

Andriola Marcello

ETRUSCHI

Influenze di un'antica cultura creativa

Andriola Marcello

Dipartimento di Biologia Animale
e Genetica "Leo Pardi"

Laboratorio di Antropologia e Etnologia

Gruppo di Antropologia Cognitiva

Università di Firenze

Via del Proconsolo 12

50122 Firenze (Italia)

e-mail: marcello.andriola0@alice.it

Le fonti antiche sono unanimi nell'attribuire alla presenza degli Etruschi in gran parte della penisola italiana, intorno al VII-VI secolo a. C., l'alto livello di civiltà raggiunto dalle popolazioni italice. Essi diffusero l'alfabeto, derivato da quello greco; costruirono città e una rete stradale; raggiunsero nell'agricoltura, nell'architettura, nella metallurgia e nelle altre tecniche un elevato livello di efficienza produttiva e di maestria artistica che Roma dalla fine del VI secolo a. C. fece proprie con un'abile politica di assimilazione, tanto che proprio la continuità tra l'insediamento di Roma antica e il mondo Etruschi ha cancellato, o reso irraggiungibili, gli strati più profondi della cultura originaria, delle città e del paesaggio. Quasi tutto ciò che l'archeologia moderna sa degli Etruschi viene dalle grandi necropoli: pitture e ambienti funerari, copie sotterranee delle città dei vivi, ci rimandano l'immagine di un mondo vivace e sereno, ricco senza arroganza, elegante senza ostentazione.

Parole chiave: arte, architettura, scultura, pittura e ceramica.

Introduzione

Gli etruschi sono un popolo dell'Italia antica affermatosi, nell'area corrispondente alla Toscana e al Lazio settentrionale, a partire dal sec. VIII a.

C. Nella loro lingua si chiamavano *Rasena* o *Rasne*, in greco *Tyrrenoi*. Sulla loro origine e provenienza non ci sono notizie sicure.

Secondo la tradizione, rappresentata da Erodoto, sarebbero emigrati in Toscana dall'Asia Minore (Lidia); secondo altra tradizione, ipotizzata da Livio, vi sarebbero invece arrivati dal nord; secondo una terza tradizione, appoggiata dallo storico Dionigi d'Alicarnasso, sarebbero invece autoctoni.

Gli studiosi hanno valorizzato l'una o l'altra tradizione. Probabilmente c'è del vero in ognuna, nel senso che dall'Asia Minore si effettuò un'immigrazione in Toscana di gruppi isolati, apportatori di una civiltà evoluta, attratti dalle ricche miniere della regione. Questo spiegherebbe l'improvviso esplodere della civiltà etrusca tra il sec. VIII e il VII a. C. e le molte affinità che si rilevano nei costumi, nella lingua, nell'arte e nella religione degli Etruschi con il mondo egeo-anatolico, mentre molto diverso era il costume nei rapporti col mondo femminile: si sa, infatti, che presso gli Etruschi le donne assistevano alle feste con gli uomini. In Toscana tali gruppi si sovrapposero agli elementi villanoviani, che, conoscitori del ferro, vi erano giunti dal nord, o dall'opposta sponda adriatica, all'alba del 1000 ca. a. C., sovrapponendosi a loro volta agli abitanti insediati nella regione fin dall'età Neolitica. In altre parole, gli Etruschi possono essere risultati dalla fusione di tre componenti etniche, quella orientale, quella nordica e quella autoctona, fino a costituire un popolo del tutto nuovo, che però non arrivò mai a formare un'unità politica compatta.

L'arte etrusca

Se l'arte etrusca non dovette essere del tutto sconosciuta nell'età del Rinascimento (alcuni

disegni leonardeschi e di Michelangelo non si possono spiegare che come effetto della visita a ipogei sepolcrali), soltanto a partire dal sec. XVIII, e precisamente dalla pubblicazione di T. Dempster, *De Etruria regali libri VII* (1723-24), se ne inizia lo studio, con l'esplorazione archeologica, con la costituzione di accademie come l'Etrusca di Cortona, la Società Colombaria di Firenze e con la fondazione dei primi musei a Cortona e Volterra. Eccellono i nomi di Anton Francesco Gori, Mario Guarnacci e, agli albori dell'Ottocento, Giuseppe Micali e Francesco Inghirami. Ma una ricognizione sistematica di tutto il territorio è opera dei secc. XIX e XX. Specialmente la prima metà dell'Ottocento è l'epoca di famosi scavatori, come Luciano Bonaparte principe di Canino, A. François e G. P. Campana; fra coloro che all'attività di ricerca unirono la riflessione scientifica si possono ricordare L. Canina, Etruschi Gerhard e G. Dennis. Per tutto il secolo sono frequenti le nuove scoperte, a opera di una fitta schiera di archeologi, al cui lavoro

sembra dare suggello l'opera di Martha e di Montelius. Anche nel secolo attuale avvengono ritrovamenti di fondamentale importanza, quali la statua in terracotta dell'Apollo, rinvenuta a Veio (1916-18) o il santuario di Pyrgi (1957). Alle ricerche contribuiscono validamente l'uso dei nuovi metodi di prospezione geofisica, in cui eccelle la Fondazione Lerici, e la fotografia aerea.

D'altro canto gli studi sul valore estetico e sulla posizione storico-artistica da conferire all'arte etrusca nel contesto della cultura antica investono in particolare il problema dei suoi rapporti con l'arte greca. Le posizioni semplicistiche del passato, che ne spiegavano le innegabili caratteristiche anticlassiche come effetto di una goffa e barbarica imperizia (il giudizio di Martha, secondo il quale l'arte etrusca non sarebbe che «la copia mediocre di un bel modello») o, all'opposto, la esaltavano quasi come una contrapposizione volontariamente polemica agli ideali classici greci, sono oggi superate dalla consta-



Ballerini e musicisti, affresco etrusco dalla Tomba dei Leopardi, Monterozzi - Tarquinia - Italia

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etruscan_Painting_1.jpg

tazione della difficoltà di proporre un giudizio sull'arte etrusca che non risulti complesso.

I suoi caratteri non sono riducibili a denominatori comuni: è, infatti, inevitabile operare delle differenziazioni stilistiche non solo da un punto di vista cronologico, ma anche tra città e città nel medesimo periodo, sia per la possibilità di distinguere di volta in volta diverse scuole locali, sia anche in considerazione degli ingrandimenti territoriali operati dagli Etruschi in un periodo più o meno ampio della loro storia: verso il nord nella pianura Padana e verso il sud in Campania e soprattutto nel Lazio, tanto che, fino all'epoca delle guerre puniche, l'arte romana può dirsi senz'altro etrusca.

Del resto non manca chi, osservandone l'intreccio con quella di altre regioni della penisola, propone di considerare come un unico contesto l'arte «etrusco-italica». Ciò estende il campo della ricerca ai rapporti con altri ambienti culturali, dagli appenninici e villanoviani per il periodo delle origini, alle produzioni campane, apule, adriatiche e picene fino alle civiltà atestina e di Golasecca o alla stessa arte celto-gallica. Nel medesimo tempo l'arte etrusca viene configurandosi come una delle componenti fondamentali dell'arte romana. Lo studioso trova il materiale necessario al suo lavoro, oltre che nei monumenti tuttora in situ (tombe di Tarquinia, Chiusi, scavi di Roselle, Populonia, Vetulonia, ecc.), nei musei: il Nazionale di Villa Giulia, l'Etrusco gregoriano presso il Vaticano e il Preistorico Pigorini in Roma, l'Archeologico di Firenze, il Civico di Bologna, oltre alle raccolte locali di Perugia, Chiusi, Tarquinia, Volterra, Orvieto, Cortona, Ferrara, ecc.; all'estero: Parigi (Louvre), Monaco di Baviera (Staatliche Antichensammlungen), New York (Metropolitan) e altri. Da un punto di vista cronologico si abbracciano i secoli dal IX al I a. C. Si possono distinguere i seguenti periodi:

1. etrusco-villanoviano (secc. IX e VIII);
2. etrusco-orientalizzante (700-600 ca.);
3. arcaico, nelle fasi: primitiva (600-550 ca.), matura o ionico-etrusca (550-500 ca.) e tarda (500-450 ca.), di influsso attico;
4. classico (450-300 ca.); 5 ° ellenistico e romano (dopo il 300).

Architettura etrusca

L'indagine archeologica si è potuta effettuare piuttosto nelle necropoli che nelle città: perciò non sono molti i documenti dell'urbanistica etrusca. A parte Spina (che costituisce un'eccezione, perché la sua pianta è, per ora, rivelata soltanto dalla fotografia aerea ed è complicata dalla presenza di vie d'acqua), una documentazione in proposito è offerta quasi esclusivamente da Acquarossa e da Marzabotto. Qui le vie rettilinee intersecantisi ad angoli retti, le insulae rettangolari allungate, ognuna contenente più case, un complesso sistema di canalizzazioni per lo scarico delle acque, presuppongono un piano regolatore riferibile ad esempi greci e delle colonie.

Le due città (secc. VII-VI la prima; secc. VI-V la seconda) sono più antiche di altri centri che hanno conservato traccia della planimetria interna. Infatti, in questi si tratta quasi sempre di impianti, o al massimo di ricalchi, di età romana (Cosa, Saturnia, Arezzo, Roselle) quando non addirittura medievali (Perugia, Chiusi, Orvieto). Spesso si riesce soltanto a ricostruire il perimetro delle mura, sia in opera poligonale sia in opera quadrata. Ma in molti casi esse sono piuttosto recenti (se a Roselle risalgono al sec. VI e a Cortona, Tarquinia e Vulci si collocano tra il V e il IV, a Fiesole, Arezzo, Perugia, Volterra, Cosa si scende al sec. III e forse al II). Volterra e Perugia offrono poi esempi tardi ma cospicui di porte (secc. III-II) in cui si vede applicato l'uso dell'arco, per lungo tempo ritenuto erroneamente un'invenzione tipica degli architetti etruschi.

L'uso pressoché costante di strutture lignee nella maggior parte degli edifici ha fatto sì che oggi, per rendersi conto delle loro caratteristiche, si sia costretti a ricorrere spesso a testimonianze indirette per completare quanto si ricava dallo scavo delle sole fondazioni. Ad Acquarossa prevalgono case quadrangolari a due o tre ambienti, talora preceduti da un vestibolo. Marzabotto ha restituito la pianta di case, con corridoio d'accesso (sotto cui corre un canale per il deflusso delle acque di scarico) e cortile scoperto con pozzo, sul quale si aprono vari ambienti: è discusso tuttavia l'aspetto dell'alzato e della copertura delle case stesse, talora straminea,

ma con esempi abbastanza antichi di tetti con tegole fittili e acroteri.

Per il resto dell'Etruria soccorrono soprattutto i dati che si ricavano dalle tombe. Le urne-cappanna fittili e bronzee, dei secc. IX-VIII a. C., presentano piccole riproduzioni dell'abitazione circolare o rettangolare. Altre urne danno un'idea dell'aspetto esterno di edifici, con porte, finestre, tetti, loggiati, ecc. Nelle tombe sotterranee invece si trova riprodotto l'interno della casa signorile di abitazione. In alcune delle più antiche, come la Regolini-Galassi di Cerveteri (metà del sec. VII), la pianta delle camere sepolcrali è ellittica o, come a Casal Marittimo e Quinto Fiorentino (inizio del sec. VI), circolare. Ma di solito le tombe constano di uno o più ambienti quadrangolari, affiancati a formare tre celle che si aprono su un vestibolo trasversale come nelle case di Acquarossa (numerosi esempi a Cere, dei secc. VI e V).

Nella tomba François di Vulci del sec. IV e in quella dei Volumni di Perugia del sec. II, gli ambienti distribuiti ai lati di un atrio centrale secondo una disposizione fondata sul binomio atrium e tablinum sembrano continuare le case di Marzabotto e precludere alla domus romana. Non bisogna dimenticare il nome di atrium tuscanicum, da Vitruvio e da altri attribuito all'ambiente centrale della casa. Anche l'arredamento dell'abitazione può essere ricostruito dalle tombe etrusche. È importante al riguardo quella detta «dei rilievi dipinti» di Cerveteri (sec. III a. C.): vi si vedono appesi ai pilastri e alle pareti, e fedelmente riprodotti a colori, oggetti e strumenti che non possono mancare nel rustico interno di una ben fornita fattoria, come coltelli, mestoli, brocche e pignatte, tenaglie, asce, rotoli di corde, perfino armi di offesa e di difesa (scudi e spade); non sono dimenticati i letti dalle gambe tornite entro le loro alcove (naturalmente usati come sarcofagi); mentre, a rendere ancor più evidente l'idea della vita, gli animali del cortile s'aggirano alla ricerca di qualche rifiuto.

Alcune tombe etrusche possono fornire poi non trascurabili elementi per ricostruire lo sviluppo della tecnica delle coperture. I più antichi esempi, a lastre sovrapposte in filari in modo che il superiore risulti aggettante rispetto all'inferiore, formano i soffitti a due spioventi della

tomba Regolini-Galassi di Cere (metà del sec. VII) o le false cupole di Casal Marittimo e Quinto Fiorentino (inizio del sec. VI), completate da un pilastro centrale. L'inserzione della chiave di volta e il raggiungimento di una completa funzionalità di archi e volte è più tardo. Una caratteristica quasi costante delle tombe etrusche è poi quella di essere ipogee: o scavate nelle rocce tufacee (a Veio come a Tarquinia e a Perugia, con esempi antichi e recenti), talvolta con prospetti architettonici, come nella regione viterbese (Bieda e Norchia dei secc. IV e III), o costruite in muratura, ma ricoperte dai caratteristici tumuli circolari di terra, contornati spesso da un crepidoma anulare, come a Populonia, Quinto Fiorentino e Cere (secc. VI e V). Il tumulo rimarrà tradizionale e sarà ripreso dai romani, p. es. nel Mausoleo di Augusto. Sulla disposizione in pianta e sullo sviluppo in elevato dei templi etruschi siamo informati dai dati vitruviani relativi al santuario della triade Capitolina (fine del sec. VI) e dalle indagini archeologiche effettuate specialmente a Veio (510), Pyrgi (470), Orvieto e Fiesole (secc. IV, III).

Le caratteristiche essenziali erano: pronao (pars antica) molto profondo, con due file di quattro colonne (tetrastilo diptero), determinanti tre intercolumni dei quali il centrale più largo, in corrispondenza con le tre celle (pars postica), destinate ciascuna alla divinità di una triade; oppure con una sola cella, fiancheggiata da due alae. L'edificio risultava quasi quadrato (rapporto tra lunghezza e larghezza di 6 a 5). Il tetto a due spioventi sporgeva assai sui quattro lati. Anche questo tipo di edificio, sia pure trasformato secondo moduli ellenistici, si perpetuerà nella tradizione architettonica romana, specialmente nei Capitolia delle città provinciali. Il tempio etrusco era, in complesso, una costruzione dall'aspetto piuttosto tozzo e pesante, a cui si cercava di ovviare con un alto podio.

Presentava un accentuato gioco pittorico di luci e ombre, al quale contribuivano le terrecotte policrome di rivestimento decorativo: acroteri (sulla sommità e sugli angoli laterali del frontone e talvolta sul columen del tetto), antefisse (alla terminazione dei corpi sui lati), antepagmenta (lastre da collocare sopra le trabeazioni

come fregio) e anche rilievi frontonali, già presenti a Pyrgi (470). Una tendenza alla ricerca degli effetti pittorici è stata anche riconosciuta alla stessa colonna tuscanica, simile alla dorica, ma liscia e con base, adatta cioè a creare un gioco di sfumature estremamente labili e sfuggenti. Ciò in contrapposizione con la tendenza a un ordine più geometricamente definito e razionalistico della colonna scanalata greca, capace di fermare luci e ombre nel ritmo di linee nettamente definite e irrevocabili. Analoga si potrebbe considerare la preferenza dell'architetto etrusco per forme più complesse di capitelli, come l'eolico e poi il corinzio, più pittorescamente ricchi di contrasti di luci e ombre.

Scultura etrusca

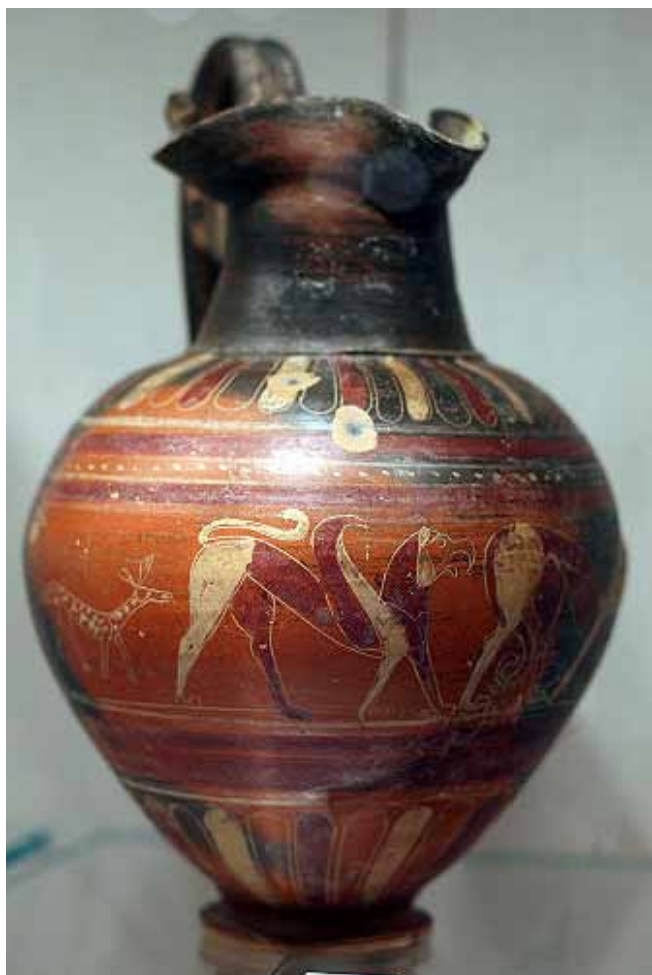
Gli scultori etruschi non conobbero, come i greci e più tardi i romani, l'uso del marmo, ma si servirono di varie pietre locali: alabastri (Volterra), pietra fetida, nenfro, tufo e travertino, e soprattutto si specializzarono nella plastica fittile e nella fusione del bronzo. La scultura etrusca non incomincia prima dell'inserimento della regione nel gioco dei rapporti culturali e commerciali con la Grecia. Nei periodi villanoviano e orientalizzante la produzione artistica si rivolge di preferenza alla decorazione di oggetti d'uso o cerimoniali (sacri e funerari). L'ornamentazione è astratta, di stile geometrico, talora con l'applicazione di piccole figure umane, stilizzate ma non prive di vivace realismo, dalla spada di Vulci (Villa Giulia, sec. VIII) ai bronzi di Bisenzio o al banchettante dell'ossuario di Montescudaio (sec. VII). Nella fase orientalizzante prevale una massiccia importazione di oggetti svariati dall'Egitto e dall'Asia, tramite il commercio marittimo, specialmente fenicio e cipriota.

Degli oggetti più richiesti dalla committenza si intraprende l'imitazione: sono, nel sec. VII, le suppellettili delle tombe Regolini-Galassi di Cerveteri (ora in Vaticano), Barberini e Bernardini di Preneste (rispettivamente nei musei Pigorini e di Villa Giulia), e soprattutto i lebeti con applicazione di protomi ferine o anguiformi sull'orlo che sono paragonabili ad analoghi oggetti della Grecia (Olimpia, Delfi), quando non risalgano a modelli asiatici (Urartu).

Urartu

Nome assiro della regione intorno al lago Van sull'altopiano armeno (alto ca. 1500 m s. m.), attualmente territorio in parte armeno e in parte turco. Dal sec. IX al VI a. C. fu sede di un regno autonomo, cancellato tra la fine del sec. VII e l'inizio del sec. VI dall'invasione dei cimmeri e dall'espansione dei medi. La lingua parlata dagli urartei, l'haldi, né semitica né indoeuropea, sarebbe da apparentarsi alla lingua degli hurriti del secondo millennio. La religione urartea dava particolare importanza alle divinità atmosferiche e alla ciclicità stagionale. Il pantheon sarebbe composto da una cinquantina di divinità, con in testa il dio nazionale Haldi. I siti urartei, tra cui si ricorderanno Toprak Kale, Karmir-Blur, Altintepe, Anzavur, Cavüs Tepe, Kayalidere, mostrano l'impiego massiccio dei blocchi di pietra locale squadrata e la tendenza a costruire in posizione alta e difficilmente accessibile per natura. Un tratto distintivo degli artigiani urartei è l'abilità nella lavorazione del bronzo e del ferro: spade, pugnali, lance, farette, stupendi elmetti bronzei cuspidati con decorazioni zoomorfe e antropomorfe, cui si uniscono numerosi oggetti d'oreficeria, quali braccialetti, medaglioni e pettorali finemente lavorati, e infine i calderoni bronzei con protomi di grifoni, leoni, tori alati, creature umane, diffusi non solo in Asia Minore, ma anche in Grecia e in Etruria. (A. De Maigret, 2005)

Chiusi produce i vasi canopici, bronzei o fittili (così chiamati per una casuale somiglianza con quelli egizi eseguiti appunto a Canopo sul Delta). Sono cinerari sormontati da testa umana, in cui elementi organici della figura appaiono trascelti e inseriti, in una visione unitaria, sul supporto geometricamente astratto dell'urna. L'influenza figurativa greca nella scultura etrusca diventa preponderante dal sec. VI, nelle forme di partecipazione alle molteplici esperienze dell'arcaismo. Sono perciò possibili riferimenti a diverse correnti, con differenti esiti locali, che rendono ardua una puntualizzazione precisa. È il caso della relazione con l'arte cretese-peloponnesiaca cosiddetta dedalica, già affermata per il Centauro di Vulci a Villa Giulia o per i bron-



Metropolitan Museum of Art
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MMA_etruscan_pottery_24.jpg

zetti di Brolio a Firenze (metà del sec. VI). Il momento più alto della scultura etrusca corrisponde all'inserimento nelle correnti del cosiddetto ionico-internazionale, quando le città etrusche, specie quelle marittime, sono intense di vita e di scambi, non solo commerciali, ma anche, evidentemente, culturali.

Le stesse fonti letterarie ricordano in questo momento la presenza di artisti greci in Etruria: i leggendari coroplasti corinzi Diopos, Eucheir ed Eugrammos dai nomi simbolici, e Damofilo e Gorgaso, pure coroplasti e pittori, a Roma, tra i secc. VI e V. Nasce così lo stile ionico-etrusco, in cui l'esperata raffinatezza s'accompagna a un realismo di intensa espressività, con caratteristiche sue peculiari, onde l'Etruria in questo momento non deve considerarsi una provincia, bensì un centro di sviluppo, in cui ciò che si riceve viene elaborato con originalità. A una prima

fase appartengono oggetti non facilmente classificabili per scuole, fra i quali prevalgono i bronzi: rilievi e statuette (i tyrrhena sigilla tanto celebrati nell'antichità: nella stessa Atene e più tardi, come veri e propri oggetti d'antiquariato, prediletti dagli intenditori nella Roma di Augusto).

Provengono dalla regione perugina i ritrovamenti a Castel San Mariano e Castel Valentino, in gran parte a Monaco, il carro di Monteleone, a New York, e il gruppo dei tripodi Loeb, a Monaco, forse prodotti a Cere, in cui la resa volumetrica delle morbide curvature si unisce al senso ornamentale della linea; dalla regione vulcente provengono esemplari di salda costruzione pur con le stesse caratteristiche di fluente rotondità. Nella plastica fittile s'impongono all'attenzione le figure dei coniugi sui sarcofagi di Cere: specialmente quello di Villa Giulia (510), in cui lo spunto ionico è rivissuto con vitalità e senso del ritmo. Cade in questo periodo (510-490) l'unico nome di scultore etrusco tramandatici: Vulca di Veio, che, a detta di Plinio, avrebbe lavorato nel tempio di Giove Capitolino in Roma, eseguendo la statua fittile del dio. A lui, o alla sua scuola, viene di solito attribuita la serie di statue cui appartiene l'Apollo di Veio.

Gli elementi ionici sono trasfusi in figure irruenti, violente, vibranti nella tensione del corpo, resa attraverso una netta definizione di linee e volumi. Le statue, allineate sul columen del tempio, formavano un gruppo esprimente la contesa tra Ercole e Apollo per la cerva, secondo uno schema compositivo inconsueto nella decorazione architettonica. Appunto in questo periodo, nell'Etruria meridionale e nelle zone falische e latine, sorgono molti templi decorati con antepagmenta, acroteri, antefisse. Queste sono spesso foggiate a teste di satiri, menadi e gorgoni (con o senza raggiera a conchiglia): a Falerii Veteres (Civita Castellana), a Veio (queste ultime riconducibili alla scuola di Vulca) o, grottescamente argute e divertenti, a Satricum (Conca), con la coppia Satiro-Menade (Villa Giulia).

In questo clima artistico si possono inserire figure animalesche, come la Lupa capitolina e la Chimera d'Arezzo, né dovrebbe tralasciarsi l'abbondante produzione di varie scuole locali, tra la fine del sec. VI e i primi del sec. V: urne, cippi

e rilievi in genere, chiusini e perugini, con scene di cortei, banchetti e danze funerari; cippi fiesolani, come quello caratteristico di Settimello (Firenze), con quattro leoni angolari rampanti dai muscoli retroversi, dalle attardate suggestioni orientali. Intorno al 460 si pone poi il rilievo fittile del tempio A di Pyrgi, recentemente identificato come un episodio della lotta dei Sette contro Tebe, da collocarsi, per il vigore del movimento e dello scorcio, nell'ambito dell'arcaismo maturo. Nell'Etruria settentrionale si avvertono più diffusi spunti ellenizzanti, anche per la presenza del grande emporio marittimo di Spina, centro dei commerci adriatici. Un documento di eccezionale importanza a questo riguardo è la testa di *kuros* attico, in marmo, della fine del sec. VI, rinvenuta a Marzabotto, che testimonia per la scultura la presenza concreta di esemplari greci in Etruria, come già noto per la ceramica. Nella stessa regione, oltre che nei numerosi bronzetti, tra cui il gruppo da Montaguragazza, al Museo civico archeologico di Bologna, una trasposizione di elementi figurativi di origine greca è riscontrabile anche nei rilievi delle caratteristiche stele felsinee, la cui tipica cornice a ferro di cavallo conserva la reminiscenza della primitiva rappresentazione antropomorfa stilizzata. Le suggestioni dello stile classico penetrano lentamente in questo ambiente che si attarda sull'arcaismo. Certe statue funerarie, come la Madre seduta di Chianciano (a Firenze) sono, infatti, della fine del sec. V. Diretti riferimenti a modelli fidiaci, ancorché parziali e frammentari a soluzioni di geometrica disorganicità, sono stati riconosciuti nel Marte di Todi, in rapporto con l'Anadumeno farnese. La statua bronzea (Musei Vaticani) si pone quindi come un caposaldo fondamentale per la storia della scultura etrusca, e viene ricondotta alle officine volsiniesi, di Orvieto; qui, infatti, la testa del Giove e le altre teste fittili dal tempio presso San Leonardo, sembrano appunto richiamarsi a un ambiente fidiaco. Possono scendere dal sec. IV alla fine del III le teste del tempio dello Scasato a Falerii, dove l'Apollo appare ispirato a un tipo di Alessandro Magno. Nella decorazione dei templi i frontoni scolpiti con figure fittili, quelli citati e altri di Orvieto e

di Falerii, e, in seguito, nei secc. III e II, quelli ad altorilievo di Talamone, con il mito dei Sette a Tebe, di Luni, con la strage dei Niobidi, e di Civita Alba, con Dioniso e Arianna (cui si aggiunge la Galatomachia del fregio), mostrano evidente l'influsso della scultura pergamena. Pure da ricollegarsi a cartoni della stessa provenienza, ma riferibili piuttosto a originali di pittura (di cui riprendono le soluzioni, specie quelle relative alla rappresentazione illusionistica dello spazio), sono le scene mitologiche (soprattutto del ciclo troiano e tebano: frequentissimo il duello di Eteocle e Polinice) sui sarcofagi e sulle urne funerarie (alabastrine a Volterra, di pietra e fittili a Chiusi e in travertino a Perugia). A Volterra, in particolare, si sono identificate più botteghe e almeno due personalità di rilievo: il Maestro di Mirtolo (riferibile all'archetipo stilistico del grande fregio dell'altare di Pergamo, prima metà del sec. II a. C.) e un suo discepolo, il Maestro dei Centauri (riferibile all'archetipo del piccolo fregio, seconda metà del sec. II).

Negli esemplari più recenti è avvertibile un rapporto anche con altri centri asiatici. Nell'ultima produzione della scultura etrusca si distinguono (sec. II) i geni femminili alati alla base dell'urna di Arunte nell'ipogeo dei Volumni di Perugia, che rivelano uno scultore di intensa personalità. A tutte queste manifestazioni di un'arte che si ispira alla tradizione greca classica ed ellenistica si affianca una produzione di più vigorosa sommarietà, spesso con un'esasperazione della tendenza al grottesco e al mostruoso, dal lampadario fittile di Cortona (fine del sec. V) alle teste di demoni di Orvieto (sec. IV), alla Chimera di Arezzo, mentre la tradizione del bronzo persiste con esiti talvolta inaspettati, come le statuette ad assicella da Volterra (secc. III-II).

Ma specialmente i defunti recumbenti sui coperchi di urne e sarcofagi e le teste, per lo più votive, di Tarquinia (sec. II) rivelano una capacità di caratterizzazione di cui si può discutere in quali casi possa già dirsi intenzionale ritratto di individui. Appare tuttavia preponderante la tendenza alla creazione dei tipi: dai due vecchi di Volterra al cosiddetto *obesus etruscus*, più volte ripetuto con qualche variante, alla tronfia Larthia Seianti (a Firenze) o alle figurette infan-

tili come i bronzi del Trasimeno (sec. II). I gruppi di ritratti, detti medio-italici, cui appartiene il cosiddetto Bruto capitolino, e il discusso Arringatore (a Firenze) non possono essere valutati senza tener conto dei loro rapporti con la ritrattistica romana repubblicana.

Pittura etrusca

Le testimonianze superstiti della pittura etrusca sono quasi esclusivamente funerarie, localizzate, per di più, in una zona abbastanza ristretta dell'Etruria meridionale: Tarquinia (a cui va riferita, in quest'ultima parte, ogni tomba di cui non si indichi altra ubicazione), Vulci, Orvieto e Chiusi. La tecnica delle pitture delle tombe etrusche vede solo qualche volta i colori applicati direttamente sulla superficie della roccia scavata: in tal caso si procedeva spesso a tracciare, figura

per figura, con un colore cinerino usato come adesivo, un'approssimativa silhouette sulla quale poi si stendevano i colori (tomba del Barone). Ma di solito si dipingeva su un intonaco di argilla talora mescolata con polveri carboniose: qualche volta sottile, qualche altra di spessore considerevole, preventivamente preparata con un'imbiancatura di latte di calce.

L'essiccamento dell'intonaco non doveva preoccupare l'affrescatore, per la costante umidità degli ipogei: tuttavia sembra di poter affermare che il lavoro era, nella fase finale, rapidissimo, eseguito con colori vegetali e minerali, la cui gamma più o meno estesa è spesso in relazione con la maggiore o minore finezza di esecuzione (e quindi, forse, anche con il prezzo richiesto al committente). Colori basilari erano il bianco, il nero, il rosso e il giallo, a cui si aggiungono pri-



Sarcofago degli sposi rinvenuto a Cerveteri (Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia). IGDA/G. Dagli Orti.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etruscan_sarcophagus.jpg

ma il blu e il verde, poi i rosa, i bruni, i viola in svariate mezzetinte e sfumature: ma la loro applicazione segue sovente un convenzionalismo tradizionale (nudi maschili rossicci e femminili bianco giallastri), oppure di invenzione (cavalli azzurri).

Il tutto era preceduto spesso da un disegno preparatorio, per lo più assai ben riconoscibile, con alcuni interessanti casi di pentimenti e correzioni: non sembra da escludere l'uso di taluni accorgimenti per una riproduzione meccanica delle figure. La pittura non sepolcrale si presume fosse pure prevalentemente parietale e non mancano esempi eseguiti su lastre mobili di terracotta. I soggetti più consueti sono desunti dal rito funebre, visto in quegli aspetti che meglio possono affermare una continuità di vita e comunanza tra sopravvissuti e trapassati. Anzitutto il banchetto (d'altra parte sono raffigurati come banchettanti la maggior parte dei defunti recumbenti sui sarcofagi e sulle urne), poi le danze rituali, le sfilate e le corse dei carri, i giochi atletici e scene varie, come quelle marine della tomba della Caccia e della Pesca, che trovano un riferimento importante con la tomba del Tuffatore di Paestum. Ciò per lo più con accenti di verismo che giunge fino alla grandiosa scena di cucina della tomba Golini di Orvieto. Dal sec. IV la scelta dei soggetti subisce delle variazioni, soprattutto per l'introduzione delle figure demoniche (Charun, Tuchulcha e Vanth), che guidano i defunti alla definitiva sede sotterranea. Non molto frequenti le scene mitologiche, sia nelle più antiche (tomba dei Tori: agguato di Achille a Troilo), sia nelle più tarde (tomba dell'Orco: accecamento di Polifemo; tomba François di Vulci: sacrificio di prigionieri troiani sul rogo di Patroclo). Del tutto eccezionali le scene storiche (il notissimo episodio di guerra tra Etruschi e romani, con Mastarna, Celio Vibenna e Tarquinio romano nella suddetta tomba François). Anche per la pittura i rapporti con la Grecia sono intensi e continui; più diretti, ovviamente, con le colonie dell'Italia meridionale.

Dalle tendenze orientalizzanti della tomba Campana di Veio (secc. VIII-VII) si giunge, a partire dalla tomba dei Tori (530), al pieno stile ionico. All'esuberanza narrativa fanno riscontro le

forme vigorose e massicce espresse nella tomba degli Auguri e, nella tomba delle Leonesse, i danzatori e le danzatrici ionici nel profilo, nel movimento, nell'accurata ricerca del particolare, a cui fanno da contrappunto i nervosi delfini guizzanti sulla superficie delle onde (520). Eccezionali le pitture della tomba della Caccia e della Pesca (510) per la vivacità dello stile sommario e immediatissimo e per la composizione in cui la stessa figura umana è vista come uno dei tanti elementi del paesaggio. Quasi contemporanea (520) è la tomba delle Olimpiadi. In tutte il gusto coloristico è vivo e spesso violento, ma si esaurisce negli accostamenti e nei contrasti, perché il colore stesso è per lo più disteso uniformemente entro i campi determinati dalle linee di contorno. Nella tomba del Barone (500) il colore a larghe macchie, che sopraffà la linea, dà alla struttura dei corpi un'aristocratica eleganza che ha fatto nascere l'ipotesi della presenza di una mano greca.

Ai maestri della ceramica attica di stile severo si possono riferire le pitture nelle tombe delle Bighe (490) e del Triclinio (460). Qualche spunto polignoteo appare nella tomba del Letto funebre, accenti più popoleschi in quella dei Leopardi (460). Alla fine del sec. V si colloca la tomba della Nave, mentre nella tomba della Scrofa nera, di poco più tarda, come poi nel sarcofago delle Amazzoni (a Firenze), le tendenze classiche verso una ricerca della composizione, degli scorci e del chiaroscuro si affiancano alla tecnica tradizionale disegnativa. Ne nasce, nelle tombe Golini di Orvieto e, più tardi (sec. III), in quella degli Scudi, un contrasto, talvolta mascherato ma non risolto, mediante l'ispessimento e la diluizione dei tratti lineari. Nelle tre tombe François di Vulci, dell'Orco e del Tifone, chiaroscuro e colore rivelano un apprendimento ormai maturo dei dettami classici ed ellenistici, specialmente pergameni, in cui s'inserisce la capacità individualizzatrice, tutta etrusca, dei ritratti. Negli esempi cronologicamente più recenti non mancano possibilità di confronto con la pittura funeraria apula o, come nella tomba del Cardinale (sec. I), trattamenti compendiosi e impressionistici nell'ambito della pittura ellenistico-romana.

Ceramica, toreutica e oreficeria

La ceramica etrusca deve essere considerata un'imitazione di quella greca, di cui in sostanza segue tecniche e stili, dal corinzio all'attico e all'italiota. Nella seconda metà del sec. VI il gruppo delle cosiddette «idrie ceretane» (considerato con ogni probabilità opera di artista greco, non attico ma atticizzante, che lavorava in Etruria) mostra doti di scanzonato e robusto vigore plebeo nei soggetti (notissimo quello di Ercole che fa strage dei mori di Busiride) e nella personale esecuzione. Si colloca poi alla fine del sec. VI il pittore di Micali, che imita l'ultima produzione attica a figure nere con una svelta e agile eleganza. Tra i secc. IV e III la sapienza compositiva, arricchita di tratti chiaroscurali di effetto illusionistico in opere come il cratere dell'Aurora di Falerii, s'inserisce nell'imitazione della ceramica italiota. Non mancano personalità artistiche più facilmente individuabili, quale il pittore della Vanth, in un gruppo di anfore orvietane, che trasferisce anche nella ceramica la predilezione per il mostruoso e l'infernale osservata nella contemporanea pittura delle tombe. Caratteristica dell'Etruria è poi la ceramica del bucchero, fiorita specialmente in Chiusi fino al sec. V, ma diffusa ed esportata in tutto il Mediterraneo. Si tratta di vasi di argilla d'impasto nerastro, decorati di rilievi a stampo in cui si riflettono, industrializzati, gli elementi stilistici contemporanei. Il bucchero guarda, come ai suoi modelli, alla produzione assai fiorente di oggetti metallici: armi, oggetti di arredamento (lampadari, ecc.) e d'uso (vasi e simili con manici, piedini, ecc.). Tra tutta questa produzione, da definirsi toreutica, due categorie di monumenti potrebbero rientrare nell'ambito della pittura, o almeno del disegno: gli specchi (per lo più d'argento) e le ciste prenestine (per lo più di bronzo), decorati i primi sulla faccia posteriore, le seconde sul corpo cilindrico e sul coperchio, con incisioni esprimenti, di solito, personaggi e scene mitologiche. La sapienza compositiva (soprattutto nell'adeguamento delle figure alle condizioni speciali del campo da decorare) e l'abilità tecnica nell'uso del bulino permettono di apprezzare lo stile, da riferirsi ancora una volta ai modelli della pittura ellenistica.

Tra tutti eccelle la cista Ficoroni (a Villa Giulia), con la complessa composizione (un episodio del mito degli Argonauti), firmata da Novios Plautios (secc. IV-III). Un discorso a parte meriterebbero l'oreficeria e la scultura in avorio, in cui l'etrusco, per la sua stessa indole portata allo sfarzo, fu in ogni età eccellentissimo, con una tradizione tecnica che si mantenne quasi inalterata anche nel succedersi dei vari stili. Nell'età orientalizzante si colloca la produzione più notevole per ricchezza e varietà di motivi ornamentali geometrici, vegetali e figurati, nelle tecniche più diverse: granulazione, sbalzo e incisione. (L. Manino, 2005)

Gli influssi orientali e greci nell'arte etrusca

Molto esaltata nel 1700, al tempo delle prime importanti scoperte archeologiche, e considerata in seguito soltanto un fenomeno provinciale dell'arte greca, l'arte etrusca è stata rivalutata a partire dal sec. XX soprattutto per la sua "aclassicità" (cui non è certo estraneo il substrato italico della popolazione), testimoniata da un realismo espressionistico, a volte drammatico, dal quale emerge il carattere più tipico della visione d'arte degli Etruschi.

L'arte etrusca, il cui corso, in base agli influssi provenienti prima dall'Oriente e poi dalla Grecia, si suole dividere in varie fasi (periodo delle origini o età villanoviana, periodo orientalizzante, periodo ionico e attico, periodo di mezzo, periodo ellenistico), ebbe la sua maggior fioritura nei sec. VII e VI a. C., con una ripresa dopo il sec. IV anche in coincidenza con la conquista romana. Essa presenta varie caratterizzazioni sia nelle sue diverse fasi, sia nelle diverse località (Chiusi è famosa per i suoi canopi arcaici e, nel periodo ellenistico, per le urne policrome; Tarquinia per le tombe dipinte scavate nella roccia; Cerveteri per i tumuli arcaici e le necropoli monumentali tarde; Palestrina per le ricche tombe orientalizzanti, ecc.).

Le manifestazioni più importanti si ebbero nell'ambito del culto per l'aldilà, e architettura, pittura e scultura si associarono sovente nella realizzazione delle dimore funebri. Secondo la tradizione, i Romani appresero dagli Etruschi la

costruzione di strade e fognature, l'uso dell'arco e della volta, l'architettura del tempio a tre celle, la forma dell'atrio detto tuscanico e di altri ambienti della casa patrizia, lo stesso impianto urbano e la divisione dei terreni (agrimensura). Ma le conoscenze delle città etrusche e dei loro monumenti sono piuttosto scarse. L'abitato di Acquarossa presso Ferento (sec. VI a. C.) presenta pianta in parte regolare, in parte irregolare, con ampi spazi liberi fra le case, dei cui interni si ha un'idea dalle tombe ipogee a più ambienti. Di impianto irregolare sembrano Vetulonia e Roselle, regolare e di tipo ippodameo è invece la più tarda città presso Marzabotto, forse Misa e, a quanto sembra, anche Spina, città di tipo lagunare impostata su palafitte. I templi erano sia del tipo descritto da Vitruvio, a tre celle e a largo impianto, sia a una sola cella. Caratteristico dei templi etruschi è il rivestimento in terracotta policroma, che nella fase ionica, intorno alla metà del sec. VI a. C., presenta fregi continui a rilievo di ispirazione greco-orientale e grandi tegole terminali (Vignanello, Velletri); nella fase successiva ha, come a Veio nel tempio dell'Apollo (nonché a Falerii Verteres con la cultura falisca, a Cerveteri, Satrico, Tarquinia, Pyrgi), grandi acroteri figurati e antefisse a conchiglia; nella fase ellenistica è caratterizzato da grandi rilievi frontonali (Talamone, Luni, Civitalba). Le cinte murarie sono databili, in genere, tra il sec. VI e il IV a. C. Di età ellenistica sono le porte delle città, aperte ad arco (Volterra, Perugia), più volte riprodotte, insieme alle mura merlate, nelle contemporanee urnette funerarie. Ma, come si è detto, sono soprattutto le tombe, con le loro ricche suppellettili, con i sarcofagi scolpiti, con le pitture murali, a consentire di seguire l'evoluzione dell'arte etrusca, di individuarne i rapporti prima con l'Oriente e poi con la Grecia, di comprenderne le motivazioni e il significato. Le origini sono connesse (metà del sec. VIII a. C.) all'evoluzione dell'arte villanoviana, nota soprattutto dalle necropoli dell'Emilia, con lo sviluppo della lavorazione del bronzo e le prime importazioni dall'Oriente di scarabei egiziani, di figurine fenicie di terracotta invetriata, di paste vitree, di ornamenti d'oro a sbalzo e filigrana. Nel periodo orientalizzante (sec. VII a. C.), ac-

canto a semplici tombe a fossa compaiono le tombe a corridoio o a camera (talora con copertura a falsa volta o a falsa cupola) e i grandi tumuli circolari. Ricchi i corredi funerari, tra cui eccezionali quelli delle tombe Regolini-Galassi di Cerveteri (Roma, Museo di Villa Giulia), Bernardini e Barberini di Palestrina (Roma, Museo Pigorini; Villa Giulia; Vaticano), del Circolo degli Avori alla Marsiliana d'Albegna (Museo di Firenze): grandi pettorali, fibule, armille auree, pettini e scatolette di avorio per uso personale, e inoltre calderoni di bronzo laminato su tripode e loro imitazioni in terracotta.

Molto usate nell'oreficeria le tecniche della filigrana, della granulazione, del pulviscolo. Assieme a vasi importati da Rodi e Corinto si trovano vasi di imitazione, italo-geometrici ed etrusco-corinzi. A Chiusi compaiono i primi canopi e il bucchero, la caratteristica ceramica nera etrusca. Il periodo seguente (600-474 a. C.) è di influenza greca, prima ionica e poi attica. Direttamente dalla Grecia gli Etruschi importarono per le loro tombe vasi a figure nere e rosse dei più noti maestri, mentre le anfore «pontiche» e le idrie ceretane sono probabilmente opera di artisti ionici immigrati. Nella plastica eccellono le grandi statue fittili del 500 a. C. ca. (Roma, Museo di Villa Giulia) del Tempio del Portonaccio di Veio – il famoso **Apollo, l'Ermete, l'Eracle, la Dea con bambino** – attribuite alla scuola di Vulca, il solo grande artista etrusco a noi noto dalla tradizione letteraria, chiamato a ornare il tempio di Giove Capitolino a Roma.

Contemporaneo è il **Sarcofago degli sposi** di Cerveteri, dalla linea incisiva ed elegante, tra i più belli di un'ampia serie di opere analoghe; l'inquietante espressione dei volti dei coniugi, in cui si rispecchia la consapevolezza di chi è ormai al di là del mistero della morte, si ricollega all'enigmatico sorriso dell'**Apollo di Veio**, che anche nella drammatica tensione interna evidenziata dalla voluta stilizzazione dei panneggi mostra l'originalità della scultura etrusca pur modellata sullo stile greco.

Particolare importanza hanno i metalli lavorati, tra cui i bronzi laminati e decorati a rilievo di un carro da parata (musei di Perugia e Monaco), una lamina con amazzoni di argento e oro

pallido (Londra, British Museum), i tripodi detti Loeb, forse ceretani (Museo di Monaco). Della zona di Chiusi sono diverse statue in pietra fetida, nonché rilievi su cippi, urne, sarcofagi. Degli ultimi decenni del sec. VI a. C. sono anche le più antiche tombe dipinte, soprattutto a Tarquinia, importanti per la conoscenza della vita e dei costumi etruschi. Alla più antica tomba dei Tori (ca. 530 a. C.) seguono quella degli Auguri, con crudeli scene di giochi funebri; della Caccia e della Pesca, con ampio motivo paesistico; del Barone, di compostezza pienamente greca. Il sec. V a. C. è caratterizzato in Etruria da un arcaismo attardato.

Oltre a numerose pitture tombali (a Tarquinia le tombe delle Bighe, dei Leopardi, del Triclinio e la più tarda tomba della Nave; a Chiusi le tombe della Scimmia e del Colle) sono importanti le decorazioni fittili templari, tra cui quelle di Pyrgi (ca. 480-470 a. C.). Tra le statue bronzee, che le fonti ricordano numerose, famose la Lupa Capitolina e la Chimera di Arezzo (Firenze, Museo Archeologico). Nel sec. IV a. C., quando Roma inizia la conquista dell'Etruria, l'arte etrusca ha nuovo sviluppo attingendo in ritardo al classicismo greco; il filone popolare italico trova espressione in alcune wre della decorazione del tempio del Belvedere a Orvieto (350-330 a. C.). Di questo periodo sono i sarcofagi di Tarquinia, con la figura del defunto a tutto tondo distesa sul coperchio. Col sec. III a. C. inizia il lungo periodo ellenistico in cui, anche sotto il dominio di Roma, le fabbriche etrusche continuano a produrre, in forma quasi industrializzata e stereotipata, le numerosissime urnette di pietra e alabastro che a Perugia e a Volterra giungono fino all'età augustea, i sarcofagi di Tuscania, le diffuse terrecotte votive a stampo. Di maggior impegno sono gli altorilievi dei frontoni dei templi di Talamone, Luni e Civitalba con scene mitologiche e storiche (lotta coi Galli). Del sec. III a. C. è anche la famosa tomba dipinta François (Roma, Collezione Torlonia), con episodi dell'epopea etrusca.

Tra le altre tombe ellenistiche si ricordano quelle tarquiniesi dell'Orco e degli Scudi, quella dei Rilievi a Cerveteri, del sec. III a. C., quella più tarda del Tifone a Tarquinia. Ellenistici sono infine

alcuni importanti ritratti bronzeei, tra cui il famoso *Arringatore* (Firenze, Museo Archeologico), con il quale l'arte etrusca mostra di essersi volta al potente realismo figurativo che sarà proprio dell'arte romana.

Bibliografia

- ALTHEIM F., (1950). *Der Ursprung der Etrusker*, Baden-Baden.
- ANDRIOLA M., (2003). *I Fondamenti antropologici della creatività*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze;
- (2004). *Motivazione al successo*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze;
- (2007) *Prime culture della regione mediterranea*, "Ceglie Plurale", Ceglie M. (BR) dal n. 56 al 60 Gennaio- Maggio;
- (2006). *Aggressività umana, risvolti in etologia e in antropologia*, "Antropos & Iatria", Gennaio-marzo, Nova Scripta, Genova;
- (2006). *Le origini neurobiologiche dell'ansia*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze;
- (2006). *The anthropological principles of creativity*, "International Journal of Anthropology", Pontecorboli, Florens January-Dicember n. 1-4 pp. 215-220;
- (2008). *Il sacro nell'Antico Egitto*, "Quaderni di Etnologia e Archeologia del Sacro", Alinea Editrice, Firenze;
- (2008). *L'istinto costruttivo, come l'uomo ha cambiato la natura e se stesso*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.
- AUTORI VARI, (1984). *Gli Etruschi. Una nuova immagine*, Firenze;
- (1983). *Gli Etruschi del mare*, Milano.
- AZIZ P., (1990). *La civiltà etrusca*, La Spezia.
- BANTI L., (1960) *Il mondo degli Etruschi*, Roma;
- , (1960). *Il mondo degli Etruschi*, Roma.
- BARTOLONI G., (1989). *La cultura villanoviana. All'inizio della storia etrusca*, Roma.
- BLOCH R., (1955). *Gli Etruschi*, Milano;
- , (1959). *Etruscan Art*, Greenwich-New York.
- BUZZI G., (1984). *Guida alla civiltà etrusca*, Milano.
- CATANI G., (1984). *Etruschi. Scene di vita quotidiana*, Milano.
- CAVAGNARO VANONI L., F. SERRA RIDGWAY, (1989). *Vasi etruschi a figure rosse*, Roma.
- CRISTOFANI M., (1978). *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Torino;
- FROVA A., (1957). *L'arte etrusca*, Milano.
- GIGLIOLI G. Q., G. CAMPOREALE, (1971). *La religione degli Etruschi*, in *Storia delle Religioni*, vol. II, Torino.
- HERBIG R., (1948). *Götter und Dämonen der Etrusker*, Heidelberg.
- HEURGON J., (1961). *La vie quotidienne chez les Etrusques*, Parigi.
- HUS A., (1957). *Les Etrusques peuple secret*, Parigi;
- , (1961). *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Parigi.
- KELLER W., (1972). *La civiltà etrusca*, Milano.
- LERICI C. M., (1960). *Nuove testimonianze dell'arte e della civiltà etrusca*, Milano.
- MANINO L., (1972). *Lezioni di etruscologia. La scultu-*

- ra etrusca da Vulca all'ellenismo*, Torino. Bianchi Bandinelli R., A. Giuliano, (1973). *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano.
- MARTELLI M. (1987) (a cura di), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara.
- MORETTI M., (1966). *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano.
- PALLOTTINO M., (1940). *Gli Etruschi*, Roma;
, (1947). *L'origine degli Etruschi*, Roma;
, (1950). *La religione degli Etruschi*, in *Le religioni del mondo*, a cura di N. Turchi, Roma;
, (1968). *Etruscologia*, Milano;
, (1971). *Civiltà artistica etrusco-italiana*, Firenze.
- RENARD M., (1941). *L'initiation à l'étruscologie*, Bruxelles.
- TORELLI M., (1985). *L'arte degli Etruschi*, Bari.

Chi può pubblicare?

Professori, ricercatori, giornalisti, professionisti e studiosi che si occupano di filosofia, politica, psicologia, educazione, antropologia, ambiente e scienze sociali possono inviare i loro articoli, ricerche e contributi affinché vengano pubblicati online sulla rivista Imana.

Cosa succede al mio articolo?

Gli articoli verranno valutati per la pubblicazione dalla nostra redazione, se ritenuti idonei verranno resi disponibili per la consultazione sul sito imanaonline.com

Come fare?

1. Effettua la registrazione. [Registrati]
2. Dopo esserti registrato riceverai una email con tutte le informazioni necessarie per pubblicare i tuoi contributi. Potrai inviarci il tuo articolo allegato in un file di testo oppure accedere al tuo profilo personale ed inviare i tuoi articoli per la revisione direttamente dal pannello di amministrazione.

Per qualsiasi necessità non esitare a contattarci. [Contattaci]

Condizioni generali

Inviando i suoi contributi l'autore deve accettare le seguenti condizioni generali:

1. Tutti i contributi possono essere soggetti a revisione redazionale.
2. La presentazione di un articolo per la pubblicazione NON comporta il trasferimento del diritto d'autore all'editore.
3. Tutti i documenti sono pubblicati sotto Licenza Creative Commons.
4. È responsabilità dell'autore ottenere il permesso di riprodurre immagini, tabelle, ed altro materiale protetto dalla legge vigente in materia di diritti d'autore.

Norme redazionali

Per i contributi che dovranno essere impaginati in pdf – da allegare all'articolo online – si prega di seguire le indicazioni riportate sulle norme redazionali. [Scarica pdf - <http://imanaonline.com/wp-content/uploads/norme-redazionali-imana.pdf>]

Redazione e grafica: Edizioni Altravista

© Copyright Edizioni Altravista
Via Dante Alighieri, 15 - 27053 - Lungavilla (PV)
tel. 0383 364 859 fax 0383 377 926
www.imanaonline.com

> www.imanaonline.com

28.01.2011

Imana

l'uomo, la natura
e il tempo

**Rivista di divulgazione
scientifica online**

