



Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Fascino etrusco nel primo Novecento,
conversando di arti e di storia delle arti

Atti dell'incontro di Studio
Milano, Università degli Studi,
Sala Crociera Alta
(7 ottobre 2015)

a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

Vol. 11 (2016)

Ledizioni 

*Fascino etrusco nel primo Novecento,
conversando di arti e di storia delle arti*
a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

Copyright © 2016 Ledizioni
Via Alamanni 11 – 20141 Milano
Prima edizione: ottobre 2016, *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6705-472-5

Collana ARISTONOTHOS – Scritti per il Mediterraneo antico – NIC 11

Direzione

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino,
Giovanni Colonna, Tim Cornell, Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Jean-
Luc Lamboley, Mario Lombardo, Nota Kourou, Annette Rathje, Christopher
Smith, Henri Tréziny

Redazione

Enrico Giovanelli, Stefano Struffolino

La redazione di questo volume è di Angela Pola

La stampa di questo volume è stata possibile grazie a fondi del Dipartimento
di Beni Culturali e Ambientali

In copertina: Il mare ed il nome di Aristonothos.
Le “o” sono scritte come i cerchi puntati che compaiono sul cratere.

Finito di stampare in Ottobre 2016

Questa serie vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere firmato dal greco Aristonothos ancora oggi evoca. Deposito 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

Fascino Etrusco nel primo Novecento: un gioco di specchi fra arti e storia delle arti <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	11
Le chimere dell'immagine...	
Album fotografici e ispirazione artistica. Le pubblicazioni archeologiche degli anni Venti-Trenta del Novecento e le fonti di ispirazione degli artisti neo etruschi <i>Angela Pola</i>	51
Gli Etruschi di Arturo Martini: rielaborazioni d'avanguardia <i>Federica Grossi</i>	111
...e il sedimento della scrittura	
Gli Etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto <i>Francesca Orestano</i>	145
Vernon Lee e la modernità etrusca, tra eredità artistica e memoria culturale <i>Marco Canani</i>	177
Tarquini in David H. Lawrence e Vincenzo Cardarelli <i>Maria Silvia Elisei</i>	197



FASCINO ETRUSCO
NEL PRIMO NOVECENTO,
CONVERSANDO DI ARTI
E DI STORIA DELLE ARTI



LE CHIMERE DELL'IMMAGINE...



ALBUM FOTOGRAFICI E ISPIRAZIONE ARTISTICA.
LE PUBBLICAZIONI ARCHEOLOGICHE DEGLI ANNI VENTI-TRENTA DEL
NOVECENTO E LE FONTI DI ISPIRAZIONE DEGLI ARTISTI NEO ETRUSCHI

Angela Pola

I “nuovi” Etruschi*

Su *Emporium* del 1934 Francesco Saporì individuò tre principali correnti nella scultura a lui contemporanea (“artisti che modellano la statuaria sulle impronte classiche, altri di più patetica gentilezza e gli scultori sensibili alle suggestioni dei padri etruschi”¹), sancendo il fenomeno dell’etruschizzazione di una parte del panorama artistico italiano di quegli anni e riconoscendo come appartenenti a questa corrente artisti come Libero Andreotti, Romano Romanelli, Arturo Martini, Marino Marini, Domenico Rambelli e Corrado Vigni. Anche personalità già affermate, come Massimo Campigli, Italo Griselli, Mario Sironi ed altri, sperimentarono momentanei periodi etruschi², mentre in artisti più giovani (Quinto Martini, Oscar Gallo, Venanzo Crocetti, Romeo Gregori)³, le suggestioni che ricordano le opere antiche sembrano spesso mischiarsi con riferimenti precisi ad opere contemporanee (uno per tutti, *Donna che beve* di Q. Martini, con *La sete* di A. Martini).

Come è noto, fra i primi a subire il fascino dell’arte etrusca, intesa allora come arte fortemente vitale, espressiva e caratterizzata dai valori dell’intimità e della povertà della materia, furono Arturo Martini e il suo allievo Marino Marini, che possono assurgere a capofila della nutrita schiera dei “nuovi Etruschi”. Se da una parte per Arturo Martini il concetto di ispirazione etrusca è ben ravvisabile in diverse opere,

* Nota alle figure: la scelta consapevole di utilizzare le tavole e le immagini desunte dalle pubblicazioni dell’epoca è stata dettata dalla precisa volontà di riportare lo stesso apparato iconografico di cui gli artisti disponevano. Questo anche a scapito della qualità delle immagini. In particolare, per una trattazione sugli scultori Neo Etruschi vd. PRATESI 1984.

¹ SAPORI 1934, p. 131.

² PRATESI 1986, p. 83.

³ Per un elenco degli artisti “etruschi” di questo periodo vd. PRATESI 1984.

per soggetto, resa plastica e addirittura titolo – una fra tutte la *Chimera* – per Marino Marini l'etruscità dell'ispirazione sembra fortemente legata ad un fatto intimo di appartenenza etnica e di condivisione nel tempo dello stesso territorio⁴, ma risulta meno esplicita nelle opere di come lo è invece negli scritti dell'artista. La fonte di ispirazione sembra pertanto essere diversa: se per Martini le opere antiche sono la miccia che innesca il processo della creazione artistica⁵ che tende all'emulazione delle stesse, per Marini è lo spirito che ha portato alla creazione di queste opere ad essere importante e dal quale è doveroso essere guidati. L'artista non è quindi ispirato dall'arte etrusca, ma si presenta come un "nuovo Etrusco" che, in virtù di un comune spirito etnico sopravvissuto nel tempo può creare nuove opere etrusche per congenita capacità, e non riproposizioni moderne di un'arte antica presa a modello di ispirazione⁶.

Raramente si dispone di dichiarazioni di prima mano degli artisti menzionanti una determinata opera antica quale fonte di ispirazione. Analizzando le loro creazioni, in generale, sembra che l'ispirazione non derivasse dallo studio di una specifica opera, bensì da un coacervo di spunti e stimoli, che montati tra loro rendessero lo "spirito etrusco". Così l'appellativo di "etrusco" per alcuni degli artisti di quest'epoca appare spesso come qualcosa di intimistico ed emozionale, un'elaborazione personale del concetto di etruscità. Ne è prova lampante il caso di Massimo Campigli, insistentemente auto dichiarato etrusco ma con fonti di ispirazioni che sembrano maggiormente tendere verso le scoperte del Fayum romano. In alcuni casi poi, l'ispirazione etrusca

⁴ "Il personaggio io è nato lì (in Toscana), è nato in quella zona per cui i nostri nonni erano quelli, è la radice che monta ancora da quelle manifestazioni. È una civiltà che ancora esce dalla terra e che nutre ancora dei personaggi. Io mi sento estremamente legato alla mia terra, estremamente legato alla civiltà della mia terra. Questo senso popolare, diciamo arcaico, enormemente vivo, ce l'abbiamo nel sangue non possiamo togliercelo" (MARINI 1998, p. 51).

⁵ Avendole studiate, dice: "Loro mi hanno dato un linguaggio e io li ho fatti parlare, li ho espressi. Avrei potuto fare mille statue come le avrebbero immaginate loro" (SCARPA 1968, p. 118).

⁶ "Ispirazione etrusca? - /No, io non sono ispirato! Io sono Etrusco! -Alza fiere il capo -Lo stesso sangue riempie le mie vene. Come sai una cultura può rimanere in letargo, dormire per generazioni e all'improvviso risvegliarsi a nuova vita. In Martini e in me rinasce l'arte etrusca- noi continuiamo da dove loro si sono fermati."(MARINI 1997, pp. 9-11).

sembra addirittura il rispondere superficiale ad una tendenza epocale⁷, come si evince dalla significativa testimonianza di uno dei protagonisti della critica d'arte antica di quegli anni, Ranuccio Bianchi Bandinelli, che così descrive l'amico Federigo Papi, scultore senese, il quale addirittura si atteggia ad etrusco mediante l'acconciatura:

il nostro Papi, sotto al cranio pelato e alla zizzerina occipitale che (così egli si illude) gli dà un carattere di quattrocentesco e di etrusco di canopi, ha invece, un mondo di pensieri⁸.

Quasi programmatico di questa tendenza etruschizzante è il ricorrere generalizzato ad alcuni espedienti stilistici, quali l'uso di ben determinati materiali (tra i quali spiccano l'argilla, la pietra poco lavorata e la piccola bronzistica), la preferenza per forme estremamente plastiche, a volte quasi grottesche, e l'uso del graffito per incidere e disegnare alcuni tratti dei volti atti a caratterizzare particolarità fisiognomiche dell'individuo. Questo sentimento etrusco sembra incarnarsi anche nell'adesione a ben determinati temi: il ritratto, inteso come espressione di descrizione intima del carattere, il tema delle bagnanti e delle dormienti e la predilezione per il frammento, suggestione di per se dell'antichità del reperto archeologico⁹.

⁷ Non per niente, volendo fare un solo esempio, nel caso di Marino Marini la fase "etrusca" è chiaramente inquadrabile negli anni Venti-inizio anni Trenta del secolo (epoca nella quale abbiamo anche l'autodichiarazione di etruscità e le opere "etrusche" di Arturo Martini), in consonanza con l'impennarsi dell'interesse degli studiosi per i caratteri dell'arte etrusca, prima della scelta definitiva da parte del regime dell'arte romana come arte di ispirazione ufficiale della ricostruzione italiana.

⁸ BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 275.

⁹ Sul gusto del frammento si veda PRATESI 1984, pp. 98-99. Un caso emblematico di questa tendenza oltre alle superfici frastagliate del collo di certi ritratti che sembrano spezzati dal corpo quasi fossero stati in origine statue (Fig. 7), le fratture intenzionali della superficie di una "maschera" in terracotta conservata al Museo del 900 di Milano intitolata significativamente "*Ritratto immaginario - ricordo di civiltà lontane*" (Fig. 21 B), o la mancanza degli arti in sculture quali la *Pomona* di Marino Marini (Fig. 19 A), emerge chiaramente dall'analisi delle vicende subite dal *Popolo*, un'altra opera mariniana (Tav. 14). La scultura, infatti, che al momento della sua creazione era completa delle braccia, come si può osservare in una foto pubblicata nella monografia su Marini di Paul Fierens edita nel 1936 (FIERENS 1936),

Di primo piano tra gli artisti e la critica in quel periodo furono espressioni quali “corporeità”, “verità ed immediatezza espressiva”, “realismo”, “severità dello stile e potenza dell’espressione”, “espressionismo” e “primitivismo”, che ritrovandosi tanto nei testi degli artisti stessi, quanto in scritti di importanti archeologi del tempo, quali Anti, Della Seta e Bianchi Bandinelli, sembrano suggellare i principi fondamentali di una nuova estetica¹⁰ comune tanto alle opere delle antiche civiltà italiche quanto alle tendenze dell’arte contemporanea italiana.

Così nelle opere contemporanee si ritrovano gli stessi elementi di realismo dell’espressione e grossolanità della forma, individuate dagli studiosi nelle opere etrusche cosicché le stesse parole usate da Bianchi Bandinelli per descrivere la scultura etrusca, se lette davanti ad una creazione di questi nuovi artisti sembrano presentarne appieno i caratteri fondamentali:

entro la forma spesso grossolanamente primitiva di un cranio umano (l’artista), talora ricerca e distingue mirabilmente due o tre particolari, che valgono a caratterizzare l’individuo: in genere la linea del naso, della bocca, la costruzione degli zigomi. Il resto viene trascurato¹¹.

La rinascita programmatica dell’arte etrusca tra critica d’arte antica ed artisti

Come è noto, gli anni tra il 1918 e i primi anni Trenta rappresentano un caso particolarmente fortunato nel quale le scoperte archeologiche e la loro divulgazione scientifica corsero parallele e pienamente tangenti al sentire civile.

Le grandi scoperte archeologiche dei primi anni del Novecento avevano dato il via ad una vera e propria “Stagione Etrusca”, inaugurata dalla pubblicazione dei ritrovamenti veienti del Portonaccio¹², durante

venne in seguito frammentata dallo stesso artista in più riprese (su queste ripetute frammentazioni vd. FABI 2015, pp. 34-35). Per le varie mutilazioni di quest’opera si veda l’apparato fotografico in FERGONZI 2014, p. 50.

¹⁰ Vd. HARARI 1993a, p. 735.

¹¹ BIANCHI BANDINELLI 1925-1926, p. 12.

¹² È lo stesso Giglioli, scopritore dell’Apollo (rinvenuto nel 1916 e pubblicato nel 1919- GIGLIOLI 1919), a segnalare la data dei rinvenimenti veienti come

la quale forte fu la consonanza di interessi tra studiosi e artisti militanti¹³. I primi, infatti, promotori del rilancio dell'originalità dell'arte etrusca, trovarono nei secondi interlocutori di prim'ordine, tesi com'erano alla ricerca di un linguaggio artistico alternativo all'accademismo classicista di fine Ottocento¹⁴. L'attesa andava verso un linguaggio artistico che, per continuare ad avere la dignità della grande Arte, potesse fregiarsi dell'etichetta di classico (ma non classicistico!), rimanendo monumentale seppur primitivo e con canoni di scorrettezza rispetto al consueto rigore che si intravedeva nell'arte classica. Il sorriso fittile e la vigorosa plasticità dell'Apollo di Veio, tanto diversi dall'algido classicismo al quale si era fino a quel tempo abituati, sembrarono rispondere pienamente a

punto d'inizio per un ritorno di interessi nei confronti dell'etruscologia: "Non meraviglia che la scoperta dell'Apollo di Veio abbia segnato tutto un rifiorire di studi etruschi" (GIGLIOLI 1935, p. 35). Saranno di pochi anni successivi, infatti, la fondazione del centro internazionale di Studi Etruschi di Firenze (1925) e i due importanti convegni, uno nazionale e l'altro internazionale, di Studi Etruschi ed Italici, promossi, oltre che dallo stesso Giglioli, da studiosi del calibro di Bianchi Bandinelli, Ducati, Nogara e Paribeni. (Vd. anche PRATESI 1984, p. 91 e 1986, p. 80).

¹³ Su questo punto vd. PRATESI 1986, p. 80.

¹⁴ Col nuovo secolo, diverse personalità artistiche avevano sentito l'esigenza di una fonte d'ispirazione che potesse contrapporsi alle ricerche delle avanguardie europee e all'ottocentesco amore per la forma greca, e che rispondesse alla volontà di distacco dall'accademismo classico che aveva caratterizzato la fine del secolo precedente. Questo atteggiamento di allontanamento dall'arte della Grecia Classica era condiviso della critica d'arte e dagli studiosi di arte antica, come attesta un passo di un giovanissimo R. Bianchi Bandinelli che, in apertura ad un contributo sulla scultura etrusca, ricorda l'esaurimento dell'interesse critico verso l'arte classica: "Si può dire probabile, per non esprimere una sicurezza che non è mai lecito avere in maniera categorica - che il mondo ellenico non serbi più alcuna sorpresa ai nostri spiriti ansiosi di nuova bellezza. Esso potrà dare ancora, e chissà quanti, esempi isolati della sua arte divina. [...] Ma opere che ci rivelino una nuova animad è quello che forse cerchiamo oggi più ancora di una bellezza materiata di sola forma-non possiamo più attenderle dall'Ellade" (BIANCHI BANDINELLI 1925-1926, p. 5), posizione, questa, sancita anche dalla critica d'arte. Sapori, infatti, ripensando a quegli anni riporta: "Qualcuno scrisse che nell'immaginazione degli scultori italiani l'Apollo di Veio ha trionfato a una cert'ora sull'Apollo del Belvedere. E non aveva torto!" (SAPORI 1949, p. 48).

queste aspettative, emergendo proprio in quegli anni dalla terra¹⁵ (Fig. 1 A). Gli studiosi li interpretarono come qualcosa di intimamente italico, totalmente diverso dai canoni dell'arte greca come la si intendeva allora e gli artisti vi riconobbero immediatamente quegli elementi di novità e al contempo di antichità che ricercavano per alimentare l'ispirazione alla base di opere che, pur distaccandosi dalla tradizione restassero al tempo stesso fortemente legate al passato.

Bianchi Bandinelli, uno dei protagonisti dalla parte archeologica del fenomeno, non può che constatare come l'Etruria tornasse

sul primo piano dell'interesse archeologico e artistico, mentre, dopo che le era stato negato dalla critica scientifica ogni merito e quasi ogni possibilità d'arte, le viene oggi riconosciuta la spettanza di non pochi monumenti apparsi sul suolo italico, già attribuiti ad artefici greci¹⁶.

Il punto apicale di questo rinnovato interesse per l'arte etrusca in campo artistico è rappresentato sicuramente dalla Mostra Sindacale Fiorentina del 1929¹⁷, caratterizzata dalla completa adesione della critica verso gli stilemi etruschi che rifiorivano nell'arte contemporanea e in occasione della quale Mario Tinti¹⁸ riportò l'attenzione sui sarcofagi etruschi di Chiusi e Vetulonia, a quel tempo presi come modelli di ispirazione anche da artisti come Marino Marini¹⁹.

Il concetto dell'originalità dell'arte etrusca, totalmente staccata da quella greca, espresso da Carlo Anti in un articolo su *Studi Etruschi* del 1930²⁰, emerge anche nella visione degli ar-

¹⁵ Sul fraintendimento di una scultura tanto ionicizzante come l'Apollo di Veio vd. HARARI 1993a, pp. 731-732, con riferimenti bibliografici in nota n. 6.

¹⁶ BIANCHI BANDINELLI 1925-1926, p. 5.

¹⁷ *Mostra Regionale d'arte toscana* 1929.

¹⁸ TINTI 1929.

¹⁹ DE PISIS 1941; FABI 2015, p. 35.

²⁰ "Un concetto fondamentale e fecondo si sta facendo largo da qualche anno negli studi di arte etrusca e di arte romana: il concetto del loro comune carattere italico e della distinzione, anzi, opposizione di questo carattere a quello dell'arte greca [...] La rivendicazione artistica degli etruschi è recente, data cioè dalla scoperta dell'Apollo di Veio [...] solo con il XX secolo, anzi, solo negli ultimi due decenni, era possibile il giusto apprezzamento dell'arte etrusca e quindi la sua rivalutazione di fronte alla greca, perché solo in tale periodo si è creato il clima necessario a quella rivalutazione, si è diffuso e affermato, attraverso lo studio del romanico, del gotico, dell'arte popolare e

tisti, come attesta un contributo di Sironi²¹ che si scopriva un ammiratore dell'obeso di Tarquinia, da lui inteso come un'opera totalmente estranea alle consuetudini greche e rivendicato come un vero e proprio capolavoro dallo stesso Anti²².

In particolare, una nuova umanità e un sentore vitale sembrano per gli studiosi emergere dalle sculture etrusche ed avvicinarle alla sensibilità moderna²³, idea questa condivisa anche

negra e nella pratica dell'arte contemporanea quel gusto del primitivo che è alla base anche dell'etrusca" (ANTI 1930, pp. 151-152).

²¹ "Tutte le critiche accademiche sull'arte dell'Etruria e dell'impero romano sono piene di queste sciocchezze di attribuire ad artisti greci opere di netto carattere etrusco e romano- che gli Etruschi fossero italiani e cioè svelti di mano e capaci di appropriarsi maniere e creazioni altrui con estrema facilità sta bene- ma che artisti greci venuti in Italia possano creare l'obeso etrusco questo è cretinismo completo perché l'obeso è un capolavoro etrusco che non conosce origini greche [...] Come abbia fatto uno di questi maledetti greci a creare un capolavoro...etrusco, creando caratteri, forme, espressioni tutte etrusche lo sa Dio" (SIRONI 1985, p. 167).

²² "Per me questa scultura è un capolavoro che va posto accanto all'Apollo di Veio e al Bruto, simbolo anch'essa di una fase dell'arte italica e fra le più significative. Capolavoro perché l'artista ha raggiunto l'espressione piena di quanto si proponeva. [...] Tutto è sommario [...] Tutto è deformato: gli occhi uno in basso uno in alto, l'uno grande l'altro piccolo, la bocca storta, il braccio destro corto rigido e informe, il petto che si disarticola nei due seni in modo anatomicamente inspiegabile, il corpo tutto insomma, ché, non si capisce come questo finisca in basso. La sommarietà non è dovuta al materiale, perché questo coperchio di sarcofago non è in rozzo nenfro, ma in finissimo alabastro, le deformazioni non sono dovute a imperizia perché la formidabile forza espressiva del ritratto basta a garantirci che l'autore era un grandissimo artista. Infatti i capolavori non nascono ai per caso e tanto meno per isbaglio. Tutto è voluto, pienamente cosciente, cercato e composto per raggiungere un effetto visto con piena chiarezza." (ANTI 1930, p. 168).

²³ Doro Levi, descrivendo il coperchio dell'Urna di Larth della Tomba della Pellegrina di Chiusi usa un'espressione quale "quel palpito vitale che emana dall'epidermide del volto" (LEVI 1933, pp. 212-213) e Della Seta esalta l'arte etrusca proprio in virtù dell'umanità dei suoi soggetti e della loro capacità di vivere nello spazio, raggiunta dagli artisti spesso a scapito della forma ideale: "anziché ascendere verso le sfere dell'ideale si fermava a terra per cogliere questo lato di umanità. Se faceva sculture realmente operanti le voleva vedersi muovere nello spazio, ne accresceva con modificazioni della forma il

dagli artisti, se, come riporta Bianchi Bandinelli

Lo scultore Bourdelle arrivò a dire un giorno che la plastica etrusca ha più sangue, più carne. Più vita di quella greca²⁴.

All'idealizzazione della forma che si connetteva con l'arte greca, si contrapponeva così il verismo che, allora, si voleva invece leggere nelle manifestazioni artistiche etrusche²⁵, nelle quali il sacrificio della forma ideale sembrava essere stato lo scotto pagato ai fini del realismo e del potenziamento espressivo²⁶. Fu proprio la forza espressiva che sembrava derivare dalla violenta bruttezza dei due protagonisti che portò sotto le luci della ribalta il noto coperchio di urna volterrana con i due vecchi sposi²⁷, opera che più di tutte sembrava incarnare il modello antico di

carattere dell'azione" (DELLA SETA 1921, p. 570).

²⁴ BIANCHI BANDINELLI 1928, p. 106.

²⁵ "In cosa consista l'opposizione tra le due arti siamo già venuti dicendo: naturalistica la greca, illusionistica l'etrusca [...]. Quanto l'arte greca è naturalistica e cioè costantemente aderente alle forme naturali [...] altrettanto l'italica è illusionistica, perché delle forme naturali più che la realtà plastica che essa deforma liberamente per raggiungere la voluta intensità di espressione, rende l'apparenza pittorica; individuale, perché rifugge dal tipo e aderisce alla realtà contingente, cogliendone le visioni particolari e momentanee, quindi primitiva, o come preferisco dire ingenua" (ANTI 1930, p. 162).

²⁶ Esemplificative di questa concezione sono le parole di Bianchi Bandinelli quando parla di "immediatezza di effetti ottenuta anche a scapito della correttezza della forma" e riguardo agli accesi effetti coloristici dell'arte etrusca: "Il gusto si è fatto forse meno fine specialmente per quello che riguarda alla policromia delle terrecotte, che ci offende con la sua violenza. Ma la vita pulsa realmente nelle teste dei ben noti sarcofagi fittili delle due Seianti" (BIANCHI BANDINELLI 1925-1926, p. 28).

²⁷ Sulla fortuna di quest'opera si veda HARARI 2000: "Il binomio bruttezza/espressione deriva dalla necessità di contrapporre una morfologia artistica etrusca (nazionale) a quella greca. Perciò, se l'arte greca si presentava come una scrupolosa esecutrice del mandato di idealismo, l'arte etrusca non poteva essere perseguita che nei connotati della corporeità e dell'espressione, dunque in una specie di realismo o, addirittura, di espressionismo. La bruttezza è il pedaggo che dev'essere pagato, obbligatoriamente, al distacco dai modelli greci: ma solo per questa via poteva essersi prodotta un'esperienza d'arte italica, e solo per questa via l'antica arte italica poteva dialogare con quella moderna e contemporanea" (HARARI 2000, p. 638). Il senso del Brutto che viene espresso in un articolo di Bianchi Bandinelli in *Dedalo* (BIANCHI BANDINELLI 1925-26): "Quelle figure grottesche e sproporzio-

quella politica estetica dell'*antigrizioso* promulgata da grandi maestri come Boccioni e Carrà²⁸. In virtù di queste caratteristiche, all'arte etrusca venne riferita quella modernità e innovazione che si volevano ritrovare nell'arte contemporanea, secondo una "visione impressionistica" dell'arte antica²⁹. Nella sua "scorrettezza" formale rispetto al classicismo gli stessi studiosi riconobbero "una affinità di intendimenti e di gusti con le manifestazioni moderne"³⁰, tanto che Ranuccio Bianchi Bandinelli descrivendo una testa etrusca di terracotta conservata nel museo di Berlino si spinse ad individuare "quel tanto di gusto moderno che la rende particolarmente interessante", opera che se non fosse etrusca "bisognerebbe addirittura arrivare ai nostri giorni"³¹ per attribuirgli.

Sembrano pertanto gli scritti degli studiosi a sancire definitivamente questa connessione tra arte antica e moderna e a dare piena legittimazione all'ispirazione degli artisti, secondo un chiaro indirizzo nella critica d'arte antica che vi riconosceva degli interlocutori di prim'ordine. Doro Levi, in un contributo sulla rivista d'arte *Dedalo*, sembra infatti promuovere una ripresa dei modelli etruschi tra gli artisti a lui contemporanei in nome di una comunanza di sentire artistico³², e

nate che ci offendono e ci stuccano [...] smarrendo ogni nobiltà artistica" sembra però funzionale all'espressività dell'opera nelle descrizioni di Ducati (DUCATI 1927a, p. 548), che accanto a espressioni come "corpi sproporzionati, accorciati oltremodo, atrofizzati" ne accosta altre che alludono ad un "accurato naturalismo, prepotente corporeità" elevando l'opera a un "vero capolavoro, accostabile alla scultura Italiana del Rinascimento".

²⁸ HARARI 1993a, pp. 731 e nt. 5.

²⁹ "uno speciale e diffuso interesse è rivolto oggi verso l'arte etrusca: alcuni suoi caratteri coincidono infatti, singolarmente, con certe tendenze dell'arte contemporanea, e noi risentiamo innegabilmente l'arte etrusca come la meno classica fra quelle antiche come la più occidentale" (BIANCHI BANDINELLI 1928, p. 106). Vd. anche BIANCHI BANDINELLI 1933-1934 e PRATESI 1986, pp. 85-86, nota 6.

³⁰ LEVI 1933, pp. 193 e 194.

³¹ BIANCHI BANDINELLI 1933-1934, pp. 180-182.

³² LEVI 1933, pp. 193-194: "Si suol ripetere che l'arte etrusca ha trovato la sua piena comprensione e il suo giusto apprezzamento in tempi recenti per una certa affinità di intendimenti e di gusti, per una certa comunanza di tendenze che, in grazia di una curiosa coincidenza nei corsi e ricorsi dell'evoluzione intellettuale e artistica dell'umanità, la riavvicina in modo singolare alle manifestazioni odierne; oppure perché nell'età nostra si è appena formato il

lo stesso farà Giglioli, qualche anno dopo, nell'introduzione alla sua *"Arte Etrusca"*, opera in seguito diverse volte ingiustamente accusata di pochezza scientifica a causa della esiguità della parte di commento, non tenendo in conto il reale scopo dell'autore, che si proponeva di fornire un album di modelli di "classicismo etrusco" agli artisti, piuttosto che un testo di critica d'arte agli studiosi³³.

La popolarità del fenomeno etrusco presso studiosi, critica artistica ed artisti sembra rispondere ad un recupero programmato dell'arte etrusca in senso quasi mitologico ed agiografico. L'etruscità, pur appagando intendimenti diversi, sembra essere stata portata in nuova luce dalla retorica nazionalistica con la sua esaltazione dei valori autoctoni³⁴, alla quale si incardinava il presupposto di una continuità etnico-culturale, con la conseguente tendenza a fare degli etruschi e degli italici la prima pagina della storia nazionale e artistica italiana.

clima atto a rivalutare tutte le arti primitive, attraverso allo studio dell'arte romana e di quella gotica, alle arti popolari e a quelle incolte, come anche attraverso alla pratica stessa dell'arte contemporanea".

³³ "Ho creduto utile questa nuova opera, che anzitutto si propone di presentare in nitide riproduzioni un numero considerevole di monumenti etruschi, anzi il numero di gran lunga più grande finora raccolto: ben 1115 monumenti, i più notevoli dei quali in varie vedute, cosicché le illustrazioni sono 1431. [...] Mi auguro che quest'opera, per il modo come è stata concepita e per la cura con la quale la Società Editrice ha voluto pubblicarla, possa essere utile ai nostri studiosi [...] Ma più utile potrà ancora essere ai nostri artisti. L'arte contemporanea di questa nostra nobile Italia, che noi Fascisti vogliamo fare degna del Duce, riportandola verso le mete più alte, può infatti, pur cercando nuove vie, molto apprendere e molto ispirarsi allo studio dell'arte nostra, a cominciare appunto dal suo primo fiorire nei secoli della prima giovinezza della Nazione, quando sbocciava fragrante ad attestare che già duemilacinquecento anni or sono, e prima ancora, l'Italia aveva una sua mirabile civiltà" (GIGLIOLI 1935, Introduzione).

³⁴ Su questa problematica si veda HARARI 1992, 1993, 1993b e 2012. In particolare, come ha scritto Maurizio Harari (HARARI 2012, p. 405 e 407) prima dell'adesione del regime al paradigma della romanità imperiale, abbracciato con forza in seguito alla promulgazione delle leggi razziali, l'etruscità venne percepita come un argomento pienamente nazionale e per questo di piena attualità, anche in relazione alla sua estensione geografica (Etruria propria, Etruria padana e Etruria campana) che riassumeva le problematiche della prima Italia. Argomento questo, d'altronde, preesistente all'avvento del fascismo e che affonda le sue origini già nella riflessione storiografica di età risorgimentale.

È in virtù di questo concetto, divulgato dalla propaganda di regime³⁵ e divenuto parte del sentire comune, che studiosi³⁶ e critici d'arte³⁷ mirarono a riconoscere la sopravvivenza delle forme etrusche nell'arte romana e tardoantica e poi italiana a partire dalle testimonianze giottesche, collegando la genialità degli artisti rinascimentali all'energia

³⁵ Pienamente conforme a questa concezione è il discorso di saluto pronunciato dal rappresentante del governo fascista, A. Martelli, in apertura del Congresso Internazionale Etrusco tenutosi a Firenze il 27 aprile del 1928: "L'arte etrusca, colla sua sincerità naturalistica ed espressiva, non si chiude coll'«Arringatore» come la tecnica non si conchiude con le mura, le porte ed i ponti delle città maremmane. L'arte decorativa degli etruschi continua e si svolge attraverso quella dei Romani [...]. L'una e l'altra attraversano poi il medio evo, per dare alimento e carattere al meraviglioso risveglio culturale del Rinascimento. Sono dunque etrusche le basi del poderoso edificio innalzato dalla civiltà latina e italiana, ma tante volte interrotto dalle vicende della storia". (Testo ripreso da HARARI 2012, p. 405).

³⁶ Una per tutte valgono le parole di Pericle Ducati che identifica la sopravvivenza dell'arte etrusca nell'arte romana: "Così nei primi decenni del I sec. a. C. si spegne l'arte etrusca; ma parecchie delle sue manifestazioni preparano quanto si sviluppa poscia in Roma, diventata ormai il centro politico, e perciò culturale del mondo mediterraneo. Si può anzi osservare che alcune di queste manifestazioni quasi si confondono con le prime manifestazioni dell'arte prettamente romana. Così Roma assorbe l'arte vetusta degli Etruschi [...]" (DUCATI 1927a, p. 122). Pochi anni prima Ducati, nella Prefazione di *Etruria Antica*, scriveva: "Difficile, impossibile anzi, è fissare lo jato tra il più tardo violaceo crepuscolo etrusco ed il chiaro bagliore, foriero di luce fulgidissima, dei tempi repubblicani precedenti le guerre civili [...] Ma quanto rimase di Etrusco nella Tuscia dei bassi tempi imperiali e quanto di Etrusco si trasmise attraverso i secoli della ferrea barbarie e lentissima ascesa della nazione italiana del rinascimento e dell'età moderna? [...] Certo è che dal suolo della Toscana, da cui, come Titani s'innalzarono meravigliosi Geni di grandezza italica, dalla terra che produsse Dante e Petrarca, Leonardo e Michelangelo, Macchiavelli e Galileo, i ricordi atavici dell'antica Etruria dovevo e devo-no essere tuttora abbarbicati nella psiche della razza, che dal dissolvimento dell'Impero romano abita il felicissimo paese, [...]" (DUCATI 1925, prefazione, pp. VI-VII).

³⁷ Vd. ad esempio Mario Salmi, nel 1932, nella monografia su Masaccio: "mi sembra che in Masaccio torni a risorgere, per un arcano e inconsapevole processo, la Dea Madre degli Etruschi, così ardente alla terra anch'essa, vivificata però da un senso di elevata maternità che si matura nell'artista dopo secoli di civiltà cristiana" (SALMI 1932, p. 26).

della terra abitata da tanto illustri antenati³⁸.

Cosa videro veramente gli artisti di arte etrusca? Le fonti iconografiche negli allestimenti museali, nella fotografia d'arte, nelle pubblicazioni d'arte e nella letteratura archeologica dell'epoca

Per una ricerca sulle fonti di ispirazione degli artisti bisogna innanzitutto tentare di individuare cosa videro realmente gli artisti che poi li ispirò e dove lo videro. Ovviamente, per un'indagine del genere sono imprescindibili alcune variabili: i luoghi dell'artista, i suoi spostamenti, le scoperte effettuate all'epoca e cosa era realmente visibile nelle esposizioni museali.

Un caso particolare che sembra avvalorare una ricerca come quella proposta sulla nascita dell'ispirazione artistica a partire dalla visione di un'opera antica, è rappresentato da una xilografia firmata Helen Nutting (H.N.), comparsa sulla rivista d'avanguardia *Atys*, che nel 1918 uscì con numero interamente "etrusco"³⁹ (Fig.1 C). Come ipotizzato da Giovanna Bagnasco Gianni⁴⁰, l'opera, che rappresenta una testa nimbata, ricorda da vicino una antefissa di Lanuvio conservata a Villa Giulia e pubblicata nella guida del museo uscita proprio quell'anno a cura di Della Seta⁴¹ (Fig. 1 B). Rispetto a questa si discosta però totalmente nella resa del volto, che nei tratti smagriti e nelle pupille asimmetriche ricorda la testa dell'Apollo di Veio (Fig. 1 A), scoperto solamente due anni prima. Probabilmente, dando adito alle parole di Roberto Longhi, che asserisce di aver visto, giovanissimo,

³⁸ Concetto questo che emerge già nei primissimi anni del Novecento con le opere di Adolfo Venturi (*Storia dell'arte italiana*, 1901) e di Giovanni R. Rivoira (*Le origini dell'architettura lombarda*, 1901-1907). Vd. HARARI 1988, p. 66 e HARARI 2012, p. 407. Esemplicative sono le parole di Pericle Ducati: "Dal suolo della Toscana- ed anche i ricordi atavici dell'antica Etruria dovettero a ciò contribuire- sbocciò fiore purissimo e olezzante, l'arte toscana della rinascenza, ed i toscani Giotto di Bondone e Nicola Pisano seppero far sprigionare nell'arte, sino allora timidamente astratta alle formule del passato, una scintilla animatrice" (DUCATI 1927b, p. 563).

³⁹ Per la riproduzione delle pagine della rivista vd. MARCONE 2008 e BAGNASCO GIANNI 2008.

⁴⁰ BAGNASCO GIANNI 2008, pp. 27-28. Vd. anche COLOMBO 2008, pp. 66 ss.

⁴¹ DELLA SETA 1918, tav. XLVIII.

nell'estate del '18 i resti dell'Apollon⁴², la statua, della quale non era edita allora alcuna riproduzione⁴³, venne esposta frammentaria a Villa Giulia già nel 1918, prima di procedere ai restauri commissionati dal Giglioli nel '19⁴⁴, probabilmente frammentata all'altezza del busto e predisposta per una visione frontale, così come la si ritrova nella xilografia riproposta su *Atys*. Secondo un procedimento di commistione di elementi estrapolati da diverse opere di riferimento, che sembra essere comune nella costruzione delle opere di altri artisti di quest'epoca, l'opera della Nuttings potrebbe quindi essere nata dall'interpretazione artistica di sintesi tra l'antefissa pubblicata e la visione diretta della testa dell'Apollon, della quale all'epoca non circolavano riproduzioni, ma i cui caratteri particolari che contribuirono in seguito alla sua grandissima fortuna, quali lo strabismo e il sorriso, dovevano essere restati impressi nella mente dell'artista.

La frequentazione dei musei per ritrovarci fonti di ispirazione sembra essere fuori dubbio per gli artisti, tanto che si dispone più volte di autodichiarazioni degli stessi⁴⁵ che restano però il più delle volte vaghe, cosicché quasi mai si è a conoscenza per loro stessa ammissione di quali gallerie ciascun artista abbia visitato e quali opere abbiano attirato la sua attenzione, a parte casi isolati come la già ricordata predilezione di Sironi per l'*Obeso* di Tarquinia.

Massimo Campigli, in seguito ad una visita al Museo di Villa Giulia nel 1928, restò vittima di un vero e proprio "coup del foudre" nei confronti dell'arte etrusca, al punto di rinnegare la sua precedente produ-

⁴² "Credo che fosse l'estate del '18 quando, ancora molto giovane, mi trovai mescolato ad una schiera di autorevolissimi anziani per entrare a Villa Giulia per vedervi i resti (appena ricomposti dal Giglioli) dell'Apollon di Veio" (LONGHI 1985, pp. 168-169)

⁴³ Le prime foto pubblicate sono quelle che accompagnano la relazione di Giglioli del 1919 (GIGLIOLI 1919).

⁴⁴ GIGLIOLI 1919, p. 16: "così, appena tornato dal fronte, nel gennaio di quest'anno, pensa di farne curare il restauro".

⁴⁵ "A me interessa il nocciolo, la radice, ed è appunto questo che andavo a ricercare nei musei. Donatello ha realizzato qualcosa che mi ha toccato, però lo vedevo come una cosa realizzata. Io però andavo a cercare delle forme (...) Di dove è venuto Donatello? Anche Donatello ha visto i Romani: infatti lo vedi nelle proporzioni della testa, da alcuni atteggiamenti della mano. Quindi era arrivato attraverso questi a trovare una sua fisionomia. Io comincio dagli Etruschi per trovare una mia fisionomia" (MARINI 1991, p. 3).

zione. Anche Arturo Martini, alla ricerca di spunti di ispirazione, sembra essere stato un frequentatore assiduo di questo importante museo. Lo scultore, infatti, riporta un passo dal quale, nella sua familiarità col Giglioli, che ne era allora direttore, emerge chiaramente il rapporto privilegiato che univa all'epoca studiosi e artisti:

sono stato due anni al museo di Valle Giulia. Giglioli mi aveva dato il permesso di starci fuori orario. Per due anni ho studiato la scultura etrusca e per cinque la ho ridata. Io sono il vero etrusco; loro mi hanno dato un linguaggio e io li ho fatti parlare. Li ho espressi⁴⁶.

Per altri artisti mancano informazioni maggiormente precise. Per certo sappiamo che De Chirico, di ritorno dal soggiorno parigino nel quale importantissime per la sua formazione erano state le visite alle sale di scultura egizia, primitiva ed etrusca del Louvre⁴⁷, visitò per la prima volta l'importante museo etrusco romano nel 1928.

Il caso di Marino Marini sembra essere particolarmente interessante seppur non si disponga di informazioni dirette. In una lettera alla gemella Egle, lui stesso ammette la sua frequentazione dei musei ai fini della ricerca dell'origine della forma:

A me interessa il nocciolo, la radice, ed è appunto questo che andavo a ricercare nei musei. Donatello ha realizzato qualcosa che mi ha toccato, però lo vedevo come una cosa realizzata. Io però andavo a cercare delle forme [...]. Di dove è venuto Donatello? Anche Donatello ha visto i Romani: infatti lo vedi nelle proporzioni della testa, da alcuni atteggiamenti della mano. Quindi era arrivato attraverso questi a trovare una sua fisionomia. Io comincio dagli Etruschi per trovare una mia fisionomia⁴⁸.

Di fondamentale importanza per questo artista sembra essere stato il Museo Archeologico di Firenze, non solamente per la vicinanza con la natale Pistoia o la consonanza geografica con gli studi in Accademia prima del trasferimento lombardo, ma soprattutto perché proprio all'artista venne affidato il riordino, prima della Guerra, della collezione egizia⁴⁹ ed è quindi fuori discussione che egli avesse un'approfon-

⁴⁶ SCARPA 1968, pp. 117-118.

⁴⁷ RUGGERI 1981, p. 10-12.

⁴⁸ MARINI 1991, p. 3.

⁴⁹ A livello di suggestione, è interessante a questo proposito intravedere una nota "egittizzante" in alcune teste ritratto di Marini, quali, prima fra tutte, il

dità conoscenza anche delle sale etrusche⁵⁰.

Dal momento che il Museo fiorentino ricevette una totale risistemazione nel 1950, anno in cui venne riaperto dopo la chiusura degli anni del conflitto bellico, per tentare una ricostruzione delle esposizioni museali e quindi cercare di indagare cosa poteva aver visto l'artista ci si deve per forza di cose affidare agli scatti fotografici dell'epoca. Particolarmente interessanti a questo fine sono le foto degli Archivi Alinari, che ritraggono diverse sale di alcuni dei maggiori musei etruschi italiani, tra le quali spiccano quelle del museo fiorentino (Fig. 2 A-B). La maggior parte di questi scatti è dedicata alle raccolte dei bronzetti, tipologia di scultura che compare più volte tra quelle del portfolio mariniano, e soprattutto alla lunga serie di urnette che sembrano aver ispirato alcune teste ritratto di Marini e di altri artisti, sia nell'intento ritrattistico che allora vi si riconosceva, sia nel colore del gesso usato dallo scultore, che ricorda quello dell'alabastro nel quale erano scolpite.

Lo stesso panorama di opere etrusche, con particolare attenzione alle gallerie delle urne, si ritrova nelle raccolte Guarnacciane di Volterra (Fig. 2 C), più volte ritratte in scatti dell'epoca e che, per vicinanza ai luoghi della giovinezza Mariniana, possiamo ragionevolmente ipotizzare che l'artista avesse visitato.

Differente invece il caso dell'altro museo nazionale etrusco, Villa Giulia a Roma, in quanto manca qualsiasi menzione di una conoscenza diretta. Certamente l'artista potrebbe aver visitato il museo in occasione di una delle sue visite romane, durante la personale del 1932 o di una delle varie Quadriennali (1932, 1935, 1939), ma nei suoi scritti non ve ne è cenno alcuno. Escludendo la certezza di una visita diretta, anche se molto probabile, resta comunque l'opzione di una conoscenza "virtuale" delle opere qui conservate tramite la visione delle fotografie che circolavano. Importante a questo scopo può rivelarsi la guida del museo redatta dal Della Seta nel 1918, corredata di 64 tavole che riportano prevalentemente scatti dello studio romano Anderson,

ritratto di Angelo Lanza (per una scheda completa e aggiornata del quale si rimanda a *FABI* 2015, pp. 66-67), realizzato nel 1928 ancora durante il soggiorno fiorentino, che nello sfilamento del volto con alti zigomi, nella resa di occhi, sopracciglia e labbra ricorda sorprendentemente i ritratti del faraone Amenofi IV.

⁵⁰ CARRENDE 1998, p. 16.

ma anche degli Alinari e dei Brogi⁵¹. In questo caso, a causa dell'importanza che ebbe il testo, possiamo ipotizzare che un artista interessato di arte etrusca avrebbe potuto trovar ispirazione non solamente dalla visita del museo di persona, quanto, o anche, dalla lettura della guida e soprattutto dalla visione del suo apparato fotografico.

Analizzando le opere della fase etrusca mariniana, tuttavia, non si trovano consonanze significative che possano avvalorare l'ipotesi che le opere esposte a Villa Giulia e che compaiono nelle citate tavole della pubblicazione del Della Seta – dedicate quasi tutte alle scoperte ottocentesche dell'Agro falisco (tavv. Della Seta XXVI-XXXI e XXXIV-XLVII) e ad alcuni esemplari della Collezione Barberini (tavv. Della Seta LIV-LXI) – possano aver innescato il processo dell'ispirazione artistica, a parte forse il Sarcofago degli Sposi rappresentato a tavola XXXII.

Il non interesse per questo importantissimo museo è difficilmente ipotizzabile come conseguenza di una “non visita” o della non conoscenza di un testo ampiamente diffuso come quello di Della Seta, soprattutto da parte di un artista come Marini che faceva dell'etruscità la propria marca distintiva. Sembra piuttosto preferibile l'ipotesi che nell'esclusione delle opere qui conservate dal gruppo di quelle che innescarono l'ispirazione sia identificabile il risultato di una deliberata selezione da parte dell'artista all'interno del corpus delle scoperte etrusche, a vantaggio di quelle che maggiormente incarnavano l'idea di uno spirito propriamente italico: in questo museo, infatti, sono conservate ed esposte molte opere con caratteri troppo classici in senso greco (come la figura femminile panneggiata con echi alcameniani del tempio di Celle a *Falerii Veteres* o le statue frontonali estremamente lisippee del tempio di Apollo in località Scasato, sempre a *Falerii Veteres*) per l'idea che stava nascendo di un'arte etrusca totalmente svincolata dai modelli ellenici.

Non a caso le uniche opere delle tavole della pubblicazione del Della Seta che sembrano aver influenzato gli artisti di quest'epoca sono quelle di stampo più “arcaico” come il citato Sarcofago degli Sposi, pubblicato comunque in moltissimi altri repertori, come si dirà oltre: per la rappresentazione della coppia maritale, può essere identificato in uno dei modelli che ispirarono il *Popolo* mariniano.

Dalle informazioni desunte da questa indagine sulle esposizioni dei

⁵¹ HEUBNER 1985, pp. 7-8.

maggiori musei etruschi italiani e dalle foto d'epoca di queste, l'impressione è che l'arte etrusca che gli artisti potevano (e volevano) vedere fosse formata essenzialmente da urnette, sarcofagi e bronzetti. Sembra altresì probabile che gli stessi effettuassero un'attenta selezione tra le opere esposte nei musei a favore di quelle che la critica e il gusto del tempo valutavano come le più rappresentative dello spirito etrusco, proponendone un vero e proprio canone, di cui si dirà oltre.

In assenza di notizie certe, nel caso dei musei possiamo solamente limitarci a congetturare; la ricerca delle fonti di ispirazione nelle pubblicazioni dell'epoca sembra più agevole. Prima di intraprendere quest'indagine è bene però presentare brevemente le maggiori pubblicazioni scientifiche dell'epoca e aprire, in particolare, una parentesi sulla rivista d'arte *Dedalo*, cara agli artisti dell'epoca e contenente numerosi articoli delle più importanti personalità dell'allora panorama archeologico italiano.

La critica d'arte e i contributi etruscologici in *Dedalo*: il classicismo etrusco, i primi canoni di capolavori, i materiali "etruschi" e la questione del ritratto italico

Nel 1920 Ugo Ojetti, noto critico e giornalista⁵², inaugurò la rivista d'arte *Dedalo* della quale rimase direttore per tutte le tredici annate e sessantuno uscite, fino alla fine della stampa nel 1933. La rivista, alla quale collaborarono alcuni tra i principali nomi della storia dell'arte e della critica del tempo⁵³, si presentava come qualcosa di estremamente

⁵² Sulla figura di Ojetti nel panorama della critica d'arte del tempo vd. DE LORENZI 2004. La rivista *Dedalo* rappresenta certamente il culmine dell'impegno critico di Ojetti incarnandone magistralmente gli ideali di necessità di collegamento tra l'arte e la società, della comprensione di un'opera d'arte da parte del grande pubblico, della non distinzione tra arti maggiori e arti minori e della ricerca di un nuovo paradigma classico attraverso il modello della tradizione artistica passata.

⁵³ Scorrendo i nomi degli autori dei vari articoli della rivista ci si imbatte in nomi di illustri studiosi quali Mario Salmi, Giuseppe Fiocco, Amedeo Maiuri, Carlo Anti, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Peleo Bacci, Luigi Dami, Bernhard Berenson, Pietro Tosca, ma anche di scrittori e letterati coinvolti nel dibattito sulla critica d'arte contemporanea quali Emilio Cecchi, Mario Tinti, Corrado Pavolini, Enrico Thovez, Jean-Luis Vaudoyer,

innovativo nel panorama di critica artistica dell'epoca, avendo come scopo quello della divulgazione anche ai non specialisti⁵⁴, funzione alla quale rispondeva pienamente l'ampio apparato fotografico al quale era affidata, parimenti al testo, una forte funzione comunicativa⁵⁵.

Jean Alazard, di artisti quali Antonio Maraini, Cipriano Efisio Oppo, Guido Balsamo Stella, Enrico Sacchetti, Ardego Soffici e architetti come Marcello Piacentini e Giovanni Muzio (SCIOLLA 1995, p. 170; DE LORENZI 2004, pp. 312-313).

⁵⁴ La capacità di leggere le opere d'arte a prescindere dalla propria preparazione artistica si evince dalle parole di Matteo Marangoni, una delle personalità critiche di spicco dei primi anni di *Dedalo*, pubblicate proprio in quegli anni nella rivista "Il Convegno" fondata e diretta da E. Ferrieri: "La vera, la grande arte è fatta di valori troppo universali ed eterni, che sconfinano nel tempo e nello spazio, perché una persona intelligente e umana, anche se profana, non debba afferrarli e goderli. Ed è naturale che sia così, visto che l'opera d'arte è la sintesi più assolute e chiara della vita." (MARANGONI 1921, p. 43).

⁵⁵ Esemplicative sono le parole che Ojetti affidava ad una circolare diffusa alcuni mesi prima dell'uscita del primo numero della rivista, nel quale se ne diffondevano le linee guida del programma: "Questa rassegna non è solo per gli eruditi e per gli artisti. Se essi la leggeranno ne trarranno forse piacere e profitto. *Dedalo* è fatto per un più vasto pubblico e vuol trovare lettori prima di tutto fra quelli che, soltanto curiosi dell'arte e innamorati dell'arte, ne sono allontanati dal moderno pregiudizio che essa sia dominio di pochi dotti [...]. L'arte, o è mescolata alla vita quotidiana e possibilmente alla vita di tutti, dalla scuola alla chiesa, dalla casa alla strada, o s'illanguidisce, si deforma e decade come oggi si può dovunque vedere. Pur conoscendo le cause sociali e politiche di questo esilio e decadenza dell'arte, noi sosteniamo che per farla risorgere e per ricollocarla in onore, bisogna intanto cominciare a mettere sotto gli occhi del pubblico, con riproduzioni nitide e abbondanti, seguite da commenti chiari e sicuri, gli esempi antichi e nostri, non per un chiuso esercizio d'erudizione, come finora s'è fatto in Italia, ma per un pratico scopo di trarne ammaestramento ad altre opere e fiducia in noi stessi". (Circolare per l'annuncio della rivista, da FILETI MAZZA 1996, pp. 7-8). Analogo discorso su una storia dell'arte basta essenzialmente sulle opere e sulle immagini e fortemente divulgativa, d'altra parte, Ojetti stava portando avanti in quegli stessi anni tramite la pubblicazione, con l'amico L. Dami, già caporedattore di *Dedalo*, dell'opera in due volumi *Atlante di storia dell'arte Italiana* (OJETTI-DAMI 1924-1933), contenente più di duemila immagini, ordinate cronologicamente e per categorie artistiche, accompagnate da brevi didascalie e commenti. Proprio per ricordare l'importanza del mezzo visivo, nella prefazione

Tutti gli scatti pubblicati, il più delle volte a piena pagina – di chiaro stampo positivista, nella ricerca attraverso prospettiva e illuminazione di una resa chiara e precisa delle caratteristiche peculiari dei vari pezzi – nella serie degli studiati accostamenti, delle impaginazioni, dei tagli, dell'uso o meno del colore, rendevano visivamente percepibili e chiari i principi di estetica propugnati nelle parti di commento, compenetrando in questo modo la comunicazione testuale con quella visiva⁵⁶.

D'altra parte i testi, per iniziativa dello stesso Ojetti, volto ad assicurare la comunicazione verso un pubblico più ampio, erano tutti accumulati da uno stile piano, fortemente descrittivo e comunicativo, mai estetizzante od oscuro, in contrasto con l'artificiosità delle parti di commento di altre riviste di avanguardia quali, ad esempio, *Valori Plastici*⁵⁷.

In linea con le concezioni ogettane che identificavano l'arte quale espressione più alta della manifestazione dell'anima di una civiltà⁵⁸, scopo della rivista era quello di "propagandare l'arte come una funzione sociale e morale necessaria a esaltare la tradizione artistica

i due autori scrivevano: "Questo libro vorrebbe essere chiaro, ordinato ed esatto, e poiché tratta d'opere d'arte, per la via degli occhi vorrebbe arrivare alla tua intelligenza, caro lettore [...]. l'uomo medio [...] che non sa ma è curioso di sapere [...] il quale vuole leggere, sì, ma soprattutto vuole vedere, perché egli sa che a vedere si capisce prima che a leggere, e si ricorda di più". (OJETTI-DAMI 1924, prefazione). Sulla linea critica della pubblicazione vd. DE LORENZI 2004, pp. 284-286.

⁵⁶ DE LORENZI 2004, p. 317-319. Le fotografie di *Dedalo* sono state studiate ed indicizzate da Fileti Mazza (FILETI MAZZA 1996) che ne fornisce anche importanti indicazioni di provenienza. Fondamentale strumento per lo studio di *Dedalo* è la banca dati curata dal laboratorio delle arti visive della Scuola Normale Superiore di Pisa, accessibile on line al sito: <http://www.docstar.sns.it/dedalo/ricerca.php>. Da segnalare, sempre a cura dello stesso laboratorio, la banca dati dedicata alla rivista *Emporium*: <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/index.php>.

⁵⁷ In linea anche con il pensiero di Marangoni: "Perché questo orrore di dire le cose pianamente e semplicemente? [...] Ricordiamoci che l'arte è chiarezza e semplicità, e cerchiamo che la critica che le nasce a lato si modelli anch'essa su quelle serene virtù" (MARANGONI 1921, pp. 44-45).

⁵⁸ Sulla visione ogettana dell'arte vd. DE LORENZI 2004.

nazionale come la vera e sola espressione dell'anima della patria⁵⁹. La rivista si proponeva lo studio dell'arte nazionale, passata e antica, prendendo al contempo posizione molto forte nei confronti dell'arte contemporanea⁶⁰. Nelle varie uscite furono così presentate, insieme ai capolavori dell'arte moderna e alle innovazioni dell'arte contemporanea, le recenti posizioni della critica sull'arte primitiva e sull'arte antica, classica ed italica, proponendo quindi una summa di spunti che andasse a comporre un nuovo modello classico ad uso e consumo delle avanguardie artistiche⁶¹. Il primitivo, che fosse arte romanica o bizantina o delle popolazioni africane o delle valli alpine, venne presentato come un "modello di sintesi, di solidità formale, in senso anti impressionista, e, nello stesso tempo, in quanto esempio di un modo sincero, anticonvenzionale di guardare alla natura" portatore di una

⁵⁹ DE LORENZI 2004, p. 187

⁶⁰ Sciolla descrive la posizione della rivista come "una retroguardia intransigente, allineata alla cultura classicista del momento" (SCIOLLA 1995, p. 161). Forti furono, infatti, le polemiche di Ogetti contro le avanguardie francesi e Lionello Venturi, massimo esponente della corrente contraria.

⁶¹ È lo studio e l'interpretazione dell'arte del passato, come espresso chiaramente nel programma fatto circolare prima dell'uscita della rivista, che si pone come guida per la contemporaneità: "Si proverà a considerare l'arte passata e l'arte straniera sopra tutto in quanto possono aiutare a spiegare l'arte contemporanea e l'arte italiana" (Circolare per l'annuncio della rivista, da FILETI MAZZA, 1996, p. 8). È questo il caso dell'arte romanica, della quale vengono evidenziati i contatti con l'arte etrusca (il confronto ricorre, ad esempio in DELLA SETA 1921, p. 559) nella sua unione di forza plastica, arcaismo ed enfaticizzazione del lato umano (cfr. DE LORENZI 2004, p. 245) e che viene elevata ad "arte scuola" per un ritorno alle leggi classiche della scultura da parte degli stessi studiosi di antichità: "Parlo della scultura romanica. Opera forse di tutti i tagliapietre comacini, essa ha in talune espressive e violente rudezze incontri impensati con le più singolari fra queste sculture africane e australiane. Purtroppo non vi sono ancora né libri né stampe né fotografie nostre che ci illustrino compiutamente, comodamente e ordinatamente la scultura romanica. Ma il bacino del Po è certo nei nostri giovani di più facile accesso del Congo, e le sculture sulle cattedrali di Piacenza, di Cremona, di Borgo San Donnino, di Ferrara, sul battistero di Parma, sullo stesso pulpito di Sant'Ambrogio a Milano, possono insegnare ai veristi, agli impressionisti, ai troppi e torbidi faciloni dell'arte nostra quali siano le leggi della scultura quando ridestandosi alla tradizione classica voglia tornare a comporsi in obbedienza dell'architettura." (ANTI 1921, p. 593).

“visone nuova, sincera, e in questo senso più vera di guardare, delle cose, che potesse davvero parlare allo spettatore e coinvolgerlo”⁶².

L’idea di classico che emerge da *Dedalo* si può quindi ravvisare nell’interpretazione ogettana della tradizione artistica italiana⁶³. Dopo lo sfaldamento formale impressionista, solamente un ritorno alle regole e alla tradizione⁶⁴, seguendo l’esempio francese di Cézanne⁶⁵ nell’interpretazione idealista data da Maurice Denis ad inizio secolo, poteva portare ad una restaurazione dell’arte italiana, della quale la caratteristica principale e il grande pregio nelle varie epoche era per Ojetti l’unione tra la ricerca di una regola e il mantenimento dell’umanità e della sincerità emotiva individuale⁶⁶.

⁶² DE LORENZI 2004, p. 236.

⁶³ Sul problema della ricerca, condivisa da molti, di un nuovo paradigma classico, interessanti sono le parole dello stesso Ojetti sul *Corriere della sera* del 21.XII.1923: “Classico, neoclassico, tradizione: parole equivoche cui ciascuno dà un senso a suo comodo, qua canoviano, là romantico, qui Giotto, lì Tiziano” (QUESADA 1992, p. 50).

⁶⁴ La volontà dichiarata di ricollegarsi all’antico per questa restaurazione dell’arte italiana emerge chiaramente già dal titolo e dal logo della rivista, un’incisione di Guido Marussig, tratta da un rilievo di età ellenistica conservato a Villa Albani a Roma, rappresentante il leggendario e multiforme artefice cretese, inventore per antonomasia delle arti. Il rilievo di Villa Albani fu presentato, pochi anni dopo – forse proprio grazie alla notorietà che aveva avuto essendo diventato il logo della rivista *Dedalo* – da L. Pernier (PERNIER 1920, p. 285) in un articolo su un’altra nota rivista artistica del tempo, *Emporium*, che come *Dedalo*, ma in numero minore, presenta articoli dedicati all’arte antica e alle recenti scoperte archeologiche ad un pubblico più vasto di quello degli soli studiosi. Esemplicativi a questo riguardo sono i contributi di G. Q. Giglioli sulle allora recentissime scoperte del Portonaccio (GIGLIOLI 1920) e di F. Buzzi sul culto della fecondità presso gli Osci (BUZZI 1922).

⁶⁵ Proprio con una sequenza di Cézanne, quasi ad additare la via verso la quale gli artisti dovessero dirigersi, Ojetti chiude il primo numero di *Dedalo*. “Paul Cézanne resta un pioniere: un pioniere della restaurazione. Davanti al vero, cioè, egli è stato dopo mezzo secolo il primo a tentare di restaurare i diritti dell’intelligenza e dell’ordine. Importante per lui era la sua missione, la sua idea fissa: trarre fuori dal polverone dell’impressionismo gli elementi plastici e i sodi volumi della realtà”. (OJETTI, *Cézanne*, in *Corriere della sera*, 10 luglio 1920).

⁶⁶ Su questo punto si differenzia nettamente il classicismo di Ojetti da quello vagheggiato da altre riviste dell’epoca, prima tra tutte *Valori Plastici*, che nel

Date le caratteristiche di *Dedalo* non sorprende che un gran numero dei contributi tramite i quali si promulgava all'epoca l'originalità dell'arte etrusca compaia proprio sulle sue pagine. I loro caratteri di chiarezza ed esemplificazione attraverso le immagini sono del tutto in linea con lo stile della rivista, sembrando accogliere quell'invito che Ojetti, in calce al primo numero, aveva fatto agli archeologi⁶⁷, quando, individuando proprio nel carattere eccessivamente specialistico degli studi la causa dell'allontanamento del grande pubblico da discipline quali l'arte antica e l'archeologia⁶⁸, aveva proposto *Dedalo* quale sede privilegiata per un tentativo di riavvicinamento.

Basta procedere ad uno spoglio sistematico delle varie uscite del-

recupero dell'arte passata, soprattutto sul tema dell'arcaismo, vedeva l'esaltazione dell'ingenuità dell'artista e non, come Ojetti, una summa da prendere a modello di forza plastica, regole costruttive e sincerità del sentimento. Sul tema della reazione classica in Ojetti e *Dedalo* vd. DE LORENZI 2004, pp. 193-195, 199, 210, 234-235, 248-249, 254, 261-263, 289. Per le differenze con il ritorno all'ordine in *Valori Plastici*, ivi, pp. 229-230 e 232-234.

⁶⁷ “Gli archeologi in genere si lamentano che a loro, alla loro scienza [...] ai loro musei il pubblico non si interessi o molto o poco. Questo è vero. E il pubblico ha torto marcio: e questa è un'altra verità. È giusto però constatare anche che quando il pubblico, grosso o no, è messo in contatto risolutamente e con spirito di vita con qualche bella cosa antica, vi piglia amore straordinario e se ne compiace a fondo; ad esempio, per non uscir da noi, la fanciulla d'Anzio o l'Apollo di Veio. Il che dimostra a guardar bene che esso fa una profonda distinzione tra l'arte antica e la scienza dell'arte antica; dispostissimo ad ammirare la prima, restio davanti alla seconda. [...] Gli archeologi scrivono articoli avendo più che altro in mente all'amico archeologo di Lipsia o all'inimico di Parigi; più che testo note, irte di numeri, cfr., di tedesco, e il pubblico arretra davanti a quel testo difeso da un reticolo tanto spinoso. [...] Noi non crediamo che tutto questo possa essere irreparabile. Non ci fermiamo neanche ad indicare che giovamento sarebbe per il pubblico aver più dimestichezza con l'arte antica. Ma non sarebbe una diminuzione per l'archeologia avere più contatto con la vita corrente. Ci vuole un po' di buona volontà dalle due parti. Potrebbero intanto cominciare gli archeologi che sono più saggi. Se *Dedalo* potesse aiutare questa riconciliazione sarebbe ben lieto” (OJETTI 1920, p. 214).

⁶⁸ Lodando come d'indirizzo contrario, esempio mirabile di opera scientifica pienamente comprensibile, l'*Arte Classica* di Ducati “studioso serio che si mette a parlare d'arte greca e romana, pianamente, anche se un po' scolasticamente, a un pubblico profano” (OJETTI 1920, p. 214).

la rivista per accorgersi chiaramente di come i contributi sull'antico siano quasi del tutto incentrati su questioni all'epoca calde nell'arena del dibattito sull'arte italica, specialmente etrusca, portando quindi agevolmente ad identificare nella rivista uno dei maggiori mezzi divulgativi dell'esaltazione dell'arte italica propria degli anni Venti del Novecento. Il primitivismo e il realismo, che all'epoca studiosi e artisti credevano fosse incarnato nell'arte etrusca, si ritrovano proprio in alcuni contributi di *Dedalo* nei quali vengono presentati e ribaditi i principi della relazione tra bruttezza ed espressività. Così il senso del "Brutto" che viene espresso in un articolo di Bianchi Bandinelli su *Dedalo* 1925-1926⁶⁹ ("Quelle figure grottesche e sproporzionate che ci offendono e ci stuccano [...] smarrendo ogni nobiltà artistica") sembra divenire funzionale all'espressività dell'opera nelle descrizioni sulla monografia *Storia dell'Arte etrusca* di Ducati⁷⁰, il quale accanto a espressioni come "corpi sproporzionati, accorciati oltremodo, atrofizzati" ne accosta altre che alludono ad un "accurato naturalismo, prepotente corporeità" accostando l'arte etrusca "alla scultura Italiana del Rinascimento".

Proprio la caratteristica di naturalezza e verismo che si rintracciava nelle opere etrusche portò a raccogliere in veri e propri cataloghi che riprendevano quelle opere, più o meno sempre le stesse, che sembravano meglio di altre rispondere alle aspettative epocali che accumulavano critica archeologica, avanguardie artistiche e pubblico colto. Uno dei primi veri e propri canoni di opere d'arte etrusche venne proposto da Della Seta nel 1921⁷¹ in uno dei primi numeri di *Dedalo*. In questo contributo, Della Seta (Fig. 3), oltre ai grandi bronzi medicei, all'urna di Arrunte Volumnio e al "nuovissimo" Apollo di Veio, presenta anche il coperchio volterrano con i due vecchi sposi, ricordato in precedenza come vero e proprio manifesto di quel realismo ottenuto a scapito delle peculiarità di coerenza e di correttezza morfologiche del classicismo greco.

Questa serie di opere ritorna puntualmente negli altri lavori sull'arte etrusca usciti in quegli anni, dai vari articoli alle grandi monografie

⁶⁹ BIANCHI BANDINELLI 1925-26, p. 28.

⁷⁰ DUCATI 1927b.

⁷¹ DELLA SETA 1921. Il primo a parlare di "vero e proprio canone di capolavori etruschi", riferendosi al contributo di Della Seta è M. Harari (HARARI 2000, p. 637).

firmate da Ducati e Giglioli, nei quali compaiono puntualmente il *Sarcofago degli sposi*, la *Lupa capitolina* e la *Chimera*, le *Statuine della Tomba delle cinque sedie* e il *Fanciullo con bulla dal lago Trasimeno*, la *Velia della Tomba dell'Orco*, oltre ad una buona serie di coperchi di sarcofagi e urnette, tra i quali, onnipresenti, sono quelli con coppia maritale o con defunto accompagnato da una lasa, il sarcofago dipinto di *Larthia Seianti*, e quelli, già citati, dell'*Obeso* di Tarquinia e dei vecchi sposi volterrani.

Nei contributi apparsi su *Dedalo* emergono inoltre chiaramente tutti gli elementi del "pedigree" (dai materiali tipici, alle tipologie artistiche, alla resa di particolari anatomici) che secondo gli studiosi facevano di un'opera, un'opera d'arte pienamente etrusca.

Così Pernier, propone un articolo sulla coroplastica italica, incentrato sulle terrecotte aretine⁷², ricordando come in Etruria addirittura le mura delle città fossero in terracotta. La terracotta, identificata sulla scorta di Plinio il Vecchio (*N.H.* XXXV, 157) come materiale caratteristico degli Etruschi, viene elevata a materiale espressivo per antonomasia e in un passo di un giovanissimo Ranuccio Bianchi Bandinelli, su un numero di *Dedalo* di alcuni anni successivo, se ne esaltano le potenzialità espressive, identificando proprio nel suo utilizzo lo stimolo al superamento della frontalità greca arcaica e la conquista di un nuovo linguaggio artistico⁷³.

⁷² PERNIER 1920.

⁷³ "Il lungo e continuo uso dell'argilla contribuì a formare in Etruria una particolare maniera di modellare a larghe masse nettamente contornate, che si rivela anche nelle sculture in pietra, e portò l'arte etrusca a una scioltezza di modellato e a una caratterizzazione dei particolari, assai prima che tali qualità si manifestassero nell'arte greca. L'artista sceglie la materia più adatta al proprio ideale, poiché in qualunque arte la volontà artistica è sempre pari alla sua potenzialità. Gli etruschi, anziché seguire per secoli a lavorare la creta e la pietra tenera, avrebbero potuto rivolgersi al marmo di Luni, come al marmo delle isole se erano rivolti ben presto i greci abbandonando in calcare tufaceo, per poter concretare la loro visione di chiarezza e di cristallina linearità. Nel tufo, nel peperino, nell'argilla, trovarono invece una migliore espressione al loro sentimento pittorico e, in certo senso, "barocco", gli Etruschi: è uno dei fatti che meglio testimoniano di una loro originalità artistica. [...] Bisogna pur riconoscere un certo peso all'influenza del materiale usato; e l'argilla plastica è appunto tale da invogliare l'artista a una precoce liberazione, quasi senza averne coscienza, dalla frontalità arcaica e da invitare alle libere costru-

Quasi a sancire la legittimità dell'uso del bronzo da parte degli artisti contemporanei, la bronzistica antica fa la sua comparsa nel secondo numero di *Dedalo* del 1921 con un articolo sempre di Pernier su alcuni bronzetti etruschi provenienti da un deposito sacro⁷⁴ e in un paio di articoli di Marconi di alcuni anni successivi⁷⁵.

Uno dei temi maggiormente analizzati nei contributi di arte antica pubblicati su *Dedalo* concerne la problematica del ritratto italico. Quello del ritratto, forma artistica cara agli artisti di diversa vocazione - dai neoclassici ai veristi - era uno dei punti nodali sui quali all'epoca si concentrava la critica d'arte e su *Dedalo* numerosi sono i contributi ad esso dedicati⁷⁶, siano essi ritratti etruschi, romani, rinascimentali, barocchi.

Proprio nel ritratto, ritenuto il genere artistico meno condizionato dall'arte greca e che restò pertanto come il maggiormente indigeno⁷⁷, infatti, si concentrava la ricerca di un connubio tra il classicismo, inteso come adesione alle regole, e una visione più autentica ed intimistica della realtà.

Fu proprio negli articoli di *Dedalo* dedicati a questo tema che gli studiosi sancirono le caratteristiche specifiche dell'arte etrusca. Così, Bianchi Bandinelli, nel 1927, dichiarando l'etruscità di una scultura fino allora ritenuta romana come il *Bruto Capitolino* (Fig. 4), riportava le origini del ritratto romano nell'alveo delle esperienze etrusche, riconoscendo, secondo la solita procedura di continuità etnica, in quello romano di II-I secolo a. C. l'evoluzione di un naturale sviluppo dei caratteri contenuti nella tradizione etrusca⁷⁸ e individuando come "severità di stile connessa alla potenza di espressione" fossero due tendenze tipiche dell'arte etrusca fin dalle sue origini, tanto che entrambe

zione che determinano chi accenti e i modi della personalità caratteristica" (BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 30)

⁷⁴ PERNIER 1921-1922.

⁷⁵ MARCONI 1925-1926; MARCONI 1933.

⁷⁶ Vd. DE LORENZI 2004, pp. 259 (con indicazione dei titoli e i vari contributi dedicati al ritratto) e 264-265.

⁷⁷ BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 18

⁷⁸ "Una serie di teste fittili conservate al Museo Gregoriano, che vanno dal terzo al primo secolo a. C., mostra all'evidenza come il ritratto romano confluisca con l'etrusco, e come i suoi caratteri caratteristici siano un prodotto di naturale sviluppo dei caratteri contenuti nella tradizione artistica dell'Etruria" (BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 26).

“si possono perseguire fin nelle sue prime realizzazioni plastiche nelle teste degli ossuari iconici”⁷⁹. Le caratteristiche individuate da Bianchi Bandinelli come proprie del ritratto italico (stilizzazione dura e innaturale di barba e capelli in piccole fiamme che si compongono in unica massa⁸⁰, larghezza delle masse e semplicità del modellato con passaggi di piano secchi e non sfumati, accentuazioni veristiche, netto contornare degli occhi senza spessore di palpebre e carnosità della bocca, accentuazione di elementi veristici), esposte nel testo ed esemplificate da un nutrito numero di fotografie, divennero marche distintive di quello che venne visto forse come il più importante filone dell'arte etrusca e furono in parte riprese, alcuni anni dopo, da Doro Levi in un altro articolo di *Dedalo* dedicato sempre al ritratto etrusco⁸¹. In questo lavoro Levi riconobbe come proprie dell'arte etrusca alcune caratteristiche come l'esagerazione delle masse e l'accentuazione di certi particolari fisiognomici per enfatizzare l'espressività del soggetto rappresentato a discapito di qualsiasi vincolo di forma ideale. Questa indisciplina formale, unita ai caratteri di esagerazione delle masse, lo portarono ad affibbiare all'arte etrusca l'etichetta di cubismo antico, vedendo nel *Bruto Capitolino* l'opera esemplificativa di questa tendenza, nella quale tuttavia il cubismo veniva arricchito da una forte ricerca di “accentuazione dell'espressione del carattere”⁸², elevan-

⁷⁹ BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 30

⁸⁰ Questa stilizzazione a fiammelle, secondo Bianchi Bandinelli, si ritrova in Etruria fin dalla fine del V. sec. a.C. e si riscontra su pitture parietali, specchi, nella Chimera e nel Leone di Val Vidone, mentre in Grecia viene abbandonata nella maturità dell'Arcaismo (BIANCHI BANDINELLI 1927-1928, p. 27 e 30).

⁸¹ LEVI 1933.

⁸² “È dunque solo questa qualità negativa, di indisciplina formale, che costituisce, assieme ai caratteri di esagerazione che abbiamo sopra elencato, l'essenza di tale apparenza cubista delle produzioni etrusche, oppure vi è un fermento positivo, che permane attraverso a tutte le manifestazioni e ispira l'indirizzo peculiare del suo cammino? Perché così fosse vi dovremmo incontrare, almeno nella tarda rinascita al di là della lunga parentesi di stretto e pedissequo classicismo che occupa il periodo mediano della scultura etrusca, un ritorno al cubismo primitivo; ma può essere eguagliata a questo cubismo la maniera del Bruto, in cui, lungi dallo scavare i tratti dalla superficie verso l'interno, è l'ossatura portata in superficie che domina la struttura superficiale? Struttura fisica chiamata però nel medesimo tempo ad accentuare l'espressione del carattere anche dove nessuna necessità “cubista” lo possa

do pertanto l'arte etrusca ad arte di avanguardia. Come per Bianchi Bandinelli, la creazione del ritratto veristico venne fatta risalire agli Etruschi e la sua evoluzione vista come qualcosa di profondamente e intimamente indigeno.

Considerazioni come quelle sopra esposte, condizionarono sicuramente gli artisti lettori di *Dedalo*, che si avvicinarono al ritratto come ad una forma d'arte profondamente radicata nelle origini dello spirito italico e pertanto pienamente degna di rappresentare il loro sentirsi etruschi. Ad una identificazione del genere spingevano, tra l'altro, gli stessi studiosi in quegli stessi scritti nei quali proponevano immagini da prendere a modello supportate da un testo di critica che dava una dignità paradigmatica alle opere d'arte antica presentate.

Gli anni di *Dedalo* corrisposero alla pubblicazione di importanti monografie sull'arte etrusca⁸³, a firma di Pericle Ducati e Quirino Giglioli (Fig. 8), nelle quali si ritrovano gli stessi concetti di originalità dell'arte italica - espressa soprattutto nel realismo e nel verismo del ritratto - della sua continuità nell'arte romana e, in virtù dello stesso spirito etnico, del suo perdurare negli Italiani del presente⁸⁴.

Queste opere, nelle quali le tavole e il testo si integravano in una vera e propria propaganda di esaltazione nazionale, sembrano scritte più per il grande pubblico che per gli studiosi e perché gli artisti vi potessero ritrovare fonti ispirazione per la rinascita dell'arte nazionale italiana.

Esemplificative di questa funzione sociale dell'arte etrusca sono la già ricordata prefazione all'opera di Giglioli, nella quale viene esplicitato l'augurio di una sua utilità per gli artisti (vd. nota 33) o le parole di Ducati nella Prefazione della sua *Etruria Antica*, uscita nel 1925, vera e propria esaltazione di italianità:

imporre" (LEVI 1933, pp. 201-202).

⁸³ DUCATI 1925; DUCATI – GIGLIOLI 1927; DUCATI 1927a; GIGLIOLI 1935.

⁸⁴ "Lo spirito dell'Etruria antica s'innestò e s'immedesimò in quello di Roma, unificatrice dell'Italia, autrice della fusione in un popolo solo di tutti i popoli abitanti la terra nostra [...] Certo è che dal suolo della Toscana, da cui come i Titani s'innalzarono meravigliosi Geni di grandezza italica, dalla terra che produsse Dante e Petrarca, Leonardo e Michelangelo, Machiavelli e Galileo, i ricordi atavici dell'antica Etruria dovevano e devono essere tuttora abbarbicati nella psiche della razza, che dal dissolvimento dell'Impero Romano abita il felicissimo paese" (DUCATI 1925, prefazione, p. VII).

è invero con legittimo orgoglio che possiamo ora asserire che, se il patrimonio dell'arte etrusca o è stato più esattamente valutato nei monumenti già da tempo noti o ha avuto sì vigoroso incremento dal 1889 in poi, che se migliore e più ampia conoscenza dell'arte degli Etruschi si possiede ora, questo si deve a noi Italiani, che non solo abbiamo investigato e investighiamo tuttora la terra racchiudente sì preziose pagine testificanti la nobiltà della nostra stirpe, ma abbiamo curato e curiamo che questi gloriosi documenti d'italianità, convenientemente esposti in Musei in continuo aumento, non siano più resi noti alla ristretta cerchia degli studiosi, ma divengano anche famigliari e a cari a ogni Italiano, il quale attinga dalla visione del passato saldezza e gagliardia per guardare con alacre, serena fede nell'avvenire del nostro Paese⁸⁵.

Le pubblicazioni archeologiche come fonte di ispirazione artistica. Fotografia d'arte e costruzione delle opere moderne

Che gli artisti leggessero riviste come *Dedalo* o altri importanti repertori di arte antica sembra essere accertato. Purtroppo le notizie certe sono assai scarse e non è agevole rintracciare i testi posseduti da ciascun artista che avrebbero potuto innescare la miccia dell'ispirazione artistica⁸⁶. Inoltre è assolutamente probabile che nel caso di grandi e costose opere o riviste la fruizione fosse avvenuta nelle biblioteche degli istituti d'arte da loro frequentati. In questo panorama è dunque eccezionale un'annotazione di Arturo Martini che testimonia in maniera inequivocabile la conoscenza della monografia a doppia firma Ducati e Giglioli. L'artista stesso, in un colloquio con Scarpa, menzionando alcune opere etrusche le esplicita, infatti, mediante il ricorso alle tavo-

⁸⁵ DUCATI 1927a, prefazione p. 10.

⁸⁶ È questo il caso della biblioteca della Fondazione Marino Marini di Pistoia, presso la quale è confluita parte della biblioteca privata dell'artista. Da un'attenta ricerca sembra che Marini non possedesse alcun testo di arte etrusca datato agli anni Venti-Trenta, e quindi importante nel caso di un'analisi come quella proposta in questo contributo. Gli unici testi di arte etrusca da lui posseduti sembrano essere due volumi di Ducati editi negli anni Quaranta (*Pittura etrusca- italo-greca e romana*, Novara 1941 e *La scultura etrusca*, Novara 1942) e quindi riferibili ad un momento successivo rispetto a quello preso in considerazione in questo studio.

le contenute in questa pubblicazione:

Degli etruschi valgono le tombe degli amanti e il particolare (nota: Giglioli e Ducati arte etrusca pp.150-151). Vale poi il Giacente di p. 168⁸⁷.

Un'attenta analisi delle opere degli artisti permette di ipotizzare l'utilizzo di pubblicazioni quali fonti di ispirazione.

Molte volte, l'etruscolità delle opere contemporanee emerge quale un sentore vago e sono indizi generali, come si è detto, quali l'uso dei certi materiali, di un particolare tipo di modellato o di una forma artistica quale il ritratto a fare di un'opera neo-etrusca. Non mancano comunque, anche se in numero nettamente minore, i casi di opere che sembrano costruite direttamente tramite l'osservazione di determinati precedenti etruschi, spesso mischiando elementi di opere differenti. Se, infatti, supportati dalle autodichiarazioni di etruscolità degli artisti, è agevole ritrovare in queste opere le fonti di ispirazione, non stupisce che in una rivista come *Dedalo* molte di queste opere furono rappresentate, mentre nei testi che le accompagnavano si codificavano, come si è visto, argomenti quali la tipologia del ritratto, la piccola plastica in bronzo e soprattutto l'uso dell'argilla come capisaldi di questo nuovo paradigma classico.

In una ricerca sugli stimoli delle pubblicazioni archeologiche sull'operato di un artista il caso di Marino Marini è esemplificativo. Nelle riproduzioni fotografiche pubblicate in *Dedalo* si può riconoscere la chiara fonte di ispirazione per diverse opere dell'artista. Dal momento che si tratta di opere non edite in altri repertori può essere provata in questo modo la conoscenza diretta della rivista e il suo uso come fonte di ispirazione. Non sempre si tratta di opere etrusche, ma la scelta cade comunque ogni volta su opere "scorrette" rispetto alla canonizzazione classica di fine V-inizio IV secolo a. C., approdando a modelli che possono essere tanto minoici quanto del più avanzato ellenismo. In questo senso un paragone stringente può essere istituito tra le statuine minoiche presentate da Marconi nel numero del 1925-1926 e l'opera *Danzatrice*, figurina fittile di danzatrice di Marini (1929)⁸⁸, ritratta nella stessa posizione e con una terminazione delle gambe che ne ricorda le balze della gonna (Fig. 9), così come la foto di una brocca etrusca

⁸⁷ SCIOLLA 1968, p. 117.

⁸⁸ Per una descrizione del pezzo vd. da ultimo FABI 2015, pp. 36-37.

da Ascoli Piceno con manico conformato a giovane nudo, presentata nell'articolo di Marconi del 1933⁸⁹ sui bronzetti etruschi del Piceno sembra ricordare per la posizione delle braccia e l'appiattimento delle membra alcuni dei numerosi bronzetti mariniani intitolati "*Giocolieri*"⁹⁰ (Fig. 10).

Analoghe considerazioni possono essere avanzate anche in relazione ad opere di Arturo Martini, per il quale mi limiterò a pochi esempi. *Marinella* (1921)⁹¹, una delle opere Martiniane più vicine al principio del periodo di infervoramento degli artisti per l'arte etrusca, non per niente nel sorriso ricorda quello arcaico degli Etruschi, tanto ammirato dallo scultore⁹². In particolare il pensiero corre all'Apollo di Veio, significativamente pubblicato solamente due anni prima e apparso proprio l'anno precedente in un articolo di Giglioli su "*Emporium*"⁹³, nel quale sono riportate anche le antefisse del tempio veiente, al nimbo delle quali, allude forse la disposizione delle ciocche attorno al volto di giovinetta (Fig. 11 A-B).

La celebre scultura *Il cielo e le stelle* del 1932, di chiara derivazione partenonica, potrebbe essere stata ispirata dalla visione del gruppo scultoreo fidiaco del frontone orientale pubblicato sull'*Arte Antica* di Ducati uscita nel 1927 (Fig. 11 C-D) ed è forse l'immagine di quel testo dedicata all'ermafrodito borghese (p. 523) la fonte di ispirazione, per resa della posa, della *Donna al sole* di Martini (1930) (Fig. 12 A-B).

Un caso oltremodo interessante è, inoltre, quello rappresentato dalla celebre scultura martiniana *Leone di Monterosso, Chimera*, realizzata nel 1933-1935. Quest'opera riprende il nome della notissima *Chimera di Arezzo*, alla quale si rapporta per la posizione della coda, le zampe leonine e la torsione del capo. In realtà, un'analisi anche superficiale

⁸⁹ MARCONI 1933, p. 282

⁹⁰ Per una raccolta di numerosi Giocolieri vd. FABI 2015, pp. 52-57.

⁹¹ Recentemente resa nota agli studiosi e pubblicata in STRINGA 2013, pp. 90 ss.

⁹² "Unica loro magia, gli Etruschi hanno un sorriso, che è la quarta dimensione, l'eternità. Vedi la testa dell'uomo del sarcofago di Cerveteri. L'Apollo di Veio, nato attraverso una forma decorativa di origine greca, ha lo stesso sorriso. Quel sorriso ti fa spavento: precipita ogni cosa. Ognuno trova l'appagamento (la propria sospensione espressiva), loro la trovano nel sorriso" (SCARPA 1968, p. 118).

⁹³ GIGLIOLI 1920.

dell'opera permette di accostarla ad un altro famoso bronzo etrusco, quello raffigurante la *Lupa Capitolina*, alla quale rimanda il muso della fiera, il trattamento della criniera e lo schema del corpo. La ragione di questa commistione nome/soggetto potrebbe essere spiegata proprio tramite l'ipotesi di un'ispirazione nata sulle tavole di importanti pubblicazioni archeologiche circolanti all'epoca, come sembra suggerire il posizionamento delle due opere in due pagine successive (la 105 e la 106) del già citato articolo di Della Seta sul primo numero di *Dedalo*⁹⁴ (Fig. 3) o in due tavole contigue della *Storia dell'arte etrusca* di Ducati, uscita pochi anni prima della creazione dell'opera martiniana (Fig. 13).

D'altra parte sembra che questo testo di Ducati stia alla base anche di composizioni "minori", quali opere di medagliistica, come dimostra chiaramente la medaglia intitolata "*Figura allegorica*" presentata da Publio Morbiducci alla prima Quadriennale romana e pubblicata in *Dedalo* 1930-1931 da Pacini⁹⁵, che sembra riprendere lo schema della figura femminile vista di spalle quale compare sulla famosa gemma etrusca della ninfa *Vecuvia*, riprodotta a pagina intera a tavola 255 del testo di Ducati (Fig. 12 C-D).

Un articolo di Bianchi Bandinelli sui caratteri della scultura etrusca a Chiusi, in *Dedalo* 6 del 1925-1926⁹⁶ (Fig. 15), sembra poter stare alla base dell'ispirazione per la creazione di una delle opere maggiormente etrusche di Marino Marini, *Popolo*⁹⁷, datato al 1929, che prima della mutilazione delle braccia doveva probabilmente rappresentare un forte riferimento al tema della famiglia tanto caro al regime fascista. Nell'opera mariniana non si può riconoscere un solo modello antico, ma sembrano assommarsi spunti desunti da vari esemplari. L'apparato iconografico dell'articolo di Bianchi Bandinelli presenta una sequenza di coperchi di sarcofagi chiusini con coppia maritale a banchetto o con defunto accompagnato da una Vanth (come il coperchio di cinerario da Chianciano), che proprio nella loro totalità e nella ripetizione costante del modello uomo-donna abbracciati in posizione ieraticamente frontale, potrebbero avere ispirato la composizione dei due busti maschile-femminile dell'opera mariniana. Pienamente etrusca è, infatti,

⁹⁴ DELLA SETA 1921, p. 568 (la *Chimera*), p. 569 (la *Lupa*).

⁹⁵ PACINI 1930-1931, p. 787.

⁹⁶ BIANCHI BANDINELLI 1925-1926.

⁹⁷ Da ultimo e per la bibliografia relativa vd. FABI 2015, pp. 34-35.

la presenza della donna accanto all'uomo nello schema del banchetto - inaccettabile nelle consuetudini e nell'arte greca - così come l'uso dell'argilla e soprattutto la scelta del busto, che allora veniva letto come espressione più alta della tendenza verista che si riconosceva come propria dell'arte etrusca. Il busto, infatti, che si riteneva un'invenzione etrusca, e quindi tanto più degno di essere ripreso in un'opera che mirava ad una nuova etruscità, richiama l'unica parte anatomica enfatizzata nelle urnette a svantaggio di una resa sciatta della porzione inferiore del corpo, che l'artista moderno nella sua composizione eviterà quindi addirittura di riprendere.

Ancora più esemplificativo è il caso di alcune tavole contigue pubblicate da Ducati nel '25 in *Etruria antica* e nel 1927 (Fig. 16) e nella sua *Storia dell'Arte Etrusca* (Fig. 17). In quest'ultima opera si ritrovano, infatti, tutti gli spunti identificati nel *Popolo*, come se l'artista avesse usato la pubblicazione sfogliandone le immagini e prendendo un particolare da ciascuna. Vi compaiono, infatti, in ordine, il sarcofago degli sposi (Ducati tav. X) e l'urnetta da Chianciano, (Ducati tav. XII), probabili modelli per lo schema per la coppia figura maschile/figura femminile, il fanciullo con la bulla dal lago Trasimeno (Ducati tav. XXI) (per il particolare pendaglio al collo dell'uomo), accostato, nella tavola contigua (Ducati tav. XXII), al coperchio con i vecchi di Volterra, modello innegabile per il profilo della figura femminile, mentre nella pagina seguente (Ducati tav. XXIII) vengono presentati i due coperchi detti dell'obeso, dei quali la figura maschile del *Popolo* sembra riprendere il trattamento dell'addome. Analoga successione di opere si ritrova anche in *Storia dell'Arte Etrusca*, sempre di Ducati, ed è proprio questa costante ripetizione in tavole contigue che permette di ipotizzare il processo di costruzione dell'opera a partire da un procedimento di accostamento di immagini.

È probabile che Marini, dello stesso autore, avesse conoscenza anche di un'altra importante pubblicazione di quell'anno, *Arte Classica*, nella quale compare una riproduzione del famoso satiro Barberini (p. 521). Questa scultura sembra, infatti, essere alla base della posa di numerose opere, derivate certamente anche dall'osservazione della *Tomba di Ippolito Nievo* di Martini, quali un bronzetto del Museo del Novecento di Milano, la serie dei *Pugili* e dell'*Icaro* (1933) della Collezione Battiato di Milano, sempre che l'artista non avesse ripreso lo schema dalla figura dalla copia in gesso esposta nei corridoi della

Pinacoteca di Brera⁹⁸, che percorse sicuramente più volte durante il suo periodo milanese (Fig. 18).

L'utilizzo di un volume quale fonte di ispirazione per opere diverse è ipotizzabile probabilmente nel caso del volume I dell'ottavo anno di *Dedalo*, datato 1927-1928. In questo numero, oltre al già citato articolo di Bianchi Bandinelli sul Bruto Capitolino che espone i caratteri introspettivi del ritratto italico, ai quali sembrano rifarsi le caratteristiche dei ritratti mariniani⁹⁹, si ritrovano anche spunti inequivocabili per l'ideazione della serie delle *Pomone*, inaugurata nel 1938 con l'opera *Giovinetta*, che ritrovano significativamente il soggetto e il nome nella *Pomona* di Aristide Maillol, autore al quale l'artista si interessava da alcuni anni, fotografata a pagina 153 e la significativa perdita delle braccia nell'antica statua di Venere rappresentata alle spalle dell'artista nell'*Autoritratto* di William Orpen, che compare a pagina 259 (Fig. 19).

L'utilizzo delle pubblicazioni quali fonte di ispirazione sembra essere individuabile anche in altri casi. Ad esempio, l'orientalizzante statuina fittile della Tomba delle Cinque sedie di Cerveteri, che potrebbe aver ispirato la trama della veste di *Loucosius*¹⁰⁰, realizzato nel 1935, appare in una tavola di *Etruria Antica* (1927) del Ducati, ma può essere stata soprattutto la sua ripresa nell'opera del Giglioli, uscita proprio

⁹⁸ I gessi braidensi tratti da esemplari antichi, come testimoniano documenti dell'Archivio Storico di Milano e dell'Accademia di Brera, sono stati acquisiti negli anni tra il 1776, anno di fondazione dell'Istituzione, e il 1807-1811. All'epoca delle frequentazioni Mariniane, il famoso satiro, ora esposto in uno dei corridoi voltati dell'Accademia, era dunque sicuramente visibile: <http://www.accademiadibrera.milano.it/it/accademia-di-brera/patrimonio-culturale.html>).

⁹⁹ “Sin dal primo ritratto che Marini plasmò, quando aveva da poco superato i vent'anni, di un giovane modello sconosciuto, non di semplice ritratto si trattò, bensì di quello che oggi definiremmo un identikit. Il mento arrotondato del giovane, le labbra serrate, il naso largo, le folte e basse arcate sopraccigliari, la fronte corrugata compongono non solo i tratti di un modello dallo sguardo fiero e intenso ma definiscono le caratteristiche interiori di un preciso individuo. Marino Marini aveva saputo cogliere l'identità profonda, sicché quella testa scolpita non genera dubbi: è l'immagine precisa, anche in senso introspettivo e psicologico, di quel giovane uomo e non di un altro” (CARRENDE 1998, p. 9).

¹⁰⁰ Vd. da ultimo, con bibliografia relativa, FABI 2015, pp. 67-68.

nel 1935, a condizionare l'ispirazione dell'artista (Fig. 20). Alla stessa opera può essere messa in connessione per la ieraticità della posa anche l'*Ersilia* (Fig. 20 B), statua ideata nel 1930 (data iscritta sul piedistallo), ma portata a termine solamente nel 1945. L'artista potrebbe avere visto in questo caso la pubblicazione nel testo del Ducati nel quale una tavola intera (la 66) è dedicata alle statuette ceretane (Fig. 20 A).

Anche altri confronti sembrano suggerire una conoscenza delle tavole di Giglioli da parte di Marino Marini. Numerosi *Giocolieri* della raccolta del Museo del Novecento di Milano trovano corrispondenze esatte nella posizione, nell'appiattimento delle membra, nella resa romboidale del busto e nel trattamento della linea del fianco con le figurine bronzee, *applique* di lebete, che compaiono nella tavola Giglioli XIV (Fig. 10), mentre l'antefissa con volto di menade della tavola Giglioli CLXIII o le teste votive fittili da Civita Castellana alla tavola CCCCXX sembrano rispecchiarsi nella maschera femminile in terracotta frammentata del Museo del Novecento, che già nel titolo rimanda ad un orizzonte antico - *Ritratto immaginario ricordo di civiltà lontane*¹⁰¹ (1937) - significativamente di due anni posteriore all'uscita del testo di Giglioli (Fig. 21 A-B). Allo stesso modo, la resa delle carni femminili in bianco con labbra rosse dei ritratti della fine degli anni Trenta-inizio anni Quaranta non può non essere messa in relazione con alcune tavole Giglioli, che illustrano questa consuetudine negli affreschi etruschi del IV secolo a. C., e tra le quali spicca sicuramente quella, guarda caso proprio a colori, con il primo piano della Velia della Tomba dell'Orco (Fig. 21 C-D).

calzifer@libero.it

¹⁰¹ Ivi, pp. 42-43.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AGOSTI 1986 = G. AGOSTI, *Qualche simpatia giovanile di R. Bianchi Bandinelli*, in "QuadStor", 23 (genn./giug.), pp. 49-69.
- ALAZARD 1927-1928 = J. ALAZARD, *Aristide Maillon*, in "Dedalo", anno 8, vol. 1, 1927-1928, pp. 178-198.
- ANTI 1921 = C. ANTI, *Scultura Negra*, in "Dedalo", anno 1, vol. 3, 1921, vol. III, pp. 592-619.
- ANTI 1930 = C. ANTI, *Il problema dell'arte italica*, in "StEtr", 1930, pp. 151-171, tavv. XIX-XX.
- APPELLA – QUESADA 1989 = G. APPELLA, M. QUESADA (a cura di), *Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi*, Catalogo della mostra (Matera 1989), Roma, De Luca, 1989.
- Atys 1918 = *Atys, foglio d'arte e di letteratura internazionale, Numero Etrusco*, dicembre 1918, n. 2.
- BAGNASCO GIANNI 2008 = G. BAGNASCO GIANNI, *Atys, l'etrusco*, in "L'uomo Nero", VI, 2008, pp. 18-33.
- BARBANERA 2003 = M. BARBANERA, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano, Silvana editoriale, 2003.
- BIANCHI BANDINELLI 1925-1926 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in "Dedalo", anno 6, vol. 1, 1925-1926, pp. 5-31.
- BIANCHI BANDINELLI 1927 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte contemporanea. Federigo Papi-scultore*, in "La Balzana", 1, 6, novembre-dicembre 1927.
- BIANCHI BANDINELLI 1927-1928 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Il Bruto Capitolino scultura etrusca*, in "Dedalo", anno 8, vol. 1, 1927-1928, pp. 4-32.
- BIANCHI BANDINELLI 1928 = R. BIANCHI BANDINELLI, *La posizione dell'Etruria nell'arte dell'Italia antica*, in "Nuova Antologia", fasc. 1355, primo settembre 1928.
- BIANCHI BANDINELLI 1933-1934 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Una testa in terracotta nei musei di Berlino*, in "Mnemosyne", Third Series, Vol. 1, Fasc. 2, 1933-1934, pp. 81-105.
- BORSI 1985 = F. BORSI, *La fortuna degli Etruschi*, Catalogo della mostra Firenze 1985, Milano, Electa, 1985.
- BUZZI 1922 = F. BUZZI, *Un culto preistorico alla fecondità presso gli Oscii*, in "Emporium", 55, n. 325, pp. 15-22.
- CARRENDE 1998 = G. CARRENDE, *Marino Marini: l'intuizione*, in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, Skira, 1998, pp. 9-19.
- COLOMBO 2008 = D. COLOMBO, *La scopa e l'Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista "Broom"*, in "L'uomo nero", Numero etrusco, anno 6, n. 6, dicembre 2008, pp. 53-89.
- COSOMATI 1927-1928 = E. COSOMATI, *William Orpen*, in "Dedalo", anno 8, vol. 1, 1927-1928, pp. 244-264.

- D'ANGELO – ROFFI 2014 = L. D'ANGELO, S. ROFFI (a cura di), *Manzù/Marino. Gli ultimi moderni*, Catalogo della mostra a Mamiano di Traversetolo, Fondazione Mamiani Rocca, settembre-dicembre 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.
- DELLA SETA 1918 = A. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, Roma, Danesi, 1918.
- DELLA SETA 1921 = A. DELLA SETA, *Antica arte etrusca*, in "Dedalo" anno 1, vol. 3, 1921, pp. 559-574.
- DE LORENZI 2004 = G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze, Le lettere, 2004.
- DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985 = M. DE MICHELI, C. GIAN FERRARI (a cura di), *Arturo Martini*, Catalogo della mostra (Milano 1985), Milano, Electa, 1985.
- DE PISIS 1941 = F. DE PISIS, *Marino Marini*, Milano, ed. della Conchiglia, 1941.
- DOMENICI 2009 = I. DOMENICI, *Etruscae fabulae. Mito e rappresentazione*, Roma, Bretschneider Giorgio, 2009.
- DUCATI 1925 = P. DUCATI, *Etruria Antica*, Torino, UTET, 1925.
- DUCATI 1927a = P. DUCATI, *Arte Classica*, Torino, UTET, 1927.
- DUCATI 1927b = P. DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, Firenze, Rinascimento del libro, 1927.
- DUCATI 1934 = P. DUCATI, *La scultura etrusca*, Firenze, Nuovissima enciclopedia monografica illustrata, 1934.
- DUCATI – GIGLIOLI 1927 = P. DUCATI, G.Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, Roma-Milano, Società editrice d'arte illustrata, 1927.
- FABI 2015 = C. FABI, *Marino Marini. La collezione del Museo del Novecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2015.
- FERGONZI 2014 = F. FERGONZI, *Fotografare (e pubblicare) le sculture*, in D'ANGELO – ROFFI 2014, pp. 45-61.
- FIERENS 1936 = P. FIERENS, *Marino Marini*, Milano, Hoepli, 1936.
- FILETI MAZZA 1996 = M. FILETI MAZZA (a cura di), *La fototeca di Dedalo*, Centro di ricerche informatiche per i Beni Culturali, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni 5 (1995), 1996.
- GIGLIOLI 1919 = G.Q. GIGLIOLI, *Statue fittili di età arcaica*, in "NSc" 1919, pp. 13-37.
- GIGLIOLI 1920 = G.Q. GIGLIOLI, *Veio la città morta*, in "Emporium", vol. 51, n. 302, pp. 58-69.
- GIGLIOLI 1935 = G.Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, Milano, Fratelli Treves editori, 1935.
- HARARI 1988 = M. HARARI, *Toscana = etruscità. Da modello a mito storiografico: le origini settecentesche*, in "Xenia", 15, 1988, pp.65-72.
- HARARI 1992 = M. HARARI, *Etruscan Art: from Difference to Duality (and Beyond)*, in "Accordia Research Papers", 3, 1992, pp. 101-103.
- HARARI 1993a = M. HARARI, *Cultura moderna e arte etrusco italiana*, in "RSI", 105, 1993, pp. 730-743.
- HARARI 1993b = M. HARARI, *Miti e fantasmi dell'arte etrusco-italica*, in *L'arte dei popoli italici dal 3000 al 300 a. C.*, Catalogo mostra del Musée d'art

- et d'histoire, del Département municipal des Affaires culturelles della città di Ginevra e dell'Association Hellas et Roma, Ginevra, Napoli, Electa, 1993.
- HARARI 2000 = M. HARARI, *Due vecchi sposi di Volterra e la questione del realismo: un dibattito italiano*, in "RSI", 112, 2000, pp. 636-649.
- HARARI 2012 = M. HARARI, *Etruscologia e fascismo*, in "Athenaeum", 100, I-II, 2012, pp. 405-418.
- HEUBNER 1985 = G. HEUBNER (ed.), *La fortuna degli etruschi nella fotografia dell'800. Gli archivi Alinari*, Alinari IDEA, Firenze 1985.
- LEVI 1933 = D. LEVI, *L'arte etrusca e il ritratto*, in "Dedalo", anno 13, vol. 1, 1933, pp. 193-228.
- LONGHI 1955 = R. LONGHI, *La mostra friabile degli Etruschi*, in l'"Europeo", 29 maggio 1955, ripubblicato in BORSI 1985, pp. 168-169.
- MAIRANI 1931 = A. MAIRANI, *La quadriennale di Roma*, in "Dedalo", anno 11, vol. 2, 1931, pp. 681-708.
- MARANGONI 1921 = M. MARANGONI, *Di certi atteggiamenti della critica d'oggi nelle arti figurative*, in "Il Convegno", II, 1-2 gennaio 1921, pp. 39-45.
- MARCONE 2008 = G.L. MARCONE, *Il "Numero Etrusco" di "Atys", dicembre 1918*, in *L'uomo nero. Numero etrusco*, anno VI, n. 6, dicembre 2008, pp. 43-51.
- MARCONI 1925-1926 = P. MARCONI, *Bronzetti minoici di stile libero*, in "Dedalo", anno 6, vol. 3, 1925-1926, pp. 615-629.
- MARCONI 1933 = P. MARCONI, *Bronzi decorativi etruschi del Piceno*, in "Dedalo", anno 13, vol. 2, 1933, pp. 261-281.
- MARINI 1991 = M. MARINI, *Un'aureola di sole*, Pistoia, Via del Vento, 1991.
- MARINI 1997 = M. MARINI, *Sono etrusco. Confessioni e pensieri sull'arte*, Pistoia, Via del Vento, 1997.
- MARINI - SCHEIWILLER 1998 = M. MARINI, V. SCHEIWILLER, *Marino Marini. Pensieri sull'arte*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1998.
- Mostra Regionale d'arte toscana 1929: Il Mostra regionale d'arte toscana*, Catalogo della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti, aprile-maggio 1929), Firenze, Tipografia Ciolli, 1929.
- OJETTI 1920 = U. OJETTI, *Gli archeologi. (Commento)*, in "Dedalo", anno 1, vol. 1, 1920, p. 214.
- OJETTI - DAMI 1924-1933 = U. OJETTI, L. DAMI, *Atlante di storia dell'arte italiana*, Tomo primo Milano 1924, tomo secondo, Milano, Treves, 1933.
- PACINI 1930-1931 = R. PACINI, *I medaglisti della prima Quadriennale romana*, in "Dedalo", anno 11, vol. 3, 1930-1931, pp. 782-789.
- PERNIER 1920 = L. PERNIER, *Antiche terrecotte aretine*, in "Dedalo", anno 1, vol. 1, 1920, pp. 74-85.
- PERNIER 1921-1922 = L. PERNIER, *Antichi bronzi etruschi da deposito sacro*, "Dedalo", anno 2, Vol. 2, 1921-22, pp. 485-498.
- PERNIER 1923 = L. PERNIER, *Nella patria di Dedalo. Esplorazioni italiane a Creta*, in "Emporium", vol. 58, n. 347, pp. 285-304.
- PIROVANO 1994 = C. PIROVANO (a cura di), *Marino Marini. Mitografia. Sculture e dipinti 1939-1966*. Catalogo della mostra Verona 1994-1995, Verona, Galleria dello scudo, 1994.

- PONTIGGIA 2008 = E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, Mondadori, 2008.
- PRATESI 1984 = M. PRATESI, *Scultura italiana verso gli anni Trenta e contemporanea rivalutazione dell'arte etrusca*, in "BdA", 69, 1984, pp. 91-106.
- PRATESI 1986 = M. PRATESI, *Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in "Prospettiva", 46, 1986, pp. 80-85.
- QUESADA 1992 = M. QUESADA, *Scultura neoclassica: riti e miti*, in E. PONTIGGIA (ed.), *L'idea del classico 1916-1932: temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano, Fabbri, pp. 44 ss.
- RUGGERI 1981 = G. RUGGERI, *Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli 1895- 1971*, Bologna, Ruggeri editore, 1981.
- SALMI 1932 = M. SALMI, *Masaccio*, Roma, Casa Editrice D'arte "Valori Plastici", 1932.
- SAPORI 1934 = F. SAPORI, *Corradi Vigni e la giovane scultura italiana*, in "Emporium" vol.71, 471, 1934, pp. 130-141.
- SAPORI 1949 = F. SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1949.
- SCARPA 1968 = G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano, Rizzoli, 1968.
- SCIOLLA 1995 = SCIOLLA G. C., *La critica d'arte nel Novecento*, Torino, UTET Università, 1995.
- SIRONI 1985 = M. SIRONI, *Autonomia etrusca e romana*, in BORSI 1985, p. 167.
- STRINGA 2013 = N. STRINGA (ed.), *Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta*, Catalogo mostra Bologna 2013-2014, Bologna, Bononia University Press, 2013.
- TINTI 1929 = M. TINTI, *Alle Belle Arti. La scultura alla II Mostra dei Sindacati Toscani*, in "L'Italia Letteraria", 5 maggio 1929, p. 4.
- VITTORI 2008-2009 = L. VITTORI, *Etruschi del Novecento*, in "Bollettino Società tarquiniese d'arte e storia", 2008-2009, pp. 217- 238.



Fig. 1. A: Apollo di Veio (da GIGLIOLI 1919, tav. V); B: Lanuvio, Antefissa (da DELLA SETA 1918, tav. XLVIII); C: H. Nutting (da Atys 1918, p. 5).



Fig. 2. A: Firenze, Museo Archeologico, sala delle sculture. Foto d'epoca (inv. Alinari 3450); B: Firenze, Museo Archeologico, sala delle urne. Foto d'epoca (inv. Alinari 3451); C: Volterra, Museo Guarnacci. Una galleria. Foto d'epoca (inv. Alinari 8725).



Fig. 3. Dal primo volume di Dedalo: un primo canone di capolavori etruschi (da DELLA SETA 1921).

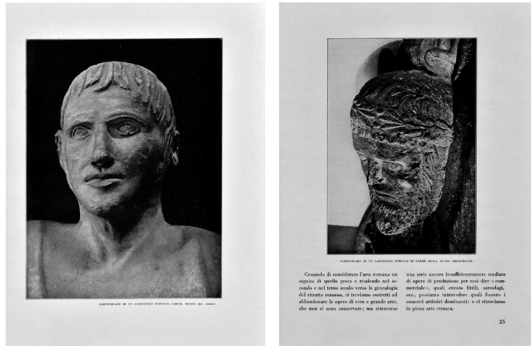
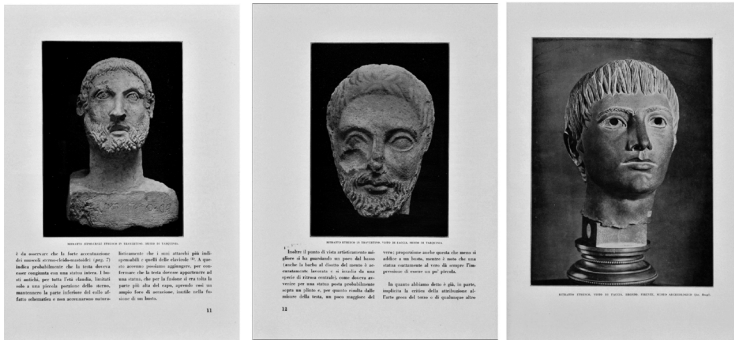
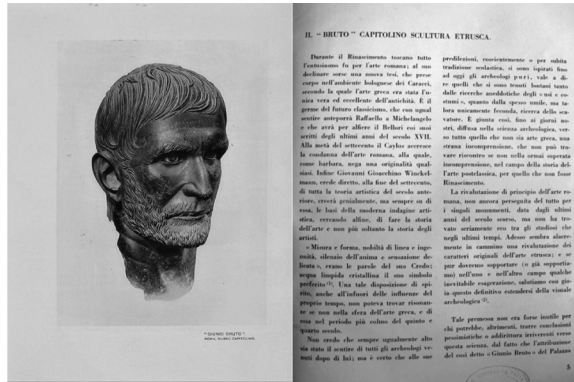


Fig. 4. I caratteri del ritratto etrusco italico (tavole e pagine da BIANCHI BANDINELLI 1927-1928).

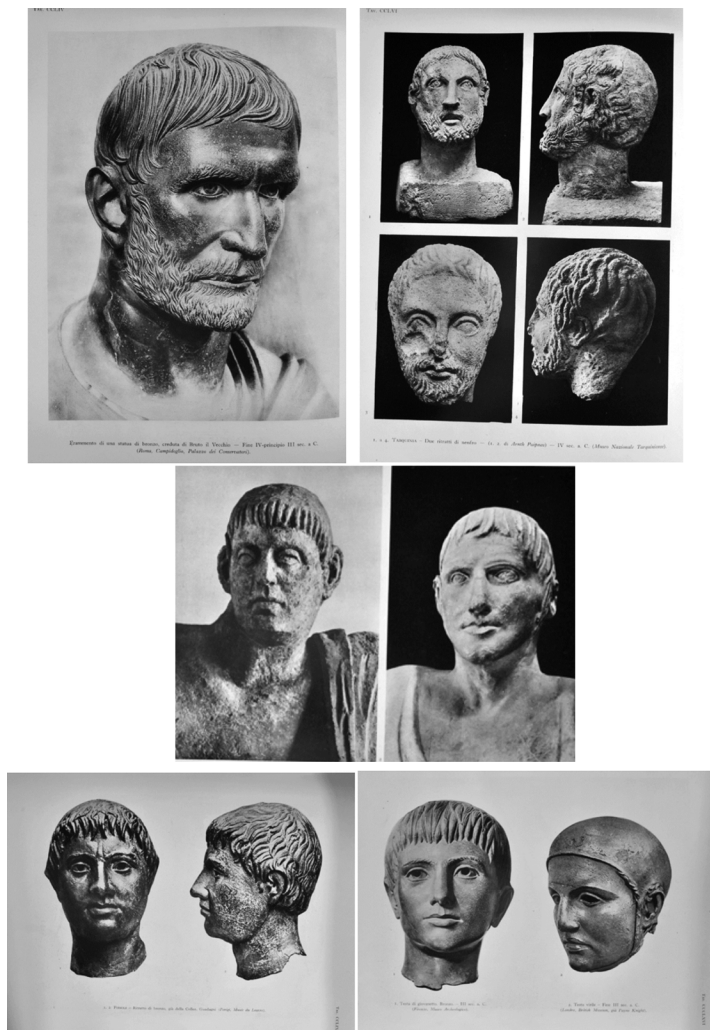


Fig. 5. I caratteri del ritratto etrusco italico (tavole da GIGLIOLI 1935).

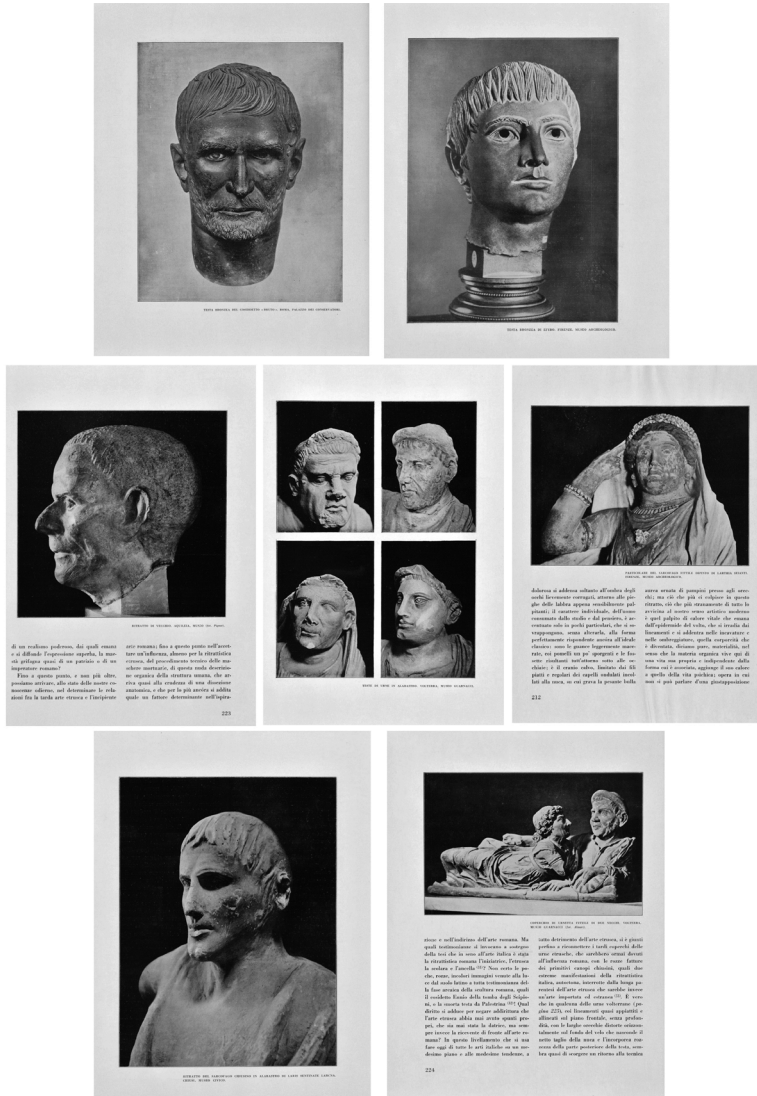


Fig. 6. I caratteri del ritratto etrusco italico (tavole e pagine da LEVI 1933).



A



B

Fig. 7. I caratteri del ritratto etrusco nella scultura contemporanea. A: Q. Martini, "Paesana" (da PRATESI 1984, p. 98); B: Q. Martini, "Marcello" (da PRATESI 1984, p. 98).

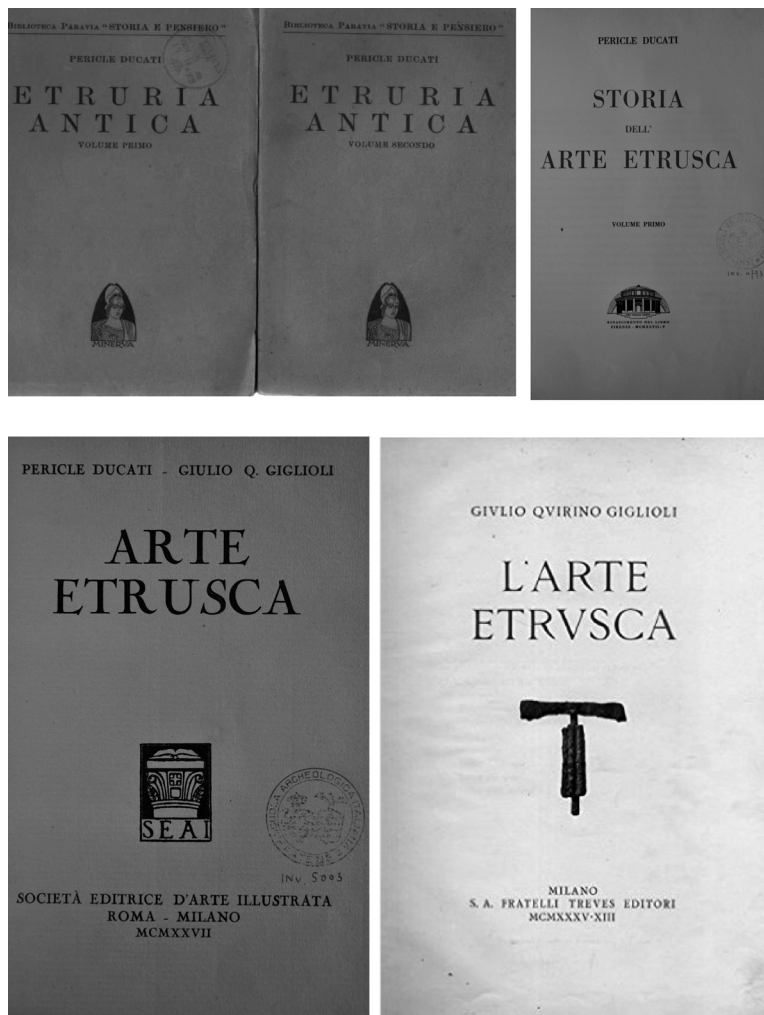
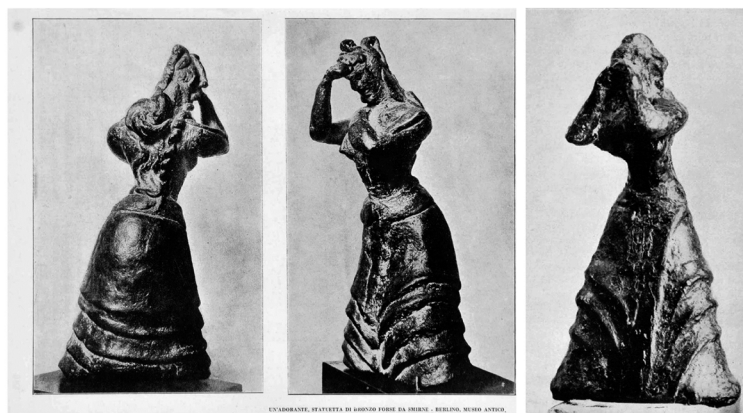


Fig. 8. Monografie di arte etrusca anni Venti-Trenta.



A



B

Fig. 9. A: Statuine minoiche (da MARCONI 1925-1926); B: Marino Marini, "Danzatrice" (1929), Milano, Museo del 900 (foto autrice).

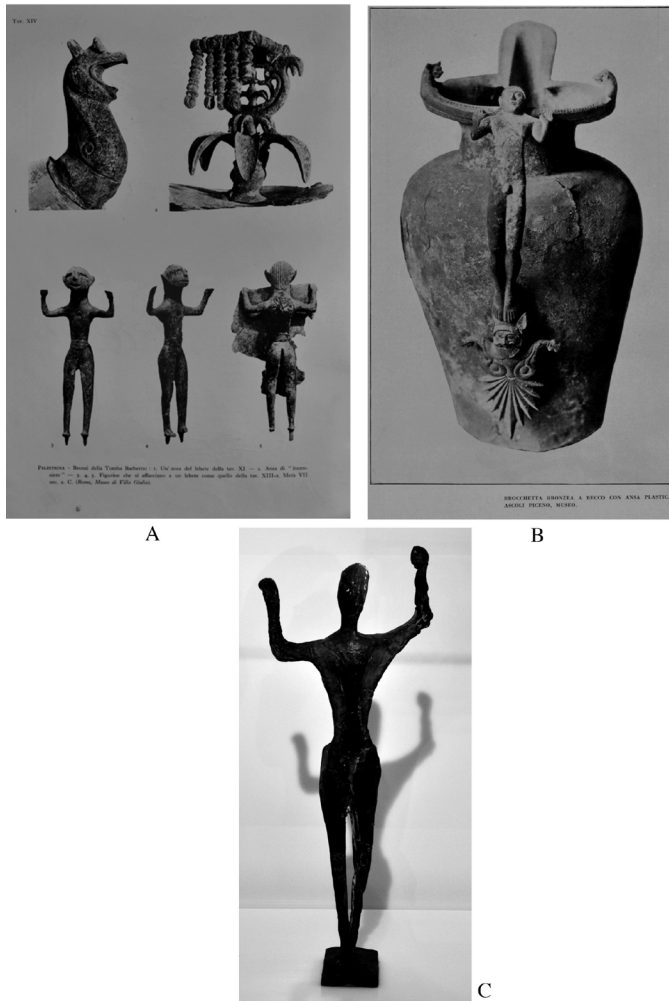
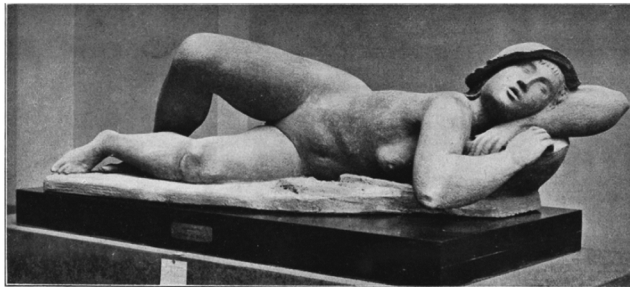


Fig. 10. A: GIGLIOLI 1935, tav. XIV; B: Brocchetta etrusca, Museo di Ascoli Piceno (da MARCONI 1933, p. 263); C: Marino Marini, "Giocoliere", Milano, Museo del 900 (foto autrice).



Fig. 373. — Le tre Moirai sedute - frontone est del Partenone.

Fig. 11. A: Tavole da GIGLIOLI 1921; B: Arturo Martini, "Marinella" (da STRINGA 2013, p. 91); C: Tre dee del frontone est del Partenone (da DUCATI 1927a, fig. 373, p. 304); D: Arturo Martini, "Le stelle" (da STRINGA 2013, p. 57).



A



B



C



D

Fig. 12. A: Arturo Martini, "Donna al sole" (da MAIRANI 1931); B: L'ermastro Borghese (da DUCATI 1927a, p. 523); C: Publio Morbiducci, "Figura allegorica" (da PACINI 1930-1931, p. 787); D: Gemma della lasa Vecuia (da DUCATI 1927a, tav. 255).

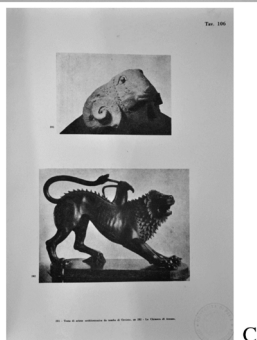


Fig. 13. A: Martini, “Leone di Monterosso. Chimera” (1933-35) (foto rielaborata da DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985, p. 96). B- C: tavole DUCATI 1927b.

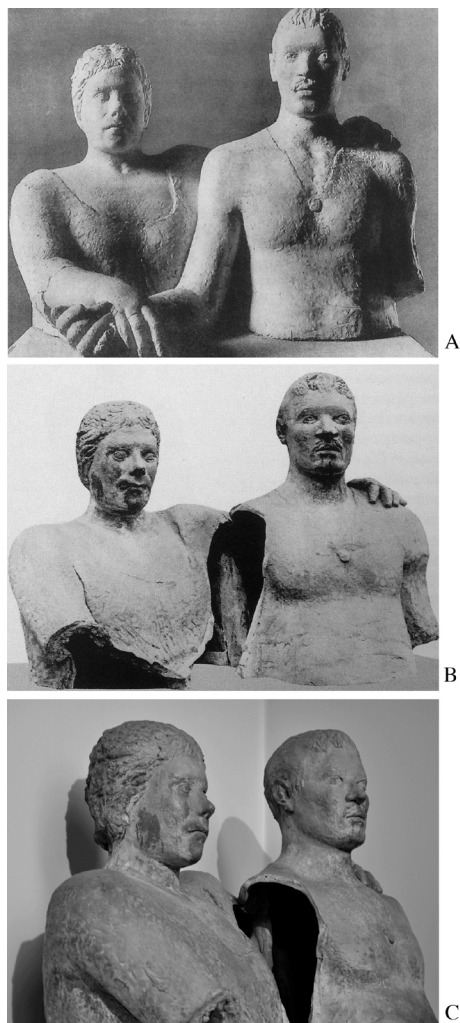


Fig. 14. Marino Marini, "Popolo" (1929) (Milano, Museo del '900). A: Prima della mutilazione (da FIERENS 1936); B-C: Stato attuale dell'opera (B: foto da FIERENS 1936; C: foto autrice).

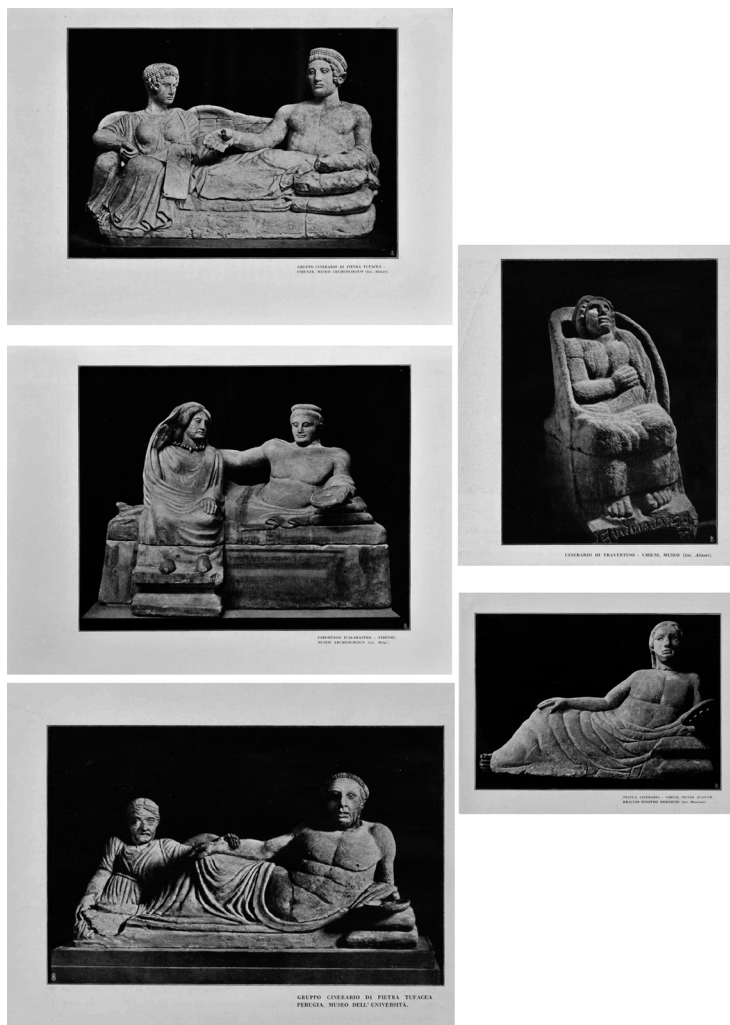


Fig. 15. Una sequenza di opere per il "Popolo" (da BIANCHI-BANDINELLI 1925-1926, pp. 5- 31).



Fig. 16. Una sequenza di opere per il "Popolo" (Tavole da DUCATI 1925) e comparazione tra i profili femminili dell'opera mariniana e la testa della donna dell'urna volterrana con i due vecchi sposi (foto autrice e particolare desunto dalla tavola Ducati).



Fig. 17. Una sequenza di opere per il "Popolo" (tavole da DUCATI 1927b).

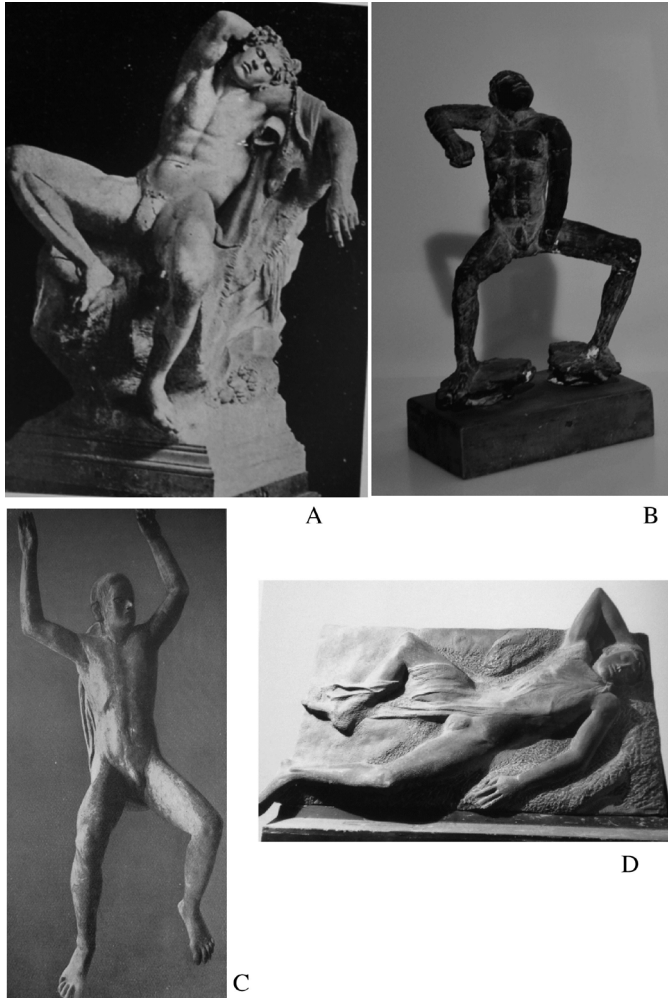


Fig. 18. A: *Satiro Barberini* (foto da DUCATI 1927a, p. 521); B: Marino Marini, *"Bronzetto. Piccolo Pugile"* (1935). Milano, Museo del '900; C: Marino Marini, *"Icaro"* (1933). Milano, Collezione Battiato; D: Marino Marini, *"Bacco"* (1935) Zurigo, Kunsthhaus (da CARRENDE 1998).

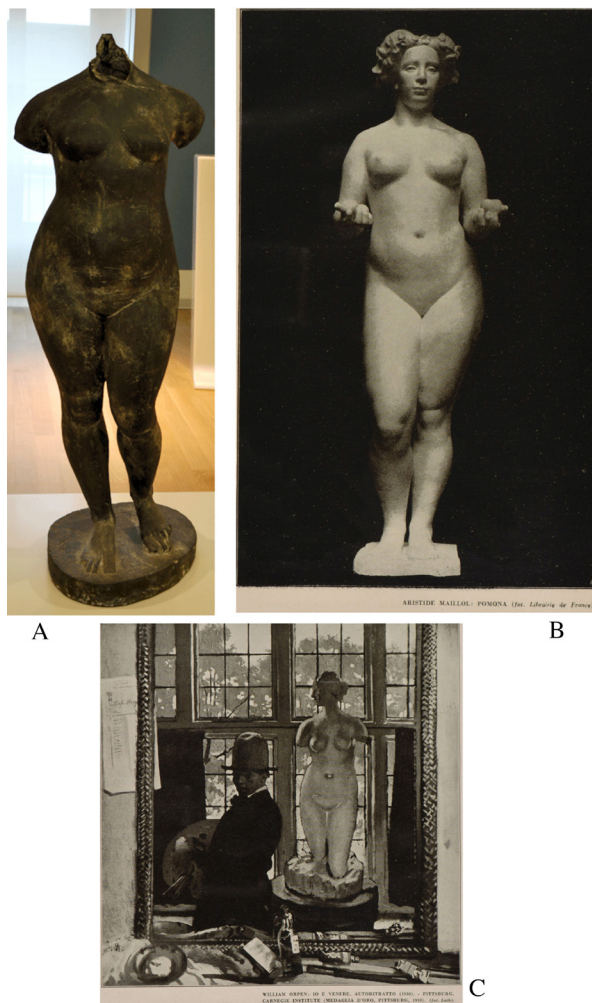


Fig. 19. A: Marini, "Pomona", Milano, Museo Marino Marini (Museo del '900); B: Aristide Maillon, "Pomona" (da ALAZARD 1927-28, p. 153); C: William Orpen, "Io e Venere. Autoritratto" (da COSOMATI 1927-1928, p. 259).

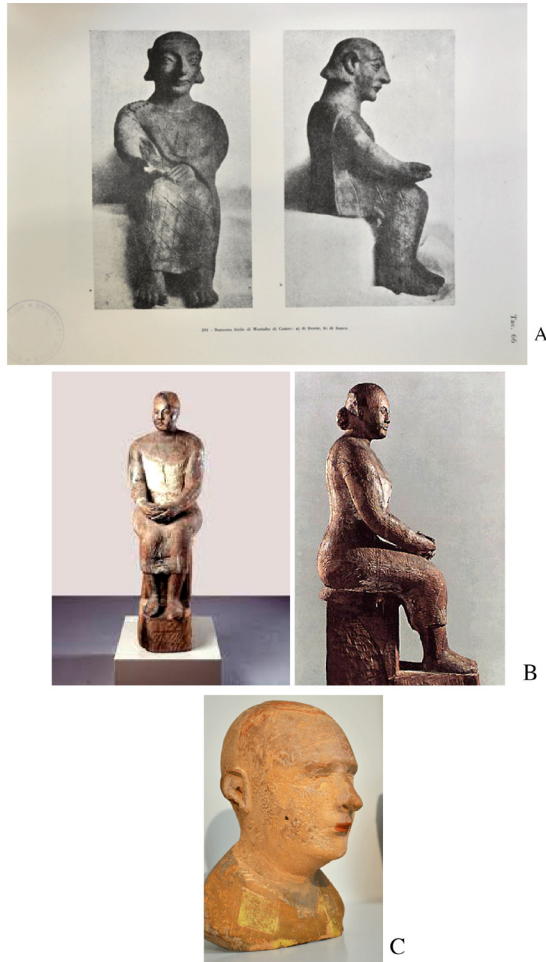


Fig. 20. A: Statuetta tomba delle cinque sedie- Cerveteri (tavola da DUCATI 1927a); B: Marino Marini, "Ersilia" (1930-45). Milano, Museo del '900 (foto autrice); C: Marino Marini, "Ritratto di Lucosius" (1935). Milano Museo del '900 (foto autrice).



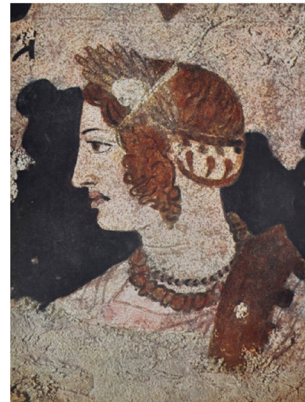
A



B



C



D

Fig. 21. A: GIGLIOLI 1935, tav. CLXXXIII; B: Marino Marini, "Ritratto immaginario-ricordo di civiltà lontane" (1937). Milano, Museo del '900 (foto autrice); C: Marino Marini, "Ritratto femminile". Milano, Museo del '900 (foto autrice); D: Tavola GIGLIOLI 1935.



ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

1. Strumenti, suono, musica in Etruria e in Grecia:
letture tra archeologia e fonti letterarie
2. Mythoi siciliani in Diodoro
3. Aspetti dell'orientalizzante nell'Etruria e nel Lazio
4. Convivenze etniche e contatti di culture
5. Il ruolo degli oppida e la difesa del territorio in Etruria:
casi di studio e prospettive di ricerca
6. Culti e miti greci in aree periferiche
7. Convivenze etniche, scontri e contatti di culture in Sicilia e Magna
Grecia
8. La cultura a Sparta in età classica
9. I Traci tra geografia e storia
10. Un'ancora sul pianoro della Civita di Tarquinia