

Hejzlar, Gabriel

Un miroir étrusque à Brno

In: *Mnema Vladimír Groh. Češka, Josef (editor); Hejzlar, Gabriel (editor).*
Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, pp. [107]-116

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119556>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GABRIEL HEJZLAR

Brno

UN MIROIR ÉTRUSQUE À BRNO

Le Musée des Arts décoratifs possède une collection des antiquités qui n'est pas très grande, toutefois ne manque pas d'intérêt. Nous voudrions attirer l'attention sur un miroir étrusque en bronze dont on n'a pas encore, autant que nous sachions, écrit. Il a été acquis par achat, en 1859 à Cologne,¹ pour le Musée de Brno, mais sans indication de la provenance.² Pl. I, II.

Cet exemplaire de fabrication industrielle, pas de production de luxe, n'est pas complet, car une partie du côté gauche et le manche manquent. Quoique le nombre des miroirs étrusques incisés actuellement connus dans les musées et collections du monde entier s'évalue environ à 1500 exemplaires,³ et les nouvelles fouilles font apparaître des nouveaux exemplaires, chaque pièce, même fragmentaire, a sa valeur comme un document de la vie antique. Devant un tel miroir, la femme étrusque aimait à s'habiller et faire sa toilette. Voilà pourquoi on déposait des miroirs, outre les autres objets (par ex. les parfums, les peignes, les fards etc.), dans les tombeaux comme des ex-votos. Donc il n'est pas exclu que notre miroir aussi, ayant été destiné à l'usage quotidien dans la vie, et non fabriqué seulement pour être déposé dans une tombe, faisait partie du mobilier de la sépulture féminine.⁴

C'est un miroir à manche pour l'usage quotidien, dont le disque a la forme ronde, s'approchant de très près d'un cercle parfait (diamètre de 10,9 cm).⁵ On les trouve surtout en Italie; en dehors de l'Italie leurs trouvailles sont assez sporadiques.⁶ Dans sa partie inférieure le disque du miroir se rétrécit et son prolongement forme une manche ou une soie qu'on mettait dans la poignée de bois, d'os ou d'ivoire, ou qu'on décorait éventuellement de motifs en reliefs.⁷ Il y avait aussi des poignées de bronze massif, décorées en reliefs et terminées par le protome ou la tête d'un animal (le plus souvent bélier, chien, mulet, biche etc).⁸

Le disque n'est pas plat. Sa surface réfléchissante est légèrement convexe car les Étrusques regardaient leur image de côté du miroir qui la grossissait. La surface est bien polie, excepté la bordure extérieure, qui est crénelée. Son motif décoratif est composé de petits triangles ou languettes rangées l'un à côté de l'autre. Cette bordure contraste avec la surface polie. La corrosion du bronze n'est pas trop grande, mais la superficie est partiellement couverte d'une couche de la patine dont la couleur varie du vert foncé à la couleur brune. Au revers, sur la paroi légèrement concave, on trouve une gravure assez bien conservée et nettement visible. Les exemplaires gravés sont beaucoup plus abondants que les miroirs à reliefs. La patine est enlevée, mais les restes en couleur verte et des tâches brunes sont restées. Son bord qui a un profil relevé, et concavement courbé a une épaisse couche de patine en couleur verte, verte-brune, ou qui va jusqu'à la couleur brune foncée; on n'y voit ni de traces du décor ni d'inscription,⁹ son bord semble-t-il était lisse et sans décor. Toutes les figures sont traitées en silhouettes et les détails intérieurs sont désignés par des incisions dont les lignes manquent de finesse. Toute la gravure est d'une qualité médiocre.¹⁰

L'interprétation de la scène n'est pas douteuse, quoique les figures n'aient pas d'attributs usuels et leurs noms étrusqués, qui sont indiqués ailleurs par les inscriptions,¹¹ y font défaut. On peut les identifier grâce à leur type iconographique, bien différencié et à la situation figurée, dont les parallèles sont assez nombreuses. C'est le Jugement de Pâris, la bien connue *κρίσις περι κάλλους* le thème choisi par le graveur pour décorer le disque des miroirs étrusques qui se répète bien des fois. On en comptait jusqu'ici vingt-trois exemplaires.¹² Nous y ajoutons un autre.

La scène, dont l'action se déroule devant un édifice ou un portique, suggéré par deux colonnes, à côté gauche et à côté droit, dont le chapiteau est en „style ionique“, représente quatre personnages de l'épisode mythologique grecque très populaire. C'est le trio de déesses, Héra-Uni, Athéna-Menrva et Aphrodite-Turan, rivalisantes du prix de la beauté devant Pâris; Hermes-Turms qui leur sert de guide ailleurs est absent ici.¹³ L'aspect donné aux Olympiennes caractérise bien et sobrement chaque déesse: Menrva est caractérisée par l'équipement guerrier, Uni par la majesté et Turan par la beauté.¹⁴

Les déesses se présentent au fils de Priame qui est debout à gauche. Il n'apparaît pas ici comme un berger de troupeau de son père avec son bâton et chien, mais plutôt comme l'éphèbe bien vêtu dans le même costume plissé que Menrva de l'autre côté de la scène; les manches lui manquent seulement. Le corps est de trois quarts, avec la tête plutôt de profil et légèrement inclinée à droite. Il évite le regard de la déesse et s'appuie avec ses mains contre une sorte de colonne basse qui se trouve derrière lui. On voit seulement le bras droit et la main, le bras et la main gauches ne sont pas visibles. De dessous du bonnet phrygien, qui lui couvre la tête et qui rappelle seul son origine asiatique, s'échappe

la chevelure qui tombe sur la nuque. Les bras et une partie de la poitrine sont nus, tandis que le vêtement de dessous, la tunique ou le chiton, couvrant son corps tombent jusqu'aux genoux. Le vêtement de dessus, relevé sous la poitrine, a de nombreux plis verticaux. Les pieds sont chaussés de hauts brodequins à lacets, qui montent à peu près jusqu'à la moitié du mollet — on ne voit pas cependant bien les détails de chaussures. La jambe est considérablement repliée au genou et la jambe droite joue le rôle du pied d'appui (*Standbein*). La position de la plante du pied droit, ainsi que de la plante gauche, n'est pas bien visible sous la couche mince de la patine. La face tournée vers le sol, il écoute avec attention et embarras la déesse Uni, qui se trouve à côté de lui à droite. D'une manière maternelle, elle a posé sa main droite sur l'épaule de Pâris en l'encourageant ou persuadant.

Uni est vêtue d'un chiton long sans manches, qui tombe jusqu'à la terre, de sorte que ses pieds ne sont pas visibles, et d'un mantelet plus court, qui descend sous les genoux et qui est ceinturé au dessous de la poitrine. Ses bras sont nus; on voit seulement le bras droit, le bras gauche n'est pas dessiné et le contour du côté gauche de la déesse manque pareillement. La tête tournée à gauche, vue presque de profil, est couverte d'une coiffe; le visage avec le nez droit et le menton fort a l'expression sereine et la beauté calme ainsi que la bonté majestueuse émanent de son visage. Ce n'est pas la reine inaccessible des Olympiens, avec un sceptre à la main et un diadème sur le front.¹⁵ C'est une dame distinguée, dont la noblesse impressionnante est accentuée par son attitude et par les lignes verticales de sa robe. Elle s'adresse au prince troyen et on peut supposer qu'elle promet de lui donner le royaume de l'Asie et les confins de l'Europe s'il décide le concours de beauté en sa faveur. Voilà pourquoi Pâris est embarrassé.

Tout près d'Uni se trouve la déesse Aphrodite (*Turan*) dans sa beauté nue, avec la tête tournée de trois quarts à droite et avec le corps en face, tandis que les autres déesses ont la tête plutôt de profil. La tête est fièrement relevée, le visage rond, les yeux grands, le nez est plutôt camus, non pointu comme chez les autres figures; les oreilles sont cachées sous la chevelure frisée et roulée en grandes boucles qui sont disposées l'une à côté de l'autre comme les cercles et ses segments, qui encadrent la face,¹⁶ dont l'expression coquette et un peu dédaigneuse est plutôt sombre. On ne trouve pas si souvent la coiffure abondante, arrangée de cette façon; c'est peut-être suivant une mode choisie des femmes nobles. Un simple collier en forme d'un petit anneau ouvert orne le cou de la déesse qui n'a pas d'autres bijoux, ni pendants d'oreille, ni bracelets. Menrva ainsi que Uni sont sans bijoux. Le poids du corps nu et svelte, mais aux formes pleines, repose sur la jambe droite tandis que la jambe gauche est doucement pliée au genou et sa silhouette gracieuse fait une courbe noble et flexible. Son manteau, qui a glissé de ses épaules jusqu'à terre, se replie autour de la jambe droite. La

draperie massée entre ses jambes produit un contraste accentué du corps tout nu et des riches plis. La déesse porte des hautes chaussures avec les courroies croisées, qui ont un ruban dont les deux bouts tombent de chaque côté.

D'un geste gracieux et recherché du bras droit la main s'appuie contre la hanche, tandis que son bras gauche est caché par le corps de Menrva qui se tient debout à sa gauche et qui semble lui parler. Le dévoilement de la déesse, dont le type et l'attitude rappelle les Aphrodites Praxitéliennes, prouve un goût d'environ du milieu du IV^e siècle a. n. è. quand on voit une multiple éclosion des déesses dévoilées dans l'art grec. Le graveur a réussi à représenter la déesse Turan et à faire admirer les merveilles de son corps, dont le triomphe n'est plus douteux. Quoiqu'elle ne soit pas au premier plan, la déesse domine cette scène mythologique s'exposant avec nonchalance dans sa beauté arrogante, sûre d'elle même. Sa confiance et l'orgueil émanent de son regard, comme si elle avait déjà obtenu la victoire et comme le prix de la beauté lui eût été attribué comme à la plus belle (*καλλίστη*) des trois déesses. On a l'impression que la sentence a été déjà prononcée.¹⁷

Le graveur anonyme représente la déesse victorieuse d'après les modèles grecs peints ou plastiques et il savait évoquer par quelques traits l'impression de la chair et la plasticité des formes. Cependant les détails anatomiques ne sont pas partout précis, on remarque toutefois de légères gaucheries. Par ex. le sein gauche est esquissé en face, celui de droite de profil, et le creux de l'aisselle est dessiné avec maladresse; le raccourcissement du pied de Turan ainsi que celui de Menrva n'est pas complètement réussi, il fait l'impression d'un moignon.

A l'extrémité droite, au premier plan, est la déesse Menrva comme au miroir Oberlin College¹⁸ ou à celui de Bolsena;¹⁹ elle est casquée et c'est pourquoi on peut à coup sûr l'identifier, quoique l'égide et la lance, ses attributs traditionnels, font ici défaut. Elle est debout et inclinée en avant comme occupée de ses pensées et s'appuie légèrement avec le bras gauche à la colonne „ionique“ pareillement, mais plus légèrement que Pâris qui fait son pendant. Le graveur s'est accommodé à merveille de la forme ronde du miroir. Le corps de Menrva, tourné de trois quarts à gauche, est vêtu d'une tunique de la même forme que celle de Pâris, sauf le bras gauche qui a la manche courte, tandis que les bras de Pâris sont entièrement nus. Le plissage est arrangée de manière identique. Le vêtement n'est pas donc différencié suivant le sexe du personnage. La jambe gauche est tournée entièrement de face; la jambe droite n'est pas si repliée que la jambe de Pâris. Elle est chaussée de longues chaussures lacées, pareilles à celles de Pâris.²⁰ Ses grands yeux sont fixés sur le sol. Les traits de beauté olympienne manquent à son visage, le menton est lourd, le nez n'est pas „grec“. Au type idéal de la déesse conçu par l'art du V^e siècle, le graveur a substitué une jeune femme réelle de son temps, pensive et rêveuse. La création religieuse et artistique d'Athéna du

V^e siècle est sur notre miroir „laicisée“. Les déesses sont descendues d'Olympe sur la terre, et par conséquent, c'est la mythologie humanisée.

Au lieu de la façade d'une architecture qui sert d'habitude de l'arrière-plan à cette épisode mythologique, comme par ex. sur le miroir de Bolsena,²¹ il y a quelques petites lignes horizontales derrière le trio de déesses. Il est difficile de dire quel était le sens de ce fond aux hachures. S'agit-il des nuages? Il semble que le graveur voulait donner l'illusion d'espace par un moyen aussi simple et primitif. Le fond n'est pas neutre, en aucun cas.

Autour de cette scène, parallèlement avec le bord circulaire et profilé du miroir, on trouve une épaisse guirlande de feuilles pointues de laurier qui sont disposées comme les écailles. La guirlande est formée de deux moitiés enserrées, en haut et en bas, par une douille ceinturée de chaque côté et décorée de lignes obliques qui s'entrecroisent et forment de petits triangles. Ce motif décoratif orne de la même façon le bord extérieur de plusieurs miroirs.²²

Il y a une question supplémentaire. L'encadrement et le dessin sont-ils l'oeuvre du même auteur ou était-ce un graveur spécialisé qui s'était chargé de l'encadrement du miroir? Ducati²³ a constaté, à savoir, certaines différences entre la donnée de l'encadrement et le dessin du sujet centrale sur plusieurs miroirs. Mais ici le caractère de la technique ne permet pas de supposer le travail de deux graveurs. Dans ce cas je m'appuie sur l'expertise de Mme Teyschlová.

La composition adroite qui, quant à la disposition des personnages, remplit bien le cadre rond du miroir, la sûreté, qu'on trouve dans les contours extérieurs des figures qui sont bien exécutés, de même que le dessin excellent de la guirlande ornementale, révèlent la main d'un maître-graveur très habile qui a bien disposé ses figures. Il a convenablement différencié l'état psychologique des personnages dans leurs physionomies et attitudes: Uni a l'expression calme et majestueuse, Turan manifeste son orgueil, Pâris son embarras et Menrva est occupée de ses pensées. Mais on aperçoit quand même quelques maladresses du décorateur dans les incisions qui précisent tel ou tel détail organique ou vestimentaire. Quelque part on remarque aussi un manque de précision; il y a des détails anatomiques qui ne sont pas exécutés avec exactitude suffisante (par ex. le creux d'aisselle gauche de Turan, les pieds de Menrva et de Turan, la jambe gauche de Turan dans son rapport au vêtement de Menrva). On voit que le décorateur négligeait parfois les détails, soit dans l'intention de s'exprimer graphiquement d'une manière la plus concise possible, soit qu'il était indifférent aux détails. Per ex. le contour du tronc de Pâris ainsi que le bord gauche du vêtement d'Uni ne sont pas dessinés.

Il préfère la vision synthétique et simplifiée sans les détails anatomiques.²⁴ Par ex. il ne représente pas les doigts des personnages, car leurs mains ne sont pas du tout visibles, ainsi que leurs oreilles. C'est un traitement économique, analogue par ex. à celui du miroir de Vulci²⁵ ou du miroir de Bolsena,²⁶ où le

siège de Pâris assis n'est pas dessiné. Les visages ne sont esquissés que par deux ou trois traits courts, quoique l'expression de leurs physionomies montre bien leur état psychologique nuancé. On comprend bien cette manière de traitement, car la technique de l'incision sur le bronze qui avait attiré l'intérêt des graveurs étrusques et où ils excellaient depuis l'époque archaïque, n'est pas un travail aisé et, en outre, on avait besoin d'une production en masse. Mais malgré cela, on a l'impression de voir un produit d'un graveur qui montre ici son savoir-faire remarquable dans cette fabrication en série.

Comparons notre miroir par ex. avec celui de Bolsena, où le sujet du décor est le même; d'ailleurs il est encadré par une guirlande presque identique. La composition des personnages et leurs attitudes, outre certains détails qui diffèrent, rappellent bien celle du miroir de Brno. Mais le style et la technique du traitement ne sont pas les mêmes. Les gestes des personnages sont plus mouvementés et l'atmosphère de l'action est dramatique et le discours passionné, tandis que sur notre miroir la scène est tranquille, bien qu'elle nous tienne suspendus; les gestes des acteurs sont calmes et modérés. Les types du miroir de Brno sont plutôt Praxitéliens, ceux du miroir de Bolsena sont au contraire Scopasiens. Tous les deux miroirs appartiennent dans une catégorie particulière, dont le thème et le schéma de composition sont très proches, mais il faut supposer que leurs maîtres de gravure soient différents.

Les déesses et le fils de Priame ne sont pas présentés toujours dans le même ordre sur le champ rond des miroirs; il y a des variantes dans leur disposition. L. E. Lord les a classés en huit groupements dans ces scènes.²⁷ Dans la plupart d'elles Aphrodite est placée à l'extrémité gauche de la scène, et seulement en deux cas Pâris et Menrva se trouvent aux deux extrémités et font des vis-à-vis. Mais même dans la présentation tout à fait identique avec la nôtre sur le miroir à l'Oberlin College c'est Turan qui est debout devant Pâris et non la déesse Uni. Notre miroir montre donc un nouveau groupement des figures, quoique le schéma de composition ne soit pas changé.

Pensons à la solution du problème de la chronologie. Les maîtres étrusques de l'incision s'inspiraient largement des modèles grecs, soit de la céramique peinte,²⁸ soit des arts plastiques, ils ont donné à leurs figures de traits propres à l'art grecque contemporaine. Les types des figures montrent les proportions du corps conçues d'après le canon de Lysippe et le type de Turan montre que le graveur s'inspirait du modèle d'Aphrodite Praxitélienne.

La composition à quatre personnages, dont deux, placés de profil aux extrémités de la scène, sont assis ou se tiennent debout et inclinés comme sur notre exemplaire, et deux au milieu, qui sont debout, en face ou de profil, cette composition est caractéristique pour le groupe des miroirs des temps tardifs.²⁹

C'est surtout dans la période hellénistique que les graveurs étrusques aimaient à représenter les femmes nues. Le contraste des figures nues et des figures

vêtues était en vogue dans cette période tardive. De préférence on créait des compositions où il y avait des groupes de deux personnages qui s'entretiennent. Ce schéma qu'on trouve aussi sur notre miroir est fréquent à la fin du IV^e siècle et au commencement du III^e siècle.³⁰

Par la disposition des figures en deux paires, dans lesquelles une figure est prédominante par sa position et attitude (Uni, Turan) et dont les contours s'entrecoupent et dont les corps se couvrent partiellement, le graveur s'est efforcé de produire l'illusion de l'espace. L'impression de la profondeur d'espace est accentuée par les petites lignes horizontales derrière le groupe des figures remplaçant la façade d'une architecture ou un motif de paysage qui sert de fond dans les scènes analogues.³¹ C'est aussi le trait caractéristique pour la période hellénistique. Un autre trait de la composition de l'époque hellénistique consiste en ce que la figure principale qui attire le regard du observateur — c'est ici Turan — est placée comme la deuxième de droite.³² Même la coiffure de Turan rappelle par sa forme cette date.³³

Notre exemplaire appartient à une catégorie spéciale des miroirs, produits en série, qui ont le même cadre décoratif de guirlandes. C'est un groupe avec menues différences quant au nombre des feuilles dans la guirlande ou quant au nombre des douilles et leur décor. La guirlande ornementale est un des critères qui datent notre miroir à la fin du IV^e siècle ou au début du III^e.³⁴ Cette catégorie sous le nom Class Z Sir Beazley date au III^e siècle.³⁵ De même la forme des miroirs avec la bordure courbée en forme concave est caractéristique pour le III^e siècle.³⁶ Cependant cette fabrication jouissait d'une longue durée, peut-être jusqu'au II^e siècle, et il est difficile à dire quand elle a fini.

Tous ces indices concordants nous permettent de dater la provenance de notre miroir approximativement aux dernières décades du IV^e siècle ou plutôt au début du III^e siècle, sans exclure la possibilité de descendre encore plus bas. Nous le rangeons dans le groupe des miroirs représentant le thème du Jugement de Paris, que Mansuelli³⁷ a classé en quatre catégories, vue leur composition et la qualité du dessin. Dans cette classification systématique, il a défini les caractères spécifiques de chaque maître-artisan (Maestro I. II. III. IV.) et, quant à la chronologie, il a placé leur activité dans la période du III^e au I^{er} siècle.³⁸ La même date assez tardive a été choisie aussi par R. Herbig qui dans son article Die Kranzspiegelgruppe³⁹ a prêté son attention à ces miroirs étrusques. Il a daté les exemplaires, dont le rond est bordé par la guirlande du même type (Stachelkranz) que sur notre miroir,⁴⁰ jusqu'aux années d'environ 100 a. n. è. Le décor, bien entendu, représente aussi autres sujets que le Jugement de Paris.⁴¹ Toutefois, Szilágyi prouve d'une façon convaincante que la date indiquée par Herbig est trop tardive.⁴²

Il est possible que le motif de la guirlande soit d'origine grecque. Sybille Haynes a montré dans sa polémique persuasive contre Mme Enking⁴³ qu'on peut

trouver le prototype de cette guirlande en Grèce déjà au IV^e siècle sur un miroir de British Museum.⁴⁴ Enking, à savoir, était d'avis faussé qu'il y avait des rapports de cet élément de décoration étrusque avec les formes décoratives romaines aux temps du I^{er} et du II^e siècle de n. è. Mais cette dérivation de Haynes ne me semble pas assez rassurante, quoiqu'on sache que les sujets de la sphère des femmes grecques, représentés surtout sur les vases grecs, offraient une source d'inspiration pour les artistes étrusques.⁴⁵ Pour préciser la chronologie de notre miroir — la chronologie des miroirs étrusques présente encore de grandes difficultés — il serait utile de se servir aussi d'autres témoignages, comme l'a fait Sybille Haynes.⁴⁶

Il me semble douteux qu'il soit possible de trouver le graveur de notre miroir parmi les quatre maîtres du Jugement de Pâris qui s'efforçait de déceler Mansuelli.⁴⁷ Au sujet de notre document, il faudrait faire une comparaison aussi détaillée que possible, au moins avec tous les exemplaires connus qui sont décorés du même thème — au nombre de vingt-trois.⁴⁸ Pour ce but, il serait utile de se servir aussi d'autres documents. Mais cette tâche dépasserait le cadre de notre simple présentation.

La provenance de notre miroir étant inconnue, son origine demeure incertain et on doit se contenter de localiser l'atelier de notre graveur dans un lieu du territoire étrusque. Par ex. Vulci, un des centres de production étrusques importants et une des douze villes étrusques qui était très riche, avait sans doute des maîtres-graveurs spécialisés pour le travail en bronze, mais on n'y a pas, jusqu'à présent, découvert des ateliers de la „fonderia di bronzi“.⁴⁹ Beazley⁵⁰ est d'avis que c'était Chiusi ou Cervetri. R. Herbig a supposé que ce soit Chiusi, où florissait la fabrication des ces accessoires de toilette, ou une des autres villes de l'Étrurie du Sud.⁵¹ Sur ce point, il paraît difficile, à l'heure actuelle, d'apporter une réponse ferme, car nos connaissances sur les centres de production et leurs ateliers ne sont pas complètes. On doit se contenter provisoirement d'une localisation très générale.

Bien que notre pièce soit de qualité médiocre, comme la grande majorité des ces miroirs, et quoique ses gravures témoignent d'une incurie évidente, on le doit estimer comme un petit document original qui apporte un menu chaînon d'évolution de sa série. Sans doute, il y en a encore d'autres.

NOTES

¹ Carl Offermann, *Antiquitätenhandlung*, Köln, Hochstrasse 140. Le prix 78 fl.

² Je remercie la Direction du Musée de la bienveillance de m'avoir permis la publication de ce miroir et Mme M. Teyschlová de ses utiles informations d'ordre technique, j'exprime mes remerciements aussi à M. George Frel, chargé de cours à l'Université de Prague, pour la photographie sur la planche ainsi que d'avoir attiré mon attention sur cet objet antique. La photo-

graphie présente le miroir dans un assez bon état de conservation après que la partie perdue y a été soudé. L'image représentée sur le dessin reproduit fidèlement son aspect actuel.

³ Cf. J. D. Beazley, *The World of the Etruscan Mirrors*, JHS LXIX, 1949, p. 1, A. de Ridder, *Dar. S., Dictionnaire des antiquités grecques et romaines IV*, 1918, s. v. *speculum*, p. 1427 a évalué leur nombre à peu près à deux milliers. Jusqu'à présent, d'une statistique complète nous manque.

⁴ Cf. Mario A. del Chiaro, *AJA LIX*, 1955, 284, Beazley, l. c., p. 16.

⁵ Cette grandeur (11—16 cm) moyenne est assez fréquente; cf. R. Bianchi Bandinelli, *Studi etruschi (= SE) II*, 1928, 160—163, JHS LXIX, 1949, p. 16. Décorer le revers des miroirs par des gravures, c'était l'invention des Étrusques et l'on peut suivre leur production de l'époque archaïque (du VI^e siècle) aux temps hellénistiques (jusqu'au II^e siècle a. n. è.); leur période classique s'étend de la fin du V^e siècle à la fin du IV^e siècle. Cf. Beazley, l. c., p. 2 sqq., G. Matthies, *Die praenestischen Spiegel. Ein Beitrag zur italienischen Kunst- u. Kulturgeschichte*, 1912, p. 15 sq., W. Züchner, *Griechische Klappspiegel. Jahrbuch d. Deutschen Archäologischen Instituts*, XIV. Erg. Heft. Berlin 1942, Pl. 25, G. A. Mansuelli, *SE XIX*, 1946/7, 9 sqq.

⁶ P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca I*, 1927, p. 504 sq., J. G. Y. Szilágyi, *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae X*, 1962, p. 260 sq., n. 35.

⁷ Cf. *Jahreshefte d. Oesterreichischen arch. Instit. in Wien XXVII*, 1932, p. 156, fig. 98, p. 161 sqq., fig. 102—104, *SE II*, 1928, pl. 34, 35; IX, 1935, pl. 37, Yvette Huls, *Ivoires d'Etrurie*, 1957, p. 83 sqq., pl. 49—52, *AJA LIX*, 1955, pl. 80, fig. 8, 9, JHS LXIX, 1949, pl. XI.

⁸ Cf. par ex. *SE XI*, 1937, p. 110, fig. 3, *AJA XLI*, 1937, p. 609, fig. 7, G. Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, 1935, pl. 297, 299, 303, JHS LXIX, 1949, pl. XI.

⁹ Il y en a; cf. par ex. Giglioli, l. c., pl. 299.

¹⁰ Sur la technique cf. Mansuelli, *SE XIX*, 1946/47, p. 123 sqq., P. Ducati, *Römische Mitteilungen XXVII*, 1912, 115, C. Panzeri—M. Leoni, *Tecnica di fabbricazione degli specchi di bronzo etruschi*, *SE XXV*, 1957, p. 305—319.

¹¹ Cf. le miroir de l'Oberlin College en Amérique: E. Gerhard—A. Klügmann—G. Körte, *Etruskische Spiegel V*, 1897, pl. 98, 2 = *Mélanges d'archéologie et d'histoire LXII*, 1950, fig. 22, R. Bloch, *L'art et la civilisation étrusques*, 1955, fig. 34, *AJA XLI*, 1937, p. 604, fig. 5.

¹² Gerhard—Klügmann—Körte, *ouvr. cité II*, pl. 184—187, IV, 368—369, 370, V, 98, 2; 100, 101, 102, 104, 105 etc., R. Bloch, *Mélanges LXII*, 1950, p. 93 sqq., fig. 21, 22.

¹³ Comme sur plusieurs autres miroirs; cf. C. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, 1951, p. 67 sqq.

¹⁴ Sur leurs autres attributs v. Clairmont, l. c., 107 sqq.

¹⁵ Clairmont, l. c., p. 107.

¹⁶ Cf. le traitement analogue sur le fragment de vase au musée à Volterra—R. M. 30, 1915, 157, fig. 18; 43, 1928, 157, fig. 6.

¹⁷ Dans la distance de 4,7 cm du périmètre droit presque au milieu du rond, sur le ventre de Turan se trouve un petit creux oval, une fossette peu profonde; c'est probablement le vestige de la fixation du miroir pendant son apprêt. V. Matthies, l. c., 19, L. C. Eldrige, *AJA XXI*, 1917, p. 369, n. 2. On la trouve aussi sur les autres exemplaires; cf. par ex. *AJA LIX*, 1955, pl. 78, 79, 80, *Jahreshefte XXVII*, 1932, p. 154, 158, fig. 99, Beilage (R. Noll), *Acta ant. Acad. scient. Hungaricae X*, 1962, p. 251, fig. 1.

¹⁸ *Mélanges*, 1950, fig. 22.

¹⁹ *Mélanges*, 1950, fig. 21.

²⁰ La même position des pieds chez les personnages de la scène est sur le miroir de Bolsena; cf. *Mélanges*, fig. 21.

- ²¹ *Mélanges*, fig. 21; cf. aussi Clairmont, l. c., p. 66, 69, 72, 74, Sybille Haynes, *Mitteilungen d. Deutsch. Archäol. Instituts VI*, 1953, p. 24.
- ²² Cf. par ex. *Mélanges*, fig. 21, 22, SE XXIV, 1955, p. 197 sqq., fig. 3—8.
- ²³ *Röm. Mitteil.* XXVII, 1912, 248.
- ²⁴ Cf. Mansuelli, SE XIX, 1946/7, p. 124 sq.
- ²⁵ SE XI, 1937, p. 110, fig. 3.
- ²⁶ *Mélanges*, fig. 21.
- ²⁷ *AJA* XLI, 1937, p. 602—606.
- ²⁸ Sur les miroirs étrusques on trouve seulement la scène du jugement, tandis que sur les vases grecs le peintre a figuré aussi le sujet de l'arrivée des déesses qui s'approchent de Pâris.
- ²⁹ Cf. Beazley, l. c., p. 16, Mansuelli, SE XIX, 1946/47, 34 sqq., Haynes, l. c., 29 sq., Szilágyi, l. c., 261. Sur l'évolution de la composition à quatre cf. Mansuelli, l. c., 102—104.
- ³⁰ Cf. Clairmont, l. c., p. 76 sq., Mansuelli, SE XX, 1947/48, p. 105 sqq., Szilágyi, l. c., p. 262.
- ³¹ Mansuelli, SE XIX, 1946/47, 35 sqq., 43, Szilágyi, l. c., 267.
- ³² Cf. R. Herbig, *Die Kranzspiegelgruppe*, SE XXIV, 1955/56, 190 sqq.
- ³³ Herbig, l. c., 189 sq., Giglioli, l. c., pl. 392, fig. 1.
- ³⁴ Cf. M. Renard, *Latomus* vol. XXVIII, 1957 (Hommage à Waldemar Deonna), p. 411 sqq. On peut croire que ce motif décoratif a été emprunté des miroirs grecs de IV^e siècle. Cf. Szilágyi, l. c., p. 266 sq., Züchner, l. c., pl. 25.
- ³⁵ L. c., p. 16; cf. aussi Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, 1947, p. 130 sqq.
- ³⁶ Mansuelli, SE XIX, 1946/47, p. 34; cf. aussi M. A. del Chiaro, *AJA* LIX, 1955, 277 qui la date depuis le IV^e siècle.
- ³⁷ SE XIX, 1946/47, p. 48 sqq.
- ³⁸ L. c., p. 92.
- ³⁹ SE XXIV, 1955, p. 183—205.
- ⁴⁰ Il y a deux variantes, quant aux feuilles entassées (elles sont trois ou quatre disposées par couches), avec les douilles au nombre de 1 à 4, qui ont un décor varié; cf. Herbig, l. c., p. 187 sqq.
- ⁴¹ Cf. SE XXIV, 1955, p. 195 sqq., fig. 3, 4, 5 etc.
- ⁴² L. c., p. 265 sqq.
- ⁴³ L. c., p. 37, n. 69.
- ⁴⁴ Züchner, l. c., pl. 25.
- ⁴⁵ Cf. Haynes, l. c., 39 sqq.
- ⁴⁶ L. c., p. 35 sqq.
- ⁴⁷ SE XIX, 1946/47, p. 47 sq., 59 sq.
- ⁴⁸ Bloch, *Mélanges*, p. 97.
- ⁴⁹ Cf. A. Ferraguti, SE XI, 1937, p. 114.
- ⁵⁰ *Vase-Painting*, p. 132.
- ⁵¹ SE XXV, 1955, 204 sq.; cf. aussi Mansuelli, SE XX, 1948/49, p. 92.