



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
Tarquinia 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



FASCINO ETRUSCO NEL PRIMO NOVECENTO: UN GIOCO DI SPECCHI
FRA ARTI E STORIA DELLE ARTI

Giovanna Bagnasco Gianni

Molto è stato detto e scritto sul tema del “fascino” che gli Etruschi esercitarono nel panorama culturale della prima metà del secolo scorso, ma indagare da vicino il gioco di specchi che si stabilisce fra strumenti della critica da un lato e percezione artistica dall’altro presenta ancora lo stesso fascino che risuona nelle parole di M. Pallottino, scritte sessant’anni fa:

C’è una Etruria degli studiosi ed una Etruria dei letterati le cui tradizioni corrono per due vie divergenti e, in un certo senso, incomunicabili: quella della ricerca obiettiva e quella della intuizione poetica [...] Gli studi etruscologici ed il “romanzo etrusco” della cultura contemporanea sono, è vero, due realtà diverse e distinte. Ma l’etruscologo non può ignorare del tutto la suggestione che l’oggetto dei suoi studi esercita così diffusamente, sul mondo della cultura. Egli deve, anzi, rispondere a questo richiamo, accoglierne la sollecitazione emotiva e non temere il contagio dell’entusiasmo. In questo senso le vie divergenti si ricongiungono; e la scienza può riconoscere, ancora una volta, il suo debito alla poesia¹.

Ora questa osservazione sul “romanzo etrusco” di quegli anni, che proprio l’itinerante “Mostra dell’arte e della civiltà degli Etruschi” del 1955² aveva contribuito indirettamente a consolidare, potrebbe risuonare in termini oraziani, un *ut pictura poësis* che sembrerebbe adattarsi molto bene anche alla situazione delle arti figurative etrusche³, per il tema che qui interessa, ovvero l’eredità della civiltà artistica degli Etruschi.

¹ PALLOTTINO 1957, citazioni alle pp. 10 e 21-22.

² RONCALLI 2007, p. 148; per le città coinvolte (Milano, Zurigo, L’Aja, Colonia, Oslo, Parigi): VIVIO 2016, p. 48.

³ Per annotazioni sul senso di “poetico” come “elemento espressivo”: BIANCHI BANDINELLI 1949, p. 35.

Del complesso strumentario dell'Etruscologia, intesa come disciplina storica⁴ e "metodologicamente trasversale"⁵, fanno parte come è noto tentativi diversi nella direzione della "storia dell'arte etrusca" o della "storia dell'arte degli Etruschi"⁶, particolarmente sotto osservazione, nella duratura consapevolezza di una necessaria, continua, elaborazione. Una tensione critica che nel tempo non ha ignorato la percezione degli artisti italiani attivi nella prima metà del secolo scorso⁷ che, dietro l'affermazione "io sono etrusco", l'hanno esplicitata sia con opere tridimensionali sia con veri e propri lasciti scritti.

Se da un lato gli studiosi, per superare il disagio provocato dall'arte etrusca, in specie dopo la scoperta dell'Apollo di Veio nel 1916, si rivolgono agli artisti a loro contemporanei per comprenderne il senso, dall'altro questi ultimi ricorrono ai poderosi tomi degli studiosi per rompere con il passato e irrompere nel nuovo. Ma come si era creato questo incontro fatale? Si può parlare di un equivoco⁸ da circoscrivere nel movimentato clima *fin de siècle* o c'è di più?

Questo si voleva esplorare nel colloquio⁹, organizzato un anno fa nel contesto di Etruscans@EXPO¹⁰ e ora edito in questo numero della serie Aristonothos, provocato dalla discussione apertasi nell'ambito del corso di Etruscologia tenuto da chi scrive per la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano (a.a. 2010-2011).

In questo percorso in più direzioni sono stata affiancata dalle allieve della Scuola che si sono occupate del contorno culturale degli artisti

⁴ BONGHI JOVINO 2008, pp. 16-17; CHIESA 2012, pp. 66-67.

⁵ HARARI 2012a, p. 416.

⁶ Su questo tema si vedano le sintesi: HARARI 1993; 2012a; 2014b; 2015.

⁷ PRATESI 1984; HARARI 1993, pp. 731-734.

⁸ BIANCHI BANDINELLI 1942, p. 232; HARARI 1993, p. 733; HARARI 2012b, p. 87.

⁹ Sono grata a M. Harari per aver accettato di moderare il colloquio da par suo, in continuità ideale con i suoi importanti contributi sul tema specifico della ricezione dell'arte etrusca nel primo Novecento, ampiamente citati in queste pagine.

¹⁰ L'iniziativa ha fatto parte del ricco palinsesto di attività ed progetti che l'Università degli Studi di Milano ha deciso di valorizzare nell'ambito dell'iniziativa "La Statale per EXPO 2015": <http://www.etruscologia.unimi.it/index.php/progetti/80-progetti/127-etruscanexpo-project>.

che dichiaravano di essere etruschi¹¹ e in seguito sostenuta dalla collaborazione dei Colleghi Paolo Rusconi e Francesca Orestano, ai quali va la nostra gratitudine¹².

Studiosi, artisti, letterati e gli Etruschi

In Italia, a Roma, dal 1889 al 1914, era stato titolare dell'insegnamento di Archeologia e Storia dell'Arte E. Löwy¹³. Attraverso il magistero di A. Conze, la sua impostazione si avvaleva della tradizione di stampo positivistico che aveva prodotto l'iniziativa dei grandi corpora, avviata dagli studiosi di scuola germanica a diretto contatto con i rinvenimenti e il territorio italiano. Ne era stato ideatore, come è noto, E. Gerhard che aveva posto a Roma i presupposti di una vasta organizzazione internazionale, l'Istituto di Corrispondenza Archeologica, la cui missione era la pubblicazione in sedi editoriali dedicate (*Bullettino, Annali*)¹⁴. Anche quando questa impresa fu trasformata nell'Istituto Archeologico Germanico e dislocata a Berlino (1871), ormai i semi di una ricerca sistematica erano stati gettati in Italia in un clima culturale ormai internazionale. In linea con questa prospettiva E. Löwy incoraggia le attività di scavo, anche se non le promuove direttamente¹⁵.

Su un altro fronte però E. Löwy viveva direttamente anche il complesso panorama scientifico della sua epoca¹⁶ e tema chiave della sua ricerca era il *Gedächtnisbild* (immagine della memoria), a seguito degli studi di E. Brücke, alimentato dagli interessi per gli aspetti psicologici della percezione – “attività psichica dell'osservatore che infonde vita all'opera artistica” – cui non era estraneo lo stretto contatto che aveva stabilito con S. Freud, tanto da poter parlare di “transfer di metodo”¹⁷. Lo sconfinamento disciplinare era dunque insito in una ricerca

¹¹ Si vedano i contributi di Angela Pola e Federica Grossi in questo volume.

¹² Si sono uniti a noi Maria Silvia Elisei, docente nell'I.I.S. “V.Cardarelli” di Tarquinia, e Marco Canani del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano.

¹³ MICHETTI 2015, p. 100; BARBANERA 2015, pp. 89-94.

¹⁴ BLANCK 1999.

¹⁵ PICOZZI 2013, pp. 13-14.

¹⁶ PICOZZI 2013, p. 11.

¹⁷ DONOHUE 2011; GALLI 2013, pp. 166-178, 181-183.

caledoscopica che affrontava con ogni mezzo la lettura delle testimonianze antiche, senza scotomizzare quegli aspetti percettivi, come la sua partecipazione a circoli di artisti fin dal 1890¹⁸, all'epoca vissuti come irrazionali o emozionali nel rifiuto interdisciplinare di stampo crociano¹⁹, e oggi da ritenersi assolutamente profetici²⁰.

Grazie alla mediazione di questo studioso il retroterra formativo e l'indirizzo di ricerca dei suoi allievi diretti, L. Mariani e G.Q. Giglioli, e indiretti, tra cui A. Della Seta²¹, era dunque piuttosto articolato, animato da prospettive antropologiche, etnologiche, psicologiche, con forti aperture sulle esperienze artistiche contemporanee, così come emergeva in quegli anni a seguito del dibattito interno alla Scuola di Vienna²².

In tale ambito F. Wickhoff, nel suo apprezzamento per i valori originali dell'arte romana, aveva fatto ricorso, già dal 1895, alla tecnica impressionista per afferrare l'illusionismo delle figure dell'Arco di Tito²³. In quegli anni, fra il 1893 e il 1901, A. Riegl immetteva nel dibattito il concetto di *Kunstwollen*, secondo cui è "nell'opera d'arte il risultato di una determinata e consapevole volontà artistica, che si sostituisce, con dura lotta, al fine pratico, alla materia e alla tecnica"²⁴.

Nonostante si trattasse di opere di storici dell'arte, esse sono recepite comunque, in particolare quella di A. Riegl, da un archeologo come A. Della Seta, aperto anche all'influenza del *Golden Bough* di J.G. Frazer²⁵. La preparazione in campo archeologico, epigrafico e filologico di questa generazione di archeologi della *fin de siècle* si salda dunque bene a una sensibilità per una critica a tutto campo, influenzata da diversi filoni della contemporanea ricerca in materia non solo storico-artistica.

Così nel 1912 A. della Seta pubblica il suo volume *Religione e arte figurata* che introduce quei concetti di gradualità e stadi prima nelle

¹⁸ PICOZZI 2013, p. 12.

¹⁹ Per questo tipo di critica: GALLI 2013, p. 185.

²⁰ PICOZZI 2013, p. 15; GALLI 2013, pp. 186-188.

²¹ PICOZZI 2013, p. 14.

²² CIERI VIA 2013, pp. 189-198.

²³ BARBANERA 2015, p. 123.

²⁴ RIEGL 1959, pp. 9-10.

²⁵ MANACORDA 1989; BARBANERA 2015, pp. 118-120.

concezioni magico-religiose e poi nella produzione artistica²⁶, in un certo senso assonante con le idee dell'infanzia e dello sviluppo dei popoli sviluppate da C. Ricci (1887) e note a E. Löwy e ai suoi contemporanei²⁷.

Siamo dunque nel pieno della *fin de siècle*, un momento cruciale per il mondo della cultura europea, quando il tema dell'espressione di un popolo, di un'epoca, di una volontà d'arte risuona nelle diverse scienze e forme artistiche²⁸.

Nel 1916, con eccezionale tempismo, viene a luce l'Apollo di Veio, il più leggibile di un gruppo di tre statue rinvenute nel santuario di Portonaccio, a Veio e vicinissimo a Roma, a contatto diretto con G.Q. Giglioli e A. Della Seta. Se il primo ne darà preliminare comunicazione scientifica nel 1919²⁹, il secondo le espone al pubblico, a Villa Giulia, già nel 1918, due anni dopo il rinvenimento. Come si dirà oltre, tra il pubblico accorso sono, oltre a R. Longhi³⁰, anche artisti stranieri.

Non stupisce quindi che anche C. Anti, venuto in contatto con l'ambiente attorno a E. Löwy nel suo periodo romano (1914-1921)³¹, faccia ricorso al mondo artistico a lui contemporaneo nel saggio che proprio in quegli anni dedicò all'Apollo di Veio, il cui taglio analitico e il rigore del confronto con le opere greche è indubbio.

Una prima osservazione è per il pittore eclettico C.E. Oppo, che per il movimento dell'Apollo si era espresso con una battuta "Fermati, fermati!", parafrasando Michelangelo, ovvero il "grande etrusco creatore di Mosè"³². Una seconda si riferisce all'opera al di A. Rodin, *l'homme qui marche*, ispirata a sua volta alla replica bronzea dello Hypnos di Berlino, e permette di toccare con mano quel gioco di risonanze fra critica e arte, cui più sopra si è fatto cenno:

²⁶ DELLA SETA 1912, p. 10. Indicativa di un clima condiviso a livello europeo è la pubblicazione nello stesso anno del volume di E. Durkheim *Le forme elementari della vita religiosa* (CARANDINI 2002, p. 24).

²⁷ CIERI VIA 2013, pp. 197-198.

²⁸ Per un inquadramento dei fermenti filosofici in atto negli ambienti germanici, che possono considerarsi anche a monte del tema qui affrontato: GIANNI ARDIC 2016, pp. 25-27.

²⁹ Sui cinque interventi di G.Q. Giglioli nel quadro della scoperta: HARARI 2015, pp. 31-32.

³⁰ BAGNASCO GIANNI 2008a, p. 27.

³¹ *Carlo Anti* 1992.

³² ANTI 1920, p. 74.

Anche qui lo stesso motivo, la stesa semplicità, la stessa vigoria quasi esasperata, per cui tendini e muscoli risaltano taglienti dalle masse. Ed è forse appunto l'impetuosità moderna, la rude sincerità che informano l'Apollo e alle quali giovò anche la duttile creta, che ci fa tanto ammirare la singolare statua di Veio, che ce la fa "sentire" senza bisogno di sforzo erudito, vero capolavoro, eternamente giovane, godimento di ogni generazione³³.

Nel breve volgere delle prime pagine dello scritto di C. Anti si ritrovano i due filoni sui quali si sono concentrati in quel torno di tempo i critici, ovvero da un lato andare oltre i confini del mondo classico per capire la produzione artistica degli Etruschi e dall'altro superare il limite cronologico e continuare a ricercarne il senso nella posterità artistica dei grandi toscani.

Il primo argomento desta immediatamente la diffidenza di R. Bianchi Bandinelli che parla esplicitamente di "pigrià" delle avanguardie che avrebbero trovato nell'approssimativa specie della produzione etrusca, fatta di materiali poveri, un luogo adatto a contenerle³⁴. Il secondo assume i contorni di un topos che si trascina negli scritti dei critici, ma impoverito del senso che gli aveva a suo tempo dato J.J. Winckelmann³⁵, per sfumare poi nelle fosche tinte del tema identitario formatosi nel periodo fra le due guerre.

Ma se da un lato le opere d'arte antiche influenzano gli artisti, questi dall'altro forniscono agli studiosi contemporanei, che andavano riunendole e raffigurandole nei loro tomi e manuali, strumenti nuovi per l'interpretazione³⁶.

Questa contemporaneità che gli Etruschi condividono con artisti e critici della *fin de siècle* non è però un *unicum*. Come suggeriscono le pagine di questo volume si può in qualche modo ricostruire una stratigrafia della passione per gli Etruschi che di volta in volta contagia ambienti culturali e critici d'arte, anche oltralpe, con modalità e tinte

³³ ANTI 1920, p. 77-78.

³⁴ Il tema del confronto al di fuori dello specifico periodo cronologico è presente, così come a R. Bianchi Bandinelli, anche a D. Levi: trovandosi di fronte al fenomeno generato dagli artisti a loro contemporanei, devono interagire con un diffuso apprezzamento dell'arte etrusca a scapito di un interesse per il mondo ellenico (PRATESI 1984, pp. 92-94).

³⁵ HARARI 1993, p. 730.

³⁶ Vd. in proposito il contributo di A. Pola in questo volume.

diverse e, ogni volta, con un nuovo gioco di specchi.

Ma è il tema identitario, ereditato dalla percezione degli antichi, che resta forte e in qualche modo garante dell'unicità di un popolo che evidentemente ha potuto, con fortune alterne, diventare un polo attrattore anche di percezioni altre, nonostante la povertà dei materiali utilizzati.

“Romanzo etrusco”: autonomia e continuità di un popolo

Inevitabile ricordare ancora una volta come il “romanzo etrusco” affondi le proprie radici alla corte rinascimentale di Cosimo I de' Medici. Le ragioni dell'invenzione di una continuità etrusca sono note: la politica medicea voleva aprire alle potenze straniere e proiettarsi in Europa, in particolare verso la Francia, anche grazie al coinvolgimento degli ambienti colti, facendo leva sull'antica tradizione di autonomia politica e istituzionale della Toscana fin dai tempi degli Etruschi. Coerentemente Cosimo II avvia l'opera di T. Dempster *De Etruria Regali* (1616-1619), giunta a compimento solo nel 1726³⁷.

Si può dire che l'operazione ebbe successo perché la risonanza in Europa di questo popolo fu notevole, superando di gran lunga i confini della Toscana³⁸. Ma è nei repertori, soprattutto di sarcofagi, organizzati da personalità come Filippo Buonarroti³⁹, che J.J. Winckelmann riconosce le tracce di quelle forzature di stile proprie dell'opera di Michelangelo⁴⁰, cui sopra si è accennato, sancendo così una continuità espressiva dagli Etruschi ai Toscani.

Il filone identitario si afferma dunque ancora prima che nella stagione romantica, alimentata dalle scoperte vulcenti del Principe di Canino, quando irrompe il mito letterario, e prende vigore in quella letteratura ricca favorita dal clima del *Grand Tour*, interessata a capire come e quando gli Etruschi si erano affacciati sulla scena della Storia in rapporto agli “altri”. Ancora prima infatti, al di là dei ristretti confini della nostra critica “italica”, la percezione di una compattezza

³⁷ CRISTOFANI 1992, pp. 283-291.

³⁸ Sull'operazione di J. Byres in rapporto al pittore polacco F. Smuglewicz: DOBROWOLSKY 2008; vd. in proposito il contributo di M. Canani in questo volume.

³⁹ Per la sua discendenza da Michelangelo: CRISTOFANI 1978, p. 584

⁴⁰ HARARI 1993, p. 730.

za dell'esperienza etrusca e di una sua sopravvivenza nei posteri artisti di chiara fama è momento di sintonia. Ereditato in particolare in Gran Bretagna, a seguito sia della politica europeista medicea sia delle scoperte vulcenti, aveva creato i presupposti per la diffusione dell'*Etruscan taste*, che percorre gran parte dell'Ottocento. Se da un lato innerva gli scritti di più diversa motivazione dei britannici da J. Ruskin (Etruschi e Botticelli), a G. Dennis (Etruschi e Giotto), a N. Hawthorne e V. Lee⁴¹, dall'altro si profila come fenomeno di ritorno proprio in coincidenza con la scoperta dell'Apollo di Veio (1916).

Il poeta imagista E. Storer dedica interamente agli Etruschi il secondo numero (1918) di *Atys*, "Foglio internazionale d'Arte e Letteratura", che aveva fondato nello stesso anno e voluto incardinare a Roma, aperto a contributori anglosassoni e italiani che si esprimessero inanellando scritto e immagine⁴².

Protagonista del numero è la pittura, in particolare la pinacoteca sotterranea tarquiniese, restituita nelle xilografie soprattutto dei coniugi Nutting. Nei loro vivaci *woodcuts* le figure risultano ancora più scattanti degli originali secondo un gioco di positivo e negativo che ne stravolge anche l'orientamento. Se il giudizio di E. Storer sulla pittura etrusca dipende da quello "classicista" e critico di G. Dennis, sono proprio le immagini così restituite, raccordate con i toni vivaci dei titoli dei suoi contributi nella rivista e del suo atteggiamento verso gli Etruschi, che lascia trapelare il desiderio di una ricerca e di una conseguente volontà di espressione che si nutre di oggetti in sé parlanti per il loro significato intrinseco.

Rivelatrice è la scelta di riprodurre maschere che dalle antefisse etrusche in terracotta traggono tutta la loro espressione, così come quella, esistente solo in questo numero etrusco di *Atys*, inventata combinando il nimbo di una famosa antefissa lanuvina e il volto dell'Apollo di Veio⁴³: è questa la sua prima riproduzione, ancorché stilizzata, dovuta all'esposizione al pubblico voluta da A. Della Seta, all'indomani della scoperta e poco prima che G.Q. Giglioli ne desse conto sulle *Notizie degli Scavi*⁴⁴. La tensione che percorre le otto pagine del numero etru-

⁴¹ Su questi temi, nel presente volume, vd. i contributi di F. Orestano e M. Canani.

⁴² BAGNASCO GIANNI 2008a.

⁴³ In questo volume l'immagine è riprodotta nel contributo di A. Pola (Fig. 1).

⁴⁴ Ivi, p. 21.

sco è carica di immedesimazione nel sangue, nella razza, nella forza vitale che dagli Etruschi, passando attraverso il Rinascimento, arriva ai poeti contemporanei come Bino Binazzi, secondo la lezione che procede da G. Dennis in *The Cities and Cemeteries of Etruria*⁴⁵. Forse una tematica *fin de siècle* ben esplicitata anche con titoli quali *The Singularity of a Race* firmato da un non ben identificato Brewster Jones⁴⁶.

L'interesse per la "razza" corrisponde dunque a un'idea di identità particolare per gli "italici" Etruschi, dalle dibattute origini, raccolta tra i primi da lady Hamilton Gray, da G. Dennis e poi dai suoi lettori tra i quali E. Storer, fino a D.H. Lawrence⁴⁷. Come altrove accennato⁴⁸, la posizione di quest'ultimo scrittore, lettore tra gli altri di P. Ducati sostenitore della provenienza orientale degli Etruschi, si segnala per una percezione dell'evoluzione di questo popolo, che potremmo definire più vicina alle posizioni di A. Della Seta. Già nei primi anni Venti, egli aveva messo in dubbio la verosimiglianza di parlare di "origini" degli Etruschi, aprendo al concetto di "formazione" per questo particolare popolo sullo sfondo "italico"⁴⁹.

Così pure G.Q. Giglioli, nel primo dei cinque saggi dedicati alle scoperte veienti, afferma: "Sono vere statue e non opere decorative, e aprono perciò un nuovo capitolo nella storia dell'arte arcaica della nostra Patria"⁵⁰. Si innestava così in tempi non sospetti, un concetto di "patria" collegato in prima istanza alle conseguenze dell'operazione medicea, alla stagione risorgimentale⁵¹ e poi al sangue, alla forza di un popolo. Gli Etruschi si stagliano però sullo sfondo dell'Italia antica, prima di tutto nei segni lasciati nel paesaggio, tombe dipinte e opere architettoniche⁵², percepiti come presenza immanente nell'im-

⁴⁵ DENNIS 1948, p. XLII.

⁴⁶ BAGNASCO GIANNI 2008a, p. 27.

⁴⁷ Per uno sguardo sulla concretezza del rapporto di D.H. Lawrence con la realtà tarquiniese: PALLOTTINO 1992; vd. in questo volume le osservazioni di M.S. Elisei.

⁴⁸ BAGNASCO GIANNI 2013, per le citazioni p. 30.

⁴⁹ BAGNASCO GIANNI 2012, p. 38.

⁵⁰ GIGLIOLI 1919, p. 29.

⁵¹ HARARI 1993, p. 737; HARARI 2012a, pp. 406-407.

⁵² Per la percezione delle tombe dipinte a partire dal Rinascimento (MARZULLO c.s., cap. 1, con riferimenti); per il rilievo del monumento etrusco, inteso come una cisterna d'acqua, eseguito da Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) a Tarquinia (MANDOLESI 1991); per un parallelo tra la percezione

maginario degli artisti fin dal Rinascimento. In continuità, Vincenzo Cardarelli “tarquiniese di nascita” sostiene, nei panorami tratteggiati nelle sue pagine, la continuità di un’etruscità che prima di essere di razza è di cultura e territorio trasformato da una civiltà intera nel suo arco di vita⁵³.

Nello stesso anno in cui nasce *Atys*, M. Broglio fonda la rivista *Valori Plastici*, voce dell’omonimo movimento di artisti, e l’anno dopo, nel 1919, un gruppo di letterati, tra cui proprio Vincenzo Cardarelli, dà avvio a *La Ronda*. Riviste a vocazione diversa dunque, ma con un interscambio di intuizioni e reazioni “in bilico tra il ritorno all’ordine e l’idea di rinnovamento”, consone al momento complesso che segue il primo conflitto mondiale⁵⁴.

L’argomento Etruschi è dunque nelle corde dei vari contributori di queste riviste di avanguardia, ma come abbiamo visto ha radici profonde nella letteratura italiana e straniera, indipendentemente dalla temperie culturale dell’epoca. Rappresenta dunque uno stadio della passione per gli Etruschi, prima della strumentalizzazione dei nazionalismi di cui più sopra si è detto.

Ma l’aspetto particolare di questo strato della passione per gli Etruschi, che collocheremo allo scorcio della *fin de siècle*, è l’intensità dello scambio che si verifica fra critici, letterati e artisti. Se i letterati Emilio Cecchi e Vincenzo Cardarelli hanno nel loro bagaglio riferimenti alla forza creatrice etrusca e alla plasticità della terracotta che la sa rendere⁵⁵, dall’altro gli scultori si immedesimano nel popolo, lo studiano nei libri degli archeologi, dichiarano “io sono etrusco” e, come scrive il capofila di questo sentire A. Martini, cercano nella terracotta la “quarta dimensione”⁵⁶.

di V. Cardarelli e di D.H. Lawrence a Tarquinia, vd. in questo volume il contributo di M.S. Elisei.

⁵³ A questo proposito, indipendentemente dal clima decadente della sua poetica, sono illuminanti le pagine di V. Cardarelli in *Villa Tarantola* (CARDARELLI 1948).

⁵⁴ FUSCONI 2006, p. 81; MARCONE 2008, pp. 43-44.

⁵⁵ Per una rassegna di alcune vivide immagini: HARARI 1993, pp. 732-733.

⁵⁶ Per considerazioni dettagliate su questi temi vd. i contributi di A. Pola e F. Grossi in questo volume.

“Duttile creta”, “terracotta”, povertà della materia

“Terracotta” è una parola che entra ovunque negli scritti di studiosi e artisti che fanno riferimento agli Etruschi, ma con che grado di percezione vi entra di volta in volta?

Se “terracotta” definisce l’oggetto dello studio, il mezzo per comprenderne il senso e definirlo è “scultura” e di conseguenza il confronto avviene fra opere che dal punto di vista materico sono tra loro profondamente diverse. Così accade, come si è visto, nel caso di C. Anti che, pur riconoscendo il ruolo della “duttile creta” nell’effetto dell’Apollo, raccoglie comunque una messe di confronti con opere greche in pietra. Che le fonti antiche parlino di coroplasti giunti in Etruria a seguito di Damarato è chiaro fin dai primi scritti all’indomani delle scoperte delle terrecotte veienti⁵⁷ così come il riferimento a Vulca di C. Anti⁵⁸, ma l’occhio degli studiosi si volge alla scultura in pietra greca. Prima di queste scoperte infatti era stata soprattutto la massiccia produzione di sarcofagi in pietra, con le loro iscrizioni, a attirare l’interesse e a costituire il riferimento principale per la scultura etrusca e aveva portato a mettere in risalto volti e ritratti.

Queste opere, pur nella dovizia dei confronti con quelle greche, erano giunte dunque a proposito per dimostrare che il suolo della “patria” aveva restituito simulacri propri di divinità per le quali sarebbe stato più opportuno “ormai adoperare i nomi italici” in luogo di quelli greci⁵⁹. Si forgiava così una personalità di artista “italico” e era aperto un nuovo capitolo del confronto fra arte etrusca e greca perché procedeva dall’interno di uno stile riconosciuto come greco. Se infatti da un lato questa stessa arte esercitava una notevole forza di attrazione per una valutazione “di scuola”, sia per stile sia per scelta dei temi, dall’altro ne esercitava una di forza pari e contraria quando questi temi venivano confrontati con il reale del rinvenimento etrusco e del suo impatto visivo.

Sappiamo che in seguito la critica si è cimentata nell’esegesi riequilibrandosi notevolmente⁶⁰, ma proprio tenendo ferma la variabile

⁵⁷ GIGLIOLI 1919, pp. 29-30.

⁵⁸ ANTI 1920, p. 74.

⁵⁹ GIGLIOLI 1919, p. 29.

⁶⁰ Per la forza della percezione di questa particolare corrente nella lettura di M. Pallottino: HARARI 2015, p. 29.

dell'assegnazione a quello stile peculiare dell'arcaismo di stampo ionico per gran parte della coroplastica etrusca, ciò che emerge con forza è il contrasto materico fra l'uso della pietra e l'uso della terracotta per rendere le effigi che ornano i templi etruschi.

Pur tenendo conto della ben nota coesistenza nello stesso territorio etrusco di un diversificato profilo geomorfologico, con le conseguenti e altrettanto diversificate realizzazioni artistiche, è difficile ormai sostenere che è solo grazie all'esperienza greca che gli Etruschi si sono a un certo punto accorti delle potenzialità del marmo⁶¹.

La cosiddetta Venere della Cannicella, antecedente ai prodotti della coroplastica veiente di cui qui si discute⁶², costituisce un esempio evidente di simulacro in marmo collocato in un santuario orvietano, indipendentemente da quale esso fosse⁶³. Parimenti nell'ambito della scultura funeraria, la 'bottega pisana', avviata verosimilmente da maestranze straniere nella prima metà del VI secolo a.C. elaborando modelli della tradizione locale, cippi emisferici e a clava in marmo, avrebbe poi incrementato lo sfruttamento delle potenzialità delle Alpi Apuane per produrre nuovi modelli ispirati a ascendenti greco-orientali⁶⁴.

È questo un aspetto su cui vale la pena di tornare, proprio perché entra in gioco il giudizio di merito della materia prima impiegata nelle realizzazioni di impegno, come lo sono i simulacri divini collocati sui templi. La terracotta rappresenta piuttosto il mezzo espressivo più condiviso nel tempo e nello spazio occupato dalla civiltà artistica degli Etruschi⁶⁵. Il suo specifico etrusco è tale da entrare in gioco anche al momento di celebrare la grandezza di Roma, dato che Plinio ne racconta i risvolti del processo nel noto episodio della quadriga fittile destinata al tempio capitolino, cresciuta a dismisura nella fornace, una volta plasmata dall'artista veiente Vulca (*NH* 28.16; 35, 157). Scavando al di sotto della superficie del *topos*, si tocca con mano la complessità del processo di realizzazione e la perizia dei coroplasti certo non seconda a quella degli scultori.

Nel panorama della critica è raro trovare uno specifico riferimento

⁶¹ BIANCHI BANDINELLI 1942, pp. 232-233.

⁶² COLONNA 1987, p. 32.

⁶³ RONCALLI 2012, pp. 190-192.

⁶⁴ MAGGIANI 2014, pp. 52-53.

⁶⁵ HARARI 1993, p. 733.

al ruolo della terracotta, a parte le annotazioni di M. Pallottino, fin dal suo lavoro dedicato a Tarquinia del 1937, che precorrono i tempi odierni⁶⁶. Il suo specifico uso per i sarcofagi apre la prospettiva di uno studio mirato a sceverarne il peso sul piano culturale più che sulla valutazione di una qualità artistica misurata al metro greco.

Non diverso è il rigoroso distacco filologico⁶⁷ che ha condannato a tenere in sospenso per decenni l'esegesi dei Cavalli Alati del santuario dell'Ara della Regina a Tarquinia, forse un indicatore importante della coscienza critica di un momento particolare della ricerca etruscologica.

Un disagio nell'inquadrare i cavalli emerge subito dopo il fortunato rinvenimento (1938), nei primi scritti del loro scopritore Pietro Romanelli che aveva cercato di dare un volto e una volontà al loro artefice, il cui "carattere etrusco, o meglio italico" era sottolineato con ammirazione: "Come l'artista è giunto a tale sapienza e compiutezza di effetto?". I Cavalli, nell'ardito distacco dal fondo, sembrano quasi riscuotersi dalla "purissima linea del loro contorno" condivisa per l'appunto con i cavalli a più basso rilievo del Partenone, trovando nella postura solenne, ieratica, al passo, l'attimo perfetto per dare all'insieme "quell'aria di forza e di velocità rattenuta che si rivela nell'atteggiamento e nella mossa delle figure e delle varie parti del loro corpo"⁶⁸.

Il "vigoroso senso di plasticità", dettagliato nella sua distanza dal riferimento fidiaco nel quale la critica ha invece lasciato in qualche modo fluttuare per lunghi anni i Cavalli, e "l'efficacia dell'espressione" di cui parla Pietro Romanelli sono temi ricorrenti, come si è visto sempre in rapporto al metro classico, negli scritti degli studiosi cui egli faceva riferimento nelle note del suo contributo: Della Seta, Giglioli, Ducati.

Se questo poteva valere però per quel momento specifico dell'arcaismo che fu da subito riconosciuto come promanato dalla Grecia, più problematica è restata nel tempo la definizione dei Cavalli Alati tanto da sfuggire, come si è accennato, a una definizione chiara in rapporto all'esperienza fidiaca alla quale sembravano di primo acchito

⁶⁶ Su questo tema si vedano, con riferimenti, le osservazioni in: BONGHI JOVINO 2007, pp. 101-102.

⁶⁷ Per alcuni accenni alle posizioni sulla lettura storico-artistica dei Cavalli: BAGNASCO GIANNI 2009a, p. 94, nt. 5 e p.100.

⁶⁸ ROMANELLI 1938-1939, p. 438.

raccordarsi. Stiamo infatti parlando di almeno un secolo dopo, rispetto ai ritrovamenti veienti, così come anche i recenti scavi hanno potuto chiarire per il Tempio III del santuario dell'Ara della Regina al cui frontone i Cavalli erano destinati. Se coglie nel segno la ricostruzione proposta⁶⁹, il gruppo dei Cavalli trae essenza dall'interno dell'esperienza etrusca, nella tradizione delle lastre in terracotta con processioni e teorie di animali, maturata a seguito del contatto con la coroplastica della Grecità d'Occidente. Il distacco progressivo dalla "purissima linea del loro contorno" osservato da P. Romanelli trova la sua ragione d'essere in un elemento di novità tecnica e formale concreta, possibile solo grazie alla duttilità della materia di cui i Cavalli sono fatti: al calore del fuoco, nella fornace, si blocca per sempre la forma ricavata nella plasticità dell'argilla.

Il caso dei Cavalli tarquiniesi dimostrerebbe dunque che la terracotta garantisce nel tempo il valore simbolico di un particolare aspetto della civiltà artistica degli Etruschi, ovvero il tema della lastra figurata con processioni di cavalli, elemento memorabile, riconoscibile e autorevole che attrae le comunità verso i luoghi di incontro⁷⁰. Ma questo non è un tema che P. Romanelli sviluppa e la terracotta, di fronte al dibattito sullo stile, perde terreno.

Se dunque i critici insistono sulla povertà della materia, sulla sua disorganicità come motivo di allontanamento dall'ideale classico, gli artisti si immedesimano invece nelle sue potenzialità e ricercano le proprie origini nella Toscana etrusca anche quando non le hanno direttamente. Così è per A. Martini, al punto che l'arte degli Etruschi acquisisce una nuova contemporaneità nella prima metà del Novecento, aggiungendo un nuovo livello alla stratigrafia della passione per gli Etruschi:

Per due anni ho studiato la scultura etrusca e per cinque l'ho ridata. Io sono il vero etrusco: loro mi hanno dato un linguaggio, e io li ho fatti parlare, li ho espressi. Avrei potuto fare mille statue come le avrebbero immaginate loro⁷¹.

Procedendo su questa linea non è forse azzardato sentire che in

⁶⁹ BAGNASCO GIANNI 2009a.

⁷⁰ BAGNASCO GIANNI 2005.

⁷¹ Per la citazione nel suo contesto vd., *infra*, pp. 64.

qualche modo l'intuizione di A. Martini anticipa di quattro anni la scoperta dei Cavalli Alati di Tarquinia. Nel grande bronzo la *Forza e gli Eroi* (1934) la citazione dei cavalli dei Dioscuri locresi (Marafioti)⁷² è evidente, ma è la terracotta degli Etruschi, in continuità con le dichiarazioni espresse ancora nel 1919, che trascina l'ispirazione, afferrando dunque il senso di un impatto visivo dovuto alla plasticità della materia.

Tra *Kunstwollen* e “verità dell'immagine”

Il capitolo che si apre nella prima metà del Novecento è dunque “nuovo” in termini storico-artistici perché rinvigorisce gli studi mirati al confronto fra arte etrusca e greca, ma assolutamente tradizionale se si pensa al senso della disciplina etruscologica, mirata a cogliere le istanze identitarie di un popolo che le fonti antiche, come è ben noto, stentavano a collocare nello scenario della Storia, come insegna Dionigi d'Alicarnasso, il primo studioso che se ne occupò sistematicamente⁷³.

Uno studio a tutto campo appare dunque connaturato alla disciplina etruscologica stessa e nasce con essa, se se ne segue la genealogia: dai suoi albori aveva mirato alle varie istanze che si innervano nella ricerca dell'identità di un popolo intero più che sugli aspetti particolari della sua civiltà artistica. Promanando dunque dall'Etruscheria settecentesca, non stupisce che la produzione artistica etrusca sia stata percepita da J.J. Winckelmann, indipendentemente dal giudizio qualitativo, come effetto di una specificità politica etrusca⁷⁴. Sotto questa luce, del resto, veniva recepita negli ambienti internazionali ottocenteschi di cui si è detto dove andava maturando quella complessa temperie culturale mediata in Italia da E. Löwy, che aveva provocato nei suoi allievi, diretti e indiretti come G.Q. Giglioli e A. Della Seta, un'attenzione alla ripercussione dell'aspetto identitario sulla produzione artistica, che può dirsi ancora indipendente dalla contingenza politica del loro tempo.

Ma è interessante soffermarsi di nuovo sul risvolto politico che ha

⁷² Per una ricezione attraverso *Dedalo* (ORSI 1925), vd. le considerazioni di A. Pola in questo volume.

⁷³ BAGNASCO GIANNI 2012, pp. 62-63.

⁷⁴ CRISTOFANI 1992, p. 288.

assunto nella prima metà del Novecento il tema identitario, che nel caso degli Etruschi avrebbe provocato nella critica una deriva nazionalistica incombente su una valutazione astorica del fenomeno artistico⁷⁵.

Come abbiamo visto questo tema corre parallelo a quello della terracotta, vera e propria costante nella scelta della materia prima utilizzata per realizzare i programmi figurativi dei templi etruschi. Questi due temi hanno innervato la formazione della coscienza di critici e artisti nei confronti degli Etruschi sullo scorcio della *fin de siècle*. È forse opportuno ora vedere come essi siano sfociati nel dibattito posteriore, a cominciare dal periodo fra le due guerre, che ne ha raccolto gli esiti in maniera diversificata.

Come si è detto M. Pallottino, fin dalla sua monografia dedicata a Tarquinia, aveva colto aspetti del tessuto connettivo della produzione artistica etrusca che avevano in seguito portato a elaborare il concetto di “fasi” diacroniche e diatopiche espressione delle scelte culturali delle diverse comunità etrusche, dando forte rilevanza alla ricostruzione degli aspetti particolari del popolamento⁷⁶. Questi suoi due lavori della seconda metà degli anni Trenta sembrerebbero in qualche modo anticipare la sua innovativa visione della pittura etrusca manifestata pochi anni dopo nel contributo “*Partecipazione e senso drammatico nel mondo figurativo degli Etruschi*” (1946). Il termine virgolettato “partecipazione” dà una chiara indicazione nel senso di una ricerca antropologica perché è parola chiave del vocabolario di L. Lévi-Bruhl⁷⁷, letto e citato da M. Pallottino nell’edizione del 1928 del volume del 1910⁷⁸. Esso viene infatti inteso come strumento utile per comprendere le “correlazioni fra figura e figura”⁷⁹ e come i “decoratori etruschi hanno rappresentato la realtà”⁸⁰ nella sintassi narrativa della pittura etrusca⁸¹. La ricerca delle molte “verità” dell’immagine supera l’a-

⁷⁵ HARARI 2015, pp. 35-37.

⁷⁶ PALLOTTINO 1939. Per questa impostazione: MANSUELLI 1963, p. 25; BONGHI JOVINO 2007, p. 101.

⁷⁷ Per la ricezione del pensiero antropologico di Lévi-Bruhl in Italia, ma senza riferimenti a M. Pallottino: CARANDINI 2002, pp. 53-75.

⁷⁸ PALLOTTINO 1946, p. 985, nt. 30.

⁷⁹ PALLOTTINO 1946, p. 987.

⁸⁰ PALLOTTINO 1946, p. 985.

⁸¹ Sugli aspetti della ricerca successiva in tal senso: HARARI 1993, p. 741.

spetto meramente stilistico e iconografico, come esprime la scelta della parola “decoratori”. Siamo già su un terreno “altro”, come osserva F. Roncalli⁸², sul quale M. Pallottino si dota di strumenti che gli consentono di sostenere sul piano teorico una ricerca volta a comprendere il senso di un ordine diverso rispetto alle conquiste della razionalità greca e gettare luce sulla natura della volontà di rappresentazione della realtà da parte degli Etruschi, prima ancora di una volontà d’arte.

Verità dell’immagine⁸³ dunque in un momento in cui R. Bianchi Bandinelli (1949) raccoglieva in *Storicità dell’Arte Classica* il divenire delle proprie posizioni nei confronti dell’arte classica e etrusca. Buona parte delle osservazioni riguardano l’impostazione di A. Riegl in direzione del *Kunstwollen*, riconosciuto come ricerca storica, ancorché percorsa da una vena teleologica. Questa sarebbe stata in seguito ereditata e potenziata da G. Kaschnitz-Weinberg nel suo concetto di *Struktur*, introdotto per lo studio degli aspetti del mondo etrusco-italico⁸⁴, quale essenza immanente dalla quale si sarebbero sviluppati dei filoni, l’uno nel senso “plastico-dinamico” e l’altro “geometrico-cubistico”⁸⁵.

La diffidenza di R. Bianchi Bandinelli per questa deriva del pensiero storico è nota “per i limiti insiti nei risultati tratti al di fuori della lezione storicista dei predetti studi”⁸⁶, tuttavia fin da 1942 egli risentiva la necessità di uno strumentario critico storico artistico “integrale” che si avvicina molto a una ricerca a tutto campo⁸⁷. È interessante osservare come lo Studioso abbia maturato nel tempo l’opportunità di tradurre *Kunstwollen* con “gusto” piuttosto che con “volontà d’arte”⁸⁸ ponendosi anche, fin dal 1931, il problema di come affrontare la complessità dei vari filoni della ricerca che rendevano sfuggente il concetto di

⁸² RONCALLI 2007, p. 150.

⁸³ Per la letteratura in merito rimando a: FRANZINI 2004, in particolare pp. 121-133.

⁸⁴ KASCHNITZ-WEINBERG 1933.

⁸⁵ Su cui MANSUELLI 1963; BONGHI JOVINO 2007, p. 100; MELANDRI 2013, p. 158

⁸⁶ BIANCHI BANDINELLI 1942, p. 219; BIANCHI BANDINELLI 1949, p. 33; BIANCHI BANDINELLI 1961 (anche per quanto attiene ai risultati a cui era in seguito approdata la ricerca di G. G. Kaschnitz-Weinberg).

⁸⁷ BIANCHI BANDINELLI 1949, p. 34.

⁸⁸ BIANCHI BANDINELLI 1961.

“storia dell’arte” applicato al mondo antico⁸⁹.

A tale auspicio teorico, proteso verso una ricerca di tipo “integrale”, fa dunque riscontro l’applicazione pratica, da parte di M. Pallottino nel 1946, del concetto di “partecipazione”, utilizzato per attingere a un’ esplorazione di respiro altrettanto ampio su cultura e religione. Un concetto forse presente ancora nel 1957, sempre a proposito delle intuizioni degli artisti:

Chi scriverà un giorno quella storia dell’arte degli Etruschi che non è stata ancora mai scritta non potrà non tener conto di queste notazioni che, al di là dalle parole brillanti e paradossali, contengono una assai maggiore validità critica, una assai più stimolante fecondità di molti e molti grossi tomi pubblicati da archeologi di chiara fama. C’è, tutto sommato, un amore per le cose che ci avvicina ad esse e ci aiuta a comprenderne la natura. Esso è necessario anche agli studiosi⁹⁰.

Queste parole sembrano ben dipingere la realtà dei tomi muti degli studiosi accanto alle conquiste degli artisti che nell’originalità della terracotta avevano trovato una chiave di lettura importante, sia nella direzione della “verità delle immagini” sia di una lettura “integrale” nel senso richiamato dai due studiosi al centro del dibattito fra le due guerre e oltre, di cui si è detto.

In particolare A. Martini, come la Mostra milanese di un decennio fa ha ben comunicato⁹¹, era capace non solo di rielaborare a tinte forti, ma anche di spiegare per iscritto il suo debito nei confronti dell’arte etrusca. Un debito restituito con gli interessi nelle sue opere squarciando forse un vero e proprio velo quasi che la sua arte avesse non solo prefigurato il momento di scoperte successive, così come per esempio i Cavalli Alati di Tarquinia, debitori etruschi del linguaggio e della coroplastica magnogreca e siceliota più che dell’esperienza post-fidiaca, ma soprattutto prefigurato nella bontà della prescienza – dovuta alla giustezza del processo logico – l’essenza stessa della loro genesi. Forse qui sta il senso di come a volte sia prima di tutto l’arte a vedere e capire l’arte.

Quello che si vuole qui sostenere è che il contributo di artisti e let-

⁸⁹ BIANCHI BANDINELLI 1931, p. 426; BIANCHI BANDINELLI 1949, p. 23. Recentemente sul tema in prospettiva contemporanea: BARBANERA 2015, pp. 200-204.

⁹⁰ PALLOTTINO 1957, p. 21.

⁹¹ *Arturo Martini* 2006.

terati, così come dichiarato da M. Pallottino, difficilmente può essere ridotto alla sola dimensione emotiva perché la disciplina etruscologica necessita di una pluralità di strumenti. Questo finché sussisteranno i vuoti provocati dalla mancata conoscenza di una tradizione scritta diretta per andare oltre il ricorso continuo al confronto con i due mondi con i quali gli Etruschi sono venuti in contatto, greco e romano.

In questo quadro, tenere la ricostruzione storica come obiettivo può conciliarsi con una ricerca della “verità” degli immagini che gli Etruschi hanno lasciato, partendo dall’interno di esse e illuminandone le relazioni come intuito da M. Pallottino fin dal 1946⁹². Pur essendo M. Pallottino scettico di fronte allo strumentario dell’iconologia, si può forse dire che in ambito etruscologico egli abbia per primo iniziato questo filone, ancorché focalizzandosi sugli aspetti magico-religiosi impiegati nella ricreazione del reale⁹³, ma con una decisa apertura a quelle istanze fondamentali per la civiltà etrusca che invadono la sfera del sacro e le credenze cosmologiche che ne formano il tessuto connettivo⁹⁴.

Ma questo naturalmente non ha nulla a che vedere con il metro della valutazione artistica così come forse lo era per gli artisti che si sentivano etruschi e lo esprimono scrivendo. La loro ricerca artistica risuona infatti più sulle corde di una “storia della civiltà”, o meglio di una antropologia etrusca in senso pallottiniano, che non di una immedesimazione nelle potenzialità di un primitivismo etrusco. Nella prima metà del Novecento la sfumatura è nuova, perché unisce il tema identitario a una volontà di espressione attraverso la terracotta, e dunque diversa rispetto a quanto traspare nei temi cari a letterati e artisti dei secoli precedenti. Tuttavia, come per essi, questa sfumatura rimane nel solco di una ricerca identitaria e, al di là dei filtri ideologici di volta in volta applicati, resistente nella sua valenza profondamente culturale.

È a questo proposito condivisibile un’osservazione di M. Harari che paragona anche la nostra contemporanea “libertà di appropriazione e assimilazione” nei confronti degli Etruschi, cui si può ricondurre anche l’atteggiamento degli artisti del primo Novecento, a quella libertà che

⁹² RONCALLI 2007, p. 150.

⁹³ Filone ripreso poi programmaticamente (PAIRAULT MASSA 1992), su cui: HARARI 1993, pp. 740-741.

⁹⁴ Come ribadito in: PUGLIESE CARRATELLI 1993, pp. 39-42; PUGLIESE CARRATELLI 1994, pp. 112-115.

a loro volta gli Etruschi “esercitarono nei confronti dei modelli dei loro interlocutori greci”⁹⁵.

E per questo vale sempre la pena di scavare in più direzioni sotto l'apparenza dell'appropriazione stilistica e anche iconografica per attingere, possibilmente, a una “verità dell'immagine”.

Come insegna il modello etrusco di Sarcofago degli Sposi, che ha prodotto come è noto varie repliche, è evidente come, tenendo bloccata la variabile della lettura stilistica sulla lancetta del pieno arcaismo di evidente influenza ionica, il messaggio veicolato diverga notevolmente da quello greco indicando con forza la condizione della coppia etrusca, prima ancora che della donna etrusca⁹⁶.

Scendendo nel tempo, la rilettura critica di P. Orlandini sulla Chimera di Arezzo, scevra da condizionamenti di scuola e in base a un accurato studio del contesto storico e culturale dei confronti disponibili in Magna Grecia, ha portato a confermare la cronologia del grande bronzo alla seconda metà - fine del V secolo a.C., indipendentemente dall'indicazione in senso ellenistico suggerita dalla torsione del corpo⁹⁷.

All'opposto G.A. Mansuelli, che ha saputo cogliere la potenzialità della terracotta degli Etruschi, in bilico fra scultura e pittura, ne ha decisamente ridotto la portata: talune “anticipazioni nel campo delle conquiste spaziali” sarebbero dovute al ricorso alla “tradizione plastica del cartone pittorico”, con riferimento soprattutto al momento più tardo dei frontoni “chiusi” a rilievo alto (Talamone)⁹⁸.

Se si può e si deve dunque porre una questione di stile per valutare contatti e scambi in un dato momento storico, solo la ricerca moderna, orientata a un'indagine a tutto campo, può mostrare i punti di forza e di debolezza dei dati disponibili per la ricostruzione culturale e storica. La ricerca del metodo, fra posizioni di “ragione” e di “emozione”⁹⁹, è

⁹⁵ HARARI 2012b, p. 87.

⁹⁶ BAGNASCO GIANNI c.s.

⁹⁷ ORLANDINI 1983, pp. 457-458; HARARI 2012b, p.84.

⁹⁸ MANSUELLI 1963, pp. 194-196. Va in proposito ricordato che M. Pallottino, nel suo articolo dedicato all'acrotorio femminile del Portonaccio (PALLOTTINO 1950, pp. 163-164), aveva introdotto il concetto di una ripresa da cartoni pittorici per la coroplastica, ma la sfumatura sembra diversa perché G.A. Mansuelli sembra riferirsi proprio all'effetto coloristico della natura intrinseca della terracotta.

⁹⁹ Questa pagina della ricerca è stata recentemente percorsa con particolare riguardo al mondo latino e romano (CARANDINI 2002, pp. 19-120).

ancora lunga anche per il silenzio di fonti dirette etrusche, ma le scale dell'archeologia¹⁰⁰ – dalla piccola, alla media, alla grande – possono fornire materia per la ricostruzione dei gesti e dei comportamenti simbolici, in genere oggetto della forma artistica e della volontà espressiva di un popolo.

¹⁰⁰ BAGNASCO GIANNI *et Alii* 2012.

Appendice

*La tomba del Tifone: effetti speciali etruschi*¹⁰¹

Nel corso del suo viaggio in Etruria del 1839, Mrs Hamilton Gray aveva visitato la tarquiniese tomba del Tifone (Fig. 1) riscontrando la perdita di almeno la metà dei sarcofagi che erano disposti sulle gradinate attorno allo spazio centrale¹⁰². Lo studio di G. Colonna sui sarcofagi rimasti ha permesso di sganciare definitivamente la cronologia della tomba del Tifone da quella della Gigantomachia dell'altare di Pergamo e collocare i più antichi sarcofagi in essa conservati nel terzo venticinquennio del III secolo a.C. senza escludere che i primi potessero risalire alla fine del IV secolo a.C.¹⁰³.

Chiariti questi aspetti cronologici, la tomba del Tifone rientra fra le poche tombe ellenistiche tarquiniesi del terzo quarto del III secolo a.C., allestite con gradinate, nelle quali si possa percepire un programma figurativo unitario¹⁰⁴.

In questo modo la tomba e il suo impianto si situano nell'alveo di una volontà espressiva pienamente etrusca permettendo di apprezzar-

¹⁰¹ Questa appendice è un sunto del testo con lo stesso titolo, che fa parte di un contributo a sei mani presentato con M. Marzullo e L.G. Perego al convegno *Diavoli goffi con bizzarre streghe*, organizzato da M. Harari e M. Di Fazio all'Università di Pavia (Collegio Ghislieri) il 6 e 7 febbraio 2009. M. Marzullo ha ora edito (MARZULLO 2016b) e in corso di stampa (MARZULLO c.s.) due volumi che riprendono ampiamente e elaborano questi temi; per il contributo di L.G. Perego rimando alla sua tesi di Dottorato (PEREGO 2007-2008).

¹⁰² Del viaggio di C.E. Hamilton Gray tratta F. Orestano in questo volume; in partic. per i sarcofagi: COLONNA 1984, p. 21, nt. 58.

¹⁰³ COLONNA 1984, pp. 18-23; COLONNA 1994, pp. 590-591. Per una recente proposta per la cronologia della tomba (300-250 a.C.) alla luce dei confronti con il *corpus* delle tombe dipinte tarquiniesi: MARZULLO 2016b, n. 120, s.v. tomba del Tifone.

¹⁰⁴ Come annotato da F.R. Serra Ridgway a proposito della tomba del Tifone e del Cardinale, che si differenzerebbero dalle tombe ove singole pitture sembrano per lo più indirizzate a individui specifici: "single scenes or ornaments are applied to limited sectors of walls, ceiling or benches, each connected with one specific deposition" (SERRA RIDGWAY 2000, p. 302). A questi due esempi si potrebbero aggiungere anche quelli a tema unitario della tomba dei Ceisinie (LOEFFLER 1964; DOBROWOLSKI 2008, p. 123) e Bruschi (VINCENTI 2007).

ne la continuità con le strutture teatriformi del periodo orientalizzante e la coerenza con le credenze etrusche di un rapporto con il mondo infero¹⁰⁵.

G. Colonna ha da tempo individuato nella struttura teatriforme delle tombe ellenistiche tarquiniesi un recupero dal passato orientalizzante della città, in coincidenza con la grande ripresa gentilizia del IV secolo a.C. Si tratterebbe di una fattispecie architettonica propria dei tumuli orientalizzanti tarquiniesi, ben individuabile in un piazzale o vestibolo a cielo aperto e praticabile a tomba chiusa, “dromos a piazzalotto”, che troverebbe la sua espressione più evidente nell’allestimento a gradinate nel tumulo Luzi o dell’Infernaccio. Il ritrovamento di una mascherina in pietra databile al VII secolo a.C., entro una fossa collocata nello spazio compreso fra l’ingresso della tomba e la gradinata del tumulo, dimostrerebbe che questa specie di “cavea” poteva essere stata utilizzata per il culto dei morti¹⁰⁶.

Una struttura analoga di poco più tarda (datata entro la metà del VI secolo a.C.) si trova integrata nel complesso monumentale di Grotta Porcina presso Blera, sorto su una via antichissima che più tardi sarà un diverticolo della via Clodia. Il complesso comprende un grande tumulo ricavato lavorando la punta di una lingua tufacea, collegato al pendio retrostante risparmiando un ponte “sodo”, e uno spazio rettangolare delimitato da una gradinata con altare cilindrico a tamburo al centro, situato a SO e a quota inferiore rispetto al tumulo. L’altare, decorato tutto intorno con un fregio di animali a rilievo con corteo di quadrupedi in stile tardo-orientalizzante, avrebbe avuto secondo G. Colonna la funzione di basamento di un altare o di uno o più cippi¹⁰⁷. In questi spazi, teatriformi o a “piazzalotto”, G. Colonna ha dunque

¹⁰⁵ BAGNASCO GIANNI 2008b.

¹⁰⁶ COLONNA 1986, pp. 421, 445-446; COLONNA 1993, in particolare p. 337 (per il collegamento con il passato orientalizzante). Il fatto che si trattasse di spazi a cielo aperto è stato recentemente confermato dalle indagini avviate al secondo tumulo della Doganaccia dove le pareti del “dromos a piazzalotto” hanno rivelato tracce di intonaco: CATALDI – MANDOLESI 2010, 235-273.

¹⁰⁷ COLONNA 2006, p. 138. Sul complesso di Grotta o Grotte Porcina (SANTELLA 1999) esiste una vasta bibliografia sia dal punto di vista della collocazione topografica (QUILICI GIGLI 1978, p. 9), sia dell’architettura e decorazione del tumulo (STEINGRÄBER 1982, pp. 103-104; NASO 1996, pp. 154-164), sia del complesso in generale, ancorché non ancora compiutamente edito (COLONNA 1993, pp. 331-337).

riconosciuto una fattispecie architettonica atta al culto dei morti e ai *sacra gentilizi*.

Se una consimile funzione sembra aver avuto un particolare risalto per Tarquinia nel periodo orientalizzante, per il periodo arcaico alcune considerazioni di B. d'Agostino in merito ai temi della pittura funeraria sembrano contribuire in modo sostanziale a definire lo spazio che si apre alla vista, non appena si sia disceso il dromos delle tombe tarquiniesi. Dal momento che gli affreschi permettono di “stabilire una saldatura fra i cicli del palazzo e del tempio e quelli che ora vengono rielaborati in funzione della tomba”, si compirebbe in questo spazio un “complesso procedimento di metaforizzazione” del morto, al quale si allude attraverso la citazione della porta chiusa, che segna di fatto una separazione rispetto al mondo dei viventi¹⁰⁸. In proposito i recenti lavori di G. Colonna sulla tomba delle Iscrizioni Graffite di Cerveteri, databile sulla base dei residui del corredo entro il 480 a.C., contribuiscono in modo determinante a prospettare anche la possibilità che lo spazio tombale che precede la parete di fondo, ove spesso è dipinta una porta o sulla quale si aprono porte, avesse la funzione di luogo di convegno¹⁰⁹.

Tali letture sembrerebbero offrire utili spunti per esaminare dal punto di vista della percezione dei convenuti la fattispecie architettonica

¹⁰⁸ Sull'argomento B. d'Agostino è tornato a più riprese; si ricordano qui, oltre alle citazioni riportate nel testo (D'AGOSTINO 1991, pp. 229-231), le considerazioni sul rapporto fra assenza del morto e viventi (D'AGOSTINO 1983, in partic. p. 5). Come noto esiste una ricca bibliografia sulla concezione liminale di questo specifico spazio, pur con diversa valenza riguardo all'utilizzo da parte dei vivi, recentemente riassunta in diversi lavori a partire dagli studi pionieristici condotti nella prima metà degli anni Sessanta da R. Holloway e S. Stopponi (su cui da ultimo con letteratura precedente, BRIGGER – GIOVANNINI 2004, pp. 234-246), da quelli di M. Torelli, che intende tale spazio come luogo di passaggio e tratto caratteristico costante dell'architettura funeraria tarquiniese nel corso del tempo (TORELLI 1997a, p. 131; FIORINI 2007, con bibliografia precedente), e da quelli di F. Roncalli sul rapporto fra spazi reali e luoghi simbolici (RONCALLI 1997; RONCALLI 2001). Per una lettura dei dipinti in rapporto all'impaginato architettonico e sulla progettazione degli spazi: MARZULLO c.s., cap. 4.8.

¹⁰⁹ COLONNA 2007, in particolare p. 13 (luogo di convegno, da intendersi per la tomba esaminata); sull'articolazione delle piante degli ipogei tarquiniesi in questo senso: MARZULLO c.s., cap. 4.4.

teatrali nel tentativo di individuare qualità e modalità del “senso drammatico” che caratterizzava il tipo di “partecipazione” dei convenuti nella tomba, di pallottiniana memoria. Questo tipo di impianto implica infatti un punto su cui doveva convergere lo sguardo dei convenuti, siano essi stati viventi, come abbiamo visto per il periodo orientalizzante o arcaico, o defunti, come doveva presumibilmente essere nel periodo ellenistico, visti i sarcofagi disposti sulle gradinate¹¹⁰.

Tornando ai monumenti di epoca orientalizzante sembrerebbe emergere un ulteriore indicatore che vale la pena di osservare sulla base delle precedenti considerazioni. Sia l'altare di Grotta Porcina, con al centro un foro verticale¹¹¹, sia il tumulo Luzi, che come si è detto aveva una fossa nella “cavea”, potrebbero aver avuto anche una funzione di collegamento con il sottosuolo, contestualmente con esigenze dovute a culti ctoni o di comunicazione con il mondo infero. Tubi e vere e proprie pozzi sono utilizzati del resto anche in aree sacre, quali il santuario settentrionale di Pontecagnano o quello dell'acropoli di Volterra¹¹², per convogliare in punti precisi verso le profondità della terra le offerte liquide, consentendo tuttavia il collegamento anche in senso inverso. La forma architettonica tipica dell'altare con *foramen*, nonché le fosse o cavità, sono infatti elementi portanti della concezione religiosa etrusca, che contempla il passaggio delle potenze numinose dalla dimensione del sottosuolo a quella della superficie, anche attraverso strutture costruite¹¹³. Se una tale comunicazione tuttavia poteva avvenire attraverso i pozzi, fra uomini e forze arcane dalle fattezze antropomorfe, altrettanto poteva accadere per esseri mostruosi, come quelli con testa di lupo, dall'arcaismo all'età ellenistica¹¹⁴.

Abbiamo citazioni del fenomeno in monumenti vicini al nostro ambito, come sulla nota anfora del Vaticano attribuita al Gruppo della Tolfa, in cui è rappresentato un demone a testa lupina dotato di coltello e sospeso su un altare-fontana, che trova preciso riscontro nella scena dell'agguato di Achille a Troilo nella tomba dei Tori di Tarquinia¹¹⁵.

¹¹⁰ TORELLI 1997b; MARZULLO 2016a.

¹¹¹ Riscontrato da chi scrive il 19 settembre 2005.

¹¹² Rispettivamente: BAIOLO MODESTI *et Alii* 2005, p. 38; BONAMICI 2005, p. 7.

¹¹³ Si pensi alla scena rappresentata sullo specchio con l'episodio di Tyrò: MAGGIANI 1999, pp. 191-192, fig. 5.

¹¹⁴ PEREGO 2007-2008.

¹¹⁵ Per il confronto fra le due scene a suo tempo indicato (BANTI 1955-1956),

Nel demone L. Cerchiai ha riconosciuto una particolare espressione di Apollo uccisore “la cui presenza informa in modo profondo l’episodio di Troilo”: non si tratta infatti di un simulacro poggiato su un piedistallo¹¹⁶, ma di un demone che si libra al di sopra della altare-fontana, dopo esserne fuoriuscito¹¹⁷. Il fatto che sull’altare-fontana dell’anfora vaticana il demone si trovi in un contesto in cui l’acqua è viva e zampillante sembrerebbe andare nel senso di un rapporto fra questo particolare Apollo e l’acqua, come del resto confermato dalle scoperte dell’area sud di Pyrgi¹¹⁸.

Il confronto con il medesimo episodio raffigurato nella tomba dei Tori sembra poter essere qui ripreso anche dal punto di vista dell’inquadramento scenico nell’architettura tombale. L’altare-fontana si trova al centro della parete di fronte all’ingresso della camera principale, fra le porte che conducono alle camere funerarie. Esso risulta così collocata nello spazio che accoglie i convenuti nella tomba, sulla cui liminarietà in senso orizzontale e dal punto di vista dei vivi si è pronunciato come si è detto B. d’Agostino. Tuttavia, come altare-fontana, potrebbe aver funzionato anche in senso verticale alludendo al passaggio fra mondo infero e mondo dei convenuti nella tomba¹¹⁹.

Se ciò cogliesse nel segno si potrebbe riscontrare una significativa continuità con temi analoghi rappresentati sul pilastro centrale della tomba del Tifone (Fig. 2). Il gigante eponimo della tomba appartiene infatti alle viscere della terra e, anche se nel caso specifico sembrerebbe essere stato impiegato per sorreggere la cornice del pilastro su cui è dipinto¹²⁰, va osservato con J.R. Jannot che la posizione divaricata

ma indipendentemente dalle questioni inerenti all’attribuzione stilistica (GAULTIER 1995; RIZZO 1994; GAULTIER 2000, pp. 432-433), si veda da ultimo per la polivalente struttura dell’altare-fontana, con bibliografia precedente: RIDI 2009, pp. 156-162.

¹¹⁶ CERCHIAI 1995, p. 160.

¹¹⁷ Per rappresentazioni diverse, con veri e propri simulacri di divinità, sistemati su piedestalli o colonne, di fronte ai quali si svolgono scene oppure di divinità con accanto i propri simulacri, si vedano alcuni esempi: ALROTH 1992, figg. 3, 5a, 9b.

¹¹⁸ COLONNA 2002, pp. 266-275.

¹¹⁹ Per la possibilità che nelle tombe arcaiche, oltre che sulla ceramica, vi fossero rappresentazioni di demoni dell’Oltretomba: D’AGOSTINO 1991, pp. 232-233.

¹²⁰ CRISTOFANI 1971, p. 10; COLONNA 1984, p. 20.

delle gambe e l'oscillazione di spalle e testa si discostano dall'assetto dei telamoni deputati nell'arte etrusca a sorreggere strutture architettoniche¹²¹. Sarebbe pertanto verosimile che sul pilastro della tomba del Tifone fosse stata rappresentata la spinta del demone dal basso verso l'alto, necessaria alla sua fuoruscita dal sottosuolo, pur non escludendo che essa si risolvesse in ultima istanza nell'espressione di un funzione statica. Ruolo analogo poteva aver avuto la figura femminile con gli arti inferiori presi a prestito dal mondo vegetale, per la quale sono state riconosciute dalla critica strette connessioni con il Tifone¹²².

Come già a suo tempo osservato da M. Cristofani, la centralità del pilastro è ulteriormente sottolineata dall'altare o mensa che lo completa: "il punto focale offerto alla attenzione dei presenti"¹²³. Sul pilastro, al di sopra dell'altare decorato con due schiere di personaggi che fanno ala al capostipite, si trovava infatti ben visibile un'iscrizione. Se pensiamo all'impaginato complessivo in cui questi elementi si inscrivono – epigrafe sul supporto-pilastro/personaggi su supporto-altare – sembrerebbe più opportuno ricorrere a confronti con l'impaginato di monumenti singoli iscritti, più che con quelli

¹²¹ JANNOT 1984, pp. 584-585. Per altre rappresentazioni del Tifone si rimanda a una sua rappresentazione con braccia alzate, privo di elementi architettonici da sostenere: RONCALLI 2006, p. 239 (*ES I*, tav. XXX, fig. 1). Più in generale, quando la sola funzione statica di pilastri e colonne che sorreggono la volta degli ipogei (tombe o cisterne) deve essere sottolineata, la decorazione continua a essere nel tempo puramente architettonica, a partire dagli esempi più antichi (COLONNA 1986, p. 419, figg. 277, 302; DANNER 1993, p. 25), fino ai più recenti: COLONNA 1994, p. 559, fig. 621. Una duplice funzione potrebbe cogliersi nella tomba delle Sculture, data la poca simmetria riscontrabile fra le braccia della figura femminile e gli spigoli della mensolina che regge il *columen* centrale della tomba: MARZULLO 2016b, n. 111, s.v. tomba delle Sculture.

¹²² SERRA RIDGWAY 2003, pp. 13-15 (con bibliografia precedente).

¹²³ Si preferisce considerare qui il parallelepipedo posto di fronte all'ingresso della tomba e appoggiato al pilastro come altare, più che base di statua (COLONNA 1984, p. 20), perché sopra lo zoccolo sul pilastro, già nell'edizione principale (CRISTOFANI 1971, p. 10) erano visibili quattro fori che lasciano pensare al sostegno per un elemento quadrangolare appeso in verticale, forse una tavoletta o una lamina metallica. Come osservato inoltre da M. Cataldi, il sarcofago del fondatore doveva trovarsi piuttosto al di sotto del corteo magistratuale dipinto sulla parete di destra (CATALDI 2006, p. 671).

delle pareti tombali coeve, dipinte con iscrizioni prive di cornice e scene figurate. Il confronto potrebbe essere piuttosto con i testi entro dittici portati da creature alate dipinte in altre tombe tarquiniesi¹²⁴ e con una serie di raffigurazioni sugli specchi, in cui il tipo di interazione fra i personaggi sembrerebbe indicare per il dittico una funzione di raccolta di responsi oracolari¹²⁵. Rispetto a singoli monumenti, come ad esempio i rilievi con iscrizioni di ambito greco, il rapporto fra epigrafe e figure risulta infatti invertito, perché in quei casi l'iscrizione è collocata alla base¹²⁶.

Procedendo a un confronto interno con le altre facce dello stesso pilastro, la posizione dell'iscrizione, con il suo impaginato ben definito entro i limiti della faccia del pilastro, è analoga a quella dei demoni. Ne avrebbe potuto pertanto condividere il potere evocativo entro la struttura teatriforme: iscrizione e demoni potrebbero essere stati parimenti concepiti per una medesima visione d'insieme, scaturiti tutti dalle viscere della terra. E questo non può non ricordare il forte potere evocativo una delle più autentiche e fondanti storie sacre etrusche, come quella di Tagate, sorto dalla zolla, e Tarconte, che scrive sotto sua dettatura, a Tarquinia, la *Disciplina*¹²⁷.

giovanna.bagnasco@unimi.it

¹²⁴ Si veda ad esempio il caso del genio alato al di sopra della porta di accesso alla camera funeraria della tomba degli Scudi: MAGGIANI 2005, pp. 118-119.

¹²⁵ DE GRUMMOND 2006, pp. 33-37; BAGNASCO GIANNI 2009b.

¹²⁶ COMELLA 2006, p. 122; si consideri ad esempio l'impaginato del rilievo attico databile al 409 a.C.: FUCHS 1982, p. 461 ad fig. 608.

¹²⁷ BAGNASCO GIANNI 2011, in partic. p. 187.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALROTH 1992 = B. ALROTH, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in Robin Hägg (ed.), *The iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 November 1990), "Kernos", suppl. I, Athènes - Liège, 1992, pp. 9-46.
- ANTI 1920 = C. ANTI, *L'Apollo che cammina*, in "Bollettino d'Arte", 1920, pp. 73-83.
- Ara della Regina* 2009 = M. BONGHI JOVINO, F. CHIESA (a cura di), *L'Ara della Regina di Tarquinia, aree sacre, santuari mediterranei*, Giornata di studio (Milano, 13 giugno 2007), Milano, Cisalpino, 2009
- Arturo Martini* 2006 = C. GIAN FERRARI, E. PONTIGGIA, L. VELANI (a cura di), *Arturo Martini*, Catalogo della Mostra (Milano, 8 novembre 2006 - 4 febbraio 2007), Milano, Skira, 2006.
- BAGNASCO GIANNI 2005 = G. BAGNASCO GIANNI, *Sui "contenitori" arcaici di ex-voto nei santuari etruschi*, in A.M. COMELLA, S. MELE (a cura di), *Depositi Votivi e Culti dell'Italia Antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana*, Atti del Convegno (Perugia 1-4 giugno 2000), Lecce, Edipuglia, 2005, pp. 351-358.
- BAGNASCO GIANNI 2008a = G. BAGNASCO GIANNI, *Atys, l'etrusco*, in "L'Uomo Nero", VI, 2008, pp. 18-33.
- BAGNASCO GIANNI 2008b = G. BAGNASCO GIANNI, *Gli Etruschi tra archeologia e immaginario dell'acqua*, in C.D. FONSECA, E. FONTANELLA (a cura di), *Anima dell'Acqua*. Catalogo della mostra (Milano 29 novembre 2008 - 29 marzo 2009), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 108-118.
- BAGNASCO GIANNI 2009a = G. BAGNASCO GIANNI, *I Cavalli Alati di Tarquinia. Una proposta di lettura*, in *Ara della Regina* 2009, pp. 93-139.
- BAGNASCO GIANNI 2009b = G. BAGNASCO GIANNI, *The importance of being Umaele*, 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. 82-90.
- BAGNASCO GIANNI 2011 = G. BAGNASCO GIANNI, *Lettere e immagini: esempi etruschi di parola ispirata*, in D.F. MARAS (a cura di), *Corollari. Scritti di antichità etrusche e italiche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna. Promossi da Gilda Bartoloni, Carmine Ampolo, Maria Paola Baglione, Francesco Roncalli, Giuseppe Sassatelli*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 185-192.
- BAGNASCO GIANNI 2012 = G. BAGNASCO GIANNI, *Origine degli Etruschi*, in G. BARTOLONI (a cura di), *Introduzione all'Etruscologia*, Milano, Hoepli, 2012.
- BAGNASCO GIANNI 2013 = G. BAGNASCO GIANNI, *Massimo Pallottino's "ori-*

- gins*” in perspective, in J. MACINTOSH TURFA (ed.), *The Etruscan World*, London and New York, Routledge, 2013, pp. 29-35.
- BAGNASCO GIANNI c.s. = G. BAGNASCO GIANNI, *Etruscan women and social polarity: two case studies for approaching inequality*, in O. CERASUOLO (ed.), *Inequality in Antiquity. Tracing the Archaeological Record*, IEMA 7th IEMA Visiting Scholar Conference, University at Buffalo, NY, April, 5-6, 2014, c.s.
- BAGNASCO GIANNI *et Alii* 2012 = G. BAGNASCO GIANNI, A. GARZULINO, M. MARZULLO, C. PIAZZI, S. VALTOLINA, *Discovering Etruscan Tarquinia: Recent Work*, 2015 AIA/SCS Joint Annual Meeting, January 8-11, 2015, New Orleans, LA.
- BAILO MODESTI *et Alii* 2005 = G. BAILO MODESTI, A. FREZZA, A. LUPIA, M. MANCUSI, *Le acque intorno agli dei: rituali e offerte votive nel santuario settentrionale di Pontecagnano*, in *Offerte* 2005, pp. 37-60.
- BANTI 1955-1956 = L. BANTI, *Problemi della pittura arcaica: la tomba dei Tori a Tarquinia*, in “StEtr”, 24, 1955-1956, pp. 143-181.
- BARBANERA 2015 = M. BARBANERA, *Storia dell'archeologia classica in Italia. Dal 1764 ai giorni nostri*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2015.
- BIANCHI BANDINELLI 1931 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte antica e critica moderna* (1931), in *Storicità dell'arte classica* 1973, pp. 417-433.
- BIANCHI BANDINELLI 1942 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Palinodia* (1942), in *Storicità dell'arte classica* 1973, pp. 215-244.
- BIANCHI BANDINELLI 1949 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione alla seconda edizione* (1949), in *Storicità dell'arte classica* 1973, pp. 19-31.
- BIANCHI BANDINELLI 1961 = R. BIANCHI BANDINELLI, s.v. *Kunstwollen*, in *EAA*, IV, 1961, pp. 421-422.
- BLANCK 1999 = H. BLANCK, *Domenico Sensi e l'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, in A. MANDOLESI, A. NASO (a cura di), *Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo*, Atti dell'Incontro di studio (Tarquinia 1996), Firenze, All'Insegna del Giglio, 1999, pp. 25-31.
- BONAMICI 2005 = M. BONAMICI, *Appunti sulle pratiche culturali nel santuario dell'acropoli volterrana*, in *Offerte* 2005, pp. 1-14.
- BONGHI JOVINO 2007 = M. BONGHI JOVINO, *Pallottino e Tarquinia. L'incidenza di una ricerca*, in *Massimo Pallottino* 2007, pp. 99-109.
- BONGHI JOVINO 2008 = M. BONGHI JOVINO, *Crossing the Bridge: the Meeting Between Two Cultures, Attraversare il ponte: incontro fra due culture*, in *Bridging* 2008, pp. 13-19.
- Bridging* 2008 = G. BAGNASCO GIANNI (ed.), *Bridging Archaeological and Information Technology Culture for Community Accessibility* (Milan, July 10-11, 2007), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008
- BRIGGER – GIOVANNINI 2004 = E. BRIGGER, A. GIOVANNINI, *Prothésis. Etude sur les rites funéraires chez les Grecs et chez les Etrusques*, in “MEFRA”, 116, 1, 2004, pp. 179-248.
- CARANDINI 2002 = A. CARANDINI, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino, Einaudi, 2002.
- CARDARELLI 1948 = V. CARDARELLI, *Villa Tarantola*, Milano, Meridiana, 1948.
- Carlo Anti 1992 = Carlo Anti : *giornate di studio nel centenario della nascita:*

- Verona, Padova, Venezia 6-8 marzo 1990, Trieste, Edizioni LINT, 1992.
- CATALDI 2006 = M. CATALDI, *La Tomba del Tifone restaurata*, in B. ADEMBRI (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze, Centro Di, 2006, pp. 668-677.
- CATALDI – MANDOLESI 2010 = M. CATALDI, A. MANDOLESI, *Tarquinia. Ripresa delle indagini nell'area dei tumuli monumentali della Doganaccia*, in "AnnFaina", 17, 2010, pp. 235-273.
- CERCHIAI 1995 = L. CERCHIAI, *L'immagine di Apollo nell'agguato a Troilo: osservazioni su tre anfore etrusche a figure nere*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del convegno internazionale (Raito di Vietri sul Mare 29 - 31 maggio 1994), Salerno, Centro studi salernitani Raffaele Guariglia, 1995, pp. 159-169.
- CHIESA 2012 = F. CHIESA, *Orme sull'acqua, orme nella terra. Temi di natura e di metodo in archeologia*, Milano, Mimesis, 2012.
- CIERI VIA 2013 = C. CIERI VIA, *Archäologie der Kunst und Kulturwissenschaft a confronto: Emanuel Löwy e Aby Warburg*, in *Emanuel Löwy 2013*, pp. 189-204.
- COLONNA 1984 = G. COLONNA, *Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica*, in "Dial A", 2, 1984, pp. 1-24.
- COLONNA 1986 = G. COLONNA, *Urbanistica e architettura*, in *Rasenna 1986*, pp. 371-530.
- COLONNA 1987 = G. COLONNA, *Il maestro dell'Ercole e della Minerva. Nuova luce sull'attività dell'officina veiente*, in "OpRom", 16, 1987, pp. 7-41.
- COLONNA 1993 = G. COLONNA, *Strutture teatrali in Etruria*, in J.P. THUILIER (éd.), *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la Table ronde (Rome 3-4 mai 1991), Roma, Ecole française de Rome, 1993, pp. 321-347.
- COLONNA 1994 = G. COLONNA, *s.v. Etrusca Arte*, in *EAA*, secondo supplemento 1971-1994, 1994, pp. 554-605.
- COLONNA 2002 = G. COLONNA, *Il santuario di Pyrgi dalle origini mitistoriche agli altorilievi frontonali dei Sette e di Leucotea*, in "ScAnt", 10 (2000), 2002, pp. 251-336.
- COLONNA 2006 = G. COLONNA, *Sacred Architecture and the Religion of the Etruscans*, in N. THOMSON DE GRUMMOND, E. SIMON (eds), *The Religion of the Etruscans*, Austin, University of Texas Press, 2006, pp. 132-168.
- COLONNA 2007 = G. COLONNA, *Novità su Thefarie Velianas*, in "Ann Faina", 14, 2007, pp. 9-24.
- COMELLA 2006 = A.M. COMELLA, *Immagini e scrittura nei rilievi votivi attici di periodo classico*, in I. COLPO, I. FAVARETTO, F. GHEDINI (a cura di), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, Istituto veneto di scienze lettere e arti, 26-28 gennaio 2005), Roma, Quasar, 2006, pp. 119-129.
- Construction de l'étruscologie 2015 = M.-L. HAACK (éd.), *La construction de l'étruscologie au début du XXe siècle*, Actes des journées d'études internationales des 2 et 3 décembre 2013 (Amiens), Bordeaux, Ausonius Scripta Receptoria 3, 2015.

- CRISTOFANI 1971 = M. CRISTOFANI, *Le pitture della Tomba del Tifone*, in “Monumenti della pittura antica scoperti in Italia”, Sez. 1, La pittura etrusca., Tarquinii, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1971.
- CRISTOFANI 1978 = M. CRISTOFANI, *Sugli inizi dell' 'Etruscheria'. La pubblicazione del De Etruria regali di Thomas Dempster*, in “MEFRA”, 90, 2, 1978, pp. 577-625.
- CRISTOFANI 1992 = M. CRISTOFANI, *Le mythe étrusque en Europe entre le XVIe et le XVIIIe*, in *Les Etrusques et l'Europe 1992*, pp. 276-291.
- D'AGOSTINO 1983 = B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in “Prospettiva”, 32, 1983, pp. 2-12.
- D'AGOSTINO 1991 = B. D'AGOSTINO, *Dal palazzo alla tomba. Percorsi della imagerie etrusca arcaica*, in “ArchCl”, 43, 1991, pp. 223-235.
- DANNER 1993 = P. DANNER, *Stützen im Giebel. Ein Motiv der etruskischen Wandmalerei*, in “OpRom”, 19, 3, 1993, pp. 19-38.
- DE GRUMMOND 2006 = N. THOMSON DE GRUMMOND, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006.
- DELLA SETA 1912 = A. DELLA SETA, *Religione e arte figurata*, Roma, Danesi, 1912.
- DENNIS 1848 = G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London, Murray, 1848.
- DOBROWOLSKY 2008 = W. DOBROWOLSKY, *The Eighteenth-Century Documentation of Painted Tombs*, in *Bridging 2008*, pp. 119-26.
- DONOHUE 2011 = A.A. DONOHUE, *New looks at old books: Emanuel Löwy, Die Naturwiedergabe in der älterengriechischen Kunst*, in “Journal of Art Historiography”, 5, 2011, pp. 1-16.
- Emanuel Löwy 2013 = M.G. PICOZZI (a cura di), *Ripensare Emanuel Löwy. “Professore di archeologia e storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi”*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.
- FIORINI 2007 = L. FIORINI, *Immaginario della tomba. Retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia*, in “Ostraka”, 16, 2007, pp. 131-147.
- FRANZINI 2004 = E. FRANZINI, *Verità dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 2004.
- FUCHS 1982 = W. FUCHS, *Scultura greca*, Milano, Rusconi Immagini, 1982.
- FUSCONI 2006 = G. FUSCONI, *“Io sono il vero etrusco”*, in *Arturo Martini 2006*, pp. 81-86.
- GALLI 2013 = M. GALLI, *‘Immagini della memoria’. Teoria della visione in Emanuel Löwy*, in *Emanuel Löwy 2013*, pp. 141-188.
- GAULTIER 1995 = F. GAULTIER, *Corpus Vasorum Antiquorum. France 35, Musée du Louvre* (fascicule 24), Paris, De Boccard, 1995, pp. 37-39.
- GAULTIER 2000 = F. GAULTIER, *Le ceramiche dipinte di età arcaica*, in M. TORELLI (a cura di), *Gli Etruschi*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 421-437.
- GIANNI ARDIC 2016 = C. GIANNI ARDIC, *La fuga degli dèi mito, matriarcato e fondamentalismo in Ludwig Klages*, Milano, Jouvence, 2016.
- GIGLIOLI 1919 = G. Q. GIGLIOLI, *Veio – Statue fittili di età arcaica*, in “NSc”, 1919, pp. 13-37.
- HAACK 2015 = M.-L. HAACK, *Introduction. De l'étruscomanie à l'étruscol-*

- ogie: *l'étruscologie au début du XXe*, in *Construction de l'étruscologie* 2015, pp. 9-14.
- HARARI 1993 = M. HARARI, *Cultura moderna e arte etrusco-italica*, in "RSI", 105, 3, pp. 730-743.
- HARARI 2012a = M. HARARI, *Etruscologia e fascismo*, in "Athenaeum", 100, I-II, pp. 405-418.
- HARARI 2012b = M. HARARI, *Fortune degli Etruschi nell'Europa della modernità*, in R. BARGNESI, R. SCUDERI (a cura di) *Il paesaggio e l'esperienza: scritti di antichità offerti a Pierluigi Tozzi in occasione del suo 75° compleanno*, Pavia, Pavia University Press, 2012, pp. 81-91.
- HARARI 2015 = M. HARARI, *Grèce ou non Grèce au Portonaccio*, in *Construction de l'étruscologie* 2015, pp. 29-37.
- JANNOT 1984 = J.-R. JANNOT, *Un ordre étrusque à télamons*, in "MEFRA", 96, 1984, pp. 579-600.
- KASCHNITZ - WEINBERG 1933 = G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik*, in "StEtr", VII, 1933, 135-195.
- Les Etrusques et l'Europe* 1992 = M. PALLOTTINO (éd.), *Les Etrusques et l'Europe*, Catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- LOEFFLER 1964 = E.P. LOEFFLER, *A lost Etruscan painted tomb*, in L. FREEMAN SANDLER (ed.), *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, J. Augustin publisher, 1964, pp. 198-203.
- MAGGIANI 1999 = A. MAGGIANI, *Culti delle acque e culti in grotta in Etruria*, in *Acque, grotte e dei. Culti in grotta e delle acque dall'eneolitico all'età ellenistica*, Incontro di studi, "Ocnus", 7, 1999, pp. 187-203.
- MAGGIANI 2005 = A. MAGGIANI, *Simmetrie architettoniche, dissimmetrie rappresentative. Osservando le pitture della Tomba degli Scudi di Tarquinia*, in F. GILOTTA (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della Giornata di Studio, Santa Maria Capua Vetere, 28 maggio 2003, Napoli, Arte tipografica editrice, 2005, pp. 115-132.
- MAGGIANI 2014 = A. MAGGIANI, *Semata marmorei con leoni da Pisa*, in "RdA", 38, 2014, pp. 37-56.
- MANACORDA 1989 = D. MANACORDA, *Della Seta Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, 1989, pp. 476-481.
- MANDOLESI 1991 = A. MANDOLESI, *A proposito di una conserva d'acqua disegnata da Sangallo il Giovane*, in "Boll ST A&S", XX, 1991, pp. 43-62.
- MANSUELLI 1963 = G.A. MANSUELLI, *Etruria*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- MARCONI 2008 = G.L. MARCONI, *Il "Numero Etrusco" di "Atys"*, dicembre 2018, in "L'Uomo Nero", VI, 2008, pp. 43-51.
- MARZULLO 2016a = M. MARZULLO, *Il bicchiere dell'Addio. Banchetto e spazio funerario a Tarquinia*, in C. GIANNI ARDIC (a cura di), *Il banchetto simbolico: feste, simposi e baccanali tra rituali antichi e anacronismi moderni*, Milano, Jouvence, 2016, pp. 84-109.
- MARZULLO 2016b = M. MARZULLO, *Grotte Cornetane: Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Tarchna, suppl. 6, Milano, Ledizioni, 2016.
- MARZULLO c.s. = M. MARZULLO, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, Tarchna suppl. 7, Milano, Ledizioni, c.s.

- Massimo Pallottino 2007 = L.M. MICHETTI (a cura di), *Massimo Pallottino a dieci anni dalla scomparsa*, Atti dell'Incontro di studio (Roma, 10 - 11 novembre 2005), Roma, Quasar, 2007, pp. 1-27.
- MELANDRI 2013 = G. MELANDRI, *Un'archeologia personale. Biografie di figure carismatiche e discusse nel Novecento*, Milano, Mimesis, 2013.
- MICHETTI 2015 = L.M. MICHETTI, *La première chaire d'Étruscologie à l'Université de Rome*, in *Construction de l'étruscologie* 2015, pp. 39-63.
- NASO 1996 = A. NASO, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria Meridionale* (VII-V sec. a. C.), "Bibliotheca Archaeologica", 18, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1996.
- Offerte 2005 = M. BONGHI JOVINO, F. CHIESA (a cura di), *Offerte dal regno vegetale e dal regno animale nelle manifestazioni del sacro*, Atti dell'Incontro di Studio (Milano 26 - 27 giugno 2003), *Tarchna*, suppl. 1, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005.
- ORLANDINI 1983 = P. ORLANDINI, *Le arti figurative*, in G. PUGLIESE CARRATELLI (a cura di), *Megale Hellas*, Milano, Libri Scheiwiller, 1983, pp. 331-554.
- ORSI 1925 = P. ORSI, *Il gruppo equestre di Locri Epizefiri*, in "Dedalo", VI, 1925, pp. 345-364.
- PAIRAULT MASSA 1992 = F.-H. PAIRAULT MASSA, *Iconologia e politica nell'Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII all'Secolo a.C.*, Milano, Longanesi, 1992.
- PALLOTTINO 1939 = M. PALLOTTINO, *Sulle facies culturali arcaiche dell'Etruria*, in "StEtr", XIII, 1939, pp. 85-129.
- PALLOTTINO 1946 = M. PALLOTTINO, "Partecipazione" e senso drammatico nel mondo figurativo degli Etruschi, in "Arti Figurative", III-V, 1946, pp. 149-165.
- PALLOTTINO 1950 = M. PALLOTTINO, *Il grande acroterio femminile di Veio*, in "ArchCl", 2, 1950, pp. 122-178.
- PALLOTTINO 1957 = M. PALLOTTINO, *Scienza e poesia alla scoperta degli Etruschi*, in "Quaderni dell'Associazione Culturale Italiana", 24, 1957, pp. 7-22.
- PALLOTTINO 1992 = M. PALLOTTINO, *La Grande Bretagne: l'Etrurie de Huxley et de Lawrence*, in *Les Etrusques et l'Europe* 1992, pp. 450-452.
- PICOZZI 2013 = M.G. PICOZZI, *Ripensare Emanuel Löwy*, in *Emanuel Löwy* 2013, pp. 9-16.
- PRATESI 1984 = M. PRATESI, *Scultura italiana verso gli anni Trenta e contemporanea rivalutazione dell'arte etrusca*, in "BdA", 69, 1984, pp. 91-106.
- PUGLIESE CARRATELLI 1993 = G. PUGLIESE CARRATELLI, *Dalla 'polis' all' 'urbs' nel mondo classico*, in L. BENEVOLO, C. BERTELLI, G. PUGLIESE CARRATELLI, V. CASTRONOVO (a cura di), *Principii e forme della città*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994, pp. 85-118.
- PUGLIESE CARRATELLI 1994 = G. PUGLIESE CARRATELLI, *La 'civitas religiosa' nel mondo classico*, in F. CARDINI (a cura di), *La città e il sacro*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994, pp. 85-118.
- QUILICI GIGLI 1978 = S. QUILICI GIGLI, *La via Clodia nel territorio di Blera*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Rasenna 1986 = G. PUGLIESE CARRATELLI (a cura di), *Rasenna. Storia e Civiltà*

- degli Etruschi, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.
- RIEGL 1959 = A. RIEGL, *Arte Tardoromana*, Torino, Einaudi, 1959.
- RIDI 2009 = C. RIDI, *Policromia delle strutture murarie. Riflessi della tecnica di costruzione a blocchi policromi nella ceramografia etrusca e greca*, in *Ara della Regina* 2009, pp. 153-174.
- RIZZO 1994 = M.A. RIZZO, *Percorsi ceramografici tardo-arcaici ceretani*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 2-20.
- ROMANELLI 1938-1939 = P. ROMANELLI, *Gruppo fittile rinvenuto a Tarquinia*, in "Le arti: rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", I, 1938-1939, pp. 436-41.
- RONCALLI 1997 = F. RONCALLI, *Iconographie funéraire et topographie de l'Au-delà en Etrurie*, in F. GAULTIER, D. BRIQUEL (éds), *Les Etrusques, les plus religieux des hommes. Etat de la recherche sur la religion étrusque*, Actes du Colloque International, Paris 17-19 novembre 1992, Paris, La Documentation française, 1997, pp. 37-54.
- RONCALLI 2001 = F. RONCALLI, *Forum. Spazio reale e luogo simbolico. Alcune soluzioni nell'arte funeraria etrusca*, in "ActaHyp", 8, 2001, pp. 249-272.
- RONCALLI 2006 = F. RONCALLI, *L'anello di Vegoia*, in "Mediterranea", III, 2006, pp. 231-255.
- RONCALLI 2007 = F. RONCALLI, *Pallottino e la pittura etrusca*, in *Massimo Pallottino* 2007, pp. 145-154.
- RONCALLI 2012 = F. RONCALLI, *Ripensare Volsinii la città del Fanum Voltumnae*, in G. DELLA FINA (a cura di), *Il Fanum Voltumnae e i santuari comunitari dell'Italia antica*, in "AnnFaina", XIX, 2012, pp. 183-198.
- SANTELLA 1999 = L. SANTELLA, *L'area archeologica di Grotta Porcina*, in "La Torretta", 13, 1, 1999, pp. 1-6.
- SERRA RIDGWAY 2000 = F.R. SERRA RIDGWAY, *The Tomb of the Anina Family. Some Motifs in Late Tarquinian Painting*, in D. RIDGWAY, F.R. SERRA RIDGWAY, M. PEARCE, E. HERRING, R.D. WHITEHOUSE, J.B. WILKINS (eds), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in Honour of Ellen Macnamara*, London, Accordia Research Institute, 2000, pp. 301-316.
- SERRA RIDGWAY 2003 = F.R. SERRA RIDGWAY, *L'ultima pittura etrusca: stile, cronologia, ideologia*, in "Orizzonti" 4, 2003, pp. 11-22.
- STEINGRÄBER 1982 = S. STEINGRÄBER, *Überlegungen zu etruskischen Altären*, in H. BLANCK – S. STEINGRÄBER (hrsgb.) *Miscellanea archaeologica Tobias Dohrn dedicata*, Roma, G. Bretschneider, 1982, pp. 103-116.
- Storicità dell'arte classica* 1973 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze, De Donato, 1973.
- TORELLI 1997a = M. TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, Electa, 1997.
- TORELLI 1997b = M. TORELLI, *Limina Averni, realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in "Ostraka", 1, 1997, pp. 63-86.
- VINCENTI 2007 = V. VINCENTI, *La tomba Bruschi di Tarquinia*, in "Ostraka", 16, 1, 2007, pp. 93-103.
- VIVIO 2016 = B.A. VIVIO, *Franco Minissi: Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Roma, Gangemi Editore, 2016.

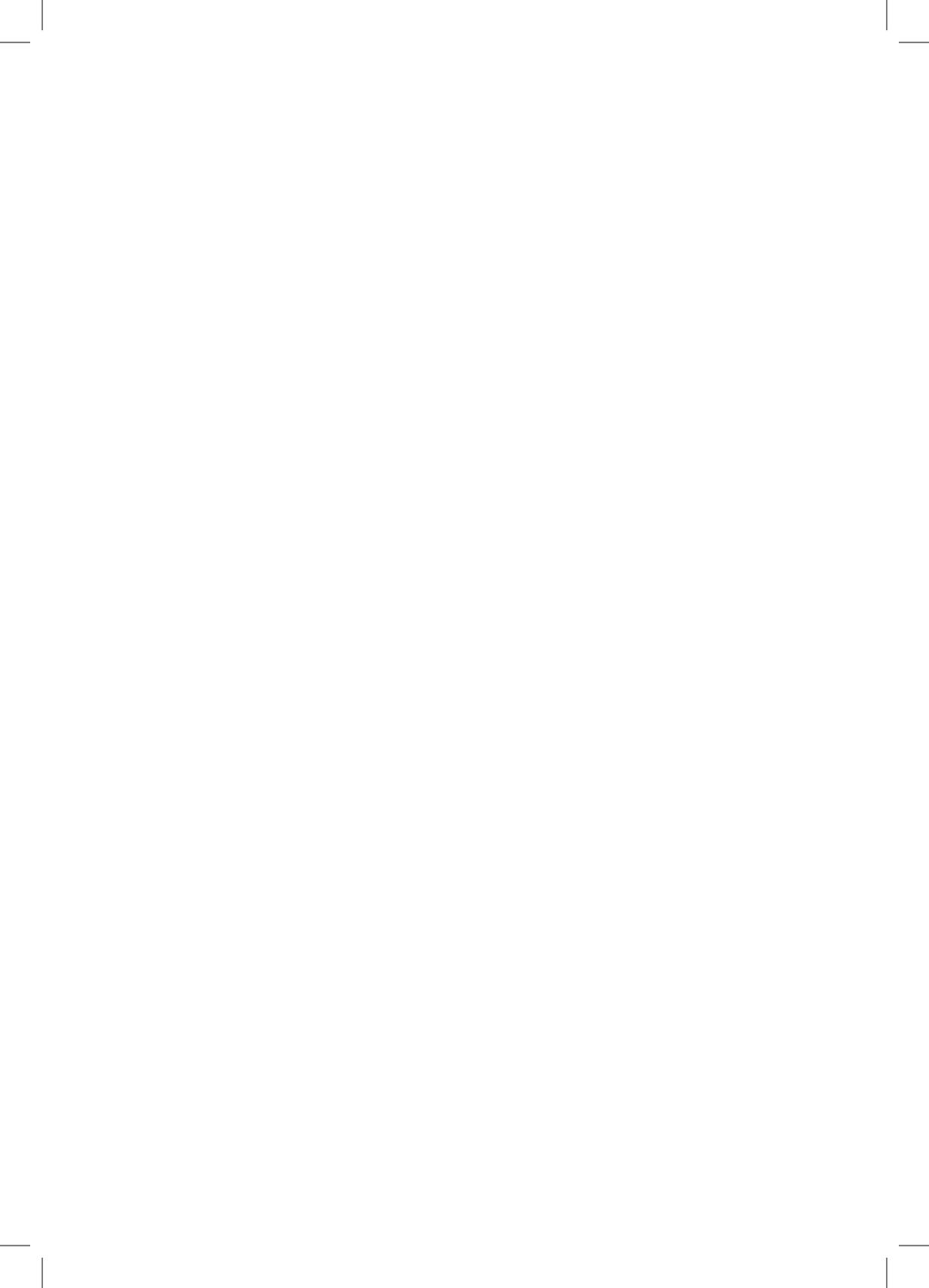


Fig. 1. Tarquinia, tomba del Tifone, fotografia dello stato attuale (da MARZULLO 2016b, n. 120).



Fig. 2. Tarquinia, tomba del Tifone, riproduzioni delle pitture di G. Semper (1833) montate sulla struttura tridimensionale dell'architettura tombale ottenuta attraverso il rilievo con stazione totale (da MARZULLO 2016b, n. 120).





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