



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
<b>Le chimere dell'immagine...</b>	
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
<b>...e il sedimento della scrittura</b>	
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





**...E IL SEDIMENTO DELLA SCRITTURA**



GLI ETRUSCHI NELLA MEMORIA CULTURALE BRITANNICA, TRA OTTO E  
NOVECENTO: OVVERO IL SUBLIME FASCINO DI UN BRACCIALETTA

*Francesca Orestano*

### **Un'idea di Etruria**

Se la Grecia classica suggerisce all'Inghilterra il mito della bellezza apollinea, della competizione olimpica, della politica democratica e repubblicana, da Roma, invece, si dipana il mito della gloria militare, del governo augusteo, del destino imperiale. Nudità contro corazza. Templi contro fortificazioni militari, teatri contro circhi. Per gli studiosi, antiquari e *Grand Tourists* che alla fine del Seicento, dopo la Restaurazione, si dirigono dall'Inghilterra alla volta del nostro paese, grecità e romanità si definiscono attraverso stereotipi che soddisfano le esigenze culturali della nazione britannica elaborando l'antichità nel progetto del presente. E la nozione di classico si rafforza tanto nel collezionismo di reperti destinati a figurare nei musei britannici e nelle raccolte dei *connoisseurs*, quanto nell'allestimento e decorazione di *landscape gardens* che offrono copie del Pantheon, della piramide di Caio Cestio, dell'Arco di Tito, del Tempio della Sibilla a Tivoli, di colonne monumentali o rostrate, di obelischi e sarcofagi – esemplari citazioni classiche che verranno presto affiancate, al volgere del Settecento, da castelli, torrette e resti di abbazie in stile gotico, la cui funzione è porre in risalto i valori della costituzione inglese riproponendo i tempi della Magna Carta, della vittoria della Riforma, e associando al tratto gotico la nozione di una civiltà di stampo germanico.

È in base a questi elementi della storia della cultura britannica che le mie note disegnano – ben al di fuori dell'area disciplinare dell'archeologia<sup>1</sup> – un campo di studio che indaga la risposta e la fisionomia che viaggiatori, autori e critici inglesi conferiscono alla nozione di “etru-

---

<sup>1</sup> Per una trattazione specifica dell'argomento vd. il saggio di prossima pubblicazione: M. BONGHI JOVINO, *Tra immaginario e conoscenza. Gli Etruschi nella letteratura britannica dall'Ottocento ai nostri giorni con un lungo sguardo all'indietro*, in G. DELLA FINA (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria (Orvieto 9-11 dicembre 2016).

scò” e di Etruria. È una risposta emotiva, dettata dalla vivida immaginazione dei viaggiatori, quella che colloca gli Etruschi in una zona ambigua, dove tutto può ritrovarsi, e tutto può essere narrato seppure con diversi strumenti, che vanno dal *travel book* descrittivo alla critica d’arte, dallo *sketch* di paesaggio tratteggiato in loco, all’acquerello e all’incisione, dal saggio al romanzo ... fino a arrivare alla cultura del secolo scorso, quando gli Etruschi sembrano anche in grado di occupare una nicchia nel genere del film *horror*, accanto alle malefiche mummie egiziane<sup>2</sup>.

Né Ateniesi né Romani, né apollinei né militari, gli Etruschi abitano una sorta di terra di mezzo, una zona d’ombra dove vengono assimilati, all’inizio, all’uno o all’altro tema. L’oscurità della scrittura contribuisce al mistero. La posizione ipogea di molti ritrovamenti avvolge di un manto funerario i reperti che vengono alla luce. La civiltà degli Etruschi offre spazio a una serie di interrogativi, a elaborazioni strategiche: nel Settecento, resti e reperti non sembrano offrire specifici spunti di identificazione culturale e ideologica nell’alveo dei miti che dominano l’immaginario del viaggiatore britannico. A volte sono visti come occidentali, a volte come orientali, ma sempre dediti al lusso e alla stravaganza: questo è quanto la storia della nostra cultura tramanda dell’Etrusco immaginario, posto da Plinio alle radici di Roma e da Cosimo de’ Medici tra gli antenati della sua dinastia toscana<sup>3</sup>.

La memoria culturale britannica tra Sette e Ottocento fa proprie storie di colonizzazione, e di conquista militare corroborata da leggi e codici: le vicende americane, e l’epopea napoleonica ne vengono ravvivate. Benché oggetto di descrizioni ravvicinate, di un crescente interesse archeologico e artistico, nonché materia di desiderio collezionistico, gli Etruschi restano ai margini dei potenti discorsi ideologici offerti da Atene e da Roma, e in un territorio condiviso e affollato allo stesso tempo: come accade per il volume *Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (Parigi, 1752-67) del Conte de Caylus.

---

<sup>2</sup> Mi riferisco a un’osservazione di Michael Vickers, a proposito di film come “The Etruscan Kills Again”, o “Assassination in the Etruscan Cemetery”, degni di figurare con “The Mummy’s Shroud” o con “The Curse of the Mummy’s Tomb” nel genere *horror* speziato dai misteri connessi ad antiche tombe e riti. Si veda: VICKERS 1985-86.

<sup>3</sup> *Ibid.*

A comprova di una ricezione al contempo sfumata ed eclettica, ma mirata a strategie commerciali, va ricordata la disinvolta appropriazione dell'Etruria – *nomen* già, se non ancora *omen* culturalmente inteso – tramite l'astuta etichetta approntata dall'industriale della manifattura ceramica Josiah Wedgwood (1730-1795) (Fig. 3). Wedgwood possiede copie delle illustrazioni che andranno ad arricchire il primo volume prodotto da Pierre-François d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton, his Britannick Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the Court of Naples* (1766); volume che avrebbe facilitato la vendita delle antichità raccolte da Hamilton al British Museum nel 1772. Un quadro di Johann Zoffany del 1782 ritrae il sedicente barone d'Hancarville tra i *connoisseurs* e le antichità in vendita. Il collezionista Towneley, Charles Greville, Thomas Astle, conservatore del British Museum, e d'Hancarville, sono seduti a concilio in una lussuosa stanza in stile pompeiano, e quasi assediati da una folla di statue ben riconoscibili: Omero, Venere, il discobolo, una sfinge. Dal lucernario del soffitto scende una luce fredda, quasi tombale e sotterranea, che si ritroverà nella casa di Sir John Soane, e nella Bank of England di cui Soane è architetto. La scena coniuga arte e collezionismo, antichità del passato e capitale del presente. Non stupisce quindi che un designer *ante-litteram* di oggetti di ceramica e porcellana, Josiah Wedgwood, dia vita a una linea di prodotti in uno stile denominato "Etruria", o "Etruscan ware", lanciato il 13 giugno 1769. Wedgwood in Italia non c'è mai stato, e i vasi neri a figure rosse non hanno caratteri distintivi: a parte il motto, "Artes Etruriae renascuntur". Con Wedgwood si può già parlare di moda: l'edificio della sua fabbrica si chiama Etruria, e la sua moderna dimora, in stile neoclassico, è battezzata Etruria Hall.

Si tratta di oggetti modernamente prodotti in serie – che hanno dunque una diffusione ben più capillare dei libri e dei preziosi *in folio* – e suggeriscono allo studioso che accanto ai *connoisseurs*, ai *Grand Tourists* e ai ricercatori di cose antiche, ci sono arredatori e architetti che ritengono elegante decorare gli interni domestici con repliche che veicolano un'idea di stile etrusco. Il volume di Giovan Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i camini e ogni altra parte degli edifici desunte dall'architettura egizia, etrusca e greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana* (Roma, 1769), pone in relazione Egizi e Etruschi, permettendo ad architetti inglesi come Robert Adam di appropriarsi di un'idea di stile ricca del fasci-

no dell'esotico: come osserva Vickers, a Osterley Park le sale in stile etrusco sono documento della ricezione delle idee di Piranesi, il quale non teme di decorare le dimore dei ricchi con una eclettica profusione di ornamenti – e dovrà poi scontrarsi con la moda della semplicità inevitabilmente associata a categorie morali avverse alla decorazione, all'eclettismo, a “luxe, calme et volupté”, per citare i versi di Charles Baudelaire o il titolo della tela di Henry Matisse, che nel suo iridescente *pointillisme* tanto ricorda l'affollarsi di corpi diversamente atteggiati nel quadro di Zoffany. Nella lunga prospettiva dei secoli a venire, la profusione del lusso etrusco entrerà in collisione con la filosofia della forma severa ed essenziale, con la morale delle linee pure di cui saranno campioni, dopo Ruskin, Adolf Loos e Nikolaus Pevsner ... per citare solo alcuni nomi<sup>4</sup>.

In ogni caso, al volgere del Settecento, e verso la fine delle guerre napoleoniche, l'Inghilterra serba un'immagine dell'Etrusco che la storia dei ritrovamenti rende ancor più confusa: è un dato di fatto che nelle tombe etrusche si ritrovi abbondante materiale greco, in particolare vasellame dipinto, ed è stato ben dimostrato come la storia di tali reperti vada a intersecarsi con la formidabile promozione pubblicitaria orchestrata da d'Hancarville, che attribuisce un favoloso valore di mercato a manufatti d'argilla – a scapito di oggetti, ben più rari, realizzati in metalli preziosi (Figg. 1-2)<sup>5</sup>.

L'Ottocento si apre con un *Grand Tourist* come Sir Richard Colt Hoare, (1758-1838), che viaggia a lungo in Italia e Toscana, tra il 1785 e il 1791, raccogliendo appunti e disegni delle cose viste, poi pubblicati in *Recollections abroad; Journals of Tours on the Continent* (4 voll., 1817) e *A Classical Tour through Italy and Sicily* (2 voll., 1819). Nel 1786-87 Hoare era a Volterra, e stilava una prima descrizione della Volterra etrusca e in particolare della Porta dell'Arco, e di altri siti archeologici. Puntuali sembrano le sue rassegne di collezioni private, come quella, famosa, di casa Guarnacci. Tutto si condensa a Stourhead, nella sua dimora circondata da un romantico *landscape garden* dove ritroviamo una copia del Pantheon, un Tempio di Apollo, un ponte in stile italiano ... . Ma nell'Ottocento, secolo della cultura visiva di massa, alimentata da popolari strumenti come

<sup>4</sup> È ancora Vickers a segnalare il contrasto paradigmatico tra il lusso etrusco e la filosofia “Drabbitat”: VICKERS 1985-1986, p. 184.

<sup>5</sup> VICKERS 1985, pp. 108-128; VICKERS – GILL 1995.

lanterne magiche e stereoscopi, dalla fotografia e dalla spettacolare *Great Exhibition* dei prodotti dell'arte e del commercio, sarà una mostra a stimolare curiosità e desiderio, mediante un allestimento allo stesso tempo coinvolgente e moderno nel senso più teatrale, destinato a impressionare il pubblico britannico, a incuriosire gli studiosi e attrarre i collezionisti.

### Etruria spettacolare e romantica

Mi sembra che il definirsi di un'idea di Etruria in Inghilterra sia da collegare alle imprese di divulgazione culturale promosse dalla famiglia Campanari a Londra. In particolare, tra il 1836 e il 1837, si inaugura una mostra di reperti etruschi organizzata da questi abili mercanti d'arte nonché studiosi di archeologia provenienti da Tuscania<sup>6</sup>. Si pubblica una guida intitolata *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities now Exhibited at n. 121 Pall Mall, opposite the Opera Colonnade* (1837). Il visitatore viene accolto da due Caronti dipinti, che il giornalista di *The Times* definisce “di forma strana e orripilante, secondo l'uso etrusco. Entrambi picchiano con una doppia mazza per castigare il reprobato che osi violare la tranquillità delle tombe”<sup>7</sup>: ecco che subito un *frisson* etrusco si comunica al visitatore, allineando il godimento impartito dalla mostra al senso di paura per la profanazione di un territorio sacro, e proibito. Ci si inoltra poi in una sala che riproduce una tomba di Tuscania, e quindi verso una sequenza di camere tombali arricchite da sarcofagi autentici disposti lungo i muri, decorati da suppellettili appese. Dai tipici coperchi dei sarcofagi, appena scostati, si possono intravedere luccicanti oggetti d'oro. Le statue reclinate sui sarcofagi rappresentano Bacco, una donna sdraiata, e figure di anziani, “ma ben eseguite”: qui si può constatare la singolarità del carattere etrusco, che verrà ancora ribadita da altri visitatori di fronte a ritratti che non presentano i tratti e le proporzioni del bello ideale, ma piuttosto figure di franco realismo, a volte persino grottesche nella loro dimensione umana che non esclude la bruttezza, l'obesità e la vecchiaia. Si scende poi giù nel sottosuolo, al lume

<sup>6</sup> Traggo le notizie relative alla mostra da COLONNA 1986.

<sup>7</sup> *Tuscania* 1986, pp. 21-22: si tratta dell'articolo apparso in *The Times*, 26 Jan. 1837.



delle torce, per visitare altre tombe ricostruite, con reperti provenienti da Tarquinia, Bomarzo, Vulci, e con una disposizione dei sarcofagi efficace e coinvolgente. Le pitture murali sono state replicate su tela, e copie in gesso di statue contribuiscono all'effetto generale di un allestimento definito "pittorresco" e "meraviglioso", e che tuttavia mira a dare al visitatore inglese un'idea storicamente vera, e corretta. Al piano superiore sono esposti oggetti di provenienza greca e etrusca, e gioielli molto finemente lavorati.

Si osserva che lo stile degli orecchini è in tutto identico all'oreficeria attuale: così pure una lussuosa collana e un braccialetto d'oro, riccamente lavorati, che ritroveremo nel corso di queste note. Mi limito a osservare che nella storia del gioiello si parla di un Victorian Etruscan Revival, moda ispirata da ritrovamenti e dalla mostra londinese. Si potrebbe ancora riflettere sulla cultura dell'esposizione museale, che inaugura strategie visive basate sull'alternarsi drammatico di luce e oscurità, e su un racconto che si dipana tra la forte impressione suscitata dal reperto e la componente didattica impartita da cataloghi o guide.

Di questa mostra si ricordano la teatralità, e le molteplici ricadute, a vasto raggio: convertita all'etruscologia, Elizabeth Caroline Hamilton Gray parte nel 1839 alla volta dell'Italia per vedere tutto di persona; Sir William Betham ne trae materiale di supporto per la sua teoria su un antico linguaggio gaelico-etrusco; i Trustees del British Museum saranno indotti ad acquistare i sarcofagi, ma anche i calchi e altro materiale presente alla mostra, primo nucleo di una sezione etrusca del museo. Nello stesso anno 1837 a Roma si inaugurava il Museo Etrusco Gregoriano: possiamo davvero parlare di moda, e di una moda romantica che, voltate le spalle ai lumi, predilige lo sguardo che affonda nelle ombre dell'antichità, mentre il reperto, l'urna che parla un linguaggio sublime – impossibile a tradursi in parole, e ciò vale soprattutto per la lingua degli Etruschi – produce una risposta emotiva destinata a stimolare l'immaginazione, senza por freno alla fantasia. *Facilis descensus*, quello che porta gli inglesi dalla poesia cimiteriale alla poetica necropoli etrusca.

### Una romantica donna inglese nella terra degli Etruschi

Colei che viene definita “l’immancabile signora Gray”<sup>8</sup> (c. 1801-1887) è una romantica donna inglese, dotata di spirito impavido e intelligente curiosità. Nel 1839 è a Toscana con un gruppo di inglesi, dopo uno scomodissimo e avventuroso viaggio in carrozza, e incontra Carlo Campanari, il quale le riferisce di eccezionali ritrovamenti di oro e gioielli, bronzi, specchi, vasi e sarcofagi con l’effigie del defunto, oggetti che ha in gran parte già venduto, asserisce, a musei e teste coronate. Campanari mostra poi loro alcuni reperti e li accompagna, con una torcia, a visitare le tombe collocate nel giardino di casa sua. Mrs Hamilton Gray si incammina verso un vialetto

delimitato da entrambe le parti da sarcofagi, ciascuno sormontato da una figura umana reclinata, in grandezza naturale. Dai muri tutt’intorno, ci guardavano figure simili. In due parole, tutto il giardino brulicava di terrecotte sepolcrali in forma umana, alcune sdraiate con un’aria di dignitoso riposo, altre con le fattezze esagerate e la posizione distorta di uno stile più rozzo, i ritratti di personaggi di rango inferiore da parte di artisti meno provetti<sup>9</sup>.

La signora Gray, oltre a un’accurata descrizione, rende con franchezza il senso delle cose viste, cogliendo espressioni e fattezze, l’atteggiamento di uomini importanti, la disinvolta leggiadria delle donne; davanti alla tomba di un guerriero, che espone un “coacervo di cose strane”, non esita a concludere “che lui fosse ai suoi tempi un amante del rococò ante litteram, o perlomeno, uno dai gusti assai eclettici – un collezionista di robbaccia, come i numerosissimi moderni che collezionano pseudo-curiosità”<sup>10</sup>. L’osservazione si spinge ben al di là della descrizione dell’eclettica collezione, gettando uno sguardo irriverente, ma candidamente acuto, sul passato che si lega alla civiltà presente, dove già la raccolta di caricature e materiale pornografico di un certo

<sup>8</sup> COLONNA 1986, p. 13. È la signora Gray a raccogliere dai Campanari il resoconto del ritrovamento delle tombe a Toscana e la successiva decisione di portare i sarcofagi nel loro giardino, disponendoli dentro uno spazio tombale simile all’originale, e appositamente costruito.

<sup>9</sup> HAMILTON GRAY 1843. Si tratta del cap. *Tuscania, or Toscanella*, nella antologia *Tuscania* 1986, pp. 29-52. Trad. di Giovanni Kezich.

<sup>10</sup> *Tuscania* 1986, pp. 37-38.

Eduard Fuchs è pronta a ispirare le riflessioni critiche di Benjamin.<sup>11</sup> Curiosa, la Hamilton fruga tra boccette di profumo, pezzetti di smalto, e altri ammennicoli, trovando due dadi truccati, che gettano “una luce sgradevole” sul carattere del defunto, signor Velthuri. Ancora più inquietante, e raccapricciante, un bassorilievo sul sarcofago, che rappresenta un sacrificio umano. Ma, conclude la signora, questi costumi erano comuni a greci, romani e cartaginesi: “prima che la luce del Cristianesimo illuminasse il mondo, la crudeltà era di casa dappertutto.”<sup>12</sup>

Mrs Hamilton Gray non è un’archeologa, o una disciplinata studiosa di antichità, ma un’osservatrice vivace e attenta ai dettagli (Fig. 4). Nel suo capitolo su Toscana si trova la descrizione di un bassorilievo posto sull’antica chiesa di San Pietro che quasi preannuncia il formalismo visionario della critica culturale di un Jakob Burckhardt,<sup>13</sup> capace di sfuggire ai prescrittivi confini tracciati dalla storia dell’arte per immergersi nella storia delle forme, senza alcun pregiudizio contro il moderno. La viaggiatrice descrive la facciata dell’antica chiesa e si sofferma su

una grande figurazione a rilievo, quanto di più simile abbia mai visto alla rappresentazione della trinità induista. Se non sapessi che è impossibile, sarei tentata, sulla base di questo formidabile rilievo, di asserire che Brama, Shiva e Visnù avessero in tempi antichissimi degli adoratori nell’antica Etruria. [...] anche se non versatissimi in architettura e iconografia ecclesiali, potevamo ormai [...] dichiarare che questa trinità tuscanese non era affatto opera di cristiani, sia pure di età arcaica, in quanto le rappresentazioni più primitive e rozze del cristianesimo sono in tutto diversissime. Inoltre questo rilievo non è affatto rozzo, ma piuttosto è mostruoso<sup>14</sup>.

Romantico, pittoresco, rococò *ante litteram*, mostruoso: il lessico critico della Gray ci trascina verso un’elaborazione del dato etrusco che in modo creativo recupera il distante e l’antico, sulla scia di impressioni dettate da riscontri visivi, e formali. John Ruskin sarà protagonista di questo tipo di divagazione rivelatrice, dai toni quasi profetici, preludio a tanta critica d’arte del Novecento affascinata dalla

<sup>11</sup> BENJAMIN 2008.

<sup>12</sup> *Toscana* 1986, p. 38.

<sup>13</sup> ORESTANO 2011.

<sup>14</sup> *Toscana* 1986, pp. 40-41.

modernità dei graffiti di Lascaux e dall'arte africana, più che attenta a documentare la trasmissione di forme e figure da una civiltà all'altra, in nome del progresso delle arti. Né meno interessante, per la nostra ricognizione dell'elaborazione del tipo etrusco nella cultura anglosassone, sarà la voce di Walter Pater che, a partire da *Studies in the History of the Renaissance* (1873), disegna ritratti di artisti del Rinascimento in bilico tra passato e presente, chimica e alchimia, profezia e vaticinio, paganesimo e cristianità. *Marius the Epicurean* (1885), come si vedrà, ritrae un giovane etrusco attraverso i passaggi cruciali della sua vita, dalla religione dei padri alla cristianità.

### **George Dennis: archeologia e fisiognomica**

Colui che invece non tralascerebbe di documentare alcun passaggio, e ci sembra rappresentante di un atteggiamento filologico a volte anche pedante, è George Dennis (1814-1898). I suoi resoconti di viaggio e i suoi disegni di luoghi e monumenti della civiltà etrusca, uniti al dotto compendio delle fonti antiche, confluiscono nel tomo di 1,085 pagine *Cities and Cemeteries of Etruria*, pubblicato nel 1848, e successivamente nel 1883, con incisioni di Dennis e dell'acquarellista Samuel Ainsley, che lo ha accompagnato nel viaggio in Italia. Se non vi è dubbio che gli acquerelli di paesaggio di Ainsley catturino gli aspetti più pittoreschi dei luoghi e delle rovine, le pagine di Dennis compensano tale suggestione visiva con abbondanza di dettagli scientifici, note a piè di pagina, riferimenti che intendono, come rimarca, supplire alle manchevolezze della poco istruita Mrs Gray. Nel 1842 Dennis visita la zona di Tarquinia e poi è a Vulci, Tuscania, Bolsena, Montefiascone, Orvieto e Bomarzo. Nella primavera del 1843 visita Cerveteri, Bracciano, Nepi, *Falerii*, Civita Castellana, Todi, Perugia, Volterra, Populonia, Sovana, Chiusi, Cortona, Firenze, Arezzo e Fiesole. Prevedibilmente a Tuscania incontra la famiglia Campanari, e dopo aver rilevato che la loro casa è un vero museo etrusco, viene accompagnato nel famoso giardino gremito di statue e sarcofagi:

Il giardino è un luogo singolarissimo. Sembrava di essere trasportati in qualche scena di un racconto arabo fantastico, dove tutti i personaggi erano trasformati in pietra, o se ne stavano lì incantati, aspettando il

tocco della bacchetta di un mago che li richiamasse alla vita attiva<sup>15</sup>.

Anche il viaggiatore erudito non può fare a meno di ricorrere a fantasie esotiche, nutrite dalle *Arabian Nights*, testo tradotto in inglese per la prima volta nel 1706, o dal romanzo gotico orientaleggiante *Vathek, an Arabian Tale* (1787) di William Beckford, o forse ancora dai racconti di Washington Irving *Tales of the Alhambra* (1832). Il giardino etrusco dei Campanari raccoglie una conversazione di convitati di pietra, che colpiscono Dennis per il realismo dei ritratti che conferisce loro quasi il respiro dei viventi: commenta che una persona dai nervi fragili non dovrebbe sostare lì, al lume della luna, e cita versi di una ballata di Barry Cornwall (attribuendoli erroneamente alla poetessa Adelaide Anne Procter) su “King Death”, la morte che con mano ingiallita regge una coppa di vino nero come il carbone.

Osserva anche le collane al collo degli uomini, gli orecchini, ornamenti e bracciali d’oro: “Gli Etruschi sembrano aver avuto davvero una passione tutta orientale per i gioielli – una passione che fu condivisa dai Romani e che è stata trasmessa ai loro moderni discendenti, come una passeggiata domenicale per il Corso potrà largamente testimoniare.”<sup>16</sup> Ma non è solo il lusso sfoggiato, ieri e oggi, a colpire il viaggiatore: i defunti, osserva, sono rappresentati “al culmine della gioia mondana”<sup>17</sup> e ritratti con vigore mentre partecipano a “feste chiassose”. Tra i personaggi posti sui sarcofagi, Dennis si sofferma sul patriarca della famiglia, quindi su una matrona, e infine su un giovinetto, “fatuo adolescente di vent’anni, con un *torques* attorno al collo, la chioma fasciata da un nastro e con gli effetti degli stravizi visibili nella corporatura gonfia e grassa.”<sup>18</sup> Così come nel quadro generale dei luoghi si passa dal topografico al pittoresco, dalla mappa alla veduta, anche nella descrizione dei reperti si giunge dalla descrizione dell’oggetto al ritratto morale, e alla perlustrazione psicologica sostenuta dalla fisiognomica e dalla frenologia, saperi ancora ben presenti nell’episteme vittoriana. Un altro sarcofago di fattura ammirevole, sebbene di materiale grossolano, presenta un ritratto di intensità fisio-

<sup>15</sup> DENNIS 1883. Si tratta del cap. XXIII, vol. 1, riproposto in *Tuscania* 1986, pp. 53-71. Traduz. di Domenico Mantovani.

<sup>16</sup> *Tuscania* 1986, pp. 58-59.

<sup>17</sup> Ivi, p. 59.

<sup>18</sup> Ivi, p. 60.

gnomica dickensiana:

un uomo di mezza età, un vero *obesus Etruscus – turgidus epulis* – [...] reclinato, mezzo vestito, sul letto festivo. [...] Era una faccia davvero impressionante – con una fronte imperiosa, un grande naso aquilino, una bocca che rivelava intelligenza e decisione, sebbene con qualcosa di sensuale, ed un aspetto che sprizzava dignità da tutto l’insieme e che lo indicava come un rappresentante dell’aristocrazia<sup>19</sup>.

Nello stesso capitolo, passando dalle note caratteriali alla valutazione, venale, dei reperti, Dennis considera che la ricchezza dell’Inghilterra le assicura gli oggetti più preziosi: ma auspica che il governo istituisca un gruppo di esperti competenti, deputati agli acquisti in Etruria, Magna Grecia, Sicilia, Egitto. Quanto ai sarcofagi, farebbero una gran bella figura nei giardini britannici:

Immagina o lettore gli illustri defunti d’Etruria, i principi, i sacerdoti davanti ai quali Roma tremava, sdraiati in effigie sul *green* di un campo da golf o sui curati vialetti di qualche Strawberry Hill, con i perdigiorno che se li guardano a bocca spalancata e la notizia tradotta in *cockney* sulle locandine dei giornali della sera!<sup>20</sup>

E dopo aver dato prova di una brutale ironia a spese degli antichi Etruschi, Dennis passa al sarcasmo per esecrare gli “scopi più vili” cui sarebbero destinati i reperti in Italia: per servire da “tomba di Giulietta” o per qualche altra creativa fandonia. Ma anche l’immagine che Dennis pone in copertina è una creativa fandonia (Fig. 5): uno specchio etrusco inesistente, composto da due reperti arbitrariamente uniti.

E poi fa i conti, pensando all’acquisizione degli oggetti: il costo di spedizione in Inghilterra di ogni sarcofago sarebbe al di sotto delle 20 sterline: lo sa bene, dice, il Campanari che ha spedito un intero museo in Inghilterra!

Ma Dennis è anche un linguista: e non si può chiudere questo paragrafo senza richiamare le sue osservazioni sull’alfabeto etrusco, e la sua tavola di comparazione tra i caratteri etruschi e quelli greci. Deplora che in un’età che ha decifrato i geroglifici egiziani e i caratteri cuneiformi di Babilonia, la lingua degli Etruschi resti un mistero. La

<sup>19</sup> Ivi, p. 61.

<sup>20</sup> Ivi, p. 70.

scrittura lascia perplessi tutti gli studiosi di lingue antiche: fino a quando non nascerà il suo Champollion o si troverà la sua stele di Rosetta, l'etrusco deve restare una lingua morta, e, come Dennis sottolinea, un "linguaggio sepolcrale"<sup>21</sup>. Solo un profeta, un indovino della Sabina dotato di capacità divinatorie, potrebbe, in sogno, sciogliere tale mistero.

### **Gli Etruschi nelle trame del romanzo**

Tale profeta può essere solo un romanziere. Non passano molti anni che un giovane e sensibile narratore americano, Nathaniel Hawthorne, viaggiando per l'Italia, è affascinato dalle antichità e dalle bellezze pagane dell'arte antica, ma è anche consapevole del fascino tentatore che statue e dipinti esercitano su "the innocents abroad" – per ricorrere alla definizione del viaggiatore americano data da Mark Twain nel 1869.

Il romanzo che meglio illustra tale condizione psicologica, di fascinazione mista a paura, è *The Marble Faun, or the Romance of Monte Beni* (1860). Definito come un ibrido tra guida turistica e romanzo gotico, *The Marble Faun* presenta due giovani artisti a Roma, Hilda e Kenyon, americani ingenui e di adamantino e puritano senso morale, la cui storia si intreccia con quella di un giovane toscano, Donatello, visibile reincarnazione del *Satiro in riposo* di Prassitele esposto al Museo Capitolino a Roma<sup>22</sup>. La sua bellezza sensuale, umana e ferina, comunica a tutti un inquietante senso di desiderio e paura.

Gli antenati di Donatello sono di stirpe etrusca, avendo le radici in un territorio toscano e antichissimo, "quando l'Italia era ancora immune dalle colpe di Roma"<sup>23</sup>. Il quartetto si completa con una fascinosa pit-

<sup>21</sup> DENNIS 1848, "Introduction", p. xlv.

<sup>22</sup> La casa avita di Donatello, sui colli dell'Appennino toscano, è descritta come "an Etruscan tomb": fatta di soldi blocchi di pietra, dalla sala d'ingresso si prolunga in corridoi e sequenze di stanze che, cito, ricordano il palazzo di Barbablù, o le mille stanze delle *Arabian Nights*. Evidentemente l'etrusco qui si coniuga con lo stile orientale che compare anche nel gotico moresco. HAWTHORNE 2002, pp. 170-171.

<sup>23</sup> I Monte Beni provengono da una famiglia della "Pelagic race" che aveva popolato l'Italia in tempi preistorici. Provenienti dall'Asia, si erano stabiliti in Grecia, forse "in Arcadia": diffondendo da lì il mito della Golden Age. HAWTHORNE 2002, p. 181.

trice dal passato oscuro, Miriam. Miriam regala a Hilda un braccialetto etrusco:

Prima che lasciassero Roma, un dono nuziale fu deposto sul tavolo di Hilda. Si trattava di un braccialetto, evidentemente di gran valore, composto da sette antiche gemme etrusche, ritrovate in sette sepolcri, che recavano lo stemma di un personaggio principesco vissuto in tempi remoti. Hilda ricordava il prezioso ornamento. Era appartenuto a Miriam, e una volta, con l'esuberante fantasia che la distingueva, Miriam si era divertita a raccontare una storia mitica e magica per ciascuna gemma, che narrava avventure e sventure immaginarie del suo antico proprietario. In questo modo il braccialetto etrusco era diventato l'anello di congiunzione di una serie di sette storie fantastiche che, riportate alla luce da sette sepolcri, erano caratterizzate da una settuplica cupezza sepolcrale; quella stessa cupezza che l'immaginazione di Miriam, rannuvolata dalle sue sfortune, era solita gettare sui suoi slanci più allegri. E adesso, benché Hilda fosse felice, il braccialetto la fece piangere perché nella sua circonferenza era simbolo di un mistero tanto triste quanto quello che Miriam aveva attribuito alle singole gemme<sup>24</sup>.

Il braccialetto etrusco con le sue gemme incise fa parte della moda del momento: tra il 1860 e il 1880 si registra in Inghilterra il cosiddetto Victorian Etruscan Revival nel campo della gioielleria, con l'orefice Augusto Pio Castellani che riesuma l'antica tecnica della granulazione<sup>25</sup>. L'oggetto etrusco, sia esso autentico o una replica, è decisamente di moda. Ma Hawthorne attribuisce anche qualità vocali al braccialetto, che tramite la misteriosa Miriam racconta sette storie. La qualità ventriloqua dell'oggetto etrusco è inversamente proporzionale al mistero del linguaggio degli Etruschi, anzi si avvantaggia di quel sublime, ineffabile, e poetico silenzio per dipanare, loquace, le sue storie. I racconti che Miriam estrae dalle gemme incise del braccialetto sono in sintonia con quei ritratti psicologici offerti dalla Gray e da Dennis, intenti a osservare dei corpi reclini sui sarcofagi le fattezze grottesche, arroganti o sensuali, e i sorrisi che appaiono pudichi o espliciti.

---

<sup>24</sup> HAWTHORNE 2002, p. 358. Trad. di chi scrive.

<sup>25</sup> [http://university.langantiques.com/index.php/Grand\\_Period\\_1860-1885](http://university.langantiques.com/index.php/Grand_Period_1860-1885); GERE – RUDEE 2010.



Il braccialetto etrusco, generatore di storie romantiche, avrà ancora molto da dire, su questo versante.

### **John Ruskin e la cristianità etrusca: ovvero la storia dell'arte e le sue aporie**

Il rapporto di Ruskin con l'Italia comincia da un dono dei suoi genitori, il volume *Italy*, poesie di Samuel Rogers e incisioni di J. M. W. Turner. Anche nel caso di Ruskin, come di molti altri vittoriani, si può parlare di desiderio e paura, disgusto e fascinazione. In *Praeterita*, il suo scritto autobiografico del 1889, Ruskin rammenta il suo primo viaggio in Italia, e lo sdegno suscitato in lui dalle sculture dei Musei Vaticani, troppo voluttuose e sensuali, e dai colori troppo vividi di Raffaello e Tiziano. Così come per il pittoresco, categoria che lo vede diviso tra il piacere del disegno e le implicazioni etiche del soggetto pittoresco per eccellenza, la rovina,<sup>26</sup> anche per l'arte italiana Ruskin è diviso tra un gotico medievale che ritiene pura espressione di cristiana moralità, e di una società sana, e l'arte del Rinascimento, corrotta e pagana, espressione di degenerazione sociale. Se nei cinque volumi di *Modern Painters* (1843-1860) Ruskin esalta l'arte di J. M. W. Turner, con *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e ancor di più con *The Elements of Drawing* (1857) Ruskin si interroga sempre più sulla struttura della materia, per lui espressione dell'intima consonanza dell'arte con il creato e le sue leggi. Cristalli, piante, e necessariamente anche le strutture della società umana dovrebbero restituire un'armonia di linee, benefica e positiva. Ma la società vittoriana mostra disarmonia, ingiustizie rampanti, sfruttamento, povertà, meccanizzazione, distruzione delle bellezze naturali. Da qui i suoi ultimi pronunciamenti in *Fors Clavigera*, una serie di lettere al popolo inglese che pubblicherà dal 1871 al 1884, anno in cui compare anche *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century*, cupa visione della condizione del mondo moderno e della società.

Nel 1874 Ruskin è a Roma. Qui lo cogliamo mentre nella Cappella Sistina copia da un affresco di Botticelli, *Le storie di Mosé*, la figura di Zipporah. Ruskin disegna dal 5 al 24 maggio, e trova difficile in-

<sup>26</sup> ORESTANO 2009, pp. 99-123; ORESTANO 2012, pp. 159-174.

terpretare la scritta sull'orlo della veste dell'elegante fanciulla<sup>27</sup>. Pur conoscendo i caratteri greci e latini, Ruskin non decifra il misterioso messaggio. E a dicembre, a Oxford, in una lezione su Botticelli, osserverà che due tradizioni, l'etrusca e la cristiana, convivono e si fondono nella figura di Zipporah, e che tra le ghirlande d'olivo tracciate dagli Etruschi e da Botticelli non vi è alcuna discontinuità.

La posizione di Ruskin su Botticelli e altri artisti fiorentini produce due esiti, apparentemente divergenti: da un lato, le riflessioni critiche contenute in *Val d'Arno* e in *The Laws of Fésole* (1874) e successivamente in *Mornings in Florence* (1875-77), destinate a modellare il formalismo di tanta storia dell'arte del Novecento; dall'altro la vita postuma della sua Zipporah, che diventa una riproduzione in bianco e nero posta come frontespizio al XXIII volume della Library Edition dell'*opera omnia* di Ruskin<sup>28</sup>, e da qui migrerà sulla scrivania di un esteta *fin de siècle*, Charles Swann.

Per quanto riguarda la visione della storia dell'arte europea, il ruolo della Toscana nel medioevo viene visto come antitetico alla degenerazione romana del Rinascimento papale e barocco, costante bersaglio delle invettive di Ruskin. La Val d'Arno è la culla dove le radici etrusche sbocciano nell'opera di Cimabue e Giotto, dove il mistero etrusco si condensa e s'incarna nella cristianità del Trecento fiorentino. Botticelli fa parte del quadro. È stata sottolineata la "prominence" che gli Etruschi acquisiscono nella visione di Ruskin, ora situati al centro di una mappa che distingue l'arte europea dagli influssi orientali, puramente decorativi, provenienti dal sud e da est, e da quelli nordici, rozzi e violenti: *Mornings in Florence* offre le più esplicite asserzioni "della più ardita invenzione storica di Ruskin, il sopravvivere di una tradizione etrusca autoctona nell'arte cristiana della Toscana del Medioevo e del primo rinascimento"<sup>29</sup>. E questa "fantasia etrusca", come afferma Tucker, andrà a colorare tutti gli scritti di Ruskin sull'arte toscana, dal 1874 in poi.

Si tratta di una posizione critica che permette a Ruskin di recuperare quei segmenti dell'antico che s'iscrivono nella sua visione estetico-morale dell'arte. Benché pre-cristiana, l'arte etrusca sarebbe con-

<sup>27</sup> Sull'argomento si veda l'esauriente saggio di Cynthia J. Gamble: GAMBLE 1999. Gamble ipotizza che i caratteri siano etruschi.

<sup>28</sup> RUSKIN 1903-1912.

<sup>29</sup> TUCKER 2000, pp. 129-144. Trad. di chi scrive.

fluita nel Rinascimento fiorentino – anzi sarebbe ancora ben viva a Firenze, dove tutto germina da quelle radici, a partire da Cimabue e Giotto. Già in *The Laws of Féssole* si leggeva che

L'arte si fonda su principii fissati da Giotto a Firenze, principii che Giotto riceve dai Greci dell'Attica tramite Cimabue, l'ultimo dei loro discepoli, che li innesta sull'arte, già esistente, degli Etruschi, la razza da cui lui stesso e il suo maestro discendono<sup>30</sup>.

L'innesto sembra il prodotto di un curioso darwinismo sociale che contamina le vicende della storia dell'arte, antica e moderna: società sane hanno generato un'arte vigorosa e morale, società corrotte possono solo produrre un'arte sensuale e licenziosa. Gli Etruschi, popolazione autoctona su cui s'innesta il ramo fiorentino, sfuggono alla degenerazione che Ruskin attribuisce all'arte classica, e alla Roma imperiale e papista.

In *Mornings in Florence – Mattinate fiorentine* – libro che diventerà la guida per turisti come Henry James, a scapito dei Murray o Baedeker, nonché della storia dell'arte di Crowe e Cavalcaselle, Ruskin esordisce affermando che il Battistero “è il monumento centrale della cristianità etrusca, della cristianità europea.”<sup>31</sup> Etruschi gli scultori delle porte del Battistero di Pisa; etruschi i colori di Cimabue, un “etrusco nato” con il cesello etrusco in mano, prodotto genuino di Firenze. Nel quadro generale dell'arte europea, secondo Ruskin,

tra i due estremi stava l'etrusca Firenze, con le radici entro la terra, cinta di ferro e di bronzo, umida della rugiada del cielo; agricola nel lavoro, religiosa nel pensiero, essa riceveva, come il buon terreno, il buon seme, e rifiutava, come la rocca di Fiesole, quello cattivo; indirizzava l'attività dell'uomo nordico verso le arti della pace, accendeva i sogni dei Bizantini con il fuoco della carità<sup>32</sup>.

Tornando sul concetto, Ruskin ribadisce che a Firenze persino il cappello di paglia toscano è “pura arte etrusca”<sup>33</sup>. Quanto a Giotto,

<sup>30</sup> RUSKIN 1903-1912, XV, p. 345. Trad. di chi scrive.

<sup>31</sup> John Ruskin, *Mornings in Florence, Library Edition*, XXIII. Si segue qui la traduzione italiana di O. H. Giglioli, riveduta da R. Monti: RUSKIN 1974, p. 8.

<sup>32</sup> RUSKIN 1974, p. 31.

<sup>33</sup> Ivi, p. 34.

era un puro etrusco del XIII secolo, convertito bensì all'adorazione di san Francesco anziché di Ercole, ma quanto a dipingere vasi rimasto l'etrusco di prima. E questa cappella [in Santa Maria Novella] non è altro che un grande, bellissimo vaso etrusco colorato, capovolto sulle vostre teste come una campana da palombaro<sup>34</sup>.

Se la critica d'arte di Ruskin si legge come un grande romanzo-fiume, impetuosamente biblico, a volte dai tratti profetici, e fertile di divagazioni e intuizioni che ispirano tanta critica del Novecento, più curioso è il destino della sua Zipporah. Riprodotta nel frontespizio del volume XXIII della *Library Edition*, l'immagine della figlia di Jethro, pensosa, dal viso magro e pallido, dai lunghi capelli inanellati e dalle vesti fluttuanti, forse un chitone o forse dei pantaloni, e dal fascino ambiguamente androgino<sup>35</sup>, è finemente esaminata nella lezione su Botticelli del dicembre 1874. Qui leggiamo che Zipporah è la "Etruscan Athena"<sup>36</sup> fattasi cristiana, e ogni dettaglio della figura serve a convalidare il paragone tra l'Atena etrusca e la figlia di Jethro.

Ma proprio questa Zipporah (Fig. 6), strano essere a cavallo tra molte civiltà e religioni, non meno della temibile e vampiresca Mona Lisa ritratta da Pater nel saggio su Leonardo da Vinci, è destinata a finire nel primo volume della *Recherche* proustiana sulla scrivania di Charles Swann, al quale ricorda le fattezze di Odette de Crécy.

[Odette] frappa Swann par sa ressemblance avec la figure de Zéphora

<sup>34</sup> Ivi, p. 45. Una nota di Ruskin aggiunge: "Osservo che la critica moderna si è assunta il compito di provare che tutti i vasi etruschi sono di tarda manifattura a imitazione dei vasi greci arcaici. Debbo quindi anticipare una affermazione che dovrò sostenere nelle lettere successive. L'arte etrusca rimane viva, nelle sue vallate dell'Arno e del Tevere superiore, in una serie non interrotta di lavori, dal VII secolo avanti Cristo fino a oggi; tanto che l'imbianchino campagnuolo anche ora incide il suo intonaco in foggia etrusca. Tutto il lavoro fiorentino della specie più fine – Luca della Robbia, Ghiberti, Donatello, Filippo Lippi, Botticelli – è assolutamente puro etrusco; solamente cambia i suoi soggetti e mette la Vergine al posto di Athena e Cristo al posto di Giove. Ogni tocco di cesello fiorentino nel XV secolo è basato sui principii nazionali d'arte che esistevano nel VII secolo avanti Cristo...": ivi, p. 131.

<sup>35</sup> GAMBLE 1999. L'autrice pone l'accento sui piedi troppo lunghi della figura e sulle gambe molto pelose e poco femminili.

<sup>36</sup> RUSKIN 1903-1912. Il paragone tra Zipporah e Atena si trova in *The Schools of Florence*, pp. 275-276, e nota a p. 478.

... pourtant cette ressemblance... conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. ... il se félicita que le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvât une justification dans sa propre culture esthétique. ... Il plaça sur son table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jethro<sup>37</sup>.

Questo gioco di dissolvenze, d'identità che si sovrappongono, diverse eppure simili, è destinato a riprodursi attraverso le pagine di altri romanzi del Novecento: Zipporah-Odette è incarnazione della donna dal passato oscuro, tentatrice e ambigua, amata-odiata, l'essere temuto da Ruskin e da Proust, effigie inquietante quanto la Miriam di Hawthorne – o il suo Donatello.

Zipporah non è certo l'angelo della casa cantato da Coventry Patmore. Per Charles Swann la foto è un feticcio, la figura su cui si concentra la sua gelosia ossessiva, e che provoca la sua capitolazione morale e sociale, pur col salvacondotto impresso dal suo impeccabile gusto estetico. La cultura estetica prenderà di fatto il sopravvento sui dogmatismi della morale vittoriana, e la conturbante bellezza delle figure bibliche eppure pagane farà parte del bagaglio *fin de siècle*, dove identità e genere diventano nozioni scivolose, sfumate. Nonostante le sue violente perorazioni morali, lo stesso Ruskin aveva già abbondantemente illustrato la deriva delle immagini con le sue sequenze etrusco-cristiane, insieme cinematografiche e visionarie.

### Marius l'epicureo, dall'Etruria a Roma

Diverso il percorso prescelto da Walter Pater nel romanzo *Marius the Epicurean* (1885). L'autore che consacra il genere del ritratto immaginario, e che mediante il recupero di archetipi e leggende classiche supplisce "alla moderna mancanza di certezze filosofiche e religiose"<sup>38</sup>, mette alla prova la sua formula narrativa con il ritratto di Marius, un giovane uomo del tempo di Marco Aurelio. Figlio unico, presto orfano di padre, Marius è nato vicino a Luni, nell'Etruria rurale, e cresce nella casa avita con la madre, rispettoso dell'antica religione degli antenati,

<sup>37</sup> PROUST 1954, pp. 267-269.

<sup>38</sup> BIZZOTTO 2001, p. 76. Il riferimento è a Walter Pater, *Imaginary Portraits* (1887).

un po' triste, pensoso e cupo.

Una certa vaga paura del male, in lui costituzionale, rendeva più forte il sentimento per la sua dimora, un luogo di provata sicurezza. La sua religione, quell'antica religione italiana così diversa dalla lieta leggerezza della religione greca, aveva una sua profonda e sotterranea cupezza, le sue tristi e spettrali immagini, non del tutto confinate sulle pareti delle tombe etrusche<sup>39</sup>.

Il senso del tombale, e del mistero, genera la perenne irrequieta ricerca di Marius, la sua incertezza ontologica mista a scetticismo, l'amore per l'arte, e il carattere cupo e davvero in traducibile di un personaggio che nel lungo *Bildungsroman* di tutta una vita dipana esperienze, percezioni e riflessioni, "senza mai ricorrere al dialogo e soltanto raramente all'azione"<sup>40</sup>. Lo spirito di Marius viene descritto come *umbratilis*; la sua vita lo porta ad abbracciare la filosofia di Epicuro, poi lo stoicismo, e infine il cristianesimo. Pater trae ispirazione per i suoi ritratti immaginari da esistenze che potrebbero avere radici lontanissime nel tempo, in Italia o altrove, destinate a strane reincarnazioni nel mondo moderno: già nel saggio su Botticelli si soffermava sulle sue tristi, pensose Madonne, e sulla cadaverica Venere, personaggi né sacri né profani, ma pieni della triste nostalgia di esuli da un altrove più gaio, e più congeniale<sup>41</sup>. Altre sue storie narrano di dei provenienti dalla Grecia che migrano verso il nord, come "Denys l'Auxerrois" o "Apollo in Picardy". Le sue figure sono emblematiche, misteriose, tutte da sciogliere. L'ultimo suo racconto, "Emerald Uthwart", pubblicato nel 1892 e poi raccolto nel postumo *Miscellaneous Studies*<sup>42</sup>, racchiude il giovinetto Emerald, lo smeraldo, nella cavità di un sarcofago privo di iscrizioni.

<sup>39</sup> PATER 1927a, p. 16. Traduz. di chi scrive.

<sup>40</sup> BIZZOTTO 2001, *La mano e l'anima*, cit., pp. 76-77.

<sup>41</sup> PATER 1927b, pp. 52-64.

<sup>42</sup> PATER 1909, pp. 197-246. Benedetta Bini (BINI 1996) si sofferma sull'oggetto sarcofago, divoratore di carne umana, rilevando che Pater ne scrive in tal senso in "A Study of Dionisus".

### Henry James e Edith Wharton: un consapevole impressionismo

Se il sarcofago senza parole ci riporta al giardino etrusco dei Campanari, la congiuntura tra eredità della Grecia e Firenze, attuata attraverso l'Etruria, genera altri ritratti inediti e ambigui. Per non deviare dal tema di queste note, mi limito a segnalare il romanzo di Edith Wharton, *The Age of Innocence* (1920) dove la società di New York fa fronte comune contro l'ammaliante tentatrice contessa Ellen Olenska, giunta dal vecchio continente a insidiare i maschi americani in procinto di fidanzarsi. Un braccialetto d'oro etrusco sta al polso della signora alla moda, e occhieggia riconoscibile, pur seminascondo dalla balza civettuola del vestito: lo stereotipo inaugurato da Hawthorne sembra godere di vita immortale nella trasmissione genetica del fascino etrusco da Miriam a Odette de Crécy e quindi alla contessa Olenska. Nel romanzo di Wharton l'atmosfera di mistero lievemente trasgressivo che circonda la contessa giunta dall'Europa si dipana tra salotti dove si legge tutto Ruskin, con le pagine su Botticelli; si legge *Euphonia* di Vernon Lee, nonché lo scandaloso *The Renaissance* di Walter Pater e, come si può immaginare, anche *The Marble Faun* di Hawthorne<sup>43</sup>.

La stessa Wharton aveva già descritto i percorsi della cultura italiana nel testo *Italian Backgrounds*, del 1905. In questa raccolta di saggi che rivela la lettura attenta di Burckhardt, e l'insofferenza nei confronti del moraleggiante Ruskin con la sua enfasi sul gotico, i santi eremiti sono visti come gli eterni compagni delle divinità silvane. In "March in Italy" la viaggiatrice descrive il Monastero di Vallombrosa che, come accade per tanti edifici sacri dell'Italia cristiana, sorge proprio "nel cuore delle ombre etrusche"<sup>44</sup>.

Grande amico di Edith Wharton, lo scrittore americano Henry James avrebbe prodotto un *travel book*, *Italian Hours* (1909), dove il romanzo di Hawthorne viene debitamente ricordato. James va a Cortona, e a Volterra, non visita le tombe o perché fa caldo o perché deve andare a pranzo. Ma lo scrittore non si cura di descrivere luoghi, di addentrarsi nell'oscurità della storia del passato: e confessa, con una certa sfrontatezza, di avere prescelto per parlare degli Etruschi uno stile di franco e

<sup>43</sup> Si veda WHARTON 1974, p. 90, e pp. 61-62 per i riferimenti a Ruskin e alle letture "trasgressive" associate alla presenza di Ellen Olenska a New York.

<sup>44</sup> WHARTON 1989, p. 149.

spudorato impressionismo<sup>45</sup>. A Volterra c'è un ricco museo,

perfettamente allestito, che mette in mostra insuperabile dei monumentali tesori tratti da tombe etrusche, soprattutto urne funebri, reliquari dal potere infinito di commuoverci e affascinarci ancor oggi, che contribuiscono a questo rassegnato, ma anche ispirato, collasso dell'immaginazione storica, sotto una pressione troppo forte, ovvero una sospensione del giudizio del singolo, in un rapporto del tutto privo di equilibrio<sup>46</sup>.

È una confessione consapevole, che segna il confine – lo squilibrio – tra la prosa informata, oggettiva, scientifica, di chi si occupa di antichità etrusche, e il racconto delle impressioni suscitate da luoghi e oggetti. Nel suo tipico stile convoluto ma chiaro, James proclama la sua distanza dal discorso storico, e consacra non tanto l'immaginazione estetica, come Ruskin e Pater, quanto l'impressionismo estetico-turistico che guida il suo vagare per l'Italia: impressionismo destinato a caratterizzare tanta letteratura di viaggio nel Novecento.

Va qui ricordato, nell'ambito di una vena impressionista e poetica che fa dell'Etruria un polo d'ispirazione, il periodico *Atys – Foglio d'Arte e di Letteratura Internazionale / Occasional Broadsheet of Art and Literature*, che il classicista Edward Storer fondò e diresse dal 1918 al 1921. Poeta della modernità imagista, Storer muove dalla Londra dove imperversano Pound, Imagisti e Vorticisti, e i diversi e litigiosi alfieri della modernità, e si stabilisce in Italia, dove incontra esponenti del nostro futurismo, come Prampolini, nonché Pirandello, che traduce in inglese. Storer dedica il secondo numero della sua rivista a *Atys, l'etrusco*, e qui affronta, da un punto di vista personale e poetico, le questioni fondamentali: l'origine degli Etruschi, la loro religione e la natura del loro rapporto con la Grecia. Nel Novecento tale rapporto, lungi dall'essere sciolto in modo conclusivo, è reso più denso di inquietanti domande e ripensamenti a partire dalla scoperta, nel 1916, dell'Apollo di Veio<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> JAMES 1987, p. 327.

<sup>46</sup> Ivi, p. 329. Trad. di chi scrive.

<sup>47</sup> Si veda in merito BAGNASCO GIANNI 2008.



### D.H. Lawrence: Etruria e romanità

Nell'edizione di *Sketches of Etruscan Places and Other Essays* da lei curata, Simonetta de Filippis ci ricorda che lo scrittore inglese visitò per la prima volta l'Etruria nella primavera del 1926; nello stesso anno si dedicò a leggere la storia degli Etruschi in Mommsen, Weege, Ducati, Feel; nell'aprile del 1927 riuscì a realizzare il progetto di un tour che iniziò a Roma, dal Museo di Villa Giulia, proseguì con tappe a Cerveteri, Tarquinia, Vulci e Volterra. In giugno il manoscritto era già una realtà: i saggi sono pubblicati tra il 1927 e il 1929 in *Travel e*, dopo la morte dello scrittore nel 1930, saranno raccolti in volume con il titolo *Etruscan Places* (1932).

La curiosità di Lawrence nei confronti della cultura etrusca era stata alimentata dal racconto di Honoré de Balzac *Peau de chagrin* (1831), dove una fanciulla nuda danza davanti al dio Priapo; e dal testo di Sir James Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1922) dove l'Etruria è descritta come sito della primitiva venerazione degli alberi. Un antico segreto di comunione con le forze della natura di cui gli Etruschi sembrano aver avuto la chiave viene menzionato da Lawrence in *Fantasia of the Unconscious* (1920), testo di chiara ispirazione freudiana. Dopo aver letto Dennis, immagina di poter scrivere un suo libro sugli Etruschi; ma la lettura di *The History of Rome* di Theodor Mommsen lo pone davanti a un bivio: lo storico tedesco ritiene che la civiltà etrusca abbia prodotto i germi di tutto ciò che di degenerato vi è nel presente. Al contrario, la visita ai musei romani colpisce Lawrence per la forte vitalità e bella fisicità dei reperti<sup>48</sup>. Le letture preliminari non cancelleranno le vivissime impressioni lasciate dal tour del 1927. Nello stesso anno un Lawrence entusiasta scrive in una lettera che gli Etruschi erano un popolo

vivace, giovane, allegro, che viveva la vita senza voler dominare gli altri. Sono innamorato dei miei Etruschi. Erano così pieni di vita che non avevano bisogno di comandare. Vorrei scrivere un paio di bozzetti sui luoghi degli etruschi – nulla di scientifico, solo come sono

<sup>48</sup> LAWRENCE 1992, p. xxvii (“Introduction”): le riproduzioni nel volume di Fritz Weege *Etruskische Malerei* (1920; 1921) gli suggeriscono che il suo libro dovrà avere molte figure; legge anche il volume di Pericle Ducati (DUCATI 1925).

al presente, e le impressioni che se ne hanno<sup>49</sup>.

Nulla di scientifico quindi, o di pedante. E soprattutto nulla di funereo. Lawrence definisce le sue impressioni “travel sketches” e vuole che i bozzetti siano arricchiti da molte fotografie.

Partendo da Cerveteri, lo scrittore dichiara subito la sua istintiva simpatia per gli Etruschi, cancellati come cultura dai Romani che non potevano eliminarli fisicamente: e dai Romani, sostiene, si genera il mito degli Etruschi come gente viziosa, solo dedita al lusso. Questa nozione lo porta subito a schierarsi contro lo sdegno virtuoso dei conazionali puritani, e contro la propaganda del regime di Mussolini, che celebra e ripropone una popolare idea di sana romanità. A Cerveteri Lawrence e l'amico Brewster sono accompagnati da un pastore in lunghe uose di pelle di pecora, un vero fauno sopravvissuto in tempi moderni. Ma Lawrence commenta che la razza dei fauni è del tutto in via di estinzione. La guerra li ha decimati, e l'Italia del presente non ha posto per quei lineamenti: “Only the deflowered faces survive”<sup>50</sup>. È evidente che la camicia nera e le parate militari non si addicono al genere ambiguo del fauno: così come il culto esclusivo della maschia virilità romana che, come l'etica della fecondità femminile, fa parte della propaganda e dell'ideologia fascista.

A Cerveteri gli appare chiaro che gli Etruschi costruivano su una collina la città dei vivi, e sull'altura separata, ma vicina e antistante, la città dei morti. Tra campi cosparsi di asfodelo ci si avvia alla forra e da lì alle tombe. Un gran silenzio avvolge tutto. Un sepolcro dall'architettura semplice e vasta gli ricorda lo stile egizio. E osserva: “È la naturale bellezza di proporzioni della coscienza fallica”<sup>51</sup>. Le tombe gli sembrano luoghi dove si celebra un'amichevole e facile socievolezza, ancora pieni del soffio della vita. Le pietre di forma fallica, cippi posti dinanzi a molte tombe, sono descritte ricordando simili oggetti a Benares, e nei templi indiani di Shiva. Non siamo lontani dalle ardite congetture di una Mrs Gray. Osservando la compresenza del simbolo fallico e dell'arca, emblema del fertile ventre materno, Lawrence intuisce il motivo della vitalità degli Etruschi, e dell'avversione dei Romani, dediti alla conquista, all'ascesa sociale, e all'oro. E l'oro etrusco,

---

<sup>49</sup> LAWRENCE 1992, p. xxx.

<sup>50</sup> LAWRENCE 1992, p. 12.

<sup>51</sup> Ivi, p. 17.

dice, fu tutto preso da Roma. Così come i corredi aurei esposti nel Museo Gregoriano in Vaticano.

A Tarquinia Lawrence si chiede da dove venissero gli Etruschi: certo vi fu un popolo di navigatori, ma anche se costoro arrivarono dall'Oriente c'era già in Italia una civiltà *in loco*, forse un virgulto dell'antico mondo mediterraneo: "L' Etruria non fu una colonia: fu una nazione dal lento sviluppo"<sup>52</sup>. Dall'oscurità del passato, osserva, emersero lingue che utilizzarono l'alfabeto greco per innestarlo su un ceppo antico e autoctono, e questi stessi popoli modellarono religioni nate nel contesto della loro preistoria.

Modestamente Lawrence si schermisce per asserzioni che, dice, non gli competono e non hanno nulla di scientifico: eppure le sue pagine convincono per le emozioni e i forti sentimenti che vi si trovano espressi, mentre tutte le teorie, osserva, non fanno altro che contraddirsi a vicenda, annullandosi.

Nel frattempo, con le antichità etrusche, Lawrence descrive anche l'Italia fascista, rigidamente impettita e burocratica, intenta a inventare il saluto romano o a dare nuovi nomi a luoghi antichi: Corneto adesso si chiama Tarquinia. La ruota della storia nel suo volgere inesorabile suscita un commento ironico:

Ma i Fascisti, che si considerano in tutto e per tutto Romani, Romani discesi dai Cesari, eredi dell'impero e del potere mondiale, prendono una cantonata quando vogliono restituire la perduta dignità ai luoghi etruschi. Perché di tutte le popolazioni che vissero in Italia, gli Etruschi erano di certo i meno Romani<sup>53</sup>.

Il fascino del libro sta nel disporre il senso di un passato luminoso, vivido, colorato, e in parte ancora documentabile, contro un presente oscurato da architetture invadenti, marmoree e pompose. Già Ruskin aveva immaginato gli Etruschi in opposizione a Roma. Lawrence ne asseconda la visione, e immagina aggraziati tempieetti etruschi in ter-

<sup>52</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>53</sup> Ivi, p. 31. Lawrence aggiunge: "Il fatto che I Romani abbiano preso vita dagli Etruschi significa che fossero più grandi di loro? [...] No, Roma cadde, e con essa il fenomeno romano. L'Italia di oggi è molto più etrusca, nel suo pulsare, che romana: e sarà sempre così. L'elemento etrusco è come l'erba dei campi e il grano che cresce, in Italia: e così sarà sempre. Perché mai cercare di tornare al meccanismo latino-romano, e all'oppressione?": ivi, p. 36.

racotta, decorati da tegole dipinte, con immagini di soli, uccelli, rami in rilievo, il tutto leggero e attraente più che imponente.

Nel piccolo museo di Tarquinia si lancia in una perorazione contro i grandi musei che radunano ogni sorta di reperti asportandoli dai luoghi in cui sono stati trovati. L'idea di accumulare oggetti come in una grande macchina museale che permette di elaborare tutta una civiltà lo disgusta: che i musei siano piccoli, e locali, e che non strappino gli oggetti dalle associazioni con il territorio cui appartengono.

Ben due saggi sono dedicati alle tombe dipinte di Tarquinia, che Lawrence descrive con meraviglia e delizia per le scene vivaci, per i colori intensi, ancora visibili, il senso di movimento nei gesti dei personaggi e dei danzatori, la vitalità dei ritratti degli animali, la disinvoltata nudità dei corpi, la sessualità non repressa. I misteri dell'aldilà gli sembrano un semplice e grande patrimonio della religione di quel popolo, poi indebolita dal razionalismo greco, ma ancora viva nei suoi simboli – il pesce – raccolti dal cristianesimo. La divinazione, gli auguri e aruspici lo affascina, e gli sembrano ben più credibili della moderna scienza dell'economia politica.

Di fronte alle tombe di Tarquinia, Lawrence commenta con una distinta eco ruskiniana:

Eppure il *sangue* etrusco continuò a pulsare. E Giotto e i primi scultori sembrano essere stati un rifiorire del sangue etrusco, che sempre fa sbocciare un fiore, ed è sempre calpestato da qualche "forza" superiore. E' la lotta tra l'infinita pazienza della vita, e l'infinito trionfo della forza<sup>54</sup>.

In Lawrence troviamo tracce di un'attenta lettura di Dennis, di Ruskin, di Walter Pater. E' uno scrittore, non un archeologo, e come tale può lasciarsi sospingere lontano dalle più ardite supposizioni, può dare libero corso alle impressioni. Il mondo degli Etruschi gli appare gaio nella morte, spigliato e fisico nella vita, esente dalle ortodossie morali che avevano guidato la civiltà vittoriana, e ancora imprigionano il presente. Niente di funebre, di rigido, o di sotterraneo. Dalla sua passione per gli Etruschi si può indovinare la svolta della cultura negli anni del dopoguerra. Caduti i regimi e le dittature, le nostalgie imperiali e la romanità, si sarebbero potute disegnare nuove identità

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 129.

culturali, con profili di genere diversi e moderni, eppure vicini all'antico modello etrusco.

Esemplare e sintomatico, mi sembra, degli anni che consacrano le voci della critica femminista, l'uso che Rachel Blau DuPlessis trae dalla nozione dell'indecifrate linguaggio etrusco per spiegare come un discorso al femminile tentasse di venire alla luce, con difficoltà, attraverso le trame di un linguaggio noto nei segni, ma recondito, occultato, misterioso nel senso<sup>55</sup>. In "For the Etruscans" cita due studi che allineano il caso degli Etruschi a quello della donna nella società occidentale: "Cosa mantiene intatta la civiltà? La presenza di 'altri' privi di voce, di 'altri' privi di pensiero, di 'altri' privi di potere, contro i quali la Legge, la Forza, il Centro, e persino le diramazioni del potere si definiscono"<sup>56</sup>. L'esempio si commenta da sé. Anche in questo caso, gli Etruschi servono a compensare quanto di autorevole, dogmatico, e dunque non discutibile, si colloca al centro discorsivo e ideologico della nostra civiltà. Danno una voce, grazie al loro linguaggio indecifrate, a donne come Miriam, Odette, Ellen Olenska, a personaggi come Donatello e Marius: emblemi poetici, senza parole o epigrafi, e dunque romanticamente sublimi, di un'umanità che non marcia né indossa uniformi, ma appartiene piuttosto alla stirpe dei fauni e dei satiri danzanti.

francesca.orestano@unimi.it

---

<sup>55</sup> Blau Du Plessis (BLAU DUPLESSIS 1985) cita lo studio di Ellen Macnamara, *Everyday Life of the Etruscans* (1973) e James Wellard, *The Search for the Etruscans* (1973) per corroborare il suo punto su un linguaggio dai segni conosciuti, ma indecifrabile.

<sup>56</sup> BLAU DUPLESSIS 1985, pp. 271-291.

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BAGNASCO GIANNI 2008 = G. BAGNASCO GIANNI, Atys, *l'etrusco*, in "L'Uomo Nero", VI, 2008, pp. 18-33.
- BENJAMIN 2008 = W. BENJAMIN, *Eduard Fuchs, Collector and Historian*, in M. W. JENNINGS, R. LIVINGSTONE, H. EILAND *et Alii* (eds), *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2008, pp. 116-157.
- BINI 1996 = B. BINI, *Genius loci: il pellegrinaggio di Emerald Uthwart*, in E. BIZZOTTO, F. MARUCCI (a cura di), *Walter Pater (1839-1894). Le forme della modernità. The Forms of Modernity*, Milano, Cisalpino, 1996, pp. 187-202.
- BIZZOTTO 2001 = E. BIZZOTTO, *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Milano, Cisalpino, 2001.
- BLAU DUPLESSIS 1985 = R. BLAU DUPLESSIS, *For the Etruscans*, in E. SHOWALTER (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago, 1985, pp. 271-291.
- COLONNA 1986 = G. COLONNA, *Archeologia nell'età romantica in Etruria. I Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana*, in *Tuscania* 1986, pp. 5-19.
- CRISTOFANI – MARTELLI 1983 = M. CRISTOFANI, M. MARTELLI (a cura di), *L'oro degli Etruschi*, Novara, De Agostini, 1983.
- DENNIS 1848 = G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London, Murray, 1848.
- DENNIS 1883 = G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London, Murray, 1883.
- DUCATI 1925 = P. DUCATI, *Etruria Antica*, Torino, UTET, 1925.
- GAMBLE 1999 = C. J. GAMBLE, *Zipporah: A Ruskinian Enigma Appropriated by Marcel Proust*, in "Word & Image", 15, n. 4, Oct.-Dec. 1999, pp. 381-394.
- GERE – RUDOE 2010 = G. GERE, J. Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria: A Mirror to the World*, London, The British Museum Press, 2010.
- HAMILTON GRAY = E.C. HAMILTON GRAY, *Tuscania or Toscanella*, in *Tuscania* 1986, pp. 29-52. Trad. di Giovanni Kezich.
- HAMILTON GRAY 1843 = E.C. HAMILTON GRAY, *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, London, Hatchard and Son, 1843.
- HAWTHORNE 2002 = N. HAWTHORNE, *The Marble Faun, or the Romance of Monte Beni*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- JAMES 1987 = H. JAMES, *Italian Hours*, New York, The Ecco Press, 1987.
- LAWRENCE 1992 = D. H. LAWRENCE, *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*, S. DE FILIPPIS (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- Les Etrusques et l'Europe* 1992 = M. PALLOTTINO (éd.), *Les Etrusques et l'Europe*, Catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- ORESTANO 2009 = F. ORESTANO, *Across the Picturesque: Ruskin's Argument with the Strange Sisters*, in F. ORESTANO, F. FRIGERIO, (ed.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 99-123.
- ORESTANO 2011 = F. ORESTANO, *La ricezione di Burckhardt nel mondo anglosassone: fascino del Rinascimento, forma significativa e forma simbolica*, in A. PINOTTI, M. L. ROLI (a cura di), *La formazione del vedere: a partire da Burckhardt*, Macerata, Quodlibet Editore, 2011, pp. 149-172.
- ORESTANO 2012 = F. ORESTANO, *John Ruskin, His Dark Materials*, in F.R. PACI, C. POMARÈ, M. PUSTIANAZ (eds), *Essays in Victorian Literature and Culture. In Honour of Toni Cerutti*, Torino, Trauben, 2012, pp. 159-174.
- PATER 1909 = W. PATER, *Emerald Uthwart*, in *Miscellaneous Studies. A Series of Essays*, London, Macmillan, 1909, pp. 197-246.
- PATER 1927a = W. PATER, *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas*, London, Macmillan, 1927.
- PATER 1927b = W. PATER, *Sandro Botticelli*, in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, pp. 52-64.
- PROUST 1954 = M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954.
- RUSKIN 1903-1912 = J. RUSKIN, *The Works of John Ruskin. Library Edition*, E. T. COOK – A. WEDDERBURN (eds), 39 vols., Londra, G. Allen, 1903-1912.
- RUSKIN 1974 = J. RUSKIN, *Mattinate fiorentine*, Firenze, Vallecchi, 1974. Trad. di O. H. Giglioli.
- TUCKER 2000 = P. TUCKER, *Adrian Stokes and the 'Anti-Ruskin Lesson' of British Formalism*, in T. CERUTTI (ed.), *Ruskin and the Twentieth Century: the Modernity of Ruskinism*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2000, pp. 129-144.
- Tuscania* 1986 = G. COLONNA (a cura di), *Tuscania*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1986.
- VICKERS 1985 = M. VICKERS, *Artful Crafts: the Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery*, in "JHS", 105, 1985, pp. 108-128.
- VICKERS 1985-1986 = M. VICKERS, *Imaginary Etruscans: Changing Perceptions of Etruria since the Fifteenth Century*, in "Hephaistos", 7/8, 1985/86, pp. 153-168.
- VICKERS – GILL 1995 = M. VICKERS, D. GILL, *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- WEEGE 1921 = F. WEEGE, *Etruskische Malerei*, Halle, Niemeyer, 1921.
- WHARTON 1974 = E. WHARTON, *The Age of Innocence*, Harmondsworth, Penguin, 1974.
- WHARTON 1989 = E. WHARTON, *Italian Backgrounds*, New York, The Ecco Press, 1989.





*Fig. 1. Roma, Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia, inv. 59719 da Vulci (da CRISTOFANI – MARTELLI 1983, p. 297, n. 174, fig. a p. 184).*





Fig. 2. Firenze, Museo Archeologico, inv. 11151-11152 da Marsiliana d'Albegna (da *Les Etrusques et l'Europe*, p. 56).



Fig.3. Due vasi in stile etrusco modellati da Josiah Wedgwood per celebrare l'apertura della sua fabbrica Etruria, il 13 giugno 1769 (da *Les Etrusques et l'Europe*, p. 313).

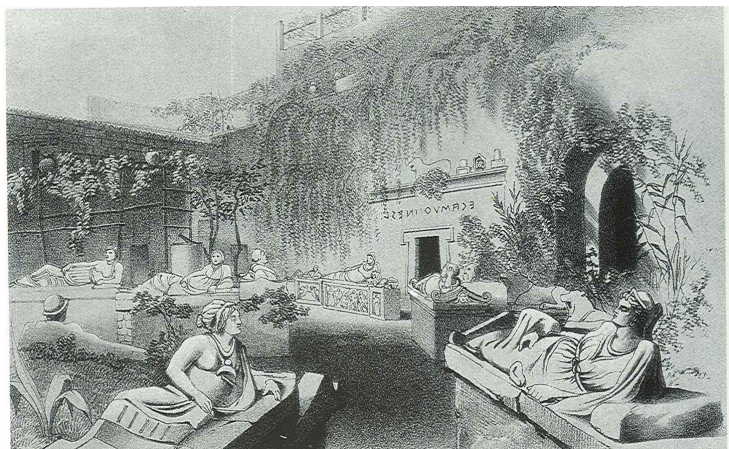


Fig. 4. Il giardino dei Campanari a Toscana, descritto da Elizabeth C. Hamilton Gray e da George Dennis (da *Les Etrusques et l'Europe*, p. 330).

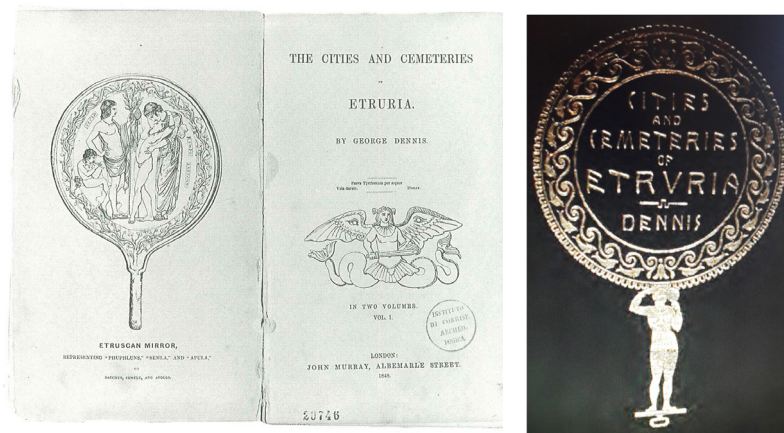


Fig. 5. George Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1848). Frontespizio e copertina.



*Fig. 5. Zipporah. Riproduzione b/n dalla copia eseguita da John Ruskin dell'affresco di Sandro Botticelli (da *The Works of John Ruskin. Library Edition*. 39 vols. E. COOK – A. WEDDERBURN (eds), London, G. Allen 1903-1912. Frontespizio del vol. XXIII. Photograph © Ruskin Library, Lancaster University); si ringrazia la Ruskin Library per la gentile concessione.*





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