

ARISTONOTHOS  
RIVISTA DI STUDI SUL MEDITERRANEO ANTICO

21  
(2025)

ARISTONOTHOS – Rivista di Studi sul Mediterraneo Antico  
Edita in Diamond Open Access da Milano University Press  
<https://riviste.unimi.it/index.php/aristonothos>  
Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano

Versione a stampa a cura di Ledizioni – <https://www.ledizioni.it/>  
Via Boselli 10, 20136 Milano  
Printed in Italy

ISSN 2037-4488; E-ISSN 2385-2895  
© 2025, The Authors

*Direzione*

Giovanna Bagnasco Gianni

*Comitato editoriale*

Gilda Bartoloni, Federica Cordano, Nancy de Grummond, Donatella Erdas,  
Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Giovanni Marginesu, Annette Rathje

*Comitato scientifico*

Federica Cordano (condirettore), Teresa Alfieri Tonini, Carmine Ampolo,  
Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin,  
Maria Paola Castiglioni, Giovanni Colonna, Tim Cornell, Nancy de  
Grummond, Donatella Erdas, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel  
Gras, Pietro Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Nota Kourou, Jean-Luc  
Lamboley, Mario Lombardo, Giovanni Marginesu, Annette Rathje,  
Christopher Smith

*Redazione*

Stefano Struffolino (coordinatore), Antonio Paolo Pernigotti, Enrico  
Giovanelli, Lou de Barbarin, Lavinio Del Monaco, Søren Feldborg Pedersen,  
Matilde Marzullo, Hampus Olsson, Matteo Rossetti, Daniele Teseo

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali  
dell'Università degli Studi di Milano

In copertina: il mare e il nome di Aristonothos  
Le 'o' sono scritte come i cerchi puntinati che compaiono sul cratere

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025 presso The Factory srl - Roma

*Questa rivista vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere firmato dal greco Aristonothos ancora oggi evoca. Deposto nella tomba di un etrusco, racconta di storie e relazioni fra culture diverse che si svolgono in questo mare e sulle terre che unisce*

## SOMMARIO

Editoriale <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	7
La memoria dei luoghi: l'abitato di Sorgenti della Nova in epoca etrusca. Il caso studio del settore XII <i>Veronica Gallo</i>	9
An Etruscan (Tarquinian) Perspective on <i>Euboica II</i> . <i>Pithekoussai and Euboea between East and West</i> <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	51
Animali esotici e dove trovarli: connessioni alto orientalizzanti da un eccezionale set ceramico di Tarquinia <i>Orlando Cerasuolo, Marcello Antonj</i>	91
The Altar and the Tumulus: Ritual and Visuality at Grotta Porcina <i>Antonio Paolo Pernigotti</i>	157
Élite Families and <i>gentes</i> in the Biedano Region. The 7 <sup>th</sup> to the 2 <sup>nd</sup> Centuries BC <i>Hampus Olsson</i>	177
An Unpublished Etruscan Inscription on a Cinerary Urn in the Field Museum <i>Theresa Huntsman, Rex Wallace</i>	229
Gli Etruschi al cinema <i>Matilde Cantilena</i>	239
Il <i>saxo silice</i> di Livio I, 24 <i>Giovanna Rocca</i>	259

Encore Alalia, la Corse et Marseille <i>Michel Gras</i>	271
Le <i>epodai</i> con <i>Ephesia Grammata</i> : alcune proposte di rilettura <i>Alessia Arcangeli</i>	301
Topografia ed economia nelle 'Stele attiche' (IG I <sup>3</sup> 421-430) <i>Giovanni Marginesu</i>	321

# GLI ETRUSCHI AL CINEMA

The Etruscans on screen

*Matilde Cantilena*


**RIASSUNTO:** Il presente contributo si propone di analizzare la percezione della civiltà etrusca nell'immaginario collettivo attraverso lo studio di quattro pellicole cinematografiche: *L'Etrusco uccide ancora* (1972), *Assassinio al cimitero etrusco* (1982), *La maschera etrusca* (2007), e *La Chimera* (2023). L'indagine avviene attraverso la trattazione di temi quali i demoni, la funzione del pozzo e dello specchio e il matriarcato.

**PAROLE CHIAVE:** Etruschi; Cinema; Maschere; Specchi; Matriarcato


**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the perception of the Etruscan civilization in the collective imagination through the study of four movies: *L'Etrusco uccide ancora* (1972), *Assassinio al cimitero etrusco* (1982), *La maschera etrusca* (2007) and *La Chimera* (2023). The analysis focuses on themes such as demons, the significance of the well and the mirror, and matriarchy.

**KEYWORDS:** Etruscans; Cinema; Masks; Mirrors; Matriarchy

matilde.cantilena@studenti.unimi.it

 ORCID: 0009-0002-5768-8347

*Università degli Studi di Milano*

 ROR: 00wjc7c48

Fin dagli albori della storia del cinema, mondi lontani e antiche civiltà sono stati e continuano a essere tutt'oggi uno dei temi favoriti del grande schermo; ne sono un esempio tangibile gli sfarzosi *kolossal* storici e i film *peplum*<sup>1</sup>, che contano tra le loro fila titoli che vanno da *Quo Vadis* del 1913 e il celeberrimo *Cabiria* del 1914<sup>2</sup>, che dà l'avvio a una lunghissima serie di film dedicati all'eroe Maciste, passando per *Scipione l'Africano* del 1937 e *Cleopatra* del 1963, fino ad arrivare a titoli più recenti, quali *Il Gladiatore* del 2000 e *Il primo re* del 2019. Queste pellicole dimostrano come l'interesse per la storia sia sempre stato un elemento chiave, riuscendo con successo a coinvolgere un pubblico vasto ed eterogeneo.

Nel tempo la narrazione di incredibili episodi di civiltà antiche è andata ad accompagnarsi al racconto delle gesta di coloro che le studiano; nasce così negli anni '30 del Novecento la fortunata serie di pellicole dedicate ad archeologi<sup>3</sup>, paleontologi, intellettuali di vario genere e semplici esploratori. Si tratta di film dal taglio perlopiù tetro e orrorifico, spesso tratti da romanzi, che vanno a costituire un genere filmico nuovo, l'*archeo-thriller*. Tra i più noti vi sono sicuramente quelli dedicati al mondo egizio, a partire da *La Mummia* di Karl Freund del 1932, con curiosi ma estremamente maldestri protagonisti che riportano in vita – quasi sempre per errore – terrificanti mummie.

Questi prodotti riescono a creare un'immagine intrigante e affascinante dei popoli trattati, ma che, tra semplificazioni, reinterpretazioni e riadattamenti, risulta – talvolta troppo – distante dalla realtà storica. Come osserva infatti Mark A. Hall, la maggior parte di questi film non ha come obiettivo quello di dare precise lezioni in materia di storia, archeologia o scienza, bensì di creare un contesto credibile in cui esaminare il comportamento umano, con le sue ansie e paure<sup>4</sup>.

Il cinema, come ancor prima la narrativa, la pittura e altre forme artistiche ha sempre avuto un rapporto problematico con il passato,

---

<sup>1</sup> DELLA CASA – GIUSTI 2013; DI CHIARA 2016.

<sup>2</sup> Sul rapporto tra mondo antico e cinema muto si veda MICHELAKIS – WYKE 2013.

<sup>3</sup> TORRETTA 2016.

<sup>4</sup> HALL 2005, pp. 172-173.

condizionato dal contesto politico<sup>5</sup>, dai costi di produzione, dalle aspettative del pubblico e dal resoconto economico, tutti aspetti che concorrono a rendere la ‘verità’ un elemento, frequentemente e irrimediabilmente, subordinato alla spinta narrativa<sup>6</sup>.

Tuttavia, se da una parte le pellicole di argomento romano, greco ed egizio superano di gran lunga le centinaia e costituiscono dei capisaldi della storia del cinema, quelle dichiaratamente dedicate al mondo etrusco scarseggiano. Ciò nonostante, negli ultimi anni la rappresentazione degli Etruschi nelle arti – e in particolare nel cinema – è divenuta oggetto di un fiorente filone di studi, tra cui si annoverano le ricerche di Maurizio Harari, Marie-Laurence Haack e Julie Labregère<sup>7</sup>, portando addirittura a parlare di un “Etruscan revival”<sup>8</sup>.

Alessandro Palmieri nel suo volume *Gli Etruschi sullo schermo* (2025) ha raccolto un catalogo di oltre duecento titoli di film, sceneggiati e altre produzioni che contengono, anche solo in brevi accenni, l’elemento etrusco. La lista comprende infatti non soltanto titoli in cui gli Etruschi occupano un ruolo centrale, come quelli di cui andremo a trattare, ma anche altri in cui si possono individuare dettagli e riferimenti, esplicitati o meno, alla loro cultura.

La concezione della civiltà etrusca – e la sua conseguente rappresentazione cinematografica – non è rimasta costante nel tempo, ma è andata incontro a continue reinterpretazioni, talvolta strettamente connesse alla situazione sociopolitica contemporanea. Dal ruolo sussidiario di nemici dei Romani, di cui vengono messe in risalto le virtù proprio in contrapposizione ai Rasenna<sup>9</sup>, nel corso della prima metà del secolo vanno incontro a una progressiva rivalutazione, giungendo addirittura in epoca fascista, come osservato da Andrea Avalli<sup>10</sup>, a rappresentare i simboli della “prima Italia”, in “un

<sup>5</sup> HASLAM 2002.

<sup>6</sup> HALL 2005, p. 160.

<sup>7</sup> Il tema è stato affrontato dagli autori citati in diversi contributi, tra cui HARARI 2024, pp. 141-155; HAACK 2024, pp. 171-184; LABREGÈRE 2023, pp. 197-223.

<sup>8</sup> PALMIERI 2025, pp. 16-17.

<sup>9</sup> PALMIERI 2025, p. 483.

<sup>10</sup> AVALLI 2024.

primigenio spirito nazionale”<sup>11</sup> funzionale alla costituzione di una mitologia italica, che trova espressione in *Scipione l'Africano* (1937); la presenza degli Etruschi nel cinema si intensifica nel secondo dopoguerra, grazie in particolare alla *Mostra dell'Arte della Civiltà Etrusca* tenutasi nel 1955 a Milano, fondamentale per una riscoperta e una diffusione della civiltà etrusca a livello internazionale. Compagno poi anche nella commedia, dove il termine “etrusco” in *La voglia matta* (1962) diviene un modo per indicare qualcosa di strano e antiquato, riflettendo una conoscenza ormai diffusa – anche se superficiale – di questa civiltà in ampi strati della popolazione.

Il primo film che li vede nella consueta veste di popolo del mistero e del soprannaturale è l'horror britannico *Curse of the Faceless Man* (1958). Tuttavia, la loro vicinanza geografica e storica con il popolo romano e con la realtà italiana in generale, fa sì che gli Etruschi rimangano un elemento marginale nell'affermato genere d'avventura, più attratto dall'alterità di popoli lontani.

Gli etruschi finiscono quindi per comparire sotto varie forme e in diverse sfumature in una molteplicità di generi: dal cinema giallo e dell'orrore, alla corrente di film, di cui fa parte *La Chimera* (2023), in cui predomina un'immagine di sobrietà e rusticità; da film che ne riprendono l'ambientazione, a quelli che li citano nell'arredo.

Questo articolo ha dunque l'obiettivo di soffermarsi su quattro pellicole che fanno esplicito riferimento agli Etruschi, già a partire dal titolo, facendone emergere nuclei tematici ed elementi chiave: *L'Etrusco uccide ancora* (1972) di Armando Crispino, *Assassinio al cimitero etrusco* (1982) di Christian Plummer, nome d'arte di Sergio Martino, *La maschera etrusca* (2007) di Ted Nicolaou. Queste rientrano nel genere dell'horror di serie B o *archeo-thriller* e, in particolare, il film di Crispino, ispirato da una visita alla necropoli di Cerveteri<sup>12</sup>, risulta essere il capostipite del filone archeologico del giallo all'italiana degli anni '70. Infine, troviamo il recentissimo e pluripremiato in vari festival internazionali *La Chimera* (2023) di Alice Rohrwacher, film drammatico ambientato nella Tuscia degli

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 484.

<sup>12</sup> FAZZINI 2002.

anni '80, che si limita in realtà ad alcuni accenni alla cultura di questo popolo.

In particolare, l'intento di questo contributo non è quindi quello di rintracciare un legame filologico tra fonti antiche e opere cinematografiche, quanto piuttosto di osservare in che modo alcuni elementi culturali etruschi – come il pozzo, lo specchio, la maschera, le necropoli, i demoni – siano stati reinterpretati nei film presi in esame, e come tali immagini e tematiche ricorrono anche in pellicole di generi e ambientazioni ben diverse. Si cercherà quindi di comprendere se e come questi elementi, pur privi di un esplicito richiamo alla civiltà etrusca, ne abbiano veicolato suggestioni e simboli attraverso l'immaginario visivo del cinema.

### **Demoni e possessioni demoniache**

Mentre culture quali quella greca o romana sono caratterizzate nei film da maestosità, eleganza e forza militare, come nei già citati film *peplum* di inizio '900, *Ben-Hur* (1925, 1959, 2006) o nei più recenti *300* (2006) e *Alexander* (2004), la civiltà etrusca, nella sua controparte cinematografica, risulta circondata da un alone di mistero e appare indissolubilmente legata a una dimensione soprannaturale, con gli Etruschi che appaiono dediti a terribili e per certi versi barbare pratiche religiose, che li rendono unici nel loro genere.

Gli Etruschi erano un popolo “mistico e superstizioso, dedito a sacrifici umani e oscuri culti sotterranei”, o almeno questo è quanto viene narrato da Padre Christopher in *La maschera etrusca* (2007).

La sfera religiosa, aspetto fondamentale nella costituzione di una società, viene quindi stravolta in alcuni suoi elementi chiave: l'attenzione dei film si concentra innanzitutto non sulle divinità in sé, ma piuttosto su altre figure, i demoni, che vengono reinventati in chiave horror, andando a ricoprire il ruolo di entità malvagie e vendicative, pronte anche a possedere i malcapitati protagonisti.

Possessioni demoniache – ipotetiche o meno – divengono infatti il motore dell'azione di questi *archeo-thrillers*, che vedono coinvolti esseri soprannaturali feroci e sanguinari, dal Tuchulcha rivisitato di

*L'Etrusco uccide ancora* (1972), al demone del pozzo di *Assassinio al cimitero etrusco* (1982), fino al Thonos, neo-aggiunto al pantheon etrusco, di *La maschera etrusca* (2007).

Ognuna di queste figure ricopre un ruolo chiave all'interno della vicenda, ma viene rivestita di caratteristiche che si discostano dalla realtà storica. In primo luogo, Tuchulcha del film di Crispino curiosamente viene rappresentato con le sembianze di un altro demone, Tifone, a cui vengono però aggiunti inquietanti occhi che sembrano fissare lo spettatore, immagine di un tale impatto da aver ispirato, tra l'altro, creature mostruose nei fumetti di *Martin Mystère* di Alfredo Castelli<sup>13</sup>. L'immagine demoniaca, che compare in brevissime inquadrature preannunciando il pericolo imminente, è ricavata – nel film – da un affresco di una tomba della necropoli della Banditaccia a Cerveteri, mentre nella realtà si trova nella Tomba del Tifone presso Tarquinia. Il demone appare quindi come un essere alato antropomorfo e non nella sua forma convenzionale con becco da rapace, serpenti che fuoriescono dai capelli, orecchie d'asino e grandi ali, come viene rappresentato, per esempio, nella Tomba dell'Orco II della Necropoli di Monterozzi<sup>14</sup>.

L'aggiunta dello sguardo penetrante di Tuchulcha è significativa; infatti, nella cultura funeraria etrusca, rappresentare grandi occhi fissi, soprattutto in demoni inferi, serviva a creare un senso di inquietudine e di monito nello spettatore, distaccandosi dal modello canonico che prevedeva una resa di profilo e non frontale<sup>15</sup>.

Le figure ultraterrene di *Assassinio al cimitero etrusco* sono invece ben diverse tra loro: oltre alla violenta figura che si intuisce fuoriuscire dal pozzo sul finale del film, probabilmente il demone infero Charun, si trova un altro personaggio soprannaturale che si discosta invece dai precedenti; si tratta infatti di un *suplu*<sup>16</sup>, il suonatore di *aulos*, che compare sotto varie forme durante la storia e pare essere una figura reincarnata che guida i protagonisti.

---

<sup>13</sup> PALMIERI 2025, p. 416.

<sup>14</sup> MARZULLO 2017, p. 185.

<sup>15</sup> KRAUSKOPF 2013, p. 525.

<sup>16</sup> BELFIORE 2020, p. 223.

Nel caso, invece, di *La maschera etrusca* troviamo nei panni del feroce antagonista Thonos, un essere soprannaturale che si impossessa delle sue vittime attraverso una maschera. In realtà questa figura va cercata al di fuori dell'immaginario etrusco legato agli inferi, come si dirà oltre.

I demoni, dunque, sono senza dubbio un elemento fondamentale della religione etrusca, ma in queste pellicole perdono la loro funzione originaria di entità a metà tra il mondo divino e quello umano che, pur avendo la medesima origine degli dèi, si occupano dell'esecuzione concreta di piani divini, in qualità di messaggeri e traghettatori<sup>17</sup>.

La maschera, strumento di cui Thonos si serve e che dà il titolo al film, proviene invece dalla dimensione ludica etrusca. Tra i giochi più amati dagli Etruschi, di cui abbiamo notizie in particolare da affreschi e decorazioni, si ha il gioco del *phersu*, considerato l'antenato dei giochi gladiatori romani. Rappresentata a Tarquinia nella Tomba degli Auguri e nella Tomba delle Olimpiadi, nonché nella Tomba della Scimmia di Chiusi, si trattava di un'attività piuttosto violenta in cui un uomo con maschera e costume doveva impedire a un'altra figura incappucciata di difendersi dagli attacchi di un animale<sup>18</sup>. Amalia Avramidou offre invece un'interpretazione alternativa della sua funzione, non più ludica, ma legata alla sfera mitico-rituale. Il *phersu* sarebbe stato infatti utilizzato per la messa in scena di miti legati ai misteri orfici. Una dottrina, l'orfismo, che si scontrava tuttavia nettamente con la concezione che gli Etruschi avevano della donna - di cui si parlerà meglio più avanti - e che veniva in questo modo ridicolizzata<sup>19</sup>.

Tuttavia, la maschera che compare nel film *La maschera etrusca* perde la sua funzione ludica e rituale per divenire il mezzo attraverso il quale il malvagio demone Thonos possiede i corpi delle sue vittime.

Se l'immagine risulta familiare, basti pensare alla dilogia di *The Mask* (1994-2005) di Chuck Russell e Lawrence Guterman, liberamente tratta dall'omonimo fumetto e moderna rilettura di *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Robert Louis

<sup>17</sup> KRAUSKOPF 2013, p. 521.

<sup>18</sup> PALLOTTINO 1984, p. 392.

<sup>19</sup> AVRAMIDOU 2009, pp. 73-78.

Stevenson, dove una maschera posseduta dallo spirito del dio norreno Loki dona incredibili poteri a chiunque la indossi.

La maschera, con il suo intrinseco dualismo tra apparenza e realtà, tra palese e celato, è già di per sé un fenomeno letterario e gli esempi cinematografici, come vedremo a breve, si sprecano; dai film storici, al cinema d'azione, fino alla fantascienza, si tratta di un elemento spesso fondamentale, sia nella delineazione psicologica di un personaggio sia nello svolgimento della trama.

È un elemento ricorrente, ad esempio, nelle storie di supereroi, dove costituisce parte fondamentale di un costume o travestimento e serve a celare la reale identità dei protagonisti. Simboleggia così il conflitto tra la personalità dell'eroe e la controparte di persona comune, che non può o non vuole rivelarsi. Ne sono esempi noti Batman e i vari film dedicati a Spiderman o a Zorro, in cui rispettivamente Bruce Wayne, Peter Parker e Don Diego de la Vega combattono il crimine mantenendo ben nascosto il proprio vero io.

Nell'horror cela invece il volto dell'assassino, contribuendo a renderlo ancora più spaventoso e generando nello spettatore un senso di inquietudine verso figure che appaiono così ancor più disumane nella loro violenza e bestialità. Fanno parte di questa categoria *Halloween* (1978) di John Carpenter, *Scream* (1996) di Wes Craven, mentre in *Il silenzio degli innocenti* (1991) la maschera ha una funzione sia pratica, impedendo ad Hannibal Lecter di assalire altre persone, che simbolica, come segno della repressione della sua natura predatoria, enfatizzando il tema della dualità umana presente nel film.

In produzioni come *La maschera del demonio* (1960) di Mario Bava, *Kingdom of Heaven* (2005) di Ridley Scott, *L'ultima legione* (2007) di Doug Lefler, tratto dall'omonimo romanzo di Valerio Massimo Manfredi, e gli adattamenti del romanzo *Il fantasma dell'Opera* di Gaston Leroux, la maschera cela il volto deformato – o lo deforma essa stessa come nel caso del film gotico di Bava – di colui che la indossa, creando un'aura di mistero intorno al personaggio e un senso di inquietudine in coloro che vi entrano in contatto.

È poi protagonista di film di rapine, come *Rapina a mano armata* (1956) di Kubrik e, in particolare, *Point Break* (1991) di Kathryn

Bingelow, uno dei capolavori del genere, dove la banda di rapinatori indossa maschere con i volti di presidenti americani<sup>20</sup>.

Perciò la maschera, elemento antico e carico di simbolismo, è stata ampiamente sfruttata dal cinema nella sua straordinaria potenza visiva ed evocativa, dando vita a personaggi e storie divenuti vere e proprie icone della cultura cinematografica. È interessante poi notare come il *phersu* etrusco, protagonista dei violenti giochi funebri che si trovano rappresentati in diverse tombe, tra cui la Tomba degli Auguri di Tarquinia, possa essere all'origine del termine latino *persona*, indicante la maschera teatrale<sup>21</sup>. Questo collegamento non è solo linguistico, ma anche concettuale: incarna infatti l'eterno dualismo tra l'identità autentica e quella costruita, tra l'io celato e il sé apparente, tema che il cinema, come ancora prima la letteratura, da Shakespeare a Pirandello, ha saputo esplorare magistralmente, trasformando la maschera in un simbolo di ambiguità, trasformazione e mistero. Così dalle antiche raffigurazioni etrusche fino alle moderne pellicole, la maschera continua a essere un potente strumento narrativo, che gioca con i confini tra la realtà e l'illusione, la verità e l'inganno.

Questa immagine oscura e misteriosa del popolo etrusco, tuttavia, non è da considerarsi il solo frutto della fantasia di sceneggiatori e registi, ma ha origini antiche; in epoca romana, lo storico Tito Livio, vissuto a cavallo tra I secolo a.C. e I secolo d.C., in *Ab Urbe Condita* parla per esempio degli Etruschi come di un popolo estremamente devoto alle pratiche religiose e, tre secoli più tardi, il retore cristiano Arnobio, nella sua opera *Adversus Gentes* (*Adv. Gen.* VII, 26) descrive l'Etruria, in un'accezione fortemente negativa, come *genetrix et mater superstitionum*, che *si volgeva con un'ansia superstiziosa verso gli indizi e i presagi*<sup>22</sup>.

Lo stretto legame con la sfera religiosa, assieme alla presenza delle suggestive necropoli, che in queste pellicole sono spesso palcoscenico di atroci delitti e fantasiosi rituali, alla forte presenza di elementi divinatori – di cui parleremo meglio più avanti – e alla “sconcertante laconicità” dovuta alla scarsità di fonti dirette di cui parla Martina

---

<sup>20</sup> TURAZZA 2020.

<sup>21</sup> DE MARINIS 1965.

<sup>22</sup> HARARI 1989, p. 243, nt. 28

Piperno in *L'antichità "crudele". Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*<sup>23</sup>, ha plasmato, nel corso di secoli, l'immagine tetra e oscura di questa civiltà che conosciamo oggi; immagine nutrita dall'ondata di etruscheria settecentesca<sup>24</sup>, caratterizzata dalla libera interpretazione e conseguente contraffazione dei dati archeologici, e andata poi estremizzandosi annoverando, senza alcun fondamento storico, lo svolgimento di sacrifici umani tra le più comuni abitudini del popolo etrusco.

### Tra noto e ignoto: il pozzo e lo specchio

Un elemento cruciale presente in queste pellicole è il pozzo; con la sua funzione di mezzo di comunicazione tra il mondo terreno e 'l'altro mondo', compare sia in *La maschera etrusca* che in *Assassinio al cimitero etrusco* in due momenti decisivi, portando alla salvezza dei protagonisti.

Più che un semplice mezzo di comunicazione, all'interno di questi film diviene un vero e proprio portale d'accesso alla dimensione ultraterrena, da cui possono uscire ed entrare malvagi esseri demoniaci che, solo per mezzo di antichi rituali, possono poi esservi definitivamente confinati.

Questo tipo di rappresentazione non è nuova, ma si inserisce in un immaginario più ampio, legato in particolare al cinema fantastico e dell'orrore, dove il pozzo non è solo simbolo di passaggio tra mondi, ma anche luogo di prigionia e di condanna.

Un esempio noto è certamente *The Ring* (2002), in cui il pozzo è la prigione dell'anima vendicativa di Samara; in *Il labirinto del Fauno* (2006) rappresenta invece il passaggio dalla drammatica realtà contemporanea della Spagna franchista a una dimensione fatata. Ancora, in *I fratelli Grimm e l'incantevole strega* (2005) una mostruosa creatura di fango, dopo aver 'assorbito' una bambina, fugge gettandosi in un pozzo, rafforzando l'idea di quest'ultimo come punto di contatto con forze soprannaturali.

---

<sup>23</sup> PIPERNO 2020.

<sup>24</sup> Ivi, p. 25.

In altre pellicole, tuttavia, il pozzo diviene simbolo di iniziazione o di rinascita; è il caso della saga del Cavaliere Oscuro (2005-2012) di Christopher Nolan; nel primo film, *Batman Begins*, la discesa nel pozzo rappresenta due episodi chiave nella formazione del protagonista: il primo è la caduta da parte del sé bambino e l'inizio della fobia per i pipistrelli, il secondo, il superamento della paura e la nascita del celebre vigilante. Invece, nel terzo capitolo della trilogia, *The Dark Knight rises*, costituisce il luogo di rinascita di Bruce Wayne come eroe, attraverso la fuga dalla prigionia nella 'fossa'.

Questa peculiare concezione che gli Etruschi avevano del sottosuolo e della possibilità di entrarvi in contatto, viene rappresentata in una chiave di lettura differente in *La Chimera* (2023) attraverso la figura di Arthur, il protagonista. Questi, capace di percepire, tenendo tra le mani un ramoscello, la presenza di sepolcri antichi, appare come una sorta di tramite tra il mondo dei vivi e quello dei morti, cui appartiene la sua amata defunta.

Nel mondo etrusco il pozzo aveva una funzione e un significato ben precisi, che non si discostano totalmente dalla rappresentazione filmica di mezzi di comunicazione tra il mondo umano e quello infero. Non a caso nell'iconografia antica il pozzo è spesso rappresentato con mostri e altre figure che tentano di fuoriuscire da esso, come nel caso di una urnetta perugina di età ellenistica e dello specchio con Odisseo, Diomede ed Eleno<sup>25</sup>. Tuttavia, pur avendo una funzione sacrale, il loro utilizzo era legato alla divinazione; venivano infatti utilizzati nella lettura delle *sortes*<sup>26</sup>: al loro interno venivano lanciati dei gettoni, recuperati poi da un bambino, che doveva rivelarne il contenuto a sacerdoti, di modo che questi potessero compiere divinazioni.

Gli Etruschi erano infatti esperti nell'interpretazione delle manifestazioni del volere divino e le loro conoscenze in materia avevano conquistato anche il mondo romano; la precisa suddivisione della casta sacerdotale, tra coloro che erano esperti nella lettura delle viscere degli animali sacrificati (gli aruspici) e quelli nella decifrazione del volo degli uccelli (gli auguri) dimostra l'importanza che questo aspetto aveva nella loro cultura. Una tale fascinazione

---

<sup>25</sup> SCLAFANI 2010.

<sup>26</sup> BAGNASCO GIANNI 2001, pp. 197-220.

verso le arti divinatorie, che suscitava grande rispetto in Seneca (*Nat. II, 32, 2*)<sup>27</sup>, si manifesta nell'utilizzo di vari strumenti e compare - non sempre dichiaratamente - in vari film: nel prologo di *Assassinio al cimitero etrusco*, in una scena ambientata in tempi antichi, un sacerdote esamina le viscere di un animale per poi compiere sacrifici umani rituali. In *La maschera etrusca*, invece, viene mostrato agli studenti il Fegato di Piacenza, un modello di fegato di pecora in bronzo che serviva da guida per l'interpretazione delle viscere animali. Con la sua suddivisione in quaranta regioni, sedici marginali, corrispondenti alla ripartizione del cielo, e ventiquattro interne, contenenti ciascuna il nome di una divinità<sup>28</sup>, rappresenta uno dei più importanti reperti della civiltà etrusca ed è curioso che, pur essendo custodito ai Musei Civici di Piacenza, venga mostrato durante una normale lezione dell'Università di Siena. Anche questo dettaglio, apparentemente insignificante agli occhi di un normale spettatore, risponde a esigenze filmiche, creando una scena visivamente efficace e coinvolgente.

Un'ulteriore tecnica divinatoria era la catoptromanzia, che si serviva di superfici riflettenti<sup>29</sup>. Anche questo elemento compare nello stesso film; gli specchi seppur non ricoprono una funzione centrale nella narrazione, sembrano anticipare o mostrare il pericolo imminente ai protagonisti.

Il riferimento in questo caso ha probabilmente poco a che vedere con la cultura etrusca, ma si rifà a una lunga tradizione precedente, che ancora una volta conta numerosi esempi nel cinema horror e fantastico, ma prima ancora è oggetto di miti e leggende, come tramite tra il visibile e l'invisibile, tra il noto e l'ignoto.

Un celebre esempio è rappresentato dalla fiaba di Biancaneve, in cui lo specchio rappresenta un giudice imparziale e viene interrogato dalla regina per avere conferma della propria insuperabile bellezza. Inoltre, nel precedentemente citato *I fratelli Grimm e l'incantevole strega*, lo strumento incantato inganna i protagonisti mostrando la malvagia regina ancora nel fiore della sua giovinezza. Restando nel

---

<sup>27</sup> BARTOLONI 2011, p. 20.

<sup>28</sup> BAGNASCO GIANNI 2019, p. 24.

<sup>29</sup> BAGNASCO GIANNI 2012, p. 289.

mondo fantasy, in *Harry Potter e la pietra filosofale* (2001) lo specchio delle *Emarb* riflette i desideri più profondi di coloro che vi si specchiano, mentre quello di Galadriel in *Il Signore degli Anelli: La Compagnia dell'Anello* (2001) di Peter Jackson mostra visioni future. Ancora, nel quarto capitolo della saga di Harry Potter, *Il calice di fuoco* (2005), l'eccentrico Alastor Moody è in possesso di uno specchio magico contenente i volti dei suoi nemici.

In altre pellicole assume invece la funzione di passaggio tra mondi, come in *Alice attraverso lo specchio* (2016) di James Bobin, tratto dal romanzo di Lewis Carroll, e *Parnassus - l'uomo che voleva ingannare il diavolo* di Terry Gilliam (2009).

Il riflesso dello specchio può anche assumere un valore psicologico e morale; in *Quarto potere* (1941) di Orson Welles, si vede l'immagine del protagonista riflessa e moltiplicata all'infinito mentre questi attraversa un ambiente arredato con specchi contrapposti, come a rappresentare la complessità della sua personalità e la dilatazione del suo ego<sup>30</sup>. Oppure in *Il cigno nero* (2010) di Darren Aronofsky gli specchi rappresentano la psiche della protagonista, sempre più spezzata dalla lotta interiore tra innocenza e oscurità.

Infine, un'interessante pellicola che vede l'unione dei due elementi trattati con una chiara funzione divinatoria molto vicina a quella etrusca, è *Ritorno a Cold Mountain* (2003) di Anthony Minghella, in cui la protagonista Ada, appoggiata alle pareti del pozzo, ne osserva il fondale per mezzo di uno specchio per leggersi il futuro. Tuttavia, anche in questo caso non è possibile affermare che ci sia un chiaro riferimento all'universo etrusco, anche se la sua influenza sembrerebbe decisiva.

## Edonismo e matriarcato

All'interno delle pellicole citate, gli Etruschi sono descritti come edonisti o, addirittura, in *La Chimera*, vengono definiti da Melodie, una delle giovani donne del gruppo dei tombaroli, "affascinanti, *bohemien* e lontani dal mito di Roma".

---

<sup>30</sup> SANTANDREA 2023.

Il banchetto era un rituale molto apprezzato dai principi etruschi e italici; diverso dal simposio, che rappresentava un momento successivo al pasto, prevedeva anche la consumazione di carni ed era accompagnato da giochi e musica. Le principali notizie che possediamo su questo rituale, oltre alle testimonianze di autori greci come Posidonio e Diodoro Siculo, provengono dall'ambito funerario. È per esempio dalla Tomba dei Leopardi e la Tomba del Triclinio nella necropoli di Monterozzi, che provengono due note raffigurazioni di scene simposiali, con danzatori e suonatori di *aulos* e di cetra ad accompagnare l'evento. In particolare, questi affreschi mostrano anche un altro elemento peculiare delle società etrusca: il ruolo delle figure femminili, con la loro partecipazione alla convivialità. Infatti, a differenza del mondo greco e romano, anche le donne potevano prendere parte a questi momenti di vita sociale al pari degli uomini. Non a caso è ancora Melodie in *La Chimera*, a rivolgere ai compagni la domanda "sapete che dagli Etruschi comandavano le donne?".

Le donne avevano infatti ruoli chiave nella società, come padrone della casa e responsabili dell'educazione dei figli e della gestione della servitù<sup>31</sup>, a dimostrazione di uno status sociale più elevato ed una relativa uguaglianza tra generi, anche se non si può certo parlare del governo matriarcale citato nel film di Alice Rohrwacher. Questa specifica idea di matriarcato nella società etrusca affonda le proprie radici nelle teorie dello storico e antropologo svizzero Johann Jakob Bachofen<sup>32</sup>, raccolte nell'opera pubblicata in più volumi dal titolo *Il Diritto Materno* (1861)<sup>33</sup>. Nell'opera, destinata a influenzare profondamente il pensiero antropologico e storiografico dei decenni successivi, l'autore ipotizzava che le prime civiltà umane, tra le quali figurava quella etrusca, si fossero fondate su un ordinamento matriarcale, nel quale le donne detenevano il potere sociale, religioso e giuridico. La tesi di Bachofen, priva di un supporto archeologico diretto, si basava su un'interpretazione libera e intuitiva di

---

<sup>31</sup> Questa tematica, centrale per la società etrusca, è stata affrontata da molti punti di vista: PITZALIS 2011; BAGNASCO GIANNI – CATALDI – FACCHETTI 2018, pp. 277-292; BAGNASCO GIANNI 2021, pp. 181-193.

<sup>32</sup> AMANN 2017, p. 35.

<sup>33</sup> BACHOFEN – SCHIAVONI – JESI 1997.

discendenza romantica di fonti storiche, mitologiche ed epigrafiche, giungendo a considerare elementi quali la centralità della madre nei culti funerari, la presenza del matronimico nelle iscrizioni funerarie e l'autonomia apparente come prova di un'antica supremazia femminile<sup>34</sup>.

Disponiamo dunque ormai di una più solida base di studi per andare oltre gli schematismi ideologici e, ancora una volta, l'ambito funerario rappresenta la fonte principale. Come sottolinea infatti Bagnasco Gianni, questa visibilità femminile, che si esprime nei corredi, nei banchetti e nei rituali, non riflette una autonomia politica o giuridica delle donne, ma è da leggersi come parte delle strategie di prestigio delle famiglie aristocratiche, all'interno di una società che restava comunque gerarchica e patriarcale<sup>35</sup>. L'archetipo della matrona è dunque dominante: la donna, nella società etrusca e laziale, detiene autorità rituale e rappresentativa, non però un reale potere pubblico formale.

Di particolare rilievo è anche il dato onomastico: a partire dal VII secolo a.C., le iscrizioni iniziano a riportare il matronimico, accanto al nome del padre, segnalando una crescente attenzione per la linea materna nella costruzione dell'identità familiare. Tuttavia, la critica più recente, a partire dagli studi di M. Sordi<sup>36</sup>, si è orientata a individuare in questa caratteristica della società etrusca un modello di aristocrazia in cui il prestigio può essere trasmesso anche per via materna; un elemento la cui importanza risiede, in particolare, nel confronto con la società greca e romana. Tito Livio in *Ab Urbe Condita*, riporta la storia di Tanaquilla e del marito, il futuro re Tarquinio Prisco, disprezzato perché figlio di una etrusca e di Demarato, esiliato da Corinto. La donna, di alto rango, decidendo di trasferirsi a Roma alla ricerca di maggiori opportunità, avrà un ruolo fondamentale nell'ascesa al potere del marito. Un mito riportato anche

---

<sup>34</sup> Per uno studio dedicato alla discussione dell'opera di Bachofen: AMANN 2017, pp. 38-43.

<sup>35</sup> BAGNASCO GIANNI 2021, pp. 185-189.

<sup>36</sup> SORDI 1981, pp. 49-67.

dallo stesso Bachofen e strumentalizzato come ulteriore inconfutabile prova dell'esistenza di un matriarcato etrusco<sup>37</sup>.

Come già accennato, le testimonianze iconografiche delle tombe dipinte della necropoli di Monterozzi di Tarquinia, confermano e completano questo quadro. Le donne compaiono in scene di banchetto, danza, offerte rituali, spesso raffigurate accanto agli uomini o in atteggiamenti festivi. Lungi dall'essere semplici presenze passive, esse incarnano modelli ideali di comportamento femminile aristocratico, celebrati e ritualizzati nella pittura funeraria e fortemente criticati dal mondo greco e romano, dove l'immagine della donna custode del focolare si scontra inevitabilmente con la apparente dissolutezza delle aristocratiche etrusche. Sono note, infatti, alcune notizie riportate da autori classici, quali il filosofo greco Posidonio (Diod. V, 40), che sottolineava per gli Etruschi un tenore di vita eccessivamente lussuoso, causa di un progressivo spegnimento del valore militare, nonché una riprovevole mancanza di inibizioni sessuali nelle donne etrusche<sup>38</sup>; o lo storico Teopompo (Ateneo XII, 517d) che ne descrive la bellezza, la consuetudine al bere e la condotta libertina, dichiarando addirittura che "I Tirreni allevano tutti i bambini insieme, ignorando chi sia il padre di ciascuno di essi: questi ragazzi vivono nello stesso modo di chi li mantiene, passando parte del tempo ubriacandosi e cambiando di continuo donna".

Questa immagine di licenziosità femminile viene ripresa da Jason Porter, l'archeologo protagonista di *L'Etrusco uccide ancora* (1972), nell'incipit del film, quando parlando dei suoi "amici etruschi", dichiara con trasporto che "le donne non si tiravano mai indietro", mentre i Romani, che le consideravano eccessivamente lascive, "non capivano un tubo di donne, è assodato"; interpretazione che ritorna in termini analoghi in *Assassinio al cimitero etrusco* (1982). Queste due visioni si scontrano fortemente con quanto traspare invece nel più recente *La Chimera*, in cui oltre alla già citata definizione di popolo *bohémien* comandato da donne, è ancora una volta Melodie ad affermare che, come diceva sempre sua zia, "forse, se ci fossero ancora gli Etruschi, non ci sarebbe tutto questo machismo in Italia".

---

<sup>37</sup> BRIQUEL 1998, pp. 397-414; AMANN 2017, pp. 39-40.

<sup>38</sup> BARTOLONI 2011, p. 19.

## Considerazioni finali

Una riflessione finale non può che soffermarsi sul ruolo che la civiltà etrusca ha assunto nel cinema; la sua ricchezza materiale e culturale, che certo non passava inosservata alle popolazioni coeve, ha finito nel cinema per divenire quasi caricaturale, comparando in forme che attingono non tanto all'identità storica e scientifica quanto piuttosto a quella immaginaria. Così le pratiche funerarie sono divenute espressioni di un agghiacciante e temibile legame con l'Aldilà, le loro divinità sono riemerse come terrificanti demoni, i loro rituali sono state ridotti alla mera rappresentazione di sacrifici umani e invocazioni di entità maligne, le loro abitudini sono state esasperate in un edonismo estremo.

Tuttavia, è anche attraverso questa lente distorta che gli Etruschi sono stati elaborati nell'immaginario collettivo, finendo per comparire, come accennato, anche solo semplicemente in brevi riferimenti o nell'ambientazione, in pellicole e serie televisive di ogni genere.

Il cinema, dunque, con il suo linguaggio universale fatto di immagini e suoni, la settima arte capace di unire alla plasticità dello spazio la dimensione del tempo<sup>39</sup>, è lo strumento privilegiato per creare un racconto che raggiunga il grande pubblico. Il grande schermo, che racchiude in sé la perfetta sintesi di tutte le forme d'arte – dalla letteratura alla pittura, dalla musica alla scultura –, rappresenta il mezzo più potente per trasmettere storie ed emozioni; da più di un secolo contribuisce a mantenere vivo l'interesse per la storia, rendendo vicini popoli all'apparenza troppo lontani nel tempo e nello spazio e, nonostante le inevitabili semplificazioni, rivisitazioni e inesattezze narrative, che spesso lo caratterizzano, riesce ancora a coinvolgerci e affascinarci.

In conclusione, pur non godendo della stessa risonanza mediatica di altri popoli antichi, la civiltà etrusca continua a vivere anche attraverso questi film, ma in una veste nuova, frutto di tradizioni secolari e influenze cinematografiche, circondata da un alone di mistero, con i suoi demoni e le sue affascinanti necropoli.

---

<sup>39</sup> DANIELE 2017, p. 3.

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AMANN 2017 = P. AMANN, *Johann Jakob Bachofen, il concetto del "Mutterrecht" e gli Etruschi*, in G.M. DELLA FINA (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, "AnnFaina", XXIV, Roma 2017, pp. 35-44.
- AVALLI 2024 = A. AVALLI, *Il mito della prima Italia. L'uso politico degli Etruschi tra fascismo e dopoguerra*, Roma 2024.
- AVRAMIDOU 2009 = A. AVRAMIDOU, *The Phersu game revisited*, in "EtrSt", 12, 2009, pp. 73-87.
- BACHOFEN 1997 = J.J. BACHOFEN, G. SCHIAVONI, F. JESI (a cura di), *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino 1997.
- BAGNASCO GIANNI 2001 = G. BAGNASCO GIANNI, *Le sortes etrusche*, in F. CORDANO, C. GROTTANELLI (a cura di), *Sorteggio pubblico e cleromanzia dall'Antichità all'Età Moderna*, Atti della Tavola Rotonda (Milano 26-27 gennaio 2000), Milano 2001, pp. 197-220.
- BAGNASCO GIANNI 2012 = G. BAGNASCO GIANNI, *Tra uomini e dei: funzione e ruolo di alcuni oggetti negli specchi etruschi* (con appendici di M. Marzullo, S. Zanni, V. Zenti), in P. AMANN (ed.), *Kulte - Riten - religiose Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Osterreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien 2008), Wien 2012, pp. 287-314.
- BAGNASCO GIANNI – CATALDI – FACCHETTI 2018 = G. BAGNASCO GIANNI, M. CATALDI, G.M. FACCHETTI, *Inscribed objects associated with textile production: news from Tarquinia*, in "Origini", XL, 2018, pp. 277-292.
- BAGNASCO GIANNI 2019 = G. BAGNASCO GIANNI, *Notes on Etruscan cosmology: the case of the Tumulus of the Crosses at Cerveteri*, in G. MAGLI, A. GONZÁLEZ-GARCÍA, J. BELMONTE AVILES, E. ANTONELLO (eds), *Archaeoastronomy in the Roman World*, Cham 2019, pp. 17-32.
- BAGNASCO GIANNI 2021 = G. BAGNASCO GIANNI, *Etruscan women and social polarity* in O. CERASUOLO (ed.) *Inequality in Antiquity. Tracing the archaeological record*, New York 2021, pp. 181-193.
- BARTOLONI 2011 = G. BARTOLONI (a cura di), *Introduzione all'Etruscologia*, Milano 2011.
- BELFIORE 2020 = V. BELFIORE, *Etrusco*, in "Palaeohispanica", 20, 2020, pp. 199-262.

- BRIQUEL 1998 = D. BRIQUEL, *Les figures féminines dans la tradition sur les rois étrusques de Rome*, in “CRAI”, 142-2, 1998, pp. 397-414.
- DANIELE 2017 = M. DANIELE, *Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte*, in “Sinestesiaonline”, 21, 2017.
- DELLA CASA – GIUSTI 2013 = S. DELLA CASA, M. GIUSTI, *Il grande libro di Ercole: il cinema mitologico in Italia*, Roma 2013.
- DE MARINIS 1965 = S. DE MARINIS, *Phersu*, in *EAA VI* (1965), pp. 119-120.
- DI CHIARA 2016 = F. DI CHIARA, *Peplum il cinema italiano alle prese con il mondo antico*, Roma 2016.
- FAZZINI 2002 = P. FAZZINI, *Le ombre della paura*, documentario, Italia 2002.
- HAACK 2024 = M.L. HAACK, *Les tombaroli à l'écran*, in “Anabases”, 40, 2024, pp. 171-184.
- HALL 2005 = M. A. HALL, *Romancing the Past: Archaeology in Popular Cinema*, in “European Journal of Archaeology”, 7, 2004, pp. 159 – 176.
- HARARI 1989 = M. HARARI, *Non si va senza duca in questo inferno. D'Annunzio e il mito etrusco*, in *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco*, Firenze, 26 maggio - 2 giugno 1985, Roma 1989, pp. 239-251.
- HARARI 2024 = M. HARARI, *Gotico etrusco e televisione*, in “Anabases”, 40, 2024, pp. 141-155.
- HASLAM 2002 = R. HASLAM, *Past futures or present pasts* in M. RUSSELS (ed.), *Digging Holes in Popular Culture: Archaeology and Science Fiction*, Oxford 2002, pp. 104-111.
- KRAUSKOPF 2013 = I. KRAUSKOPF, *Gods and Demons in the Etruscan Pantheon*, in J. MACINTOSH TURFA (ed.), *The Etruscan World*, London-New York 2013, pp. 513-538.
- LABREGÈRE 2023 = J. LABREGÈRE, *The Infernal Image of the Etruscans in Fantasy and Horror Film*, in M. KLEU (hrsg.), *Antikenrezeption im Horror*, Essen 2023, pp. 197-223.
- MARZULLO 2017 = M. MARZULLO, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, Milano 2017.
- MICHELAKIS – WYKE 2013 = P. MICHELAKIS, M. WYKE (a cura di), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge 2013.
- PALLOTTINO 1984 = M. PALLOTTINO, *Etruscologia*, Milano 1984.
- PALMIERI 2025 = A. PALMIERI, *Gli Etruschi sullo schermo*, Torrazza Piemonte 2025.
- PIPERNO 2020 = M. PIPERNO, *L'antichità “crudele”. Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*, Roma 2020.
- PITZALIS 2011 = F. PITZALIS, *La volontà meno apparente*, Roma 2011.
- SANTANDREA 2023 = S. SANTANDREA, *Lo specchio nel cinema*, <https://kontainer16.it/lo-specchio-nel-cinema/>.

SCLAFANI 2010 = M. SCLAFANI, *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e trado ellenistica*, Roma 2010, pp. 105-106.

SORDI 1981 = M. SORDI, *La donna etrusca*, in *Misoginia e maschilismo in Grecia e in Roma*, Genova 1981, pp. 49-67.

TORRETTA 2016 = S. TORRETTA, *L'archeologo immaginato. Rivisitazione di una professione a opera di cinema e televisione*, in "Archeologando Notiziario del gruppo archeologico luinese", 30, 2016, pp. 10-29.

TURAZZA 2020 = A. TURAZZA, *La maschera nel cinema*, <https://laricerca.loescher.it/la-maschera-nel-cinema/>.