel periodo orientalizzante, prettamente etrusco è il costume di questa coppia sul vaso di Monte Abatone, Cerveteri, con la donna che tocca amorosamente

¹ Sul costume nell'arte delle situle vedi O.-M. FREY, *Die Entstehung der Situlenkunst*, Römisch-Germanische Forschungen XXXI (1960); G. FOGOLARI, *La protostoria delle Venezie*, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica IV* (1975) 63-222; L. BONFANTE, *Out of Etruria. Etruscan Influence North and South*, BAR International Series 103, Oxford 1981, 15-32 e passim. Per l'influsso su Roma vedi L. BONFANTE [WARREN], *Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph*, JRS LX (1970) 49-66; *Roman Costumes: A Glossary, and Some Etruscan Derivations*, ANRW I, 4 (1973) 584-614. H. S. VERSNEL, *Etrurie en Rome*, *Hermeneus* XLV (1973-1974) 312-343. M. Cristofani, in *Gli Etruschi e Roma. Incontro di Studio in onore di Massimo Pallottino* (1981) 189-198. Alla fine poi ci sono mode comuni etrusche e romane, come la pettinatura a *nodus*, che serve a datare le figure femminili delle urne etrusche: M. NIELSEN, *The Lid Sculptures of Volterranean Cinerary Urns*, *Studies in the Romanization of Etruria*, Acta Inst. Rom. Finlandiae V (1975) 263-404, partic. 377; vedi la discussione in C. CARTER, *A Funerary Urn from Volterra*, *AJA* LXXXVIII (1984) 542, n. 11.



fig. 1 - Vaso da Monte Abatone, Cerveteri: coppia.

il mento dell'uomo (fig. 1)². Vediamo su questo vaso che, così come i Greci insegnarono agli Etruschi a scrivere la propria lingua, gli insegnarono pure a rappresentare in modo riconoscibile figure vestite con costumi etruschi. L'uomo porta un *perizoma* e una *cintura* di tipo villanoviano. La donna, lunga veste e lunga treccia (una moda etrusca già tradizionale per le donne in questo momento; nelle tombe si trovano ferma-trecce adatti per simili pettinature)³. La decorazione a quadretti e righe del tessuto rappresenta probabilmente della lana, o rozza e pesante, o addirittura decorata a scacchi.

Nello stesso periodo orientalizzante si trovano mode evidentemente provenienti *direttamente* dal vicino Oriente, oltre che dalla Grecia: vari tipi di cappelli, che non illustro qui. Un costume piuttosto orientale è rappresentato su una serie di statue sedute, come ci ha fatto vedere Prayon: 1) Una delle figure a rilievo della Tomba delle Statue di Ceri (di recente pubblicazione, da G.

² L. BONFANTE, *Etruscan Dress* (1975) 168, fig. 41 (disegno); M. MARTELLI, *Prima di Aristonothos, Prospettiva XXVIII* (1984) 2-15, con bellissimo corredo fotografico. Un'altra coppia, una donna con una lunga treccia o manto, vestito a losanghe e cintura che tocca il mento di un uomo vestito con *perizoma*, compare su di un'olpe etrusco-corinzia del tardo orientalizzante: M. MARTELLI, *Il pittore di Feoli, Prospettiva XI* (1977) 5-7, fig. 15. Una terza coppia amorosa, quella dell'oinochoe della Tragliatella (BONFANTE, *Etruscan Dress*, figg. 10-11), mostra, come queste due, l'importanza data alla ricchezza dei costumi, accuratamente rappresentati nei particolari, permettendoci di riconoscere la moda etrusca.

³ C. CURRI, A. DANI, S. SORBELLI, *Appunti sulle cosiddette 'ciambelle' di Vetulonia, StEtr XL* (1972) 485-497. L. BONFANTE [WARREN], *The Orientalizing Context of the Long Etruscan Back Braid*, In *Memoriam Otto J. Brendel*, Mainz 1976, 13-20.

Colonna e F.-W. von Hase)⁴. Si vedono, abbastanza chiaramente, i particolari del lungo *chiton*, e del manto di quest'uomo seduto. 2) Il Cowboy di Murlo: la nuova ricostruzione mostra che i vari pezzi inferiori e superiori, di uomini e donne, non combaciano, ma riconosciamo ugualmente la posa seduta e il lungo *chiton*. Il cappello a larghe falde sembra sia da collegare con mode del Nord, rappresentate nell'arte delle situle⁵. 3) Tre maschi e due femmine erano in origine le statuette di Cerveteri, che grazie a Prayon possiamo ora immaginare sedute a rappresentare degli antenati nella Tomba delle Cinque Sedie⁶. Quelle del British Museum, ricostruite da frammenti il secolo scorso, hanno teste femminili e corpi maschili. Invece in quella del Museo dei Conservatori vediamo l'uomo, con la pettinatura a zazzera. Tutti e tre portano vesti lunghe e manti decorati a quadretti, un lungo *chitone* e manto rosso col bordo⁷. Abbiamo dunque soltanto i vestiti maschili, benché due delle teste siano femminili, ornate di orecchini enormi, come dei grossi braccialetti.

Nel periodo arcaico si forma una nuova moda, ionica. Per il manto arrotondato, la *tebenna* degli uomini, che diventerà la toga romana, non ero mai riuscita a trovare paralleli in Oriente⁸. Mi domando ora se non potrebbe venire dal Nord – già da tempo veniva dal Nord l'ambra; e dopo, verranno altre mode, come il *torques* dei Celti⁹. Confrontiamo l'immagine dell'Apollo di Veio; ed ecco il Professor Larry Richardson, che rappresenta la figura maschile della coppia dipinta sulla parte della tomba tarquiniese della Tomba del Barone – è utile la ricostruzione per vedere come era portato davvero un tale costume (fig. 2)¹⁰.

⁴ *StEtr* 152 (1986) 13-59. Vedi sotto, n. 6.

⁵ E. O. NIELSEN, K. M. PHILLIPS, *Poggio Civitate (Murlo)*, in *Casa e Palazzi d'Etruria* (1985) 102-110 (L. R. Lacy), con bibliografia precedente. BONFANTE, *Out of Etruria*, 19-20, fig. 28. I. Edlund sta preparando la pubblicazione di queste statue.

⁶ P. PRAYON, *MarbWPr* (1974); *L'Oriente e la statuaria etrusca arcaica*, in *Colloqui del Sodalizio* s. II, V, 1975-1976 [1977], p. 167.

⁷ M. MARTELLI, in *Oro degli Etruschi* (1983) 40, 49 n. 43, con lett.; O. J. BRENDDEL, *Etruscan Art* (1978) 95; BONFANTE, *Etruscan Dress*, p. 160, figg. 14-16; e vedi sopra, n. 6. Per la stoffa a quadretti, vedi anche M. Martelli Cristofani, *RevArch* 1979, 73-86.

⁸ BONFANTE, *Etruscan Dress*, 48-51.

⁹ Varii autori, *I Galli e l'Etruria*, in *I Galli e l'Italia* (1978) 207-221 e passim. Per possibili influssi del Nord in epoca più tarda, vedi L. BONFANTE, *Human Sacrifice on an Etruscan Funerary Urn*, *AJA* LXXXVIII (1984) 531-539.

¹⁰ *Apollo di Veio*: vedi lett. in BONFANTE, *Etruscan Dress*, p. 190, figg. 104-105. Per il costume di questo periodo, rappresentato sugli specchi etruschi, vedi L. BONFANTE, *Daily Life*, in *A Guide to Etruscan Mirrors*, ed. N. T. de Grummond (1982) 79-89, soprattutto 86-89. Questo mantello arcaico, drappeggiato alla greca, compare spesso sugli specchi: I. MAYER-PROKOP, *Die gravierte etruskischen Griffspiegel archaischen Stils* (1967) S 4, 10, 15-16, 46. Dopo, nel IV secolo, compare un'altra moda greca, il *himation* portato con un lembo triangolare davanti: vedi lo specchio prenestino, Palestrina, Mus. Arch. Prenestino 1514, già a Roma, Villa Giulia 15697 (*Fortuna*); e anche ANDRÈN, *Arch. Terracottas*, tav. 7 D. Sono grata a L. Bouke van der Meer che me l'ha fatto notare. Tomba del Barone, costume maschile: E. RICHARDSON, *Civilian Dress of the Classical World*, University of North Carolina 1966 (serie di 20 diapositive con commento), fig. 6.

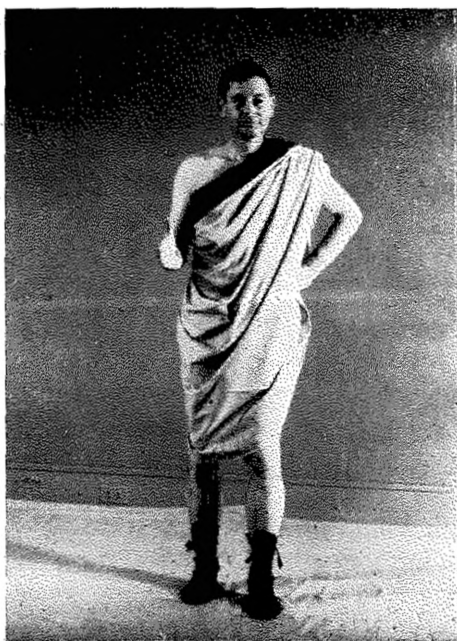


fig. 2 - Ricostruzione della *tebenna* rappresentata nella Tomba del Barone, Tarquinia, indossata dal Professor Lawrence Richardson, Jr.

Dal Nord proviene invece un vero mantello con bordo arrotondato. Questo manto di lana, dal 1200 a. C. circa, da *Gerömsberg*, nella Danimarca, è decorato a quadretti (fig. 3). Sembra che non fosse tessuto con forma rotonda, ma piuttosto tagliato. Il drappeggio, come si vede nei vari esempi, etruschi e nordici, è sempre del tutto diverso da quello del *himation* greco, rettangolare (fig. 4)¹¹.

Un'altro aspetto caratteristico della moda etrusca, la somiglianza fra il costume maschile e femminile – le donne, come gli uomini, portavano cappelli, manti, scarpe a punta – potrebbe essere dovuta ad un influsso ionico; ma va anche messa in relazione con la maggiore « libertà » delle donne etrusche, che uscivano tanto quanto gli uomini¹².

¹¹ L. VON POST, *Bronsaldermanteln fran Gerömsberget i Västergötland* (1925); H. BROHOLM, M. HALD, *Bronze Age Fashion* (1948) 43ss.; BONFANTE, *Etruscan Dress* pp. 11; 106 n. 1; 157 fig. 1.

¹² *Etruscan Dress*, p. 88, per il vestito delle donne etrusche. Esistono rappresentazioni di uomini con la pettinatura alta, come un *tutulus* – per esempio alcune placchette d'avorio di Tarquinia, con rappresentazione di banchetto. Sembra piuttosto la pettinatura greca, la *mitra*, che il *tutulus*, ed è una moda ionica, effeminata. Anche nell'arte greca, secondo me, andrebbero interpretati come uomini che fanno la bella vita piuttosto che come uomini che vogliono travestirsi da donne. Vedi citazioni, *Etruscan Dress* p. 142, n. 85; e ora *Aspects of Ancient Greece*, Allentown Art Museum 1979, Cat. 29, lekythos a figure nere del Metro-

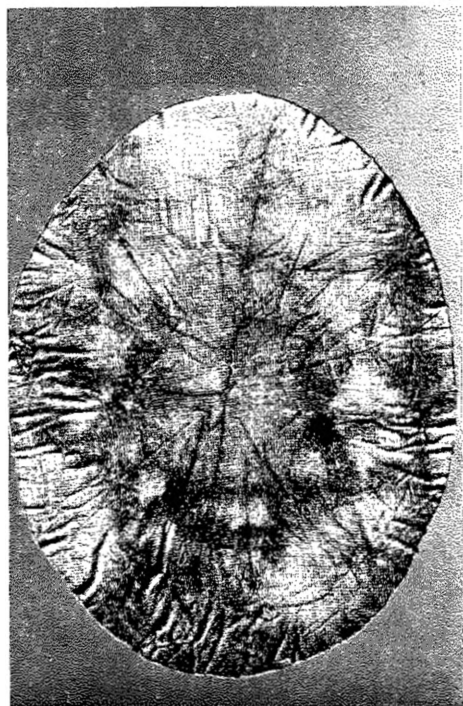


fig. 3 - Manto di lana da Gerömsberg (Danimarca).



fig. 4 - Manto di Gerömsberg, come era portato.

È con la Grecia che si confronta sempre il costume, come l'arte, e con ragione; eppure il costume etrusco è spesso diverso da quello greco. Particolarmente interessante è il modo diverso di vedere e di rappresentare il nudo, maschile e femminile. Nel mio libro sul costume etrusco mi sono occupata un poco di questo soggetto – ancora oggi, difficile e delicato¹³. Il nudo è dopo tutto un costume, un modo di vestire – o svestire!. È anche un problema. Anche qui, ci sono stati nuovi studi e nuove idee. Il *nudo* esiste in Grecia e in Etruria, nel

politan Museum (41, 162, 13 Rogers Fund), spiegata da K. de Vries, *East Meets West at Dinner, Expedition*, XV, 4 (1973) 32-39. Vedi *Civiltà degli Etruschi*, p. 229, per una placchetta con donne.

¹³ Come costume rituale, il nudo appare spesso nei riti religiosi. Vedi, per i *rites de passage* per adolescenti, A. BREICH, *Paides e Parthenoi* (1969) ristampa 1981, 31, 72, 158, 172, 200; per la nudità dei guerrieri e atleti ateniesi, 225, 452. Per il nudo rituale spartano vedi U. PESTALOZZA, *Eterno femminile mediterraneo* (1954) 87; I. CHIRASSI COLOMBO, *La religione in Grecia* (1983). Sempre utile resta J. HECKENBACH, *De nuditate sacra sacrisque vinculis*, (1911). Per il *tabù* della parola *nudo* nelle varie lingue indoeuropee, vedi G. BONFANTE, *La parola nudo e la nudità sacrale fra gl'Indoeuropei*, *AGI LXVI* (1981) 89-92. Per il nudo nell'arte vedi G. BECATTI, *Nudo*, in *EAA* 576-581. Sulla nudità greca e romana ritornerò in un lavoro sul costume antico: vedi *Etruscan Dress* pp. 19-31.

sesto e quinto secolo, ma con sensi diversi. In Grecia – per qualunque ragione *magico-religiosa*, rituale sia avvenuto il cambiamento dall'antico senso omerico – al tempo di Erodoto e di Tucidide, e già prima, un uomo nudo nell'arte era uno che si esercitava nel *gymnasion*, uno che combatteva, dunque un cittadino¹⁴. Il vecchio, fondamentale senso di vergogna, di umiltà e vulnerabilità era invece rimasto per le donne: sono rappresentate nude Cassandra e Polissena, che stanno per essere violentate, rapite o uccise; e nude sono prostitute, musicanti, schiave¹⁵. Come gli altri popoli del Mediterraneo, gli Etruschi avevano, e sempre mantennero, questo senso del nudo: anche per un uomo significava essere povero, triste, nullo. I bambini e gli schiavi erano rappresentati nudi. Eppure l'arte etrusca accettò questa convenzione del nudo greco « eroico », come l'accettarono tutti i paesi « civili ». Si nota però sempre una certa riluttanza: i bronzetti ed altre figure nude portano spesso una collana, delle scarpe, qualche gioiello o decorazione, per non comparire proprio completamente nudi¹⁶.

Alcuni eccezionali monumenti etruschi ci fanno intravedere quanto diversamente fosse considerato il nudo in Etruria. Prima di tutto, un monumento arcaico sorprendente da tanti punti di vista, la statua di culto del santuario della Canicella. Non ripeto qui la sua strana storia, molto discussa dopo le pubblicazioni di Andrén. Ci sono stati restauri antichi, e cambiamenti; fra l'altro il petto e le gambe, ora aggiunti di marmo diverso dal resto del corpo. Ha scritto Bianchi Bandinelli, « se non vi si opponesse il rigido ossequio alla tipologia, che è re-

¹⁴ R. RIDLEY, *The Hoplite as Citizen: Athenian Military Institutions in Their Social Context*, *L'AntClass* XLVII (1978) 509-548; E. L. WHEELER, *Hoplomachia and Greek Dances in Arms*, *Greek, Roman and Byzantine Studies* XXIII (1982) 223-233. Per i *kouroi*, G. M. A. RICHTER, *Kouroi*, 1970 (terza ediz.), e B. S. RIDGWAY, *Archaic Style in Greek Sculpture* (1977) 45-83.

¹⁵ Fra il 700 a. C. e il IV secolo a. C. le sole rappresentazioni di nudo femminile in Grecia si possono spiegare con l'influsso orientale: vedi per es. N. COLDSTREAM, *Geometric Greece* (1977) 130-132. Per il nudo come segno di povertà, vergogna e miseria, naturali condizioni umane, nella Bibbia, vedi M. LURKER, *Wörterbuch Biblischer Bilder und Symbole* (1973) s.v. « Nacktheit », pp. 218-220. Esiste però il nudo delle spartane, e il problema dell'interpretazione delle cariatidi degli specchi bronzee greci. L. KEENE CONGDON, *Caryatid Mirrors of Ancient Greece* (1981); e recensione di L. BONFANTE, *New Studies of Greek Mirrors*, *Archaeological News* XII (1983) 14-19, soprattutto pp. 16 ss. dove si accenna al problema del nudo femminile nell'arte greca arcaica: « The degree of virtue, as well as the identity, of the female figures has long troubled scholars ». N. DE GRUMMOND, *Guide to Etruscan Mirrors*, p. 37: « The identity of the nude male supporting figures does not seem to trouble anyone; they are evidently intended to be general representations of strong young athletes ». Le figure femminili potrebbero rappresentare Afrodite, oppure giovani spartane, oppure *hetairai*. Quelle su base a forma di tartaruga rappresentano la dea della bellezza, oppure una mortale che assume la posa e gli attributi della dea. Vedi J. BOARDMAN, E. LA ROCCA, *Eros in Greece* (1975) 87; e M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 143, 390-393.

¹⁶ Per i bronzetti con perizoma vedi ora DOROTHY K. HILL, *Four Bronzes in the Hirshhorn Museum*, *AJA* LXXXIV (1980) 90-91. E. RICHARDSON, *Etruscan Votive Bronzes. Geometric, Orientalizing, Archaic* (1983). Per gli Etruschi e il nudo, vedi G. BECATTI, *Nudo*, *EAA*, 580-581.

gola fondamentale per l'arte greca arcaica, si potrebbe avanzare una supposizione solo apparentemente stravagante: che la statua della Cannicella fosse la trasformazione di un *kouros* in figura femminile». Certo la statua dev'essere, come conclude Bianchi Bandinelli, l'opera di uno scultore greco che ha lavorato sul posto, eseguendo gli ordini di committenti etruschi; perché a Orvieto avevano bisogno di una statua di culto di un tipo che non esisteva in Grecia: una dea, che doveva essere nuda.¹⁷

Esiste nell'arte etrusca un'altra rappresentazione sorprendente di nudo femminile. Più tardi, ma sempre prima del periodo ellenistico, quando il tipo fu accettato in Grecia, vediamo marito e moglie nudi, uniti in un tenero abbraccio sul letto¹⁸. Giacciono sotto la *tebenna* rotonda, simbolo di matrimonio, come



figg. 5-6 - Sarcophago di Vulci, Boston Museum of Fine Arts, 88.145. Coperchio, con due sposi sdraiati insieme.

¹⁷ A. ANDRÉN, *Marmora Etruriae*, in *Antike Plastik VII* (1967) 7 ss.; R. BIANCHI BANDINELLI, *L'arte etrusca* (1982) 292-297. *Civiltà degli Etruschi* (1985) 261, fig. 10.2, con bibliografia precedente. Vedi anche, per particolari, A. PFIFFIG, *Religio Etrusca* (1975) 65-68.

¹⁸ Ca. 330-300 a. C. M. B. Comstock, C. C. Vermuele, *Sculpture in Stone. The Greek*,



fig. 6 - Sarcofago di Vulci: particolare.

ha mostrato Pallottino (figg. 5-6)¹⁹. Una coppia simile non compare in Grecia. Anche in Etruria è un *unicum*: però la posa di marito e moglie, insieme sulla *kline*, è etrusca, ed è etrusca l'uguaglianza di costume – in questo caso il nudo – maschile e femminile. In Etruria evidentemente non era percepita la differenza fra il nudo maschile e il nudo femminile, così fondamentale nella Grecia classica.

Vita privata, o vita pubblica? Che significava questo « costume » per quelli che lo avevano ordinato, e per gli altri che lo vedevano? Era il nudo dell'intimità del matrimonio? Oppure era inteso come una specie di « eroizzazione » il fatto che la coppia era rappresentata alla moda greca? Era forse una moda vista come parte di un altro mondo, mitico, eroico, dell'aldilà? Non so quale sia la risposta preferibile, e apprezzerai commenti a proposito.

Altre coppie di marito e moglie si trovano insieme in un simposio su di uno *stamnos* del Perizoma Group, ad Oxford. Fa parte di una serie di vasi greci che rappresentano costumi etruschi, come hanno fatto notare Vickers, Webster ed altri.

Roman And Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston (1976) 244-247. No. 383. E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (1979) 146-147, fig. 1 (e vedi, nel capitolo V, la discussione della relazione fra l'amore e la morte). I due sarcofagi, visti da George Dennis nel 1846 o 1847, andarono in America nel 1883. Il secondo dei due sarcofagi è stato recentemente donato al museo da Mr. e Mrs. C. C. Vermeule, III (non è più al Boston Athenaeum, dove andò nel 1886); è probabilmente più tardo del nostro di una generazione (ca. 300-280 a. C.): Comstock-Vermeule, 247-147, no. 384.

¹⁹ Per la *tebenna* come simbolo di matrimonio vedi Aristotele, in Ateneo 1.23d: Pallottino, *Etruscologia*, p. 389; cfr. L. Bonfante, *Etruscan Dress*, p. 124.



fig. 7 - Stamnos del Perizoma Group (Michigan Painter), Oxford, Ashmolean Museum: corridori.



fig. 8 - Stamnos del Perizoma Group: lottatori.

Sotto, gli atleti (fig. 7, corridori; fig. 8, lottatori) vestono un perizoma bianco, invece di essere nudi, come in Grecia. Sopra, le donne sono vestite, e dunque mogli etrusche, rispettabili, invece di essere nude come in Grecia, e dunque prostitute²⁰.

* * *

Nella seconda parte della relazione voglio far presente un nuovo interesse per lo studio delle stoffe, e di altri materiali, come l'ambra. I tessuti e l'ambra sono stati soggetti di colloqui recenti negli Stati Uniti²¹. Per l'ambra in Italia sono indispensabili i lavori di Nuccia Negroni Catacchio, come il suo sunto degli

²⁰ M. Vickers, *Greek Vases*. Ashmolean Museum. Oxford 1978, No. 30: stamnos del Michigan Painter, attico, ca. 520-500 a. C. I pugili portano *perizomata* bianchi. « On the shoulder, a symposium, exceptionally attended by women who are shown on equal terms with the men » (1965.97). Per il « Perizoma Group », fatto per il mercato etrusco, vedi G. Becatti, « Nudo », *EAA* 581; e T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, (1972) 292. Per il *perizoma* degli atleti, si possono confrontare nell'arte etrusca i saltatori della Tomba del Colle a Chiusi (Tomba Cardarelli), dove il panno che portano alla vita è rappresentato in rosso.

²¹ L'incontro sui tessuti ha avuto luogo a Toronto, nell'ambito del congresso dell'Archaeological Institute of America, dicembre 1984: vedi i resoconti in *AJA* LXXXIX, 1984. Quello sull'ambra, a Washington, D.C., al congresso di studi baltici, 1981; ora pubblicato, a cura di Joan Todd, nel *Journal of Baltic Studies* XVI, 3 (1985). Vedi, ivi, gli articoli di Peter Wells, di Larissa Bonfante, e di Giuliano Bonfante.

studi sull'ambra nella protostoria italiana nel catalogo della mostra, *Ambra oro del Nord*, tenuta a Venezia nel 1978²².

Ma è soprattutto dei tessuti che voglio parlare, e di un rinnovato interesse che potrebbe essere molto importante per gli studi etruschi. L'esame degli specchi, per esempio, porta alla luce tracce, o meglio « pseudomorfi » delle buste di lino che li proteggevano; e gli scavi continuano a produrre frammenti e tracce di tessuti, per noi particolarmente preziosi²³. Il documento più sorprendente, e che ha più cambiato le nostre idee sulla manifattura della lana nell'Italia del settimo secolo, è la rappresentazione sul tintinnabulo della Tomba degli Ori, di Bologna, trovato nel 1884, insieme con un sontuoso corredo, ricco di ambre,

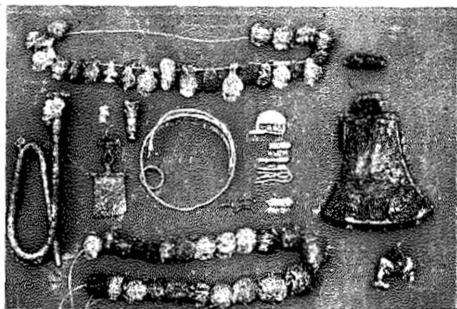


fig. 9 - Tintinnabulo e altri oggetti dalla Tomba degli Ori, Bologna.

col quale fu scavato (fig. 9). Dobbiamo a Cristiana Morigi Govi il restauro (fig. 10) – dopo cent'anni dallo scavo! – e lo studio esauriente delle figure²⁴. Il lato A mostra la filatura: due donne avvolgono sulle conocchie la lana cardata: in alto, si vede una filatrice con conocchia e fuso. La tessitura invece è illustrata sul lato B: in basso, due donne preparano matasse di filo; in alto, una tessitrice lavora, seduta su un telaio a due piani. A che servivano i due piani? I vestiti an-

²² N. Negroni Catacchio, « L'ambra nella protostoria italiana », in *Ambra Oro del Nord*, Venezia 1978.

²³ BONFANTE, *Etruscan Dress*, pp. 106-107, con lett. Stoffe di Verucchio; G. V. GENTILI, *Il problema del Villanoviano sull'Adriatico. Introduzione alle antichità adriatiche* (1971) tavv. 14-19. Dalla tomba 928, Pontecagnano: B. D'AGOSTINO, *Tombe 'Principesche' dell'orientalizzante antico da Pontecagnano*, *MonLinc* 2: 1. 1977, p. 60; vedi anche R32, R33; e altri pseudomorfi da Cuma (tombe 2, 104) citati da d'Agostino. Dalla Tomba Bernardini, Praeneste: C. C. CURTIS, *MAAR* III, 1919, p. 87, tav. 71.11 (Villa Giulia). Un pezzo di tessuto in ottime condizioni, di una tomba della necropoli del Portone di data incerta (fra il IV e il I secolo a. C.) si trova attualmente nel Museo Guarnacci a Volterra (sala XXII, vetrina 6): E. FIUMI, *Volterra Etrusca e Romana* (1976) 65; STAGE (sotto, n. 25) p. 87, n. 24-25.

²⁴ C. MORIGI GOVI, *ArchCl* XXIII, 1971, 211-235. Ringrazio S. Tovoli che mi ha prestato la fotografia del corredo.

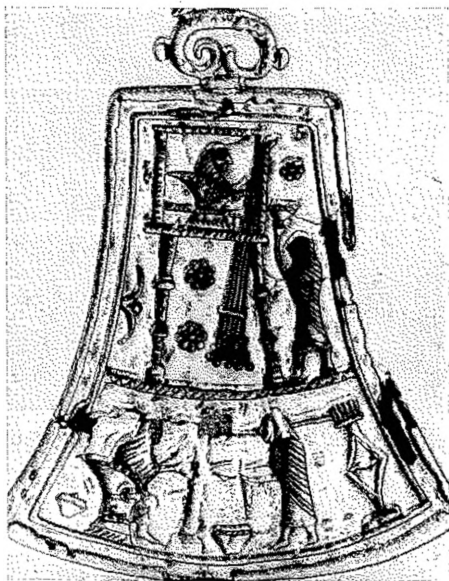


fig. 10 - Tintinnabulo dalla Tomba degli Ori: lato B, tessitura.

davano tessuti su misura e per farne uno occorreva tessere un pezzo di stoffa molto lungo. Un chitone doveva essere alto due volte l'altezza dell'uomo o della donna che lo portava. Questa del tintinnabulo è la sola rappresentazione di un telaio a due piani; ma esistevano altri espedienti per riuscire a tessere un pezzo di stoffa più lungo, per non dovere – o per dovere meno spesso – legare i pesi da telaio ogni volta che se ne tesseva un pezzo dell'altezza del telaio²⁵. Sul vaso di Oedenburg (Hallstatt) sono rappresentate delle donne che lavorano la lana (fig. 11). Sotto il telaio è stato scavato un fosso²⁶. Altrove le donne adopravano scarpe con alte suole, o si innalzavano in punta di piedi su di un banco²⁷. Questo sistema del balcone certo permetteva di guadagnare tutta l'altezza di una persona, un metro e mezzo almeno.

Era compito delle donne la lavorazione della lana e la manifattura dei vestiti. Varie rappresentazioni illustrano questo aspetto importante della vita privata,

²⁵ Devo queste informazioni a Elizabeth Barber, che sta preparando un libro sulla tessitura del periodo preistorico in Europa: vedi *AJA* LXXXIX, 1985, p. 324. Ringrazio anche Jeanine Stage, la cui tesi inedita sui tessuti etruschi mi è stata di grande utilità (*Etruscan Textiles*, 1981).

²⁶ Vaso di Oedenburg: L. BONFANTE, *Out of Etruria*, fig. 65, da M. HOERNES, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (1898) tav. 29.

²⁷ M. HOFFMAN, *The Warp-Weighted Loom* 1964; ristampa 1974, 47, fig. 14. Vedi anche cap. V, *The Looms of Classical Antiquity*, 297-321.

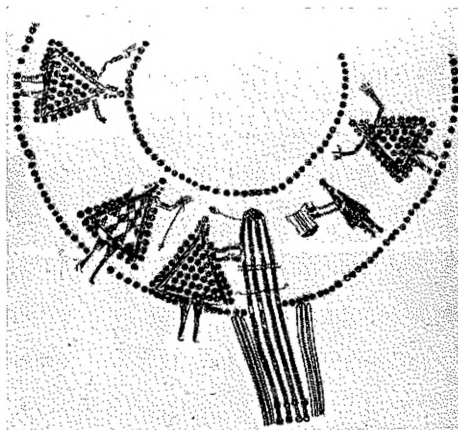


fig. 11 - Vaso di Oedenburg (Hallstatt), con scena di tessitura.

per esempio su di uno specchio etrusco (fig. 12), dove è forse Elena che lavora con fuso e conocchia²⁸. C'è poi materiale di scavo. Dall'abitato di Acquarossa provengono questi pesi da telaio, qui messi in bell'ordine come dovevano venire



fig. 12 - Specchio etrusco con scena di filatura.

²⁸ H. Salskov Roberts, *CSE*, Denmark 1, fasc. 1, 26. Cfr. uno specchio di Arezzo, V. Melani, F. Nicosia, *Itinerari etruschi* (1979) 215.

usati²⁹; mentre nelle tombe si trovano conocchie e fusi, come attributi delle donne, certe volte fatti di materiali preziosi³⁰.

È ora soprattutto urgente analizzare, pulire e studiare le stoffe conservate. Alcune stoffe etrusche sono già state studiate: uno pseudomorfo conservato su di una oinochoe etrusca (ca. 600 a. C.), nel museo di Toronto, è stato studiato da John Hayes³¹; mentre Diane Carroll ha utilmente pubblicato i risultati dello studio di un'impronta di stoffa sul fondo di un lebes di bronzo al museo di Newark. L'ingrandimento mostra i fili di questo pseudomorfo (fig. 13)³².

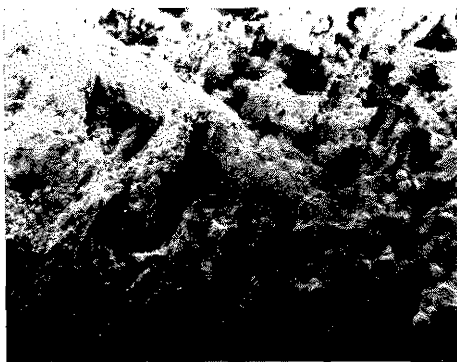


fig. 13 - Impronta di stoffa al fondo di un *lebes* di bronzo etrusco, nel museo di Newark, New Jersey (USA). Ingrandimento (20 x).

Si cominciano oggi a studiare e fotografare dei resti preziosi di tessuti etruschi.

Massimo Leoni mi ha gentilmente mandato le fotografie di due lembi di stoffa dalla tomba della Montagnola. Il primo (fotografato a grandezza naturale (tav. III a) e ingrandito $\times 10$ (tav. III b)) proviene da una « stoffa sovrapposta ad un frammento di spallaccio di una corazza di ferro, del tutto analoga a quella del Marte di Todi ». Il secondo (tav. III c) « potrebbe essere un frammento della coltre del letto funebre che forse si trovava in fondo a destra nella cella di destra an-

²⁹ ÖSTENBERG, *Acquarossa*, 78-80; illustrato in STAGE, *op. cit.*, figg. 32-33.

³⁰ STAGE, *op. cit.*, figg. 12-16, 22-25: e.g. O. MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie*, tavv. 147.14; 170.3; 282.3; BARNABEI, *Mon.Ant* 41, 1895, 320; ecc. Una conocchia di Bologna, per esempio, è stata trovata in una tomba del 700 a. C. circa, che « presenta una ricca parure di oggetti di ornamento personale tipicamente femminili ed oggetti di prestigio indicativi dell'alto rango della defunta » (SILVANA TOVOLI in *Civiltà degli Etruschi*, pp. 72-73). Sui tessuti e l'oreficeria, vedi *Civiltà* pp. 137, 172-174.

³¹ J. W. HAYES, « Some Etruscan Textile Remains in the Royal Ontario Museum », *Studies in Textile History* (1977) 144.

³² D. L. CARROLL, *An Etruscan Textile in Newark*, *AJA* LXXVII, 1973, p. 335.

dando verso la tholos, come risulterebbe dalle incrostazioni dovute a stillicidio di acqua calcarea »³³.

La più famosa stoffa etrusca, quella della mummia di Zagabria, è stata restaurata, e, grazie alle cure di Francesco Roncalli, è stata esposta a Perugia³⁴. Roncalli ci ha insegnato a riconoscere altri libri di lino rappresentati su monumenti etruschi: ad esempio quello raffigurato su di un cinerario chiusino a Berlino, sotto il berretto di aruspice e dunque chiaro attribuito dell'aruspice, come lo era anche il *liber linteus* con testo sacro. Forse il più sorprendente è l'oggetto nella Tomba dei Rilievi, ricostruito da Roncalli come una stoffa piegata nella sua custodia³⁵.

Altre rappresentazioni e restauri ci permettono di ammirare i colori vivaci che una volta distinguevano chiaramente le ricche stoffe etrusche. Ci ricordano che nell'antichità le stoffe lavorate, tessute od altrimenti decorate erano tanto preziose come l'oro, l'avorio e altre materie di valore³⁶. Alcune delle statue sedute di Murlo mostrano tracce di colore e ci permettono di vedere che portavano vesti dipinte in un rosso scuro, decorate con un bordo inferiore bianco con motivo a meandro marrone³⁷. Ha portato risultati spettacolari il restauro del Sarcofago degli Sposi del Louvre, eseguito a Firenze, e curato da Marie

³³ Ringrazio Massimo Leoni: le citazioni sono di una sua lettera del 15 luglio 1985. Le fotografie sono praticamente inedite. Quelle delle stoffe aderenti alla corazza sono apparse in un articolo di tipo divulgativo: M. LEONI, *Una corazza etrusca vecchia di 25 secoli*, in *T.A.C.A.R.M.I.* X, aprile 1973, pp. 62-68. Ringrazio anche Giacomo Caputo: la nota seguente è apparsa subito dopo la scoperta della tomba. G. CAPUTO, *Nuova tomba etrusca a Quinto Fiorentino*, *StEtr.* 27, 1959, 269-270.

Per altro materiale, vedi *La tomba della Montagnola* (Mostra fotografica a cura della Sopr. Arch. della Toscana), Sesto Fiorentino 1969; G. CAPUTO, F. CHIOSTRI, M. MANNINI, *Tomba etrusca 'La Montagnola'*, Quinto-Sesto Fiorentino (1960); G. CAPUTO in *EAA* VI (1965) 591-592, s.v. « Quinto Fiorentino ».

³⁴ *Scrivere etrusco*. Catalogo della mostra, Perugia 1985, a cura di F. Roncalli.

³⁵ F. RONCALLI, *'Carbasinis Voluminibus implicati libri' - Osservazioni sul liber linteus di Zagabria*, *JdI* 95, 1980, 227-264.

³⁶ Molti testi ne danno la prova. In Omero, i vestiti dei tessuti sono doni per gli dèi e per i principi, e possederne una gran quantità è segno di ricchezza e di prestigio: vedi, nell'*Odissea*, la scena di Nausicaa; Elena regala un *peplos* a Menelao per la futura sposa (15, 104-129), e le donne troiane ne donano uno ad Atena (VI, 289-295), come si farà ogni volta poi alla fine della processione panatenaica ad Atene. Vedi E. DUSENBERRY, *A Footnote on Heroic Representation: Helen's Web*, in *Coins, Culture, and History in The Ancient World. Essays in Honor of Bluma L. Trell* (1981), 123-126. G. Colonna ricorda che le leggi suntuarie di Solone, e le XII Tavole a Roma, nominano proprio gli abiti come la parte del corredo più sontuosa, l'aspetto del lusso funerario che bisognava limitare (G. COLONNA, *In margine alla mostra sul Lazio primitivo*, *Studi Romani* 24, 1976, pp. 60-61. Lussuosi erano i tessuti, come le materie preziose, l'ambra dei vestiti di Decima (sotto, n. 41), ai quali si riferisce l'osservazione di Colonna. Non ho visto C. AMPOLO, *Il lusso funerario e la città arcaica*, in *Aspetti dell'ideologia funeraria nel mondo romano*, Tavola rotonda, Napoli, aprile 1969. Istituto Universitario Orientale, *Annali di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico*, Archeologia e Storia Antica VI, 1984, pp. 71-102, spec. 84-85.

³⁷ Sopra, n. 5. I. EDLUND GANTZ, *'The Seated Statue Akroteria from Poggio Civitate (Murlo)'*, in *DArch* 6, 1972, 167 ss.

Françoise Briguet, alla quale devo il prestito della foto di un disegno inedito del 1862, dove si vedono ancora i colori, poi scomparsi, e oggi recuperati. Vediamo di nuovo la coperta a righe colorate, senza dubbio di lana, sulla quale erano adagiati gli sposi³⁸. Per coperte di lana colorata possiamo confrontare quelle delle *klinai* sul vaso pontico di New York con rappresentazione di dame (o dèe?) ad un banchetto³⁹. Tutti questi tessuti, rappresentazioni e decorazioni andrebbero studiati più a fondo⁴⁰.

Non si può parlare di tessuti senza ricordare la scoperta più straordinaria di questi ultimi anni: quella degli abiti di argento, ambra e pasta vitrea dagli scavi di Decima, del periodo orientalizzante (databile ancora nell'ambito dell'VIII secolo a. C.) (fig. 14)⁴¹.

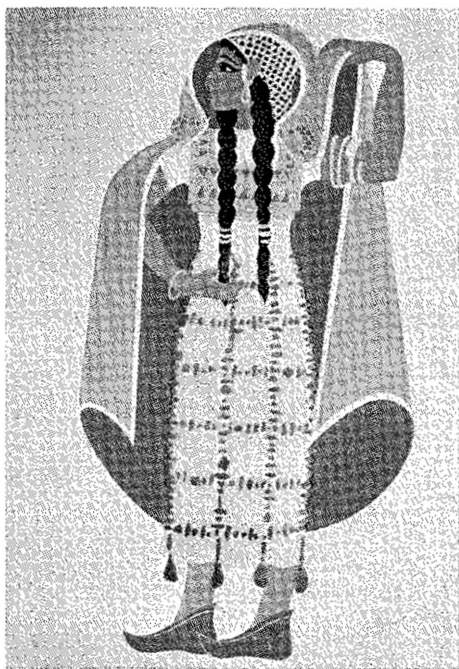


fig. 14 - Ricostruzione del vestito e degli ornamenti della donna nella tomba di Decima (L. Quilici).

³⁸ Ringrazio Maria-Françoise Briguet, che presto pubblicherà il sarcofago dopo il restauro, affidato al Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana.

³⁹ L. BONFANTE, *Etruscan Dress*, p. 205, fig. 147, con bibliografia precedente.

⁴⁰ Cfr. il lavoro di Wild per le stoffe del nord nel periodo romano: J. P. WILD, *Textile Manufacture in the Roman Provinces* (1970).

⁴¹ A. BEDINI, in *Civiltà del Lazio primitivo* (1976) 287-288, tomba CI, cat. 92. Si attende l'edizione dello scavo dagli scavatori, F. ZEVI e A. BEDINI; il restauro è stato affidato al Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana. Per un'idea approssimativa del

I pezzi di ambra, disposti *a rete*, dovevano avere l'aspetto di alcuni vestiti orientali con appliqué di placchette d'oro⁴². Forse alcune almeno di quelle rappresentazioni di stoffe a quadretti si riferiscono, anche in Etruria, a tali vestiti, invece delle stoffe di lana, come quelle che abbiamo visto prima⁴³. Ecco un altro caso di « ispirazione orientale » diretta – e un esempio di come le nuove scoperte cambiano o modificano le nostre teorie.

Prima di lasciare le stoffe, vale la pena di dare uno sguardo ad alcune ricostruzioni di vestiti etruschi. 1. Nel bellissimo catalogo recente di Bologna abbiamo la documentazione (a cura di Giuseppe Sassatelli) del Carnevale del 1874; fu allora allestita una grande processione con costumi, carri e strumenti musicali etruschi, per celebrare con grande entusiasmo popolare « Gli Etruschi a Bologna » (tav. I)⁴⁴. 2. Famosissima è sempre la ricostruzione di *Pinza* della Signora della Tomba Regolini-Galassi – da notare è la famosa fibula (fig. 15)⁴⁵. 3. Ultimamente, poi, in occasione di una mostra degli specchi etruschi curata da Nancy de Grummond, il contesto degli specchi etruschi è stato illustrato in parte con un « fashion show » etrusco⁴⁶.

Dopo aver parlato, nella prima parte, di rappresentazioni di costumi etruschi, vorrei ora fare alcune osservazioni sull'importanza che gli Etruschi stessi davano a questi costumi; un'importanza che si vede anche nel valore dei tessuti preziosi e dei gioielli. Gli artisti etruschi curavano fino ai minimi particolari la rappresentazione dei vestiti, dei gioielli, delle scarpe, come segni di lusso e di *tryphé*. Sugli specchi incisi sono predilette poi le scene di toilette, che anche loro rispecchiano l'importanza del vestire per gli Etruschi. L'importanza degli specchi stessi⁴⁷ e

costume della donna di Decima, vedi intanto L. QUILICI e S. QUILICI GIGLI in *Capitolium* 51, 1976, 16, e *Archeologia Viva* II, 1983, 28-29. Vedi anche Colonna, sopra n. 36. Anche nella Tomba della Rustica, e altre tombe contemporanee, si sono trovate simili ricchezze d'ambra: QUILICI, *Archeologia Viva* II, 1983, 24-25. Per la Grecia, va segnalata la scoperta di una stoffa del periodo geometrico trovato a Lefkandi, in Eubea: L. H. SACKETT, M. POPHAM, *Lefkandi I. The Iron Age = BSA Suppl.* vol. II, Londra 1979-1980.

⁴² Vestiti orientali: A. LEO OPPENHEIM, *The Golden Garments of the Gods, Journal of Near Eastern Studies* 8, 1949, 172-193; BONFANTE, *Etruscan Dress*, 108-109.

⁴³ Per vestiti « a rete » nell'arte etrusca e greca, L. BONFANTE, *Etruscan Dress*, 12-14; M. MARTELLI, *Rev. Arch.* 1979, 80-81; F. Prayon, sopra n. 6.

⁴⁴ G. SASSATELLI, in *Dalla Stanza d'Antichità al Museo Civico-Storia della Formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1984.

⁴⁵ G. PINZA, *Ricostruzione del costume della Larthia Regolini. Materiale per la etnologia antica toscano-laziale*, Milano 1915, frontespizio. Ringrazio Barbara Bini e Johannes Felbermayer per il loro aiuto.

⁴⁶ Tallahassee, Florida 1981. Le fotografie e le diapositive sono state eseguite da Johannes Felbermayer, che vogliamo qui ringraziare di nuovo per il suo aiuto sapiente ed entusiastico. Particolarmente riuscita è stata la danzatrice della Tomba dei Giocolieri.

⁴⁷ Nel 1973 fu organizzato il programma del *Corpus Speculorum Etruscorum (CSE)*. Da allora sono usciti 7 fascicoli e vari altri sono pronti per la stampa. Vedi BONFANTE, *AJA* 83, 1984, 279-281. Già prima, le pubblicazioni di G. Mansuelli e quelle di R. Lambrechts e di D. Rebuffat-Emmanuel per le collezioni del Musée du Cinquantenaire a Bruxelles e della Bibliothèque Nationale avevano aperto una nuova fase per lo studio degli specchi incisi etruschi.



fig. 15 - La signora della Tomba Regolini-Galassi (G. Pisa).

dei gioielli⁴⁸ rientra in questo interesse, conscio, nel loro modo di vestire, e di essere visti dagli altri. Non è solo lusso, ricchezza, e segno di prestigio. Nel caso della bulla del bambino o della perlina d'ambra che si mette nella sua tomba è protezione magica; come è per protezione la bulla del generale nel momento pericoloso del suo trionfo⁴⁹. Il vestito serve come protezione, non solo dal freddo,

⁴⁸ R. HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery* (1980²) contiene ottimi capitoli sui gioielli etruschi. Vedi anche le seguenti pubblicazioni, magnificamente illustrate a colori: a cura di M. CRISTOFANI e M. MARTELLI, *Oro degli Etruschi* (1983); a cura di F. NICOSIA, *Cento Preziosi Etruschi*, Catalogo della Mostra Arezzo (1984); e GABRIELLA BATTAGLIA BORDENACHE, *Oreficerie*, in G. PROIETTI ET ALII, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia* (1980). Quest'ultima sta preparando il catalogo della Collezione Castellani, a Villa Giulia, in mostra dal 1977 (settant'anni dopo che fu donata allo Stato). Un particolare interesse riveste la *torques*, segno di onore per gli uomini del nord, ma adottato in Etruria come decorazione, per donne come per uomini: BONFANTE, *Etruscan Dress*, 144. Una statua femminile su di un'urna di Volterra ne tiene una in mano (*CUE* I, 259). Sugli specchi, i gioielli - collane, bulle, orecchini, pendenti, catene - sono rappresentati con cura particolare. Spesso le forme sono utili per giudicare la data dello specchio (BONFANTE, in *Guide to Etruscan Mirrors*, 86).

⁴⁹ Numerose illustrazioni di bulle a colori si vedono nell'*Oro degli Etruschi*, cit., Cat. 216, 221-222, 225, 258, 260-264, 208, 212, 214, 233, 235-236, 306, 309, 315. Per la bulla, vedi ora P. Gregory Warden, «Bullae, Roman Custom and Italic Tradition», *Opuscula Romana* 14, 1983, 69 ss.; e BONFANTE, *Etruscan Dress*, 153. Troppo poco citato l'articolo di A. Rumpf (*JHS* 71, 1951) sulle bulle portate da giovani Etruschi sul braccio, dopo

dalla pioggia e dal sole, ma anche da influssi malefici. Ha dunque spesso un significato e perfino un simbolismo che non riusciamo sempre ad affermare, ma che è certo sempre voluto e importante ⁵⁰.

Lo vediamo, per esempio, in un esempio di scena di toilette rituale su di un famoso specchio del British Museum (fig. 16), dove *Malavisi*, in trono, è circondata da ancelle od *ornatrices* che le aggiustano il diadema in testa ⁵¹. Alla scena presiede Turan, a destra; le altre figure sarebbero personificazioni dell'ador-



fig. 16 - Specchio etrusco con scena di toilette. Londra, British Museum.

averle portate al collo da bambini come protezione contro il malocchio; e la sua ipotesi suggestiva che proprio a questi gioielli maschili si rivolgesse Tarpeia quando chiedeva ai Sabini quel che portavano sul braccio sinistro. La bulla del generale, e quella del bambino (*Civiltà degli Etruschi*, 385, 390), servono ugualmente per proteggere persone in un momento particolarmente vulnerabile: questo il motivo per quello che Mario Torelli chiama (in *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio* (1984) 26) l'« ancor occulto rapporto tra insignia del mondo dell'infanzia e insignia triumphali ». Per la necessità di purificazione nel trionfo, e di protezione per il trionfatore, vedi Bonfante, sopra n. 1. La moda della collana con bulla finisce circa nel 100 a. C.: R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte Etrusca* (1984) 300, 309.

⁵⁰ È spesso costume rituale, come ha mostrato MARIO TORELLI in *Lavinio e Roma* (sopra, n. 49) p. 28, per alcune statuette di terracotta da Gabii, vestite con cura e ornate di gioielli fastosi, enormi collane (vedi per esempio p. 140 fig. 36, una statua votiva di fanciulla, ingioiellata, con i capelli come una parrucca). Tali gioielli si vedono anche sugli specchi (*Guide to Etruscan Mirrors*, figg. 95, 100).

⁵¹ GERHARD 213; J. D. BEAZLEY, *JHS* 69, 1949, 10, pl. 8B, fig. 9; D. REBUFFAT-EMMANUEL, *Mon Piot* 70, 1976, fig. 17; A. RALLO, *Lasa. Iconografia e esegesi* (1974) 54, tav. 34, 2. Per le scene di toilette sugli specchi etruschi vedi L. BONFANTE, *The Judgment of Paris, The Toilette of Malavisi, and a Mirror in the Indiana University Art Museum*, *StEtr* 45, 1977, 149-168.

namento rituale. È stato proposto di vedere Malavisχ come una sposa, che Turan, come dea dell'amore, prepara per il rito che l'aspetta ⁵². Turan stessa può essere al centro di tale scena, come vediamo su di uno specchio nell'Indiana (fig. 17) ⁵³. Vediamo qui le tre dee del Giudizio di Paride: Paride guarda la scena da sinistra. (Certo è un po' sorprendente vedere le dee rivali che così gentilmente aiutano la dea vittoriosa nel suo abbellimento!). Una terza figura che compare al centro di tali scene rituali di toilette sugli specchi è *Elena* ⁵⁴; ora una scena di toilette di Elena compare molto presto nell'arte etrusca.



fig. 17 - Specchio etrusco con scena del Giudizio di Paride. Indiana Museum of Art, Bloomington, Indiana.

⁵² Scene di toilette vengono rappresentate spesso sui vasi della Magna Grecia. Per la toilette della sposa vedi E. GERHARD, *Die Schmückung der Helena*, in *Viertes Winckelmannsprogramm* 1844, pp. 4-12; G. KÖRTE, testo per Gerhard 5, 22; D. REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque d'après la collection dans le Cabinet des Médailles* (1973) 532, e *Mon Piot* 60, 1976, 53-67.

⁵³ L. BONFANTE, *StEtr* 45, 1977, 149-168 (sopra, n. 51); R. D. DE PUMA, *CSE U.S.A.* I: *Midwestern Collections* (1987) 4; *LIMC* I, s.v. « Althaia ». Si tratta di una composizione - quella della toilette di Malavisχ - riadattata per farne un giudizio di Paride.

⁵⁴ Vedi sopra, n. 52. La figura è normalmente chiamata Malavisχ: vedi REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir*, 531 (« il n'y a donc lieu de parler d'une parure d'Hélène »). Ma in una scena simile, Elena tiene uno specchio nella presenza di Elsnre e di Turan (Rebuffat-Emmanuel No. 1296, tav. 14; GERHARD, 198).

Su delle lastre dipinte di Cerveteri – le lastre Boccanera, al British Museum (tav. II) – è nota l'interpretazione della parte sinistra come il Giudizio di Paride⁵⁵. Paride è vestito da pastore, con il berretto a punta che diventa poi l'attributo dell'aruspice⁵⁶, e anche le tre dèe sono caratterizzate dal costume: Atena-Minerva, Era-Uni, e Afrodite-Turan. Quest'ultima alza il vestito per mettere bene in mostra, non le gambe, ma gli stivaletti rossi a punta, nuova moda ionica, elegantissima⁵⁷. Anche sul vaso pontico del Pittore di Paride con lo stesso soggetto, a Monaco, è rappresentato questo stesso particolare, caro al senso di umorismo ionico ed etrusco⁵⁸. Qui lo stile greco è visto con occhio etrusco.

Meno conosciuta è l'interpretazione della parte destra come la toilette di Elena: vediamo a sinistra le ancelle, che portano il profumo e gli unguenti. A destra, la figura di Elena, vestita in modo regale, tale da sembrare una dèa; e difatti si sta cingendo con la cintura o *zone* magica, regalo di Turan⁵⁹. Come spesso nell'arte etrusca, abbiamo dunque la rappresentazione di una coppia di sposi, in questo caso Paride ed Elena⁶⁰.

Connesso con questo simbolismo e rito del vestire è il simbolismo dello specchio⁶¹, che dura a lungo nell'arte funeraria etrusca. La donna lo porta con



fig. 18 - Urna funeraria di Larthi Cracnei. Volterra, Museo Guarnacci.

⁵⁵ BONFANTE, *Etruscan Dress*, figg. 73-75; S. HAYNES, *RömMitt* 83, 1976, 227-231; F. RONCALLI, *Die Tracht des Haruspex als frühgeschichtliches Relikt in historischer Zeit*, in *Die Aufnahme fremdenkultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst*, (1981), 124-132.

⁵⁶ Roncalli, sopra n. 55; A. MAGGIANI, *Alcuni aruspici etruschi*, in questo volume. Vedi anche *Oro degli Etruschi*, 299, Cat. 183.

⁵⁷ BONFANTE *Etruscan Dress*, 60-62.

⁵⁸ BONFANTE, *Etruscan Dress*, fig. 146.

⁵⁹ S. HAYNES, *MDI* 6, 1963, 21-45 (alla fine). Così, secondo Omero, Afrodite presta a Era la cintura (o *zone*) che provoca l'amore (*Iliade* XIV 214-218): per questa interpretazione ringrazio Deborah Halsted.

⁶⁰ L. BONFANTE, *Etruscan Couples and Their Aristocratic Society*, in *Reflections of Women in Greece and Rome*, a cura di HELENA FOLEY (1983) 323-341; S. HAYNES, *Mulieris certaminis laus*, in questo volume.

⁶¹ *Guide to Etruscan Mirrors*, 180-186.

sé nella tomba, ancora per esempio in un'urna di Volterra del 100 a. C. circa (fig. 18)⁶². Lo tiene all'infuori, perché possa proteggerla contro i pericoli del mondo dell'aldilà, per il quale si è vestita fastosamente, come si vestiva per le occasioni importanti del mondo esterno nella vita.

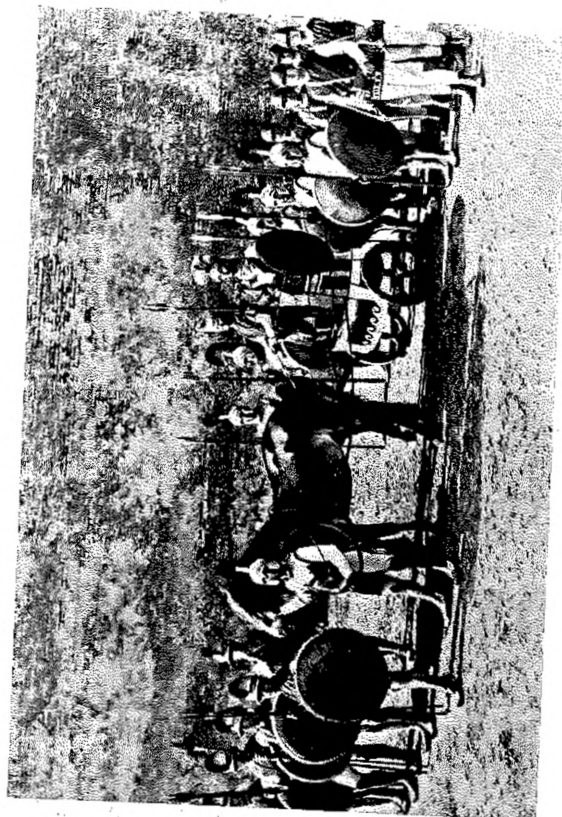
⁶² Urna di Larthi Cracnei, dalla Tomba dei Cneuna. Volterra, Museo Guarnacci.

CREDITS - DIDASCALIE

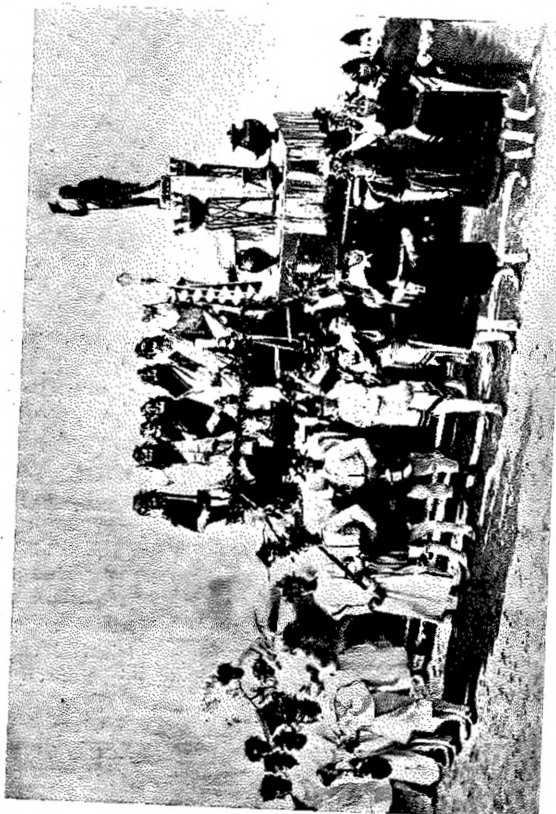
1. *Etruscan Dress*, fig. 41.
2. E. Richardson, *Civilian Dress of the Classical World*, fig. 6.
- 3-4. Broholm-Hald.
5. Boston, Museum of Fine Arts.
6. C. C. Vermeule III.
- 7-8. Oxford, Ashmolean Museum (M. Vickers).
9. Bologna, Mus. Civ. Arch. (S. Tovoli).
10. C. Morigi Govi, *Arch. Co.* 23, 1971, figg. 1-2.
11. Hoernes, *Urgeschichte*, tav. 29.
12. *CSE Danimarca I*, 26 (H. S. Roberts).
13. D. Carroll, *AJA* 77, 1973, 335.
- Tav. III *a-c.* M. Leoni.
14. L. Quilici.
- Tav. I *a-d.* *Gli Etruschi a Bologna* (G. Sassatelli).
15. Pinza, *Materiale, frontispizio*.
16. *E.S.* 213.
17. *CSE Midwest (U.S.) I*, XX. (R. D. De Puma).
- Tav. II *a-c.* Courtesy Trustees, British Museum.
18. Sopr. Arch. Toscana, Gab. Fot. Sopr.



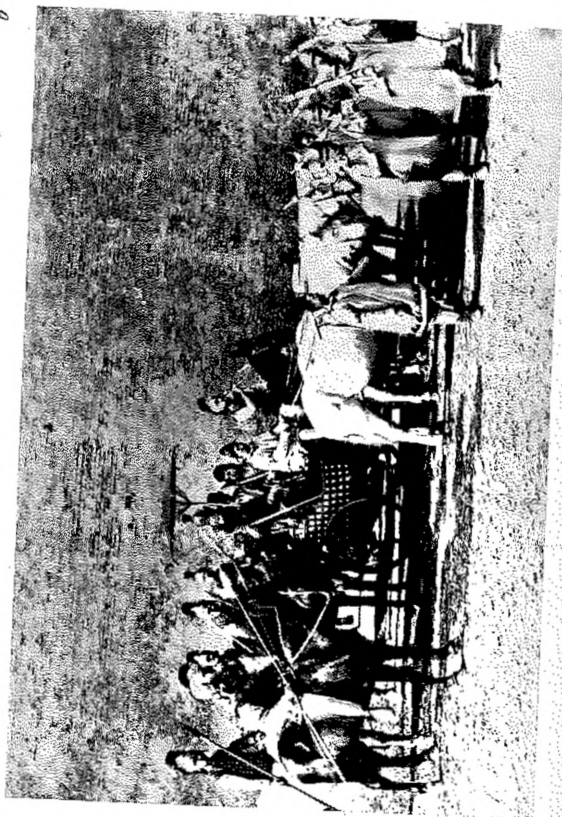
a



b

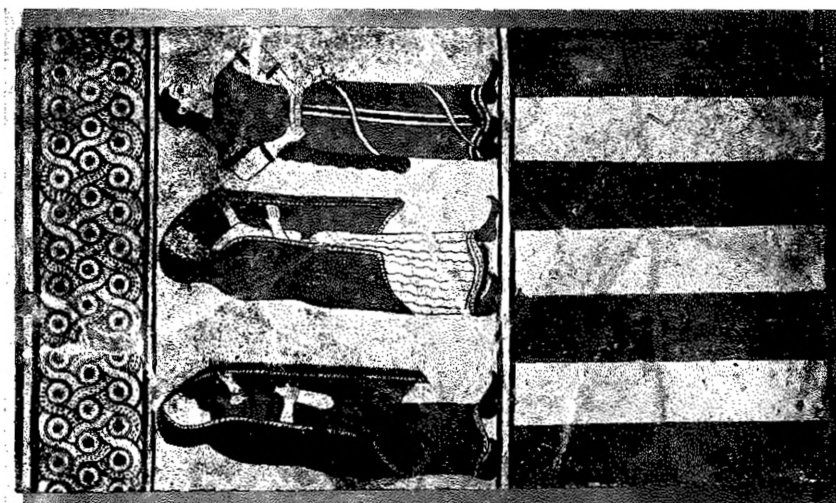
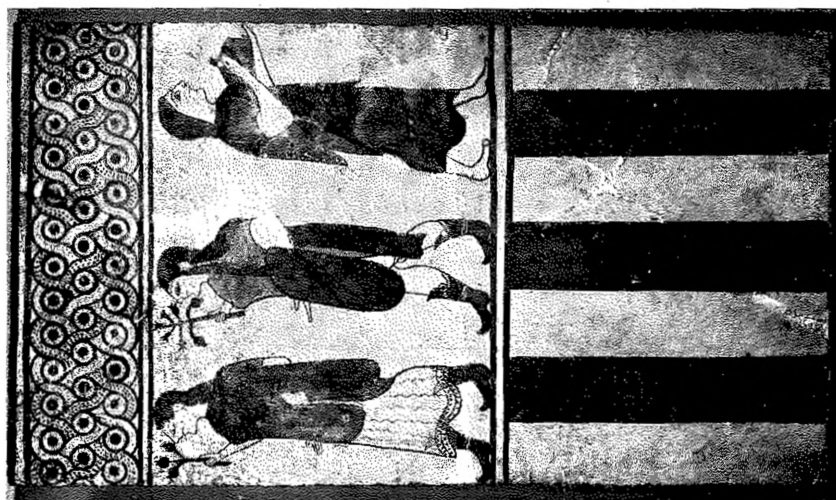
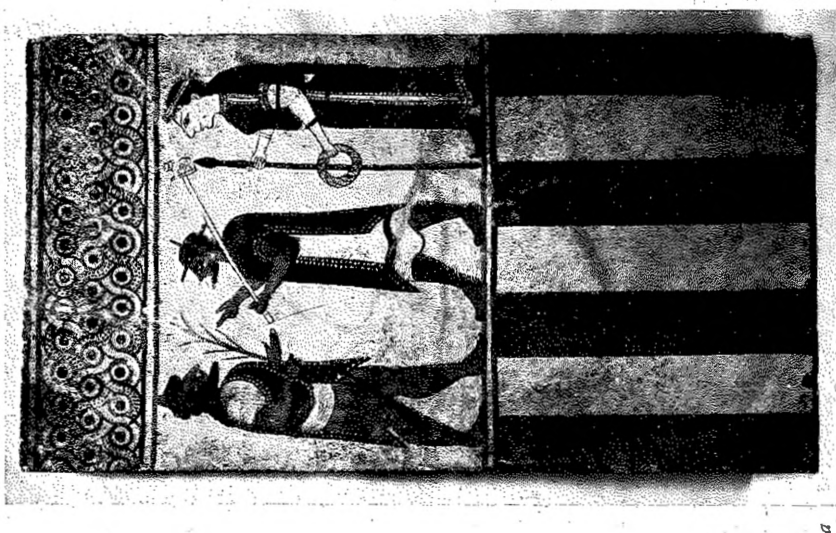


c

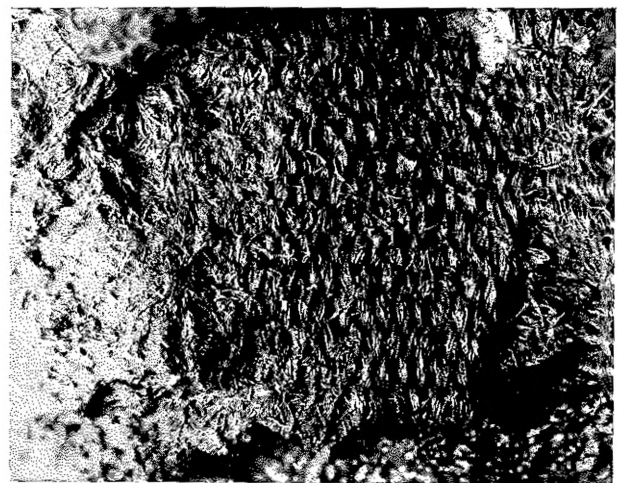
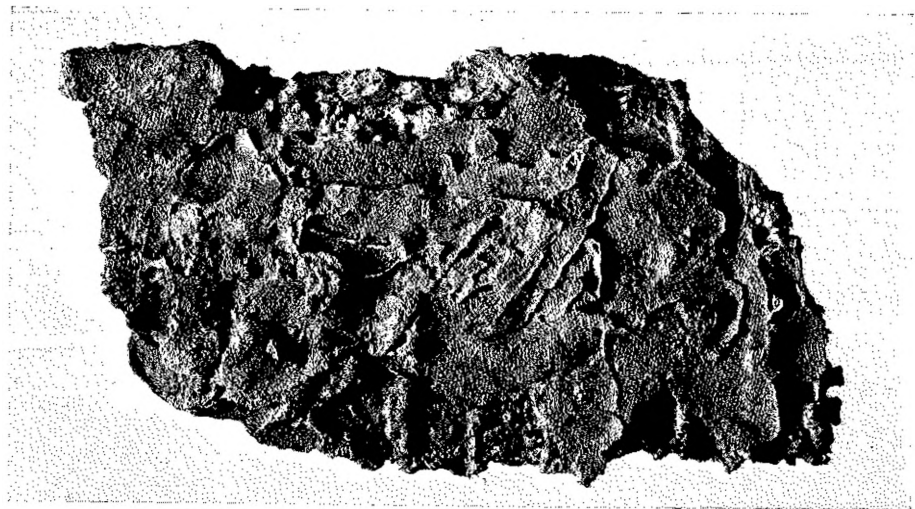


d

Gli Etruschi a Bologna: scene del Carnevale del 1874.



Lastre dipinte Bocanera. Londra, British Museum.



a-c) Stoffe della tomba della Montagnola, Quinto Fiorentino.