



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



...E IL SEDIMENTO DELLA SCRITTURA



VERNON LEE E LA MODERNITÀ ETRUSCA,
TRA EREDITÀ ARTISTICA E MEMORIA CULTURALE

Marco Canani

La cultura e la letteratura inglese a cavallo tra *fin de siècle* e il primo Novecento sono ricche di echi e suggestioni che provengono dal cuore della civiltà occidentale, fino a farsi distintamente italiane ed “italiche.” Nel corso dell’Ottocento, l’interesse per la storia e l’arte dell’antica Grecia e del Rinascimento italiano racconta dell’ampliamento dello sguardo inglese verso le grandi civiltà del passato, ma anche dell’intensificarsi dei viaggi e degli scambi con il Continente, proseguendo la tradizione inaugurata dal *Grand Tour* settecentesco. È sulla soglia tra romanità e grecità che si situa il fascino misterioso della civiltà etrusca, corroborato dalle operazioni di scavo iniziate nei territori dello Stato Pontificio e del Regno di Napoli negli anni Trenta del diciottesimo secolo. Ma si tratta di un interesse destinato a svilupparsi soprattutto in età vittoriana, all’indomani dell’esposizione allestita nel 1836-37 a *Pall Mall* dai fratelli Campanari, e grazie alla fortuna della pubblicazione del *Tour to the Sepulchres of Etruria*, in 1839 di Mrs. Hamilton Gray e di *The Cities and Cemeteries of Etruria* di George Dennis (1848)¹.

Da appannaggio di *connoisseur* e antiquari, lo studio della civiltà etrusca sembra destinato a far parte del bagaglio dell’élite colta inglese di inizio Novecento. È un aspetto che coglie con ironia Virginia Woolf quando, in *The Voyage Out* (1915), descrive, tra un gruppo di ricchi inglesi dell’alta borghesia intenti a una crociera, le abitudini eccentriche e pedanti di Mr. Pepper, che dedicava “gennaio a Petronio, febbraio a Catullo, e marzo, forse, ai vasi etruschi”². E a dare nuova linfa all’“etrusco-mania” britannica nei decenni che segnano il passaggio dal lungo Ottocento al secolo breve sarà lo sguardo attento della comunità anglo-toscana. Non più viaggiatori mossi da interessi

¹ Sul ruolo della mostra dei fratelli Campanari e degli studi di Hamilton Gray e Dennis nello sviluppo del *Victorian Etruscan Revival*, si veda il contributo di Orestano in questo volume.

² WOOLF 1992, p. 19. Qui e più oltre, le traduzioni dei testi inglesi citati sono di chi scrive.

antiquari e mire collezionistiche, ma “*expats*”, espatriati come Vernon Lee, D. H. Lawrence e Edith Wharton, il cui sguardo attento a Tarquinia, Cerveteri, Volterra, Vulci e Cortona cerca di sciogliere l’alone di mistero che circonda le vicende etrusche. Certamente apprezzate sono le pagine che Lawrence dedica alle sue “esperienze” etrusche³ in *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays* (1932), tanto che Pallottino vi scorge, “là dalle parole brillanti e paradossali, [...] una assai maggiore validità critica, una assai più stimolante fecondità di molti grossi tomi pubblicati da archeologi di chiara fama”⁴.

Minore attenzione hanno invece ricevuto le osservazioni di Vernon Lee (1856-1935), che, pur nella loro frammentarietà, inseguono la genealogia e l’eredità artistica della civiltà etrusca, sino a collocarle, senza soluzione di continuità, in una linea evolutiva che congiunge l’arte greca ai maestri rinascimentali. Scopo di questo contributo è dunque mettere a fuoco il carattere di modernità che investe la nozione di etrusco nell’Inghilterra tardovittoriana, prima di soffermarmi sulla riflessione di Lee, che sembra in parte anticipare alcune considerazioni elaborate dalla critica d’arte nel corso del ventesimo secolo.

L’alone di mistero che circonda la storia degli etruschi e la loro eredità deve essere contestualizzato nel quadro della più ampia risposta della cultura inglese alla classicità. Non può essere dimenticato in questa sede come, ancora all’indomani dei soggiorni romani e degli interessi antiquari che animano, nella seconda metà del diciottesimo secolo, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins e James Byres, la distinzione tra l’arte greca e quella romana iniziava solo faticosamente a essere percepita. La spedizione di James “Athenian” Stuart e Nicholas Revett, finanziata dalla Society of Dilettanti nel 1751 per osservare e catalogare le antichità greche nei cinque volumi *The Ruins of Athens* (1762-1830), vede l’imporsi di un gusto à la *grecque* – tanto nelle linee architettoniche che nell’arredamento di interni – che si fonda sulla contaminazione di influenze classiche, principalmente greche

³ Riprendo qui la definizione data da Lawrence nel saggio dedicato a Volterra: “Gli etruschi non sono una teoria o una tesi. Se essi sono qualcosa, sono un’*esperienza*. E l’esperienza è sempre guastata. Musei, musei, musei, lezioni pratiche allestite al fine di illustrare le teorie infondate degli archeologi, tentativi folli di coordinare e riunire in un ordine fisso ciò che non ha ordine fisso e rifiuta di farsi coordinare!” (LAWRENCE 1992, p. 171; enfasi nel testo).

⁴ LAWRENCE 1989, p. 25.

e romane, ma anche etrusche⁵. Dieci anni dopo il primo viaggio dei due architetti, le operazioni di scavo nei territori dello Stato Pontificio segnano poi l'inizio di un nuovo interesse per il vasellame e le pitture etrusche. Nei documenti della Society of Antiquaries of London si saluta con onore l'attività di Jenkins che, ottenuto il permesso dal camerlengo nel 1761, riporta alla luce dai tumuli di Corneto diversi vasi, ornamenti sepolcrali e pitture che giudica "ben concepite, e dimostrano talento, e considerevole, nei loro autori"⁶. Due anni dopo, Byres si recherà a sua volta a Tarquinia, pronto a realizzare un album dedicato alle *Antiquities of Corneto* con un progetto di sessanta illustrazioni affidate al pittore polacco Franciszek Smuglewicz⁷. Il suo studio, però, verrà pubblicato postumo nel 1842 con il titolo *Hypogaei, or Sepulchral Caverns of Tarquinia, The Capital of Antient Etruria*, solo dopo l'ottima risposta suscitata dalla mostra dei fratelli Campanari e dal più celebre resoconto di Mrs. Hamilton Gray.

Il contributo etrusco all'arte rinascimentale secondo Vernon Lee: *Euphorion* (1884) e "A Worldly Woman" (1892)

È dunque intorno alla metà dell'Ottocento che la civiltà etrusca inizia ad assumere un'identità autonoma nell'immaginario culturale inglese. Parallelamente, nella Oxford vittoriana la scrittura d'arte avrebbe prodotto un vivace dibattito culturale, soprattutto intorno all'arte greca e al Rinascimento italiano, sospeso tra il "diluvio di follia e ipocrisia" che suscita lo sdegno di John Ruskin, e l'apologia che ne fa Walter Pater nei saggi che sarebbero stati raccolti in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873; 1877; 1888). A queste due autorità – dotte, maschili e puramente inglesi – si aggiunge dagli anni Ottanta la voce

⁵ CROOK 1972, pp. 69-70.

⁶ RIDGWAY 2009, p. 4.

⁷ Le illustrazioni riguardano cinque tombe di Tarquinia: la tomba del Biclinio, la tomba della Mercareccia, la tomba della Tappezzeria, la tomba dei Ceisinie e la tomba del Cardinale. I disegni furono preparati da Smuglewicz tra il 1765 e il 1767, e le successive incisioni da Christopher Norton, anche se alla pubblicazione del volume, nel 1842, le illustrazioni furono erroneamente attribuite a Byres. Sull'opera di Smuglewicz e la ricezione della nozione di etrusco nel diciottesimo secolo, si veda DOBROWOLSKY 2008, con la relativa bibliografia.

di Violet Paget. Nata nel nord della Francia da genitori inglesi, ma residente alla Villa Il Palmerino, sulle pendici di Fiesole, la scrittrice si fa conoscere nei circoli letterari e artistici vittoriani con lo pseudonimo Vernon Lee, *nom de plume* maschile che rivela il desiderio, almeno iniziale, di celare la propria identità nel timore di una ricezione pregiudizievole.

Le ambizioni letterarie di Lee mostrano, ancora giovanissima, gli interessi storici e artistici che l'autrice avrebbe maturato in cinque decenni di attività. Il suo esordio avviene nel 1870, appena tredicenne, con il racconto *Les Aventures d'une pièce de monnaie*. Protagonista della vicenda è la moneta del titolo, che narra in prima persona le proprie peripezie dalla Roma imperiale alla teca di un moderno numismatico, passando per il Cinquecento di Guido Reni e il Settecento di Mozart. Dieci anni dopo, gli *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (1880) rivelano, oltre ad acute osservazioni sulla letteratura, la musica e la commedia italiane, l'approccio che informerà l'opera di Lee negli anni a venire. La critica che, sin dalle primissime pagine, la scrittrice muove ai "laboriosi topi di biblioteca, che rinvergono frammenti minuti e incrinati del diciottesimo secolo, così come di ogni altro secolo, ma sono incapaci di unirli al fine di costituire una qualsiasi forma definita"⁸ segna il suo prendere le distanze dal metodo tipico degli storici e degli antiquari, avvicinandola al paradigma della storia culturale inaugurato da Jakob Burckhardt. Dell'autore de *La civiltà del Rinascimento italiano*, Lee condivide non solo il metodo di indagine, ma anche l'oggetto di interesse: il Rinascimento come culmine della civiltà italiana che, dopo aver fecondato il resto dell'Europa, plasmando il corso della storia moderna, è entrata in una fase di stallo che sembra perdurare nel presente.

Rinunciando alla verità cronologica a favore di un'indagine basata su categorie culturali, al Rinascimento italiano Lee dedica due raccolte di saggi di critica estetica, *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediæval in the Renaissance* (1884) e *Renaissance Fancies and Studies: Being a Sequel to Euphorion* (1895). A ben guardare, però, il suo interesse per l'arte e la cultura del Quattro e Cinquecento accompagna tutta la sua produzione. Il tema rinascimentale fa da sfondo alle *femmes fatales* dei racconti fantastici di *Hauntigs: Fantastic Stories* (1890), ma anche alle impressioni sul paesaggio che si ritrova-

⁸ LEE 1887, p. 5.

no in molte pagine che Lee dedica al *genius loci*. È proprio nel quadro del suo interesse per l'arte del Rinascimento che Lee si sofferma sulle specificità e sull'apporto della civiltà etrusca nello sviluppo dell'arte italiana. La linea evolutiva proposta dall'autrice prende il via dai saggi critici a cui si dedica negli anni Ottanta e Novanta, approdando quindi a un paradigma diacronico, di derivazione quasi vasariana, che Lee espone con chiarezza nel racconto del 1892 "A Worldly Woman". Sullo sfondo degli studi dei pittori situati nella zona intorno al British Museum, si incrociano sul volgere del secolo le vicende della giovane Valentine Flodden, rampolla frivola di una famiglia borghese, e poco avveza a frequentare musei e gallerie d'arte, e Leonard Greenleaf, un artista della ceramica idealista, mosso da simpatie socialiste che lasciano intravedere un'eco di Dante Gabriel Rossetti e William Morris.

Valentine possiede una preziosa collezione di vasi antichi. Dispone di sufficiente capitale economico, ma non del capitale culturale che le consentirebbe di apprezzarne il valore, la giovane si rivolge a Greenleaf, speranzosa che l'artista possa illuminarla sulle caratteristiche dei diversi stili dell'antichità. Seguendo le curiosità della protagonista, appare chiaro al lettore come ognuna delle grandi civiltà del passato abbia dato un proprio contributo formale allo sviluppo dell'arte occidentale. Nella cornice delle *antiquities* esposte al British Museum, Valentine

domandò a [Greenleaf], e lui le rispose, quali fossero le diverse correnti della storia dell'arte – l'elemento della forma nell'antica Grecia, l'elemento del colore degli Orientali, i motivi delle ceramiche persiane, le sagome delineate sui vasi greci ed etruschi – cose che lui si immaginava sapesse anche un bambino, ma sulle quali, così come riguardo alla geografia e a molti altri aspetti dei Greci, degli Orientali e degli Etruschi, la ragazza si dimostrava del tutto ignorante⁹.

Nel gioco di seduzione che si rivelerà sotteso alle conversazioni di Valentine e Greenleaf, e rimarcando la distanza che separa l'artista dal *connoisseur*, emerge un punto centrale del pensiero estetico di Vernon Lee, ossia il ruolo che ciascun momento della storia artistica ha avuto nella maturazione dell'arte italiana. Nel breve *excursus* offerto dall'artista si nota la vistosa assenza di riferimenti ai busti e ai ritratti

⁹ LEE 1892, pp. 147-148.

della scultura romana. Al vasellame dell'antica Grecia e quello dell'Etruria, invece, Lee riconosce il merito della delineazione della sagoma e del corpo, attribuendovi un'importante eredità per lo sviluppo della ritrattistica, e in particolare della scultura e delle effigi che contraddistinguono l'arte funeraria del primo Rinascimento.

Publicato nel 1892, il racconto condensa all'interno di una cornice narrativa considerazioni estetiche che Lee andava già in parte elaborando a livello teorico. Il volume in cui è incluso, *Vanitas: Polite Stories* si colloca come data di pubblicazione tra le raccolte *Euphorion* e *Renaissance Fancies and Studies*, e risente del dibattito ottocentesco sull'eredità etrusca inaugurato da *The Cities and Cemeteries of Etruria*. Dopo aver scandagliato la storia e la geografia dell'Etruria, la sua arte e i suoi culti, Dennis aveva concluso la sua lunga introduzione al volume con una riflessione sulla straordinaria vitalità della civiltà etrusca. La citazione che Dennis traeva dal quarto canto di *Childe Harold's Pilgrimage* (1818), in cui Lord Byron ribattezza Dante, Petrarca e Boccaccio i "tre etruschi"¹⁰, era per lui occasione di celebrare l'immortalità della civiltà etrusca e la sua evidente sensibilità artistica, da cui avrebbero preso vita la scultura, la pittura, l'architettura, la letteratura e la scienza dell'età moderna:

Fu l'Etruria a produrre Giotto, Brunelleschi, Fra Angelico, Luca Signorelli, Fra Bartolomeo, Michelangelo, Hildebrand, Machiavelli, "lo stellato Galileo", e un così nobile gruppo di pittori, scultori e architetti che nessun altro paese della moderna Europa può vantare. Sicuramente nessun'altra regione di Italia ha prodotto una simile galassia di intelletti brillanti¹¹.

Prima di dedicarsi alle osservazioni, pedanti ma ben documentate,

¹⁰ Si riporta qui integralmente la citazione, di cui Dennis non indica la fonte, tratta da *Childe Harold's Pilgrimage* (IV, LVI, vv. 496-504): "Ma dove riposano tutti i tre Etruschi – / Dante, Petrarca e, poco meno di loro, / Il Bardo della Prosa, spirito creativo! lui / Dei Cento Racconti d'amore – dove hanno deposto / Le loro ossa, distinte dalla nostra ordinaria creta / Nella morte come in vita? Sono risolti alla morte, / E il marmo della loro terra non ha nulla da dire? / Le sue cave non potrebbero restituire un busto? / Ed essi non hanno affidato al di lei petto la propria prole?" (BYRON 1980, pp. 142-43). IV riportai integralmente la citazione, di cui Dennis non indica la fonte, tratta da

¹¹ DENNIS 1848, 1, pp. XCII-XCIII.

degli antichi siti, Dennis cede a una visione forse romanticheggiante delle vicende etrusche. E tuttavia, l'enfasi posta sulla loro modernità – destinata a riflettersi nell'immaginazione vivace, nell'intelletto e nel gusto artistico della Toscana dei secoli a venire – avrebbe alimentato il dibattito di critici ed eruditi il cui profilo ottiene ben più credito nell'Inghilterra vittoriana. Ancora nel 1877, John Addington Symonds, che all'arte, la letteratura, e la cultura rinascimentale dedica il monumentale studio in sette volumi *Renaissance in Italy* (1875-86), condivide il pensiero di Dennis, osservando come appaia “evidente che là dove il sangue Romano-Etrusco fu il più puro [...], nella valle dell'Arno, il genio italiano moderno trovò la sua casa”¹².

Più cauto è lo sguardo di John Ruskin, che alle contaminazioni di matrice pagana del Rinascimento preferisce la purezza del gotico cristiano. Ecco che, nella lezione dedicata a Cimabue in *The Æsthetic and Mathematic Schools of Art in Florence* (1874), il critico traccia un profilo quasi etnologico della civiltà etrusca sulla base delle loro origini. Si delinea così una curiosa distinzione tra etruschi pagani, contemporanei dei greci e vissuti all'incirca durante la prima età romana, e un gruppo di etruschi che, convertitisi al cristianesimo, sarebbero sopravvissuti pacificamente nel territorio fiorentino sino al tredicesimo secolo¹³. E nella *lecture* “Giotto's Pet Puppy”, Ruskin lega con maggiore evidenza gli sviluppi artistici del Cinquecento toscano alla civiltà etrusca, concludendo che “Michelangelo è il Fidia etrusco, e la cattedrale di Firenze il Partenone etrusco”¹⁴. Ruskin, naturalmente, deve purificare dalla nozione di etrusco moderno l'elemento pagano. Gli apporti greci si dissolvono cautamente in quelli medievali, e il contributo della figura etrusca per la modernità si eleva quasi a mito fondativo, passando per Giotto e Cimabue, come Ruskin sosterrà in *The Laws of Fésole* (1877)¹⁵.

¹² SYMONDS 1900, p. 19.

¹³ RUSKIN 1906, pp. 202-203.

¹⁴ Ivi, p. 472.

¹⁵ L'idea secondo cui Giotto e gli scultori del Duecento avessero origini etrusche è stata in seguito ripresa anche da Lawrence. Nelle sue osservazioni sulle tombe di Tarquinia, lo scrittore nota come “Giotto e i primi scultori sembrano essere stati un nuovo fiorire del sangue etrusco, che fa incessantemente sbocciare fiori, ed è sempre calpestato di nuovo da qualche ‘forza’ superiore. È una lotta tra l'infinita pazienza della vita, e l'infinito trionfo della forza”

Lettrice attenta di Dennis, Ruskin e Symonds, ma soprattutto discepola di Walter Pater, Lee individua nel Rinascimento una compiuta sintesi di elementi cristiani e apporti pagani. E se l'influenza greca sull'iconografia e l'architettura rinascimentali è più evidente, l'accostamento suggerito dalla scrittrice tra il vasellame greco e quello etrusco in riferimento alla tecnica di delineazione della figura chiarisce il ruolo e la posizione attribuibile all'arte etrusca nella sua più ampia riflessione estetica. Tale aspetto affiora da un punto di vista maggiormente teorico in "The Portrait Art", saggio che Lee dedica alla ritrattistica rinascimentale nel secondo volume di *Euphorion* (1884). Qui, l'autrice spiega come, terminata la grande stagione del Gotico e delle sue cattedrali svettanti, la scultura si sia avviata lungo un cammino che la separa dall'architettura rinascimentale – a cui simbolo eleva la commistione "bastarda" degli ordini ionico e corinzio che intravede nei colonnati di Leon Battista Alberti e del Bramante¹⁶ – per trovare nuove forme espressive nell'ambito del monumento funerario.

Se in età gotica la decorazione della tomba era parte dell'opera dell'architetto, nel Rinascimento è lo scultore a ordinare a "[questo] simulacro simile all'ostia di riempirsi, espandersi, innalzarsi"¹⁷ in modo da celebrare l'illustre defunto. Pur sottolineando l'originalità espressiva delle decorazioni funerarie rinascimentali, Lee ritiene doverosa una precisazione, se non forse un debito esplicito. L'antichità greca le sembra aver tentato di eludere la morte, di cancellarne l'incombente presenza dal tessuto visivo. Prediligendo per la decorazione delle tombe ateniesi "una ghirlanda di menadi e fauni tra le foglie d'edera, [o] un battaglione di amazzoni e centauri"¹⁸, l'arte funeraria dell'antica Grecia, così come le suggerisce il Ceramico di Atene, riduceva l'individualità del defunto a quella di un più vago tipo iconico. Il Rinascimento, invece, le pare abbracciare la rappresentazione dell'individuo, del defunto colto nel sonno eterno, e dei suoi tratti distintivi. E in questo, Lee riconosce un debito verso l'arte funeraria della civiltà

(LAWRENCE 1922, p. 129). Sull'eredità etrusca nell'immaginario inglese del primo Novecento, e in particolare sulle osservazioni di Edward A. Storer, si veda anche lo studio di *Atys Etrusco* (1918) in BAGNASCO GIANNI 2008, con la relativa bibliografia.

¹⁶ LEE 1884, 2, p. 14.

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 18.

romana che, più grave e meno mondana di quella greca, ha a sua volta

ereditato dagli Etruschi un desiderio di preservare l'effigie del defunto, un desiderio sconosciuto ai Greci. Ma i monumenti etrusco-romani, dove marito e moglie ci fissano nel tempo, nelle loro toghe e stole, ridotti alla convenzionale mezza figura ritagliata, cupi e severi come se fossero seduti contro voglia per il loro ritratto; oppure sono reclinati sul coperchio del sarcofago, né morti né addormentati, né tuttavia vivi né vegeti, piuttosto con uno sguardo ieratico da mummia, hanno poco di valore estetico o simpatetico¹⁹.

Nel pensiero di Lee, la scultura funeraria rinascimentale perviene dunque a esiti estetici più compiuti rispetto a quella antica, introducendo un elemento di realismo nella raffigurazione del defunto che ella ritiene più adatto alla funzione commemorativa. Ma i germi della modernità sono da ritrovarsi già tutti nell'arte etrusca. Si tratta di osservazioni naturalmente frammentarie e funzionali allo studio che Lee conduce sugli aspetti che scandiscono la transizione dal medioevo al Rinascimento, più che rigorosamente incentrate sui motivi e sugli ornamenti delle tombe etrusche. Eppure, queste brevi note tratte da *Euphorion* risuonano a quasi un secolo di distanza nella storia dell'arte del Novecento. In *La scultura funeraria* (1964), Panofsky riconosce nel "realismo italico" tipico delle tombe e dei sarcofagi degli etruschi – ossia nella volontà di rendere l'effigie una raffigurazione quasi tangibile del defunto – quegli elementi distintivi della loro arte sepolcrale che avrebbero influenzato in parte la decorazione funeraria romana di età imperiale²⁰. Non meno importante in questa sede è la constatazione di come la centralità del punto di vista commemorativo torni a caratterizzare il monumento funebre in Italia nel primo Trecento, accogliendo con incisività maggiore l'influenza etrusca mano a mano che la sensibilità rinascimentale andava maturando. Panofsky cita il caso esemplare della tomba realizzata presumibilmente nel 1583 da Germain Pilon alla morte di Valentine Balbiani (Fig. 1), moglie del nobile milanese, e successivamente cardinale e cancelliere di Francia, René de Birague. Della tomba, in origine collocata in Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers a Parigi, rimangono oggi alcuni frammenti,

¹⁹ Ivi, pp. 18-19.

²⁰ PANOFSKY 2011, pp. 37-39.

conservati al Louvre. La parte superiore del corpo della defunta, con buona probabilità assorta in un momento di meditazione, appare rialzata, mentre il gomito sinistro, piegato e appoggiato su dei cuscini, richiama secondo Panofsky analoghe posizioni di molte tombe etrusche²¹.

La zona grigia dell'identità etrusca: "A Seeker of Pagan Perfection" (1895)

La riflessione estetica di Lee trova un'eco nella critica d'arte del secondo Novecento. Tuttavia nell'Inghilterra *fin de siècle* l'affascinante alone di mistero che circonda il tipo etrusco lo rende ancora un significativo dai confini sfocati e duttili, degno dunque di indagine critica, ma anche in grado di irrompere all'interno di testi narrativi che ibridano la classicità e la sua verità cronologica, oltre che la nozione stessa di genere letterario. Dopo essersi interrogata sull'apporto formale dato dalla civiltà etrusca alla storia dell'arte occidentale in "A Worldly Woman", Lee torna ad occuparsi delle origini etrusche nel racconto "A Seeker of Pagan Perfection", pubblicato in chiusura di *Renaissance Fancies and Studies*. Ispirato dall'esempio degli *Imaginary Portraits* (1887) di Pater, il testo fa parte di una raccolta di saggi di critica estetica, ma le corpose digressioni critiche sono incastonate all'interno di un palinsesto narrativo che sconfinava nel gotico e nel sovrannaturale. Il protagonista è il pittore quattrocentesco Domenico Neroni, personaggio fittizio sulle cui origini la scrittrice afferma di aver trovato una breve menzione in un'opera del Vasari. I dati biografici che Lee offre nell'iniziale presentazione del pittore sono scarni, ma i natali di Neroni a Volterra richiama evidentemente la tesi della discendenza etrusca dei Toscani di età Rinascimentale:

Domenico, figlio di Luca Neroni, [...] nacque e fu allevato nella città etrusca di Volterra da una famiglia che, per generazioni, aveva esercitato l'arte orafa, stimolata, forse, dalla vista degli ornamenti rinvenuti nelle tombe etrusche, e portando avanti, per caso, alcune delle tradizioni etrusche di duemila anni prima²².

²¹ Ivi, p. 133.

²² LEE 1895, pp. 166-67.

Dopo aver svolto il proprio apprendistato presso le botteghe di maestri rinascimentali come i Pollaiuolo, Verrocchio e Botticelli, la successiva parentesi romana di Neroni – durante la quale affianca Botticelli e Ghirlandaio, impegnati negli affreschi della Cappella Sistina – segnerà la sua corruzione e la sua caduta. Rinnegato l'uso del colore in quanto “nemico della nobile arte”, e di “ogni forma precisa e perfetta”²³, il giovane artista viene presto colto dal desiderio di entrare in possesso del segreto della “*symmetria prisca*”, la proporzione esemplare tipica dell'arte classica. Ma per Neroni, la ricerca della forma pura e della precisione anatomica si traduce presto in un'ossessione. Con l'aiuto dell'altrettanto fittizio umanista Filarete²⁴, il pittore compie due riti pagani nella speranza che le antiche divinità gli rivelino l'agognato segreto. Luogo prescelto per la prima di queste cerimonie è un'antica necropoli, recentemente rinvenuta “una o due miglia fuori dalle porte meridionali di Roma”²⁵. Poche e imprecise sono dunque le coordinate che consentirebbero al lettore di riconoscere eventuali riferimenti topografici nascosti nel testo dall'autrice. Neroni e Filarete invocano così Bacco Eleusino nel luogo che ritengono sede di antichi culti pagani, ma che invece l'autrice identifica con la tomba di una famiglia della *gens Flavia*.

È interessante notare il gioco di allusioni che Lee sembra voler tessere nello spazio di poche righe. Neroni intende porsi come discendente quattrocentesco dell'antichità ellenistica, ma il suo cognome ci riporta piuttosto alle vicende di Nerone, alla cui morte, data proprio l'assenza di eredi, sarebbe succeduta la Dinastia Flavia. Il luogo scelto da Filarete per celebrare il rito che avrebbe dovuto rivelare a Neroni il tanto desiderato segreto della “*symmetria prisca*” sembra in realtà preannunciarne ironicamente il fallimento. E in effetti, una volta disceso tra i sarcofagi e le urne che popolano la volta della camera funeraria, il pittore non riesce a condividere “la curiosa esaltazione di spirito del suo compagno, le cui credenze antiquarie gli erano completamente salite alla testa, e che credeva davvero di essere un autentico pagano

²³ Ivi, p. 170.

²⁴ Nonostante l'omonimia, E. Bizzotto suggerisce come l'umanista ritratto da Lee sia modellato, più che sulla figura di Antonio di Pietro Averlino, su Marsilio Ficino ed altri eruditi del Quattrocento: BIZZOTTO 2001.

²⁵ LEE 1895, p. 216.

impegnato in dei riti pagani”²⁶. L’identità di Neroni, dunque, si pone di nuovo come anello di congiunzione tra l’eredità greca e quella romana, in quella zona sfumata all’interno della quale l’immaginario inglese situava, come si è visto, proprio il popolo etrusco.

Attraverso la variegata commistione di echi e influenze che caratterizzano la figura ambigua di Neroni, Lee traccia il ritratto di un *pictor sacrilegus* la cui identità è sospesa tra il Quattrocento rinascimentale, i natali e la tradizione orafa etruschi, e aspirazioni artistiche e culti pagani di matrice ellenistica. Anche se il debito di Lee nei confronti di *The Cities and Cemeteries of Etruria* si farà esplicito solo nel *travelogue* del 1914 *The Tower of the Mirrors and Other Essays on the Spirit of Place*, sul quale si tornerà più oltre, nell’errore compiuto da Neroni risuona già la voce di Dennis, che nelle tombe dipinte delle necropoli etrusche aveva riconosciuto “il respiro della Grecia”²⁷.

L’esperienza del paesaggio: i sedimenti della nozione di etrusco nella memoria culturale

Dopo le ipotesi artistiche che emergono frammentarie nella saggistica e nella narrativa di Lee di fine Ottocento, il fascino dell’Etruria si riaffaccia in quel tipo di scrittura con cui l’autrice si misura più frequentemente nel corso della sua vita, il *travel writing* o resoconto di viaggio. Viaggiatrice attenta, Lee raccoglie in diversi scritti le impressioni tratte dai suoi numerosi soggiorni italiani ed europei. Cinque anni prima della pubblicazione di “A Seeker of Pagan Perfection”, nell’estate del 1890, Lee aveva visitato Volterra, definendola, in una lettera indirizzata alla madre, uno “strano luogo etrusco”²⁸. Nel racconto, la descrizione del paesaggio contemporaneo – già fusione del Quattrocento di Neroni con l’Ottocento di Lee – si mescola a uno sguardo diacronico, in una giustapposizione tra piani temporali che inseguono il sedimentarsi

²⁶ Ivi, pp. 218-19.

²⁷ DENNIS 1848, p. LXXVII.

²⁸ La lettera, datata 20 agosto 1890, è conservata presso il Vernon Lee Archive del Colby College di Waterville, Maine (USA). Chi scrive ringrazia in particolare Patricia Burdick, Assistant Director for Special Collections del Colby College, per aver concesso la riproduzione delle citazioni dei materiali conservati presso il Vernon Lee Archive.

della nozione di etrusco nella memoria culturale:

Una massa di mura ciclopiche e di grandi case nere, severe per via dei beccatelli in pietra e dei ganci e dei sostegni in ferro, tutti a scopo di difesa e barricata, Volterra si affaccia sulle valli profonde, come il vago animale araldico, nero e irsuto, che sbircia dall'alta torre del palazzo municipale. Uno si domanda come questa possa mai essere stata una città dei grassi, voluttuosi etruschi le cui immagini si levano ritte e con gli occhi spalancati sui coperchi dei loro sarcofagi in pietra. Le lunghe guerre delle antiche età italiche, in cui l'Etruria cadde dinanzi a Roma, devono averne bruciato e distrutto, così uno penserebbe, la terra e gli abitanti, lasciandosi alle spalle soltanto ceneri grigie e pietra annerita²⁹.

Nella scrittura di Lee, osserviamo come la memoria culturale, attivata dall'esperienza del paesaggio, inneschi una risposta emotiva – per riprendere la definizione che della civiltà etrusca avrebbe dato, di lì a poco, Lawrence – che è necessariamente individuale. Nelle sue impressioni di viaggio, le intuizioni che Lee aveva sviluppato a proposito dell'arte del periodo etrusco in *Euphorion* cedono il posto a una rielaborazione soggettiva dell'Etruria e della sua cultura. A questo punto, non soltanto l'oggettività storica, ma anche quella topografica possono essere sacrificate in nome di una rielaborazione empatica della categoria di etrusco.

Nel capitolo dedicato a “The False Vetralla” in *The Tower of the Mirrors* (1914), Lee ricorda la piacevole esperienza della lettura del testo di Dennis, apprezzandone soprattutto la patina nostalgica e romantica:

Di recente, nella Maremma, sedutami dopo cena, assonnata dopo le nostre lunghe cavalcate nei boschi, mi sono ritrovata non a leggere, ma a sfogliare, a sognare, dell'‘Etruria’ di Dennis. Ha il fascino del viaggio di quando il viaggio era difficile e remoto [...]. E per me, il fascino di questo libro è accresciuto dalle illustrazioni assurde, elaborate, amatoriali, romantiche, come quelle che le nostre nonne riportavano, con la seppia o due gessetti, su carta colorata. [...] Ho amato quell'‘Etruria’ di Dennis, sfogliandone le pagine nel salotto

²⁹ LEE 1895, pp. 167-68.

imbiancato nella Maremma”³⁰.

Trasportata dalle atmosfere di *The Cities and Cemeteries of Etruria*, e dalle romantiche illustrazioni di Samuel Ainsley, la scrittrice sogna di visitare le antiche città di Sovana, Saturnia, Ferentino, ma soprattutto Vetralla: l’assonanza con *vetustas* la rende, nella sua immaginazione, testimonianza metonimica dell’antica civiltà³¹. Poco importa che, durante una casuale – forse vagheggiata – gita nel viterbese, Lee confonda inizialmente Vejano con Vetralla. La vista dei Monti Cimini basta a riportarla agli aruspici, a credere per un attimo nell’inaffidabilità della mappa di cui dispone, e a cogliere nella “falsa” Vetralla un’atmosfera “indefinibilmente strana, in un modo che le parole non possono raccontare”³². Nella conclusione del capitolo, l’autrice può quindi ribadire con forza, seguendo il riposo degli immaginati lucumoni, la centralità dello sguardo individuale nella costruzione della memoria culturale:

E questa rimane per me Vetralla, Casa dei Lucumoni Etruschi, alcuni dei quali giacciono, credetemi, con un’armatura a placche d’oro sottile come le foglie morte di cui i querceti li cospargono, e corone d’alloro di oro battuto, e maschere di morte dorate al posto dei visi, da qualche parte nella bruna roccia vulcanica di quella gola poco profonda, pronti a tornare polvere, e a svanire nell’aria sottile quando chi li contempla prenderà un altro respiro³³.

Qualche anno più tardi, una visita alla città di Cortona susciterà lo stesso tipo di risposta, emotiva e impressionistica, che Lee registra in *Genius Loci. Unpublished Series*, raccolta di testi inediti databili agli anni 1920-1928. Il passato verso cui l’autrice volge il proprio sguardo è di nuovo quello tratteggiato da Dennis, ma nella visione di Lee c’è la Cortona contemporanea, e non quella etrusca. I cipressi nostalgicamente evocati sono quelli che, ancora a metà Ottocento, circondavano la basilica di Santa Margherita, e che probabilmente erano stati abbattuti

³⁰ LEE 1914, pp. 221-22.

³¹ Ivi, p. 222.

³² Ivi, p. 223.

³³ Ivi, p. 224.

quando la cara vecchia chiesa, indubbiamente affaticata dalle intemperie e venerabile, fu ristrutturata per il quinto centenario della santa. [...] [I]l boschetto di cipressi di Dennis è scomparso. Al suo posto c'è una passeggiata che commemora i caduti in guerra, malinconica nei suoi pini e cipressi, piccoli e rachitici, così come nei nomi dei giovani uomini, posti sulle targhe attaccate ai loro sostegni³⁴.

Giunta quindi nella città vecchia, e soffermatasi a contemplare le antiche porte etrusche, Lee dipinge Cortona come una città “rocciosa, selvaggia e pericolosa”³⁵, la cui posizione racconta – un po’ come la Volterra di Neroni – la storia del Mediterraneo, delle incursioni barbariche, delle guerre tra comuni e delle faide familiari. Eventi sullo sfondo dei quali, secondo la scrittrice, tutte le civiltà, siano esse preistoriche, etrusche, classiche o medievali, hanno dovuto affermarsi. Quella di Lee è una riflessione sulla storia ufficiale, certo, ma anche sul suo sedimentarsi nella nostra memoria culturale. Si tratta di un aspetto che i *travelogue* di Lee condividono con gli *Sketches of Etruscan Places* di Lawrence, i cui contenuti, insieme entusiastici e nostalgici, non mancheranno di innescare accuse di escapismo da parte di uno scrittore politicamente impegnato come George Orwell. Nel saggio del 1940 “Inside the Whale”, Orwell avrebbe mosso un’aspra critica al disimpegno politico che legge in questo tipo di scrittura:

Quando Lawrence preferisce gli etruschi (i *suoi* etruschi) a noi, è difficile non essere d’accordo con lui, e tuttavia, e dopo tutto, è una sorta di disfattismo, perché non è quella la direzione in cui si muove il mondo. Il tipo di vita a cui egli fa sempre riferimento, una vita incentrata attorno a misteri semplici – sesso, terra, fuoco, acqua, sangue – è semplicemente una causa persa. [...] I nostri occhi sono diretti a Roma, a Bisanzio, a Montparnasse, al Messico, agli etruschi, al subconscio, al plesso solare – ovunque, tranne ai luoghi in cui le cose accadono per davvero³⁶.

Ma dopo il trauma della Grande Guerra, e con il Fascismo ormai alle porte, ciò che rimane dell’antica civiltà etrusca diviene anche negli scritti di Lee motivo di una riflessione più ampia, che dall’indagine

³⁴ LEE 1920-1928.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ ORWELL 2000, pp. 114-15; enfasi nel testo.

sul passato e i suoi sviluppi estetici sposta il suo fuoco sulla civiltà del presente, nei suoi risvolti individuali così come in quelli collettivi.

marco.canani@unimi.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BYRON 1980 = G. G. BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, The Complete Poetical Works 2, ed. J. MCGANN, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- BAGNASCO GIANNI 2008 = G. BAGNASCO GIANNI, Atys, *l'etrusco*, in "L'Uomo Nero", VI, 2008, pp. 18-33.
- BIZZOTTO 2001 = E. BIZZOTTO, *I discepoli pateriani: I portraits storico-mitologici di Vernon Lee e Oscar Wilde*, http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/Bizzotto_1.htm#7 (ultimo accesso 10 settembre 2016).
- CROOK 1972 = J. M. CROOK, *The Greek Revival: Neo-classical Attitudes in British Architecture, 1760-1870*, London, John Murray, 1972.
- DENNIS 1848 = G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, 2 vols., London, John Murray, 1848.
- DOBROWOLSKY 2008 = W. DOBROWOLSKY, *The Eighteenth-Century Documentation of Painted Tombs*, in G. BAGNASCO GIANNI (ed.), *Bridging Archaeological and Information Technology Culture for Community Accessibility (Milan, July 10-11, 2007)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 119-26.
- LAWRENCE 1989 = D. H. LAWRENCE, *Paesi etruschi*, a cura di G. KEZICH, con un saggio di M. PALLOTTINO, Siena, Nuova immagine, 1985.
- LAWRENCE 1992 = D. H. LAWRENCE, *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*, ed. S. DE FILIPPIS, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- LEE 1884 = V. LEE, *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediæval in the Renaissance*, 2 vols., London, T. Fisher Unwin, 1884.
- LEE 1887 = V. LEE, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, New Edition, London, T. Fisher Unwin, 1887.
- LEE 1892 = V. LEE, *Vanitas: Polite Stories*, London, William Heinemann, 1892.
- LEE 1895 = V. LEE, *Renaissance Fancies and Studies: Being a Sequel to Euphorion*, London, Smith, Elder, & Co., 1895.
- LEE 1914 = V. LEE, *The Tower of the Mirrors and Other Essays on the Spirit of Place*, John Lane, London, The Bodley Head, 1914.
- LEE 1920-1928 = V. LEE, *Genius Loci. Unpublished Series*, manoscritto fotografico inedito, Vernon Lee Archive, Colby College, Waterville, ME (USA).
- ORWELL 2000 = G. ORWELL, *Essays*, London, Penguin Books, 2000.
- PANOFSKY 2011 = E. PANOFSKY, *La scultura funeraria, dall'Antico Egitto a Bernini*, a cura di P. CONTE, Torino, Einaudi, 2011.
- RIDGWAY 2009 = D. RIDGWAY, *James Byres and the Definition of Etruscans*, in J. SWADDLING, P. PERKINS (eds), *Etruscan by Definition. The Cultural, Regional and Personal Identity of the Etruscans. Papers in Honour of Sybille*

- Haynes, MBE*, London, The British Museum, 2009, pp. 2-8.
- RUSKIN 1906 = J. RUSKIN, *Val d'Arno, The Schools of Florence, Mornings in Florence and The Shepherd's Tower*, Library Edition 23, ed. E. T. COOK, A. WEDDERBURN, London, G. Allen, 1906.
- SYMONDS 1900 = J. A. SYMONDS, *The Revival of Learning, Renaissance in Italy 2*, London, Smith, Elder, & Co., 1900.
- WOOLF 1992 = V. WOOLF, *The Voyage Out*, ed. E. HEINE, London, Vintage, 1992.



Fig. 1. Germain Pilon, tomba di Valentine Balbiani, ca. 1583 (Parigi, Museo del Louvre – public domain).



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