

DA RESTITUIRE FIRMATO
UNITAMENTE ALLE BOZZE CORRETTE
ENTRO IL 23 APRILE 2018

Gentile Autore,
abbiamo il piacere di inviarLe le prime bozze del Suo articolo che comparirà nel prossimo fascicolo della rivista

Eidola 2018

Nella CORREZIONE DELLE BOZZE e per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo La preghiamo di attenersi a quanto segue:

a - limitarsi a correggere i refusi, senza intervenire in alcun modo sul testo originale da Lei consegnatoci: eventuali 'correzioni d'autore' straordinarie (frequenti e rilevanti aggiunte, cancellazioni e sostituzioni) Le saranno addebitate secondo i costi correnti;

b - fare attenzione ai rinvii interni alle note, che generalmente vengono rinumerate per pagina;

Può rispedire le correzioni tramite email, con la scansione delle pagine con le correzioni a

rita.gianfelice@libraweb.net

ALL'USCITA DEL FASCICOLO, riceverà il file in pdf dell'estratto del Suo articolo. Questo file pdf, di proprietà della casa editrice al pari dei file pdf relativi ai vari stadi di bozze, è concesso in forma gratuita dalla casa editrice a Lei in 'licenza d'uso' esclusivamente e limitatamente a fini concorsuali e personali e **non** potrà essere inserito su siti a libera consultazione (ad esempio academia.edu, ecc.), anche in quanto coperto da Copyright della casa editrice.

Potrà invece ripubblicare o utilizzare liberamente, in qualunque momento, in quanto titolare dei diritti sui contenuti, il Suo articolo, ma non nella veste editoriale, grafica e redazionale (cioè il pdf che riceverà) utilizzata per questa pubblicazione.

Qualora invece desiderasse porre il Suo articolo in rete con accesso libero utilizzando il pdf dell'estratto, con la presente Lei autorizza la casa editrice a fatturarle quanto previsto sul sito web www.libraweb.net, all'indirizzo <http://www.libraweb.net/openaccess.php>, in ottemperanza al copyright e alla politica relativa all'open access della casa editrice, impegnandosi al relativo, immediato pagamento. Tale impegno include anche la necessità di dare pronta informazione alla casa editrice dell'avvenuta pubblicazione del Suo articolo in rete con accesso libero.

Per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo, si prega di confermarci la Sua accettazione per tutto quanto sopra facendoci pervenire questo nostro modulo da Lei completato e sottoscritto unitamente alla restituzione delle bozze corrette:

ACCETTO DI UTILIZZARE 'IN LICENZA D'USO' IL FILE IN PDF DEL MIO ARTICOLO

.....
ESCLUSIVAMENTE E LIMITATAMENTE A FINI CONCORSALE E PERSONALI, ESSENDO QUESTO FILE PDF DI PROPRIETÀ DELLA CASA EDITRICE E COPERTO DA COPYRIGHT.

NEL CASO DESIDERASSI PORRE IL PDF DELL'ESTRATTO SU UN SITO WEB A LIBERA CONSULTAZIONE, AUTORIZZO LA CASA EDITRICE A FATTURARMI QUANTO DA ESSA PREVISTO RELATIVAMENTE ALL'USO DELL'OPEN ACCESS.

PRENDO ALTRESÌ ATTO E ACCETTO CHE EVENTUALI MIE 'CORREZIONI D'AUTORE' APPORTATE SULLE BOZZE RISPETTO AL MIO TESTO ORIGINALE SARANNO DA ME PAGATE DIETRO PRESENTAZIONE DELLA RELATIVA FATTURA DELLA CASA EDITRICE.

FIRMA PER ACCETTAZIONE E DATA

.....
Ulteriori delucidazioni relative al Copyright e alla politica relativa all'Open Access della casa editrice sono consultabili a questo indirizzo: <http://www.libraweb.net/openaccess.php>.

Ringraziando della collaborazione, Le inviamo i più cordiali saluti.

Ringraziando della collaborazione, Le inviamo i più cordiali saluti.

Rita Gianfelice



NARRARE PER IMMAGINI SECONDO WINCKELMANN

MAURIZIO HARARI

RIASSUNTO

ABSTRACT

nel ricordo di Giovannangelo Camporeale

RINGRAZIO Maria Elisa Micheli per aver accolto, a chiusura del programma di questo *Narrare per immagini*, un contributo extravagante quale il mio, dove si parlerà specialmente di arte greca e di arte etrusca e più d'immagini come tali che di narrazione; ma confido che quanto esporrò possa tornar utile alla definizione, nel pensiero di Johann Joachim Winckelmann, della figuratività greca e del processo di figurativizzazione (se così si può dire) che ne investì entrambe le arti d'imitazione, l'etrusca e la romana.

Due circostanze concorrono all'attualità di tali riflessioni: da una parte, l'avvio delle celebrazioni winckelmanniane del 2017, con la recentissima pubblicazione dei tre volumi delle *Lettere*,¹ e la mostra dedicata a *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*;² ma ci aggiungo, dall'altra, anche l'interessante dibattito destato in sede del tradizionale convegno natalizio della Fondazione Faina, a Orvieto, da una relazione di Francesco Roncalli su *Friedrich Nietzsche, la Grecia e gli Etruschi*.³

Narrare per immagini comporta, in effetti, il prerequisito della figuratività – lo stile geometrico non può narrare per immagini –, e questa, nell'arte greca, è strutturale a una strategia di opzioni tematiche che mettevano al centro dell'esercizio creativo storie di dei e di eroi, sulla base di una fortissima antropomorfizzazione del *pantheon*. Questo nesso tra figuratività e narrazione caratterizza l'esperienza greca e dà indirizzo decisivo all'acculturazione etrusca. Il narrare per immagini dell'arte romana – che parrà ai critici viennesi suo aspetto caratterizzante – altro non è, nel modello di Winckelmann,

¹ FANCELLI, RASPI SERRA 2016.

² *Winckelmann* 2016. Per una recensione cfr. HARARI 2016a.





che sviluppo recenziore e prevalentemente imitativo di una scelta già greca. Onde la necessità di portare una speciale attenzione al rapporto tra figuratività greca e figuratività etrusca: poiché qui si fissano, a mio modo di vedere, presupposti comuni anche alla figuratività romana.

Già queste annotazioni preliminarissime ci conducono diritti diritti a Nietzsche, ai capitoli iniziali della *Geburt der Tragödie* (1872) evocati da Roncalli, dove ad Apollo viene riportata la giurisdizione sull'arte figurativa – al genitivo, nella citazione: *der Kunst des Bildners, der apollinischen* – e a Dioniso quella sulla musica, cui mancherebbe invece qualunque autentica qualità figurativa – *der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus* –: ingredienti peraltro ambedue fondamentali di quella miracolosa sintesi che fu il teatro tragico di Atene.

Un altro passaggio di Nietzsche (nel capitolo III), quasi enigmatico in prima lettura, oppone il sogno rasserenante dell'Olimpo ellenico all'orrore esistenziale impersonato dai «malinconici Etruschi» (*die schwermüthigen Etrurier*). Tale dimensione di orrore pertiene, ovviamente, al polo dionisiaco dell'esistenza e, sul piano estetico, ha a che fare col *Geiste der Musik*, con lo 'spirito della musica' il quale, come abbiamo appena visto, è essenzialmente non figurativo e pertanto a-narrativo:

«Così il monte incantato dell'Olimpo [*der olympische Zauberberg*] si fende, per così dire, al nostro sguardo, e ci mostra le radici. Il Greco sapeva e sentiva i terrori e gli orrori dell'esistenza: precisamente per trovare la forza di vivere fu indotto a porre davanti a sé la luminosa creazione del sogno olimpico. Quella mostruosa confidenza contro le forze titaniche della natura, quella Moira spietata intronizzata a dominare su ogni conoscenza, quell'avoltoio che rode Prometeo, il grande amico dell'uomo, quel tremendo destino del savio Edipo, quella stirpe maledetta degli Atridi il cui fato costringe Oreste al matricidio, in una parola, tutta quella filosofia del dio silvestre⁴ insieme coi suoi esempi mitici, filosofia esaurita a fondo dai malinconici etruschi [*an der die schwermüthigen Etrurier zu Grunde gegangen sind*], ebbene, fu di continuo risoprasalita⁵ dall'espediente del mondo degli Olimpici, e, a ogni modo, fu coperta di un velo e sottratta allo sguardo. Sforzati dalla stretta più cupa della necessità, i greci per poter vivere doverono creare questi dèi; e il loro avvento possiamo rappresentarcelo chiaro, come il passaggio che, sotto l'istinto della bellezza apollinea, si compie lentamente dall'originaria teogonia titanica del terrore alla teogonia olimpica della gioia, al modo stesso come sbocciano le rose da uno spineto [...] Così gli dèi giustificano la vita umana, in quanto essi stessi vivono: ed è la sola teodicea che soddisfa!».

Dunque: i Greci avevano costruito un indispensabile sogno, la Montagna Incantata dell'Olimpo, abitata da Dei fatti a immagine dell'Uomo; gli Etruschi invece ne erano rimasti alle pendici, prigionieri «malinconici» della «teogonia titanica del terrore».

Trasferendo questa rappresentazione visionaria e potente a termini strettamente iconografici, potremmo dire che l'antropomorfizzazione delle immagini divine fosse il mezzo radicalmente antiteologico,⁶ con cui la cultura greca riuscì a neutralizzare l'orrore indicibile indotto da una Natura matrigna; e che solo in seconda battuta e in misura imperfetta la stessa opzione avesse coinvolto gli Altri, a cominciare dai nostri Etru-

³ RONCALLI c.d.s.

⁴ Che è Sileno.

⁵ Cioè: scalata (sto citando dalla vecchia traduzione di Enrico Ruta, 1919).

⁶ È curioso, ma forse no, che un concetto abbastanza simile abbia un giorno espresso anche Ra-

nuccio Bianchi Bandinelli: «Ora è accaduto [...] che i Greci vollero affrontare in pieno la traduzione della forma di natura in forma d'arte, senza limitazioni di temi o di situazioni, ivi compresa la figura della divinità: una prova terribile [...]» (BIANCHI BANDINELLI 1960, p. 1010).





schì, impacciati da un umore (alla lettera) instabile e lontano dalla serenità olimpica. Il discorso di Nietzsche qui si fa senz'altro intrigante e palesemente winckelmanniano. Poiché il tema della malinconia etrusca, illuministicamente ricondotta alla matrice di una religiosità opprimente e superstiziosa, risaliva proprio a Winckelmann, con sue formulazioni variamente riproposte nella bibliografia degli anni Cinquanta e Sessanta.

Si conferma, da questo particolare punto di vista, quanto osservato da Cornelia Isler-Kerényi:⁷ che il dualismo nietzschiano di Apollineo e Dionisiaco aveva radice in Winckelmann, e non limitatamente al primo dei due poli. Ciò senza contraddizione alcuna con la tesi, difesa da Roncalli a Orvieto,⁸ di una mediazione decisiva di Karl Otfried Müller, responsabile maggiore, come si sa, di una caratterizzazione etnica delle due divinità in senso dorico, rispettivamente, e barbarico.

Indicazione ancora per noi interessante, in una prospettiva di storia culturale, è quella che ascrive a un primato della civiltà greca la conquista di quella figuratività di natura apollinea, donde procede il narrare per immagini; e individua in una sorta di dolorosa resistenza, in un patimento dionisiaco, il limite dei suoi imitatori (gli Etruschi e forse anche i Romani). La malinconia – che in qualcosa può rassomigliare a quella che aveva dato titolo all'incisione, celebre e sempre un poco misteriosa, di Albrecht Dürer –⁹ è in effetti la categoria etnico-psicologica invocata da Winckelmann a motivazione della debolezza, in particolare, del secondo stile dell'arte etrusca.¹⁰

Axel Rügler¹¹ ha sottolineato come i *Monumenti antichi inediti* (1767), rispetto alla *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), offrano un'esposizione più concisa e più chiara del modello storico-artistico di Winckelmann, anche in virtù dei più di duecento monumenti, indagati essenzialmente nell'aspetto iconografico, che sono presentati nella seconda parte dell'opera. Ai *Monumenti* converrà dunque guardare, per cogliere più correttamente le modalità con cui la malinconia etrusca avrebbe interagito coi modelli greci.

Winckelmann derivò da Thomas Dempster e da Anton Francesco Gori l'idea che l'arte etrusca fosse di per sé più antica di quella greca, essendo gli Etruschi discendenti dai Pelasgi:¹² l'arte etrusca, nella sua fase iniziale di sviluppo, pregreca, sarebbe perciò stata morfologicamente egittizzante. Da questa posizione scaturiva peraltro una seria aporia, in quanto le immagini dell'arte etrusca, cioè le sue storie – il narrare per immagini, insomma – apparivano di fatto comuni alla cultura greca: sicché per Gori il fenomeno si doveva spiegare con l'influsso esercitato dagli Etruschi medesimi sui Greci, attraverso una mediazione fenicia. Winckelmann coglie l'assurdità di un'ipotesi storicamente insostenibile e di conseguenza la ribalta: allo stesso modo del sistema di scrittura, anche le storie mitiche erano state trasmesse dai Greci agli Etruschi (e poi ai Romani).¹³

Come conciliare, tuttavia, questa così ragionevole asserzione col postulato dell'antioriorità dell'arte etrusca a quella greca? Con ragionamento ineccepibile, Winckelmann

⁷ ISLER-KERÉNYI 2001.

⁸ RONCALLI c.d.s.

⁹ Del 1514. *Melencolia*, tuttavia, e non *Schwermut*: col termine antico, in chiaro riferimento alla dottrina medica dei quattro umori.

¹⁰ Su questo aspetto etnico-psicologico può ancora esser utile un mio contributo di circa trent'anni fa: HARARI 1988.

¹¹ RÜGLER 2016, p. 177.

¹² Cfr. RÜGLER 2016, pp. 178-180.

¹³ Così intende RÜGLER 2016, p. 180.





si era pur reso conto che il fenomeno di acculturazione iconografica non potesse essersi prodotto prima dell'epoca coloniale, per lui all'incirca trecent'anni dopo la Guerra di Troia. Ma quella data – che corrisponderebbe, nella nostra periodizzazione culturale, al momento più evoluto del Villanoviano e all'inizio dell'età Orientalizzante – non s'accordava alla remota antichità della civiltà etrusca. L'ipotesi che ne consegue, di estrema e insensata improbabilità, è che l'acquisizione delle storie greche si fosse attuata dapprincipio in modalità di trasmissione orale e non figurativa. Il primo stile etrusco, esente dalla figuratività greca, si colloca perciò tra il XII e l'VIII secolo a.C.; mentre il secondo stile etrusco presuppone una compiuta conoscenza delle storie greche anche in termini iconografici e sembra dunque da collocare fra il VII e il IV o il III secolo a.C.¹⁴

Nella visione dei *Monumenti antichi*, pertanto, il narrare per immagini si definisce come tale in ambito greco e raggiunge l'Italia in un'epoca accostabile al nostro Orientalizzante.¹⁵ Dunque: era certo esistito uno stile etrusco pregreco,¹⁶ ma l'arte etrusca poté diventare effettivamente narrativa solo attraverso l'incontro con l'arte greca, ciò che avvenne nel contesto di formazione del suo secondo stile.

Il terzo, che cade nella fase da noi chiamata ellenistica, è quello in cui la vicinanza ai modelli greci si fa non solo iconografica, ma anche formale. Sarebbe così stata l'esigenza di comunicare contenuti narrativi, emersa col secondo stile, a dettare la sempre più accentuata greicità delle scelte morfologiche. In altre parole, per Winckelmann il processo d'imitazione sembra muovere da un'istanza fondamentalmente narrativa: per narrare storie è indispensabile una piena figuratività, e la figuratività meglio funzionale alla narrazione è naturalmente quella greca.

Il terzo stile etrusco, essendo più greco dei due precedenti, avrebbe dato risultati qualitativamente migliori – ciò che delinea un paradigma di sviluppo ascendente e non parabolico. Ma è il secondo stile quello più caratteristicamente etrusco, in cui si riconoscono con grande evidenza i segnali della malinconia: umor nero, che la superstizione aveva conferito a un popolo dominato da un'élite di principi e sacerdoti; un'«incapacità di controllo» – chiosa Camporeale – derivante da «premesse culturali diverse da quelle da cui partivano i Greci che avevano fornito loro i modelli».¹⁷

Per una migliore comprensione del rapporto intercorrente fra il secondo e il terzo stile etruschi, entrambi modellati sulle immagini dei Greci e, in virtù di queste, indirizzati alla narrazione, dovremo anche chiederci perché il paradigma di sviluppo dell'arte etrusca sia tripartito e non quadripartito come quello dell'arte greca – l'arte romana essendo a sua volta ridotta e compressa nell'unico comparto del quarto stile, quello degli imitatori e della decadenza.

Come ha mostrato nitidamente Giuseppe Pucci, riportando la terminologia di Winckelmann alle sue origini nella retorica degli antichi,¹⁸ il motivo che, nel caso dell'arte greca, giustifica la duplicità delle due fasi stilistiche centrali, risiede nella distinzione tra

¹⁴ Cfr. sempre RÜGLER 2016, pp. 180-181.

¹⁵ Detto per inciso (e abbandonando per il momento Winckelmann), è suggestivo osservare come il bestiario orientalizzante, coi suoi palesi e insistiti rimandi alla sfera tematica della caccia, includesse l'ampia potenzialità narrativa del racconto venatorio: HARARI 2016b, pp. 19-20. Questo infatti è il pri-

mo di tutti i racconti già nell'ormai classica formulazione di Carlo Ginzburg: GINZBURG 1979, II, 1 (pp. 72-76).

¹⁶ Viene subito in mente il *Villanovan Geometric* del secondo capitolo di BRENDL 1995.

¹⁷ CAMPOREALE 2016, p. 153.

¹⁸ PUCCI 2011.





«altezza» e «bellezza» e nel connotato in ultima analisi metastorico della categoria del «sublime». Il secondo stile dell'arte greca è infatti definito *hoch: der hohe Stil*, lo stile alto o elevato; mentre il terzo è quello propriamente *schön: der schöne Stil*, lo stile bello. Il secondo corrisponde più o meno al nostro stile severo e alla prima età classica (v secolo a.C.), la *quadratio* in scultura sarebbe una delle sue peculiarità. Il terzo è quello apicale nello schema parabolico, essendo inaugurato da Prassitele e perfettamente compiuto, come tutti sanno, nell'Apollo del Belvedere, insomma lo stile tardoclassico del iv secolo a.C.; sua principale caratteristica la fluidità: andamento ondulato dei contorni, che produce *charis*, grazia, e provoca un effetto seduttivo.

Il chiarimento più importante offerto dall'analisi di Pucci riguarda la qualità del Sublime, in tedesco *Erhabenheit*. Non esiste infatti, nel modello evolutivo winckelmanniano, uno stile *erhaben*, cioè sublime, storicamente periodizzabile, ma questa speciale qualità dell'arte, attingibile quando la *Grossheit* (la grandiosità) s'incontri con la *deinotes* (la terribilità), sfugge alla cogenza della cronologia e si può incontrare tanto nell'epoca dello stile elevato, quanto in quella dello stile bello. La Niobe di Villa Medici sarebbe un esempio di stile elevato, non ancora bello eppur sublime; il Laocoonte un esempio di stile bello, ma non sublime;¹⁹ l'Apollo del Belvedere, ovviamente, di stile bello altrettanto che sublime.

Per ritornare infine a quel problematico concetto di malinconia etrusca, che Nietzsche prese a prestito da Winckelmann, verrebbe da pensare che il secondo stile etrusco, avvezzandosi al narrare per immagini dei Greci, sebbene incapace di pervenire ad autentica *Schönheit* – neanche nella sua fase terminale, ormai contemporanea al terzo stile dell'arte greca –, ma carico di quella iperbolica *deinotes* in cui consisteva la sua malinconia, non fosse affatto escluso, tutt'altro, dalla qualità del Sublime.

Così diventa forse sanabile la contraddizione: secondo una visione classicistica come quella di Winckelmann, lo stile più bello, in Etruria, non poteva che coincidere con quello che presuppone e imita i modelli belli dell'arte greca (cioè col terzo); ma il secondo stile, allo stesso modo dell'*hohe Stil* dell'arte greca, è in grado di raggiungere l'*Erhabenheit* (la sublimità) e, anzi, sembra raggiungerla più facilmente. Poiché quest'ultima non è una qualità storica del linguaggio artistico, ma nel caso etrusco risponde quasi metastoricamente a una predeterminazione etnico-culturale.

Chiudo con un paio di considerazioni sul piccolo saggio di Winckelmann intitolato *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*,²⁰ che cade poco dopo la *Geschichte* e alla vigilia dei *Monumenti antichi*, dunque in un momento cruciale di verifica del modello e di sua esemplificazione. Propongo di considerare questo saggio *Sull'allegoria*²¹ un'esemplificazione, per l'appunto, volta a mettere a fuoco, con riscontri puntuali nelle fonti letterarie, modalità di esegesi delle immagini filologicamente corrette, contro quelle che all'Autore apparivano banalizzazioni (anche illustri: come dello stesso Ripa). Da notare, e pure sottolineata dai malevoli recensori del xix secolo, l'ambiguità apparentemente non risolta dei concetti contigui e tuttavia distinti di simbolo e di allegoria, da parte di un Winckelmann che evita, di regola, l'uso del termine *Symbol* e preferisce sem-

¹⁹ Nonostante la *deinotes* della crudelissima immagine... Pucci 2011, p. 63 motiva il sorprendente giudizio winckelmanniano in termini di straniamento e di *deficit* emotivo.

²⁰ Dresden 1766: meritoriamente riedito, tradotto e commentato da AGAZZI 2004.

²¹ Solo un «registro» per Carl Justi, non meno deluso di August W. Schlegel: AGAZZI 2004, pp. 11-15.





pre riferirsi al *Bild*, all'immagine, eventualmente connotata come *allegorische*. In ciò si coglie l'approccio archeologico e non simbolico di Winckelmann, che vuol spiegare – diversamente da Ripa e Valeriano – «immagini antiche» e non «immagini allegoriche»,²² mantenendosi ben lontano da qualunque forma di esoterismo iconologico, per ricondurre anche lo studio delle immagini e delle narrazioni che ne derivano alla «semplicità» e «chiarezza» di un'esegesi razionale e competente.

Per Winckelmann l'allegoria è sempre narrativa, essendo favola che traveste una verità etno-antropologica.²³ Possiamo allora dire che per Winckelmann l'allegoria non rimanda a un senso nascosto, a un segreto da decrittare, ma è favola tradotta in immagine, è dunque racconto e non enigma. Infatti, nella sua *Erläuterung* ai *Gedanken*, Winckelmann esortava gli esegeti a «scegliere» sempre «là dove possibile, le immagini della mitologia e della storia dei tempi più remoti»,²⁴ secondo le buone pratiche di una sana antiquaria.

BIBLIOGRAFIA

- AGAZZI E. 2004, *Introduzione, traduzione e note* a J. J. WINCKELMANN, *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte*, Bologna.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1960, *Greca, Arte*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, 3, Roma, pp. 1005-1055.
- BRENDEL O. 1995, *Etruscan Art*, ed. by E. Hill Richardson e F. R. Serra Ridgway, New Haven-London.
- CAMPOREALE G. 2016, *L'arte etrusca secondo Winckelmann*, in *Winckelmann 2016*, pp. 139-156.
- FANCELLI M., RASPI SERRA J. (a cura di) 2016, J. J. WINCKELMANN, *Lettere (1742-1768)*, Roma.
- GINZBURG C. 1979, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino, pp. 57-106.
- HARARI M. 1988, *Toscantità = etruschità. Da modello a mito storiografico: le origini settecentesche*, «Xenia», 15, pp. 65-72.
- HARARI M. 2016a, *La problematica parabola degli Etruschi nel disegno storico winckelmanniano*, «Alias Domenica», 48 (13-11-2016).
- HARARI M. 2016b, *Retorica del bestiario*, in *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella Penisola Italiana*, a cura di M. C. Biella ed E. Giovanelli, Trento, pp. 17-24.
- ISLER-KERÉNYI C. 2001, *Mitologie del moderno: «apollineo» e «dionisiaco»*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 3, *I Greci oltre la Grecia*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 1397-1417.
- PUCCI G. 2011, *Winckelmann e il Sublime*, «TeCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 4 (22-12-2011), pp. 54-67.
- RONCALLI F. c.d.s., *Friedrich Nietzsche, la Grecia e gli Etruschi*, «AnnMuseoFaina», 24, c.d.s.
- RÜGLER A. 2016, *Gli Etruschi nei Monumenti antichi inediti di Winckelmann*, in *Winckelmann 2016*, pp. 177-188.
- Winckelmann 2016, Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, a cura di M. Fancelli, G. Camporeale, M. Kunze e S. Bruni, Catalogo della mostra (Firenze, 26-5-2016/30-1-2017), Pisa.

²² AGAZZI 2004, p. 13.

²³ Fondamentale su tutto questo il saggio di AGAZZI 2004.

²⁴ Citazione in AGAZZI 2004, p. 18.

