

Fonti e ricerche
7



Regione Toscana



Comune di
San Gimignano



unesco
Sito del
Patrimonio Mondiale



fondazione musei senesi

ANIMA ETRUSCA

La fortuna del Progetto Etruschi

a cura di

Anna Mazzanti

Giulio Paolucci

con una sezione a cura di

Valerio Bartoloni

ISBN 9978883340588-9

© 2025 *s i l l a b e* s.r.l.

Finito di stampare nel mese di novembre 2025
presso la Tipografia Bonghi di San Miniato (Pisa)

I diritti dei testi e delle immagini sono stati ceduti a Fondazione Musei Senesi

s i l l a b e

ANIMA ETRUSCA

La fortuna del Progetto Etruschi

Complesso museale di Santa Chiara
San Gimignano
4 luglio 2025 – 11 gennaio 2026

Un progetto di Regione Toscana,
Comune di San Gimignano,
Fondazione Musei Senesi
e Opera Laboratori

A CURA DI
Anna Mazzanti, Giulio Paolucci
CON UNA SEZIONE A CURA DI
Valerio Bartoloni

COORDINAMENTO SCIENTIFICO
Carolina Taddei, Fondazione Musei
Senesi

COORDINAMENTO MOSTRA
Barbara Tavolari, Opera Laboratori

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA
Marzia Pianigiani
con la collaborazione di
Mattia Barana e Marta Ghigi

PROGETTO DI ALLESTIMENTO
E GRAFICA IN MOSTRA
Alice Biancardi, Erica Sterza, Diego Valle
coordinamento
Anna Mazzanti e Raffaella Trocchianesi,
Politecnico di Milano

REALIZZAZIONE DELL' ALLESTIMENTO
Gianni Cinali, Opera Laboratori

PROGETTO GRAFICO
"PROGETTO ETRUSCHI 85/25"
Valerio Lobello, Net7

TRASPORTI
Liguigli Fine Arts - Milano
Arternativa Srl - Firenze
Montenovi - Roma
Artstore - Barberino Tavarnelle

ASSICURAZIONI
Willis

Regione Toscana

PRESIDENTE
Eugenio Giani

DIRETTRICE DELLA DIREZIONE BENI,
ISTITUZIONI, ATTIVITÀ CULTURALI E SPORT
Elena Pianea

DIRIGENTE SETTORE PATRIMONIO CULTURALE,
MUSEALE E DOCUMENTARIO,
ARTE CONTEMPORANEA, INVESTIMENTI
PER LA CULTURA
Paolo Baldi

STAFF
Maurizio Martinelli
Emiliano Bacci
Francesca Ciaravino

Comune di San Gimignano

SINDACO
Andrea Marrucci

VICE SINDACO
Niccolò Guicciardini

DIRETTORE MUSEI CIVICI
Valerio Bartoloni

UFFICIO MUSEI
Vanessa Chesi

Fondazione Musei Senesi

PRESIDENTE
Alessandro Ricceri

COORDINATRICE
Carolina Taddei

STAFF
Raffaella Auletta
Maria Cammelli
Antonella Tognazzi

UFFICIO STAMPA
Giulia Maestrini, IDEM ADV

Opera Laboratori

PRESIDENTE E CEO
Giuseppe Costa

CONSIGLIERI
Stefano Di Bello (Chief Operating Officer)
Stefano Felicioni
Fabio Cei
Federicocarolo Costa

UFFICIO STAMPA E COMUNICAZIONE
Andrea Acampa
Andrea Ceccherini
Giacomo Luchini

COORDINAMENTO DEI SERVIZI MUSEALI
Roberto Balzano

MERCHANDISING
Elise Gunther
Maria Elena Musciacchio

VOLUME

realizzato dal Comune di
San Gimignano e Fondazione
Musei Senesi

A CURA DI
Anna Mazzanti
Giulio Paolucci
CON UNA SEZIONE A CURA DI
Valerio Bartoloni

COORDINAMENTO EDITORIALE
Mattia Barana, Fondazione
Musei Senesi

TESTI DI
Barbara Arbeid, Giacomo Baldini,
Matteo Ballarin, Valerio Bartoloni,
Massimo Becattini, Valentina
Belfiore, Alice Biancardi, Fabrizio
Burchianti, Claudio Castellacci,
Toni Contiero, Andreina Di Brino,
Giampaolo di Cocco, Francesco
Dini, Daniela Gallo, Elio Grazioli,
Donata Grossoni, Enrico Guadagni,
Tarcisio Lancioni, Lucia Mannini,
Maurizio Martinelli, Anna
Mazzanti, David Palterer, Giulio
Paolucci, Pietro Privitera, Ingrid
Ranalli, Antonella Ruggiero, Tiziana
Serena, Elena Sorge, Erica Sterza,
Simonetta Stopponi, Carolina
Taddei, Raffaella Trocchianesi

CASA EDITRICE
s i l l a b e

Direzione editoriale: Giulia Perni
Progetto grafico: Laura Belforte
Redazione: Ethel Santacroce
Controllo tecnico immagini:
Saimon Toncelli

Ringraziamenti

Laura Alunno, Lucia Alunno, Alessandra Ammirati, Andrea Baldinotti, Claudia Baroncini, Silvia Beghè, Laura Berra, Adriano Bertolini, Giacomo Biagi, Silvia Bianchi, Iuri Bruni, Carlo Cantini, Chiara Cantini, Paola Castaldi, Emma Caviasca Nardecchia, Isacco Cecconi, Giuliano Centrodi, Rudi Cerri, Roberto Colombo, Manola Conte, Valentina Conticelli, Giovanni Corvaja, Elisa Costa, Silvia Cruciani, Alessia Dei, Giulia Donini, Luca Farulli, Elena Fava, Serena Fineschi, Angus Fiori, Nicoletta Fiorucci, Alessandro Furiesi, Francesca Gaggini, Giorgio Gazzarri, Federico Giani, Alessandro Gianvenuti, Enrico Maria Giuffré, Leandro Guazzini, Maria Paola Guidobaldi, Giada Infante, Piero Inghirami, Alessandro Lacirasella, Delfino Sisto Legnani, Salvatore Licitra, Monica Loffredo, Luca Lunghi, Giancarlo Maiocchi, Daniele Federico Maras, Valentina Marchetti, Maria Marrese, Irene Mauri, Francesca Molteni, Anna Maria Monteverdi, Arabella Solange Natalini, Giulia Pruneti, Piero Pruneti, Oliva Rucellai, Laura Ruffoni, Fabrizio Sala, Luigi Sala, Francesco Salerno, Claudio Sancio, Patrizia Sanvitale, Maria Cristina Squarzialupi, Eugenia Valacchi, Paolo Vampa, Ornella Vanzetti, Tommaso Verde

Presentazioni istituzionali

Eugenio Giani	11
Niccolò Guicciardini, Andrea Marrucci	13
Luana Toniolo	15
Alessandro Ricceri	17

Ragioni del volume

Anna Mazzanti, Giulio Paolucci, Valerio Bartoloni	19
---	----

Una rete per "Progetto Etruschi 85/25"

Carolina Taddei	21
-----------------	----

"Buongiorno Etruschi": la fortuna del "Progetto Etruschi"

Anna Mazzanti	27
---------------	----

Il "Progetto Etruschi" 1984-1986

Giulio Paolucci, Elena Sorge	45
------------------------------	----

Gabriele d'Annunzio tra Volterra e San Gimignano.

<i>Dal Forse che si forse che no al Primo Convegno Nazionale Etrusco</i> Valerio Bartoloni	65
---	----

Il progetto di allestimento. Approcci, metodi, narrazioni

Alice Biancardi, Erica Sterza, Raffaella Trocchianesi	81
---	----

Stanze, muri, portali, neon. Storia di due allestimenti: Firenze, 1985

Matteo Ballarin	95
-----------------	----

PERCORSO DELLA MOSTRA		<i>Gabriele d'Annunzio tra Volterra e San Gimignano. Forse che sì forse che no</i>	181
<i>Buongiorno Etruschi!</i> Anna Mazzanti	109	Valerio Bartoloni	
<i>Il Portatore d'acqua di Docciola</i> Fabrizio Burchianti	111	<i>Le urne cinerarie di Volterra tra mito e Aldilà: l'immaginario etrusco da Velathri a d'Annunzio</i>	183
<i>L'Etrusco Immaginario</i> Tarcisio Lancioni	117	Fabrizio Burchianti	
<i>Etruschi in scena</i> Anna Mazzanti	123	<i>Il Convegno Nazionale Etrusco del 1926 e il Museo Civico di San Gimignano</i>	189
<i>La Richard-Ginori nell'anno degli Etruschi: "presente nel contesto storico e culturale dell'avvenimento"</i> Lucia Mannini	125	Valerio Bartoloni	
<i>"La figurazione plastica degli Etruschi e la continuità di una tradizione": le riproduzioni Richard-Ginori nel "Progetto Etruschi"</i> Barbara Arbeid	131	<i>Un thè con Bianchi Bandinelli. Il museo archeologico di San Gimignano nel contesto del Primo Convegno Nazionale Etrusco del 1926</i>	191
<i>Contemporaneo etrusco</i> Anna Mazzanti	137	Giacomo Baldini	
<i>Giacomo Verde, Senza cognizione</i> Andreina Di Brino	139	VOCI SUL CAMPO DEL 1985	197
<i>Riconciliarsi con l'antico. La serie Fantasia Etrusca (1985-1999) di Verita Monselles</i> Tiziana Serena	143	<i>Il cinema degli Etruschi</i>	199
<i>Gioli etrusco</i> Elio Grazioli	149	Massimo Becattini	
<i>Etruschi di Villa Giulia: 1985-2025</i> Valentina Belfiore	153	<i>Amarcord gli Etruschi</i>	200
<i>Etruria Fashion</i> Anna Mazzanti	159	Claudio Castellacci	
<i>La granulazione: oreficeria (neo)etrusca tra tecniche antiche e forme moderne</i> Donata Grossoni	161	<i>1985. L'Etrusco Immaginario</i>	201
<i>Visioni scalari: risonanze tra Matia Bazar, Cinzia Ruggeri e la "ripresa modernizzata" dell'etrusco</i> Ingrid Ranalli	165	Toni Contiero	
<i>Etruschi da copertina</i> Anna Mazzanti	173	<i>La necropoli azzurra</i>	202
<i>Gli Etruschi, tra memoria, ricordo, narrazione</i> Maurizio Martinelli	175	Giampaolo di Cocco	
		<i>"Buongiorno Etruschi": la comunicazione del Progetto</i>	203
		Francesco Dini	
		<i>L'Accademia Etrusca. Il ricordo della mostra di Cortona del 1985</i>	204
		Daniela Gallo	
		<i>Le cose migliori si fanno insieme: gli anni del "Progetto Etruschi"</i>	205
		Enrico Guadagni	
		<i>Vis-à-vis. Un allestimento come progetto</i>	207
		David Palterer	
		<i>Soldatini ed Etruscherie</i>	210
		Pietro Privitera	
		<i>Cinzia Ruggeri</i>	211
		Antonella Ruggiero	
		<i>Case e palazzo d'Etruria: la mostra di Siena</i>	211
		Simonetta Stopponi	
		BIBLIOGRAFIA	213
		CREDITI FOTOGRAFICI	223
		CATALOGO	224

Cetona ha deciso di parlare della fortuna degli Etruschi nei fumetti, proseguendo un tema e un linguaggio più volte indagato dalle mostre organizzate nel Museo per la Preistoria del Monte Cetona. La mostra ha presentato una collezione privata, unica nel suo genere: una raccolta che espone quasi tutto ciò che è stato pubblicato sul tema dell'etruscologia attraverso il linguaggio della *graphic novel*.

Molti progetti, peraltro, sono ancora in corso mentre prende forma questo testo: le iniziative proseguiranno, inserendosi nello stesso contesto di senso e valore. Stiamo lavorando, infatti, alla mostra di Siena, al convegno di Chiusi, alla riapertura del Museo Archeologico di Colle di Val d'Elsa e alle ricostruzioni degli scavi nel Comune di Rapolano Terme.

“Progetto Etruschi 85/25” è stata un'occasione importante per la rete di mettere insieme azioni congiunte su un tema e restituire visibilità anche a occasioni espositive che, da sole, sarebbero state meno note. Vorremmo considerare questo lavoro come una modalità da replicare: agire su un tema specifico, attraverso la co-progettazione con le Amministrazioni comunali e i territori, per rileggere il patrimonio e ricostruire punti di una rete che assume forza e valore proprio dall'essere insieme. Ritornano alla mente le parole di Enrico Guadagni: “in piena euforia per l'esposizione fiorentina dei Bronzi di Riace, nel febbraio del 1981 un comunicato stampa dell'assessore regionale alla cultura, Luigi Tassinari, preannuncia che la Giunta regionale elaborerà un programma in collaborazione con la Soprintendenza archeologica della Toscana per l'allestimento di una serie di mostre sulla civiltà degli Etruschi da realizzare alla fine del 1984. La civiltà degli Etruschi appare da subito il tema adatto non solo perché legato alla storia del territorio toscano, ma anche perché offre elementi per la risistemazione e la valorizzazione dei molteplici complessi archeologici.”⁴. Cosa era successo con l'esposizione dei Bronzi di Riace citata da Guadagni perché potesse nascere la volontà di organizzare “Progetto Etruschi”? Spiega Guadagni che “La bellezza raffinata dei due eroi greci scatena l'entusiasmo di un grande pubblico: personaggi illustri e semplici turisti formano lunghe file in attesa di poter ammirarli.”⁵.

Con lo stesso entusiasmo e la stessa ambizione – pur in un contesto diverso per tempi e risorse – Fondazione Musei Senesi prosegue il proprio percorso di programmazione. A quarant'anni di distanza, il “Progetto Etruschi” ha nuovamente offerto l'opportunità di rileggere e rinnovare la propria missione, rafforzando la consapevolezza del nostro ruolo nella produzione culturale nei molti territori e nelle molte comunità entro cui siamo inseriti.

Un impegno che si traduce nel valorizzare l'eccezionale patrimonio che abbiamo ereditato, interpretandolo e coniugandolo al tempo presente per trasmetterlo con

⁴ Zanni 2007, p. 25.

⁵ *Ibidem*.

“Buongiorno Etruschi”: la fortuna del “Progetto Etruschi”

Anna Mazzanti*

“Abbiamo cercato di abbinare lo spettacolo, il grande evento, l'effimero con l'investimento permanente (restauri, scavi e valorizzazione di aree archeologiche) e di evitare di trasformare questo appuntamento con la cultura in un kolossal del pressapochismo”, scriveva l'assessore alla cultura della Regione Toscana Marco Mayer nel novembre 1983. “Vogliamo che sia invece una lettura nuova e completa della civiltà etrusca”.

Il 16 maggio 1985 si inauguravano a Firenze i primi appuntamenti espositivi (fig. 1), esito di quel “Progetto Etruschi”, ambizioso e complesso come lo descrive Mayer, fondato sui più recenti aggiornamenti degli studi etruscologici portati alla prova della più ampia divulgazione e al confronto con la contemporaneità secondo le dinamiche del consumismo culturale del tempo.

Una sfida che, in un momento di ottimistica fiducia nel potere della comunicazione e dell'informazione culturale, mosse molte risorse economiche a vantaggio di progetti espositivi e culturali giganteschi e scenografici in contesti analoghi – si pensi, per esempio, alla programmazione delle mostre negli anni Ottanta al Centre Pompidou a Parigi e, nella decade successiva, a Palazzo Grassi a Venezia. Una stagione che a Firenze venne inaugurata dalle ammirate mostre dedicate ai Medici e da quella sul restauro dei celebri *Bronzi* di Riace, tra il 1980 e il 1981. Su questa scia, nel 1984 l'amministrazione pubblica comunale fondò uno specifico Centro Mostre¹, che ebbe il suo avvio operativo proprio con l'organizzazione e il coordinamento di *Fortuna degli Etruschi* e *Civiltà degli Etruschi*, le due esposizioni

* Politecnico di Milano

¹ L'organismo creato nel 1984 nella partecipazione di molti enti pubblici (Comune, Provincia, Regione, Associazione intercomunale dell'area fiorentina, Azienda autonoma di turismo e Ente provinciale per il turismo) per promuovere e coordinare l'attività espositiva e artistica cittadina, ebbe nelle due principali mostre del PE il suo primo più impegnativo incarico. Ne era presidente l'assessore alla cultura del Comune Giorgio Morales e direttore, il responsabile dell'ufficio di arti visive del Comune, Sergio Salvi. Collaborava anche con altri enti come le sovrintendenze e soggetti privati finanziatori. Ciullini 1984.



1. Articolo su “La Nazione” del 17 maggio 1985, conservato all’interno della rassegna stampa del “Progetto Etruschi”

fiorentine afferenti al “Progetto Etruschi”, fra le otto disseminate attraverso la regione, nei musei simbolo delle peculiarità archeologiche proprie ai territori di riferimento². Uno sforzo di coinvolgimento territoriale sincronico, orientato alla più ampia sensibilizzazione, che pose al centro di ogni mostra i temi precipi legati alle nuove acquisizioni scientifiche, alle ricerche in corso e ai musei restaurati, riallestiti o sviluppati per l’occasione. Come scrive in questo volume Valentina Belfiore, tutto ciò si collocava nel solco della continuità con il passato degli studi, per quanto recente, per una scienza giovane come l’etruscologia scientifica o accademica³. L’apertura delle otto esposizioni costituiva dunque un tassello fondamentale, ma non conclusivo, di una complessa e capillare impresa volta a rilanciare questa disciplina, consolidatasi, nel trentennio precedente, sotto l’egida di Massimo Pallottino. Lo studioso ne aveva gettato le basi attraverso ricerche, pubblicazioni e un’internazionale mostra itinerante che ebbe in Italia una luminosa tappa a Palazzo Reale di Milano nel 1955⁴ – per la quale va sottolineata la collaborazione con Luciano Baldessari nella realizzazione degli allestimenti⁵. Non va scordato, inoltre, il solido asse di studi sviluppato in collaborazione con le

² Si veda, per una rassegna delle otto mostre, il saggio di Giulio Paolucci ed Elena Sorge in questo volume.
³ La prima cattedra di Etruscologia e Archeologia italica viene istituita alla Sapienza a Roma nel 1926, affidata a Alessandro Della Seta. Tuttavia, solo nel 1952-1953 a Firenze e nel 1955 all’Università ‘La Sapienza’ di Roma vennero fondate cattedre di ‘pura’ etruscologia, dove si insediano rispettivamente Luisa Banti e Massimo Pallottino. Si rinvia al volume *Etruschi del Novecento* 2024.
⁴ Si rimanda a Paolucci 2017; Mazzanti 2024.
⁵ Cfr. Osnaghi 2011/2012; Mazzanti 2024. Si rinvia anche a <http://baldessari.densitydesign.org/opere/project/AAE>.

Università, all’interno delle quali insegnavano e si formavano nuove generazioni di etruscologi, molti dei quali – a partire dal curatore principale del “Progetto”, Mauro Cristofani – furono coinvolti nelle mostre del 1985.

Se il programma espositivo territoriale determinò un notevole sforzo, nonché una vetrina essenziale e trainante, l’obiettivo a lungo termine era la riorganizzazione museale della rete archeologica permanente. Uno scopo ambizioso, da perseguire con la messa in opera di aggiornamenti museografici, il riallestimento di spazi adeguati ai risultati delle ricerche, la realizzazione di interventi di restauro, fino alla creazione di musei e alla valorizzazione di ambienti per le mostre, come i sotterranei dell’Ospedale degli Innocenti a Firenze e le sale del Santa Maria della Scala a Siena, oltre alla realizzazione di aree archeologiche attrezzate. Spesso sarà lo stesso Adolfo Natalini, che firmò gli allestimenti delle principali mostre fiorentine⁶, a essere incaricato con la sua scuola (ad esempio gli allievi Piero Guicciardini e Marco Magni⁷) del rinnovamento dei musei etruschi, superando quel “melanconico grigio” che aveva contraddistinto fino a quel momento gli allestimenti archeologici.

Nell’intervista di Piero Pruneti⁸ all’assessore Mayer, comparsa in apertura del numero speciale che la rivista “Archeologia Viva” dedicò al “Progetto Etruschi” nel giugno 1985, questi elencava i tre obiettivi fondamentali, che vale la pena riassumere in questa sede. In primo luogo, “far conoscere al grande pubblico tutto ciò che sappiamo degli etruschi”, spostando l’attenzione dalle doviziose necropoli alla vita quotidiana, civile, la famiglia, il lavoro, la città, il rapporto con la campagna – “dunque una operazione culturale di massa di carattere storico”. Il secondo obiettivo implicava operare un grande investimento: “risistemare la Toscana archeologica”. “Si tratta, insomma, di avere nel giro di qualche anno in Toscana una moderna rete di musei e parchi archeologici”, chiosò Mayer. Terzo, la “valorizzazione di tipo economico delle risorse culturali”: un aspetto, come si vedrà, che presenta molteplici implicazioni, compresa quella dell’utilizzazione economica – oggi diffusa – come esemplificarono i casi Richard-Ginori e UnoAerre. Un altro tema oggi quanto mai attuale posto da Mayer era poi quello dei flussi turistici. “L’archeologia, se fruibile, cioè modernamente attrezzata, ben organizzata, può rappresentare una grande risorsa per il turismo culturale”: l’etruscologia avrebbe potuto rappresentare un’alternativa, se adeguatamente proposta nella stessa Firenze, al canonico asse Uffizi-Cattedrale-Accademia.

⁶ Si vedano il saggio di Matteo Ballarin e le preziose testimonianze di David Palterer in questo volume.
⁷ Il Museo Guarnacci a Volterra ad esempio ancora presenta sale allestite da Natalini e recenti adeguamenti ad opera dello Studio Guicciardini e Magni. È lo stesso studio Guicciardini&Magni ad avere appena riallestito, alla data di pubblicazione di questo volume, la *Chimera di Arezzo* nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze fondendo aggiornato rigore museografico e potenza evocativa.
⁸ Pruneti 1985a.

Non secondario, per le amministrazioni pubbliche promotrici del progetto, era il necessario valore educativo di conoscenza e divulgazione che *in primis* doveva connotare l'impresa. Si profilava quindi la sfida di fare dell'etruscologia da una disciplina di élite un interesse di 'massa'. Pruneti, direttore di una rivista divulgativa di settore e sensibile all'attualità del tema, ricordò nel numero speciale del 1985 alcune peculiarità che avrebbero potuto caratterizzare questo nuovo bisogno di 'ricerca' di massa: il desiderio di dipanare misteri e riscoprire le origini, il riconoscimento di un'innata espressività sintetica e moderna negli stili etruschi, in dialogo con i linguaggi contemporanei, e la scoperta, negli antenati, di una società evoluta, con un ruolo femminile rilevante, caratterizzata da creatività e capacità produttive. Come disse il segretario generale del “Progetto”, Alfredo Franchini, intervistato per la rivista “Archeo”, l'organizzazione nel suo complesso si profilava come un “saluto alla rinata autocoscienza storica della Toscana”⁹. Dunque, mise in atto – con molteplici strategie, un fervore a più livelli e un'esemplare metodologia anni Ottanta – quel passaggio fondamentale tra ricerca e fruizione, a fondamento dei progetti espositivi e comunicativi. Oggi, a quarant'anni di distanza, ci troviamo di fronte a una nuova rivoluzione dei linguaggi e della comunicazione, e quindi a una sfida per certi versi simile, con la percezione, come allora, di essere più all'inizio che alla conclusione di un percorso¹⁰.

“Progetto Etruschi” costituì un modello esemplare anche per le collaborazioni generatesi fra istituti che nel passato non avevano mostrato forte capacità di coordinamento. Si può immaginare quanto dovette impegnare la macchina organizzativa che alcuni testimoni, da Enrico Guadagni a Daniela Gallo, da Maurizio Martinelli a Simonetta Stopponi, da David Palterer a Giampaolo di Cocco, rievocano in questo volume. La complessità dell'operazione è documentata, inoltre, dai fondi archivistici conservati negli archivi della Regione Toscana e nell'Archivio Storico del Comune di Firenze, nonché, per quanto riguarda gli allestimenti delle mostre fiorentine, nell'Archivio di Adolfo Natalini.

Nel lungo periodo di incubazione durato circa tre anni, il “Progetto” crebbe sotto l'egida di un Comitato Nazionale, presieduto dal Ministro dei Beni Culturali Antonio Gullotti¹¹, vide poi l'insediamento di una giunta esecutiva, presieduta dall'Assessore alla cultura della Regione, Marco Mayer¹², e

della quale fu segretario generale Alfredo Franchini¹³, con l'avvicinarsi poi di sottocommissioni tecniche composte da esperti, studiosi e funzionari. Nel 1984 si aggiunse un Comitato Nazionale, partecipato da enti e istituti diversi e del quale erano vicepresidenti l'emerito etruscologo Massimo Pallottino e il presidente della Regione Toscana, Gianfranco Bartolini, affiancati da un comitato scientifico del quale facevano parte i curatori delle esposizioni. Si inaugurarono, dunque, anni di vivace attivismo per studiosi e studiosi di etruscologia, che videro recepita dalla Regione e dall'assessore Luigi Tassinari¹⁴ l'istanza di dedicare agli Etruschi la medesima attenzione che era stata rivolta ai Medici. Nel fervore preparatorio, protrattosi fin dal 1983 a causa dei lavori e dell'espansione del progetto¹⁵, si intensificarono attività interdisciplinari che, a distanza di tempo, appaiono come una pionieristica collaborazione tra competenze diverse, nel contesto di una rara convergenza tra studi e politiche culturali, animata da entusiasmo condiviso, seppur tra difficoltà e, talvolta, conflitti.

C'era, inoltre, un elemento nuovo, in grado di appianare contrasti. Stava infatti emergendo una “mentalità diversa, manageriale”, con l'obiettivo di generare autosufficienza economica per la cultura. Le diverse istanze politiche convergavano in un'apertura alle relazioni pubblico-privato, allora agli albori: Mayer portava l'esempio del Fondo di Investimenti per l'Occupazione (FIO), volto a inserire finalmente i beni culturali nella politica economica del Paese, con il coinvolgimento di tutte le principali forze politiche, dal PC alla DC, dai socialisti ai liberali. Per il “Progetto Etruschi”, ciò si tradusse in accordi con sponsor rilevanti, che non operarono come tradizionali mecenati, ma come partner: intravidero il potenziale di un ritorno d'immagine, circoscrivendo il loro contributo alla produzione e comunicazione dell'evento, garantendo al contempo una diffusione mediatica e un'immagine coordinata altamente specializzata e all'avanguardia, difficilmente raggiungibile dagli enti pubblici.

A questa operazione partecipò anche la casa editrice Electa che, tra le prime volte in Italia, produsse tutti i cataloghi del progetto – otto volumi, più di 2.000 pagine:

⁹ Mayer Franchini 1985, p. 14.

¹⁰ Cfr. Pruneti 1985b, p. 4.

¹¹ Si rinvia a Progetto Etruschi, Archivio Regione filze 3464-3473.

¹² Marco Mayer (Firenze, 1952) laureato in architettura, giovane assessore alla Cultura della Regione Toscana dal 1982 è stato presidente della Giunta esecutiva del “Progetto Etruschi”. A seguire, ha svolto attività internazionali in ambito della cooperazione internazionale e insegnato in varie università.

¹³ Alfredo Franchini (Cesena, 1937 – Firenze, 1999) segretario generale del “Progetto Etruschi”, è stato anche assessore del PRI al Comune di Firenze. La sua segreteria è stata responsabile della elaborazione dei complessi programmi sui vari fronti espositivi, restauro, generazione della rete dei musei e dei siti archeologici, in sinergia con il Comitato Scientifico del Progetto. L'impegno si estese anche alla definizione di modelli, allora nuovi, di rilevazione e restituzione delle informazioni inerenti le mostre per valutarne l'incidenza dei fruitori e il loro gradimento.

¹⁴ Luigi Tassinari (Firenze, 1929 – Montevarchi, 2014) fu professore e storico, politico aderente al PCI che rappresentò come assessore alla pubblica istruzione della Provincia di Firenze negli anni Sessanta, e come presidente della Provincia fra 1970 e 75. Passò in seguito alla nomina di assessore alla cultura della Giunta Regionale fino al maggio 1982, quando se ne dimise.

¹⁵ Nei faldoni dell'Archivio Natalini c'è l'eco di un progetto iniziale per destinare la mostra sugli Etruschi al Forte di Belvedere datato 1983.

“una vera e propria Enciclopedia” con 800 illustrazioni – a titolo di rischio di impresa suddiviso insieme alle *royalties* con l’ente pubblico. Se quindi le tre pagine di apertura di ogni catalogo Electa del “Progetto” lasciavano spazio ai tre sponsor, Fiat, Fondiaria e Banca Monte dei Paschi, lo erano secondo formule mediatiche che Mayer definì una nuova “cultura della comunicazione”, capace di valorizzare insieme gli Etruschi e le aziende¹⁶. Così, il volto dell’*Apollo di Veio* simboleggiava l’ingegnosità antica riflessa nell’eccellenza automobilistica moderna targata Fiat; un frammento parietale tarquiniese illustrava il passato da “assicurare” per Fondiaria; mentre Monte dei Paschi mostrava la propria vetustà e capillarità internazionale esponendo una moneta etrusca delle proprie collezioni. All’interno delle mostre, inoltre, furono allestiti spazi di visualizzazione di queste strategie: i banchi di vendita¹⁷.

Oggi questa pratica passa inosservata; ma all’epoca in Italia era una novità affidare i banchi di vendita a società esterne: uno spazio che combinava ritorno economico e divulgazione, fino ad allora riservato solo a cataloghi e cartoline. Tutto era attentamente monitorato da specifici consulenti di produzione e comunicazione¹⁸ che, a mostre in corso, già cercavano di far tesoro dei successi e delle tante criticità – quei banchi, per esempio, a Siena e Massa Marittima furono rifiutati. D’altra parte, la stessa Soprintendenza aveva concesso nel giugno 1984 alla ditta Richard-Ginori il permesso di trarre calchi dalle collezioni del Museo Archeologico Etrusco per riproduzioni di qualità in porcellana¹⁹ (cat. 22-23). Le relazioni di controllo registravano un successo della gadgettistica (fig. 2), spesso coordinata con l’immagine-marchio identitaria del “Progetto”, l’interpretazione grafica dell’Etrusco di Fernando Farulli.

Gli anni Ottanta rappresentano, del resto, l’era del gadget, della nascita del concetto di fidelizzazione a un’immagine coordinata: si pensi al successo degli adesivi prodotti da ogni azienda e la veicolazione strategica realizzata, fra gli altri, dal *prêt-à-porter* del marchio Fiorucci.

Anche le riviste non furono immuni a esclusive offerte commerciali: “Archeologia Viva” partecipò con entusiasmo e dalle pagine del numero speciale dedicate al “Progetto Etruschi” si pubblicizzano le tecniche di esecuzione di origine etrusca attraverso i *Gioielli di Archeologia Viva* firmati da Maria Luisa Vitobello van der Schoot, destinati a lettrici e lettori della rivista a prezzi vantaggiosi²⁰, realizzati in



2. Allestimento della mostra *Anima Etrusca / Etruscan Soul. La fortuna del Progetto Etruschi*. Particolare della vetrina che espone alcuni dei gadget realizzati: magliette, adesivi e perfino diari scolastici

oro a 22 carati – una lega simile a quella usata dagli etruschi. Per decorare i gioielli, l’orafa milanese – secondo un anonimo “massimo specialista” in oreficeria etrusca, invitato dalla redazione della rivista a verificarlo – utilizzava una tecnica simile a quella del V secolo a.C.: un processo di congiunzione a caldo, senza saldatura, che preservava la pulizia dello spazio tra le minuscole sfere accostate. Per questa maestria, Vitobello fu invitata con quindici modelli granulari a rappresentare la fortuna moderna del gioiello etrusco nella sezione della mostra fiorentina curata da Omar Calabrese, da cui ebbe origine la serie *Gioielli di Archeologia Viva*²¹. Una visibilità che le valse successivamente la commissione per il disegno di alcuni gioielli e della spilla-fibula realizzata da UnoAERre nel 1989, oggi esposta in mostra²² (cat. 59). Non a caso Vitobello approdò all’industria italiana che, tra gli anni Ottanta e Novanta, si distinse nella riattualizzazione della granulazione etrusca, di cui fu leader, come dimostrò la raffinata mostra milanese *Il granulato etrusco torna a brillare* del 1988, documentata da un elegante catalogo a portfolio con immagini fotografiche e veline che intrecciano rimandi tra antico e moderno (cat. 60). L’eccellenza della granulazione moderna raggiunta dall’industria aretina²³ aveva origine nello studio accurato dei reperti originali che – nella logica delle *joint venture* pubblico privato che aveva esemplificato il “Progetto Etruschi” – indusse l’azienda a sponsorizzare la riapertura nel 1990 della sala dedicata a *Gemme e Ori* del Museo Archeologico fiorentino. La campagna fotografica fu affidata a Daniel Virtuoso, fotografo legato a UnoAERre e

¹⁶ Mayer 1985a, p. 7.

¹⁷ Si veda il contributo di Enrico Guadagni in questo volume, nella sezione “Voci sul campo”.

¹⁸ Cfr. *Progetto Etruschi. Sezione manifestazioni espositive. Relazione sulla produzione*, 10 luglio 1985, faldone 3617, Archivio Regione Toscana.

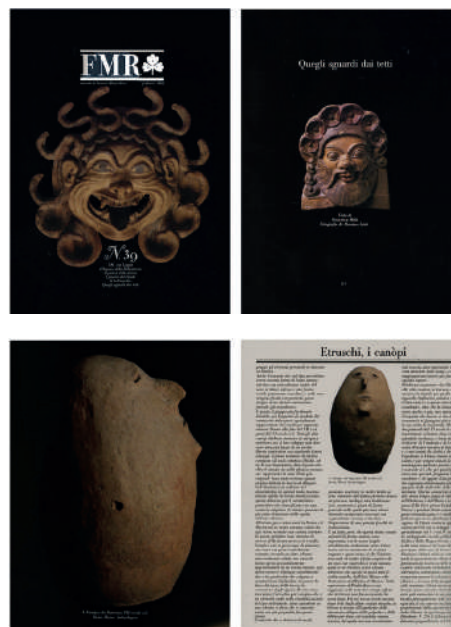
¹⁹ Si veda il saggio di Barbara Arbeid in questo volume.

²⁰ Vitobello van der Schoot 1985, pp. 79-83.

²¹ Per la contestualizzazione della fortuna degli etruschi nel gioiello moderno si veda il saggio di Donata Grossoni in questo volume.

²² Cfr. Centrodi 2016, n. 236, p. 331; *Etruschi del Novecento* 2024, n. 165.

²³ Centrodi 2016, pp. 176-177.



3. FMR, n. 39, giugno-luglio 1985, dedicato alla fascinazione etrusca



4. Pubblicità UnoAErre, da “FMR”, n. 67, dicembre 1988

autore delle immagini per le sue collezioni e campagne pubblicitarie, pubblicate anche sulla rivista “FMR” – sensibile al tema etrusco e nota per i suoi raffinati cortocircuiti visivi tra antico e moderno (figg. 3-4). Per la comunicazione, UnoAErre si avvale dell’agenzia fiorentina AdMarCo, la stessa che curò anche la promozione del “Progetto Etruschi”.

La comunicazione

“Chi volesse scrivere la storia repubblicana della comunicazione pubblica dovrebbe dedicare un capitolo di assoluto rilievo al Progetto Etruschi”. Esordisce così Francesco Dini nella sua testimonianza di giovane *integrated strategy manager* della AdMarCo che visse dall’interno dentro la pioniera vicenda di “Progetto Etruschi” sul versante della sua divulgazione e diffusione²⁴.

L’amicizia tra il pittore fiesolano Fernando Farulli e il presidente Bartolini, insieme all’interesse dell’artista per la civiltà antica²⁵, furono probabilmente all’origine della commissione del fortunato marchio del “Progetto”, che

²⁴ Si veda il contributo di Francesco Dini in questo volume, nella sezione Voci sul campo.

²⁵ Falciari 2023.

5. Ferdinando Farulli, immagine guida per il “Progetto Etruschi”. Firenze, Archivio Storico Regione Toscana



raffigura un *Etrusco* ispirato ai bronzetti del Museo Archeologico di Firenze e, in particolare – come testimonia la documentazione fotografica d’archivio – al *Vertumno*, piccolo augure del VI secolo a.C. rinvenuto presso l’isola di Fano. Farulli ne offrì un’interpretazione xilografica dai segni netti e incisivi (fig. 5), che richiamano il graffito etrusco e le cromie del bronzo, attualizzate nei verdi iridescenti e sfumati, in dialogo con la cangiante arte pop americana e italiana. La sua immagine contraddistinse una gran quantità di oggetti di merchandising, a partire dalle t-shirt, affidati all’agenzia pubblicitaria incaricata, AdMarCo di Mario Fiorenza, che, con il boom d’espansione delle “agenzie a servizio completo”²⁶, riuniva una serie di competenze: art director, copy-writer, la progettazione di immagini e la fotografia, la comunicazione strategica²⁷. L’*Etrusco* farulliano rispondeva alla “forza di un’idea, la forza di un semplice, solido posizionamento”²⁸ al quale ben si adatta lo slogan “Buongiorno Etruschi” inteso come “sintesi degli otto eventi espositivi” e “saluto alla rinata autocoscienza storica della Toscana”

²⁶ Scibilia 2018, p. VI. La carta intestata della AdMarCo riportava infatti a piè di pagina “agenzia di pubblicità a servizio completo”.

²⁷ L’impegno preso per PE prevedeva si legge nel contratto: ideazione, realizzazione, applicazione di tutti gli elementi che andranno a costituire l’immagine coordinata (marchi, simboli logotipi etc.) del progetto. Oltre al compenso pattuito, era poi prevista una percentuale sulle commesse secondo accordi dinamici, insoliti per la pubblica amministrazione. Cfr. Archivio Regionale Toscano filza n. 3510.

²⁸ Badiani, Marabelli 2018, p. 47.

nell’egida del messaggio di una “civiltà viva, non più mitica e misteriosa”²⁹. Gli stessi presupposti guidarono la campagna pubblicitaria prodotta da AdMarCo per l’immagine delle otto mostre. I montaggi fotografici (cat. 5) conservati negli Archivi Storici della Regione Toscana testimoniano le strategie visive prescelte: “semplici foto al vivo in cui gli oggetti del passato si insediano nel contesto del presente”³⁰. Un’idea che colpiva per la limpidezza e la pulizia formale: tanto che quel suo saper “tradurre in immediatezza con un semplice saluto secoli di storia e di mistero” meritò perfino un riconoscimento³¹. Le pellicole Kodak Ektachrome E100, allora in uso, esaltavano riverberi di luce potenti, come riflettori puntati su paesaggi reali e contemporanei, sfondo alla monumentalizzazione dei reperti etruschi. Usciti dalle vetrine dei musei, questi si stagliavano nei manifesti su cieli di un blu intenso, mai ottenuto prima, capace di creare un effetto tridimensionale sorprendente³² ancora oggi, anche nell’era digitale. Alcune riprese dei reticolati murari antichi influenzarono inoltre gli allestimenti di Adolfo Natalini. Il procedimento divenne così un tratto unificante della campagna pubblicitaria, dai manifesti fino alle copertine Electa degli otto volumi, guadagnando visibilità anche sulle pagine della stampa. Gli approcci narrativi adottati da AdMarCo traducevano in immagini lo slogan di sintesi “Buongiorno Etruschi”, con l’obiettivo di sostenere una “Toscana più ricca di cultura, più consapevole, meglio frequentata” – temi ancora centrali nella promozione della delocalizzazione del turismo culturale. A ragione la AdMarCo, come scrive Badiali, con poche altre agenzie divideva allora “buona parte del mercato dell’Italia centrale. E non solo di quella”³³.

Tuttavia, per sostenere l’ampiezza e la complessità del “Progetto Etruschi”, la gestione della comunicazione, articolata tra *advertising*, relazioni pubbliche e promozioni, fu affiancata da agenzie specializzate: Aldo Chiappe Srl, incaricata delle *press release*, e Groupings Italia Spa, esperta nella progettazione delle proposte di sponsorizzazione. Colpisce ritrovare in archivio un unico documento di convenzione con la Regione Toscana condiviso dalle aziende, che rispecchia la necessità riconosciuta e sottolineata di un “approccio globale e collettivo [...] ovvero non condizionato dalla specializzazione e finalizzato alla soluzione del problema nel suo complesso”³⁴, a conferma ulteriore dell’intenzione di fondarsi sul dialogo e prassi condivise, e in risposta alla vasta serie di obiettivi.

²⁹ Chiappe 1985.

³⁰ *Il bianco e il nero* 1985.

³¹ *Ibidem*.

³² Nessuna precedente o futura pellicola a colori Kodak ha più raggiunto tale resa del blu riducendo le dominanti del color ciano (si veda *Kodak Ektachrome 100 GX (120): una pellicola per coraggiosi* sulla rivista online www.lomography.it)

³³ Badiani 2017.

³⁴ Cfr. Progetto Etruschi, Archivio Regione, filza n. 3510, Progetto preliminare.

Restavano tuttavia dei presupposti distanti a minare il buon esito delle intenzioni come le relazioni sulla produzione avvertivano³⁵. L’enfasi sulla diffusione dell’immagine della Toscana come custode di un ricco patrimonio culturale – e quindi come meta turistica, attraverso la “risonanza di una Toscana archeologica” e l’invito a visitare le mostre – relegò a obiettivo secondario la promozione della conoscenza delle acquisizioni scientifiche più aggiornate sulla civiltà etrusca e sulle metodologie della ricerca archeologica e artistico-culturale. Ne derivò un certo scollamento tra pubblico specializzato e generale: il numero di visitatori risultò contenuto, concentrato soprattutto sulla mostra *Civiltà degli Etruschi*, e inferiore alle attese per l’esposizione sul mito etrusco all’Ospedale degli Innocenti e per le mostre territoriali, trend rispecchiato anche nella vendita dei cataloghi. Invece, su missioni collaterali alle mostre, l’impegno congiunto della Regione Toscana e dei ricercatori del “Progetto Etruschi” ebbe risultati più armonici: le risorse umane e tecnologiche, detentrici di *know-how* esclusivo e avanzato nella ricerca-intervento sul patrimonio, furono impiegate in restauri, nel rinnovamento di museografia e museologia archeologica, e nella creazione di una rete archeologica. Il segretario generale Franchini definì questo fervore come un “effetto Etruschi” a lungo termine per la salvaguardia e valorizzazione del patrimonio.

Idee e curatori

È indicativo sottolineare che il primo pensiero di Massimo Pallottino nella sua premessa ai cataloghi del “Progetto Etruschi” andasse alla peculiarità epocale degli anni Ottanta, a quella “capacità di penetrazione persuasiva” raggiunta dalle immagini, più che dalla parola, consapevole di quanto la mostra proprio per questo divenisse uno strumento ancor più efficace per informare e documentare. L’etruscologo, figura carismatica per la generazione di archeologi e archeologhe al lavoro nel 1985, presidente dell’Istituto di studi etruschi e italici e vicepresidente del Comitato nazionale per il “Progetto Etruschi”, mostrava di avere ben chiaro il polso dei tempi mediatici e di cogliere il nocciolo della questione. Nel solco del 1955, il progetto del 1985 si distinse per un potenziale innovativo legato alle sue “modalità espositive del tutto nuove”. Queste erano “fondate sulla pluralità di manifestazioni coordinate” in un unico programma: dalle due mostre centrali fiorentine, i risultati più recenti delle ricerche si irradiavano verso le iniziative dedicate ai fenomeni di ‘etruschicità’ periferica, che Pallottino auspicava potessero avere esiti positivi grazie alla collaborazione tra progettisti e allestitori, curatori e ideatori degli allestimenti.

Tali auspici ebbero esiti discontinui e il successo di pubblico risultò parziale:

³⁵ Ivi, filza 3617, Relazione sulla Produzione; cfr anche IRPET 2007.

le mostre richiedevano infatti un impegno economico e di tempo eccessivo per i visitatori, sia per i turisti stranieri, sia per il visitatore ‘tipo’ delle esposizioni etrusche di quell’anno, identificato nel profilo dell’appassionato colto. Lo stesso valeva per gli oltre 800 etruscologi giunti a Firenze per il secondo convegno internazionale (26 maggio-2 giugno 1985), per i quali erano state organizzate escursioni per aree tematiche. Né maggiore fu la partecipazione dei viaggiatori Alitalia in transito negli aeroporti delle zone etrusche o dei clienti dei grandi magazzini Esselunga, ai quali erano offerti biglietti, cataloghi e visite alle mostre, così come del pubblico scolastico.

Tuttavia, prevalse in molti casi il cosiddetto “effetto Etruschi”: la speranza che l’enorme lavoro intrapreso non si esaurisse nel tempo effimero di una mostra. Alcuni risultati sono tuttora visibili: come al Museo Etrusco Guarnacci di Volterra. Inoltre, la mostra principale, *Civiltà degli Etruschi*, sperimentò soluzioni espositive innovative, concepite anche in funzione della nuova veste museografica permanente del Museo Archeologico fiorentino, appena riaperto dopo l’alluvione³⁶. Pur senza deludere chi desiderava ammirare i capolavori della civiltà etrusca provenienti dalle principali collezioni pubbliche, la mostra mirava soprattutto a presentare i risultati più recenti delle ricerche sulla cultura materiale e sulla vita quotidiana degli Etruschi. Nel perseguire questo intento, Cristofani – condividendo la sfida che sosteneva anche Salvatore Settis di tentare di “mostrare la storia”³⁷ – ordinò un’esposizione doviziosa di reperti che, a un pubblico non esperto, però potevano risultare “valanghe di materiale, inserito in una maglia cronologica e tipologica” più che topografica, descritto da note specialistiche su piccoli cartellini soltanto in italiano (penalizzando la comprensione degli stranieri).

Ciò risultava difficile da comprendere, soprattutto quando letto in contrapposizione a dispositivi totalmente immersivi realizzati, come la ricostruzione della *Tomba François*, il campo di battaglia, il *tholos* e le scenografiche pareti di finti blocchi da mura etrusche (cfr. i saggi di Ballarin e Palterer in questo volume). Si adottò quindi una *varietas* di soluzioni espositive, probabilmente per non scontentare nessuno e con l’intento di coniugare storia e spettacolo. Tuttavia, ciò “aveva impedito che la mostra costituisse un anello interagente tra gli intenditori e gli spettatori”³⁸.

Le specialiste e gli specialisti all’interno di questo volume tratteranno con maggior precisione il cote archeologico delle mostre del 1985. Vale la pena concentrarsi in questa sede sugli atteggiamenti curatoriali di Franco Borsi, che coordinò la mostra (non troppo fortunata, poiché meno facile) *Fortuna degli Etruschi*, il cui

titolo sembrerebbe echeggiare le ricerche sulla *Fortuna dei Primitivi* condotte da Giovanni Previtali, co-fondatore con Mauro Cristofani della rivista “Prospettiva”. Un’esposizione che, per la Firenze ‘benpensante’ e tradizionale vetrina del Rinascimento, dovette risultare di scarso peso – quando non incomprensibile – nelle sua ricerca delle declinazioni contemporanee del mito etrusco più eccentriche e sperimentali. Si trattava già di una scelta ardita, poi in parte ridimensionata dalle stesse amministrazioni, attenuandone l’impatto comunicativo che esse stesse avevano inizialmente promosso. Ciò avvenne quando se ne comprese la rischiosità politica, dovuta alla singolarità dell’evento ‘combine’ *Civiltà/Mito*, che, nel cuore della città e lungo l’asse di uno dei luoghi turistici più noti, il Museo dell’Accademia, aveva liberato piazza della Santissima Annunziata dal traffico. Allestita con una scenografia ‘all’etrusca’ di arredi teatrali in cartapesta a simulare lucumoni antichi e in sottofondo le musiche *ambient* di Brian Eno cumuli di terra ferrosa dalle miniere etrusche di Boccheggiano così come previsto dalla regia di Aldo Rostagno, la piazza ospitò la contestata performance pittorica di Mario Schifano *Amare Chimere*, proprio nella notte dell’inaugurazione del progetto, il 16 maggio 1985³⁹. Fu lo stesso Centro Mostre a moderarne la comunicazione, e prevalsero “l’oblio e la rimozione”⁴⁰.

In realtà, come osservava il curatore Borsi, “la fortuna degli etruschi nasce ancora una volta medicea”⁴¹. Non solo per le passioni di Cosimo, ma anche perché il “Progetto” si basava direttamente sul format espositivo del 1980: *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento* si articolò in nove mostre, beneficiando di un ampio sostegno pluri-amministrativo ed economico, con l’obiettivo di realizzare un ‘effetto Medici’ a lungo termine. In sostanza, aveva fondato una vera e propria *philosophy*, come la definisce Borsi nelle prime pagine del suo saggio introduttivo del catalogo *Fortuna degli Etruschi*, nelle vesti di analista storico del contesto del “Progetto Etruschi”⁴².

Anche in questo caso, la valorizzazione dei beni culturali fungeva “da presa di coscienza dei valori storici autoctoni”, come *topos* della memoria collettiva, dalla scala locale a quella universale. La differenza principale è che, mentre nel 1980 il progetto era voluto dal Consiglio d’Europa e dal Governo italiano, con un’organizzazione centralizzata, il “Progetto Etruschi” “partiva dal basso”, avvalendosi di una macchina amministrativa più complessa, soggetta a lentezze

³⁶ Si rinvia al saggio di Matteo Ballarin in questo volume.

³⁷ Settis 1984.

³⁸ Lattes 1985.

³⁹ Cfr. Belloni 2024 e in questo volume l’intervento di Andreina Di Brino.

⁴⁰ Archivio Storico Regione Toscana, *Gli Etruschi dopo le mostre*. Relazione allegata al Comunicato stampa 18 ottobre 1985, filza 3517, p. 8. Nacquero schermaglie fra enti sulle affissioni e la segnaletica giunta in ritardo, quanto si evince dalla documentazione d’archivio, a segnalare un clima teso.

⁴¹ Borsi 1985, p. 21.

⁴² Borsi 1995.

burocratiche e al “riflusso di faziosismi endemici”. Rappresentò comunque una sfida nella “buona volontà di collaborazione”, fondata sul dialogo interdisciplinare. Borsi, che visse dall’interno l’iter organizzativo, conosceva problematiche e criticità ma anche la fondatezza dell’idea del “Progetto”. Sospese così il giudizio, sottolineando “gli interrogativi politici e culturali di grande significato” che esso ha sollevato⁴³.

Per dare corpo al “Buongiorno Etruschi”, dal passato alla modernità, erano stati coinvolti nella realizzazione di *Fortuna degli Etruschi* team composti di studiosi coordinati da Franco Borsi e Omar Calabrese. Per la parte storica, allestita come *Civiltà* dallo stesso Adolfo Natalini con David Palterer, Borsi, storico dell’architettura a Firenze, propose un *exursus* sulla “fortuna degli Etruschi” dal Rinascimento al XVIII secolo, partendo dalla fortuna architettonica secondo le proprie competenze e seguendo il rinnovato interesse archeologico per la vita degli Etruschi. Molte subsezioni furono affidate a specialisti: ad esempio, la trattativa architettonica a Gabriele Morolli e la fortuna del collezionismo granducale a Luigi Zangheri, integrando la mostra degli Alinari nella mostra, con la curatrice Gerhild Huebner, autrice del catalogo-repertorio delle fotografie esposte edito dagli stessi Alinari.

Questo insieme di temi diversi generò un risultato frammentato e dispersivo per chi visitava l’esposizione, effetto peraltro accentuato dalla frammentazione degli spazi dell’Ospedale degli Innocenti. Del resto, precisava Borsi, si trattava “soprattutto di una mostra di idee” e come tale il problema principale “consiste nel collegare l’allestimento ai materiali nel modo più stretto e elastico insieme”⁴⁴. Dopotutto, il “Progetto Etruschi” aveva il suo motore nei progetti curatoriali: scaturiva da idee che risentivano del fluire di quella temperie culturale, e ebbe il pregio di favorire dialoghi inediti fra competenze trasversali, pur nel difficile compromesso tra amministrazioni di ogni livello e tra pensieri diversi, nel contesto del consumismo culturale e dell’avvio del rilancio economico della cultura. Così, alla vigilia della *kermesse* etrusca, Borsi riusciva a giustificare anche quella sezione che Calabrese e il suo gruppo di lavoro avevano ‘messo in scena’ al di là di ogni *pruderie* accademica, guardando alla contemporaneità più diversa e secondo una definizione “disinibita del concetto di mito”. Al di fuori di ogni regola della prassi curatoriale tradizionale – come testimoniano in archivio i telegrammi perentori del presidente del Centro Mostre, Giorgio Morales, anche assessore comunale, che sollecitava l’invio compilato delle schede di prestito – la sezione era articolata secondo categorie di sapore semiotico, nel suo particolare

⁴³ Ivi, p. 22.

⁴⁴ Archivio Storico del Comune di Firenze, Riunione 27/XI/1984, Via della Colonna 51. Regione Toscana, Centro Mostre, *Civiltà e Fortuna degli Etruschi*.

linguaggio sociologico⁴⁵, non facile da comprendere. Un viaggio divertito, ironico e senza remore nel consumo contemporaneo e postmoderno dell’immagine etrusca, che con Calabrese, per altro, Umberto Eco e Gilles Deleuze avevano già giustificato, ma non certo in una logica immediatamente comprensibile ai fruitori. Borsi aveva inoltre individuato una chiave sintonica: quella “luce diurna che investe la casa e la città”, presente negli interessi aggiornati delle ricerche archeologiche e riflessa nelle strategie di comunicazione identitarie del “Progetto Etruschi”, si riverberava così nella città, nelle strade postmoderne e nelle “luci al neon” della necropoli dell’Etrusco immaginario odierno.

Nel solco delle considerazioni di Ranuccio Bianchi Bandinelli – convinto che ogni mostra etrusca finisca sempre “per definire il rapporto fra la nostra cultura e l’arte etrusca, che poi sarebbe la sola cosa che veramente conti” – Borsi riconosce la ragion d’essere della sezione Calabrese, allestita dall’architetto Giampaolo di Cocco, che già nel novembre 1984 lo preoccupava durante le riunioni tecniche per quel cambio di passo espositivo “autoallestente” – diceva – “in quanto materiali da esporre e allestimento sono strettamente collegati”, rispetto al resto delle mostre fiorentine.

Non andavano dunque negate le “polivalenze” della contemporaneità, per un progetto così complesso e articolato, volto non solo a interrogare il passato ma anche il presente, mirando a un “effetto Etruschi” a lungo termine.

Fortuna del “Progetto Etruschi”

La mostra *Anima Etrusca* indaga ‘in prospezione’, come avrebbe scritto Enrico Crispolti, l’eredità lasciata dal multiforme progetto del 1985: trascorsi quarant’anni, molte delle idee e delle iniziative allora pionieristiche sono ormai pratiche diffuse e correnti della gestione espositiva, così come molti aspetti legati alla costruzione della rete museale toscana, di cui parla Maurizio Martinelli nel suo contributo in questo volume, sono tasselli posti allora e ancor oggi visibili. La stessa eredità degli studi è difficile da sottovalutare: i cataloghi *Electa* del 1985 concorrono ancor oggi alla formazione di archeologi e archeologhe. Difficile, dunque, sintetizzare in poche righe gli esiti, seppur chiaroscurati del “Progetto”: una strategia socio-culturale dalla complessa tramatura, basata sulla cooperazione di discipline diverse.

Dal punto di vista museografico e della fruizione, le mostre fiorentine del 1985 furono innovative, come dimostra il saggio di Matteo Ballarin in questo volume, planimetrie, eleganti tassonomie, sequenze di vani dalle forme dinamiche e immersive, l’occhio all’interattività, sono caratteri che oggi sono assai più comuni.

⁴⁵ Lattes 1985. Si rinvia al contributo di Tarcisio Lancioni in questo volume.



6. Allestimento della mostra *Anima Etrusca / Etruscan Soul. La fortuna del Progetto Etruschi*

L'uso innovativo, inoltre, della tecnologia – dai *tapis roulant* sotterranei pensati per il Museo Archeologico di Firenze ai computer che traducevano su richiesta dei visitatori frasi in Etrusco nella mostra *Civiltà degli Etruschi* – completava l'esperienza, anticipando pratiche museografiche e di mediazione culturale oggi consolidate. L'attenzione alla comunicazione massificata per veicolare e disseminare contenuti culturali è divenuta una costante della contemporaneità ed ebbe proprio con il 1985 un incredibile trampolino di lancio. La rassegna stampa (lunga 16 km di carta!) testimonia oggi le tecniche usate allora per ottenere una diffusione capillare delle iniziative⁴⁶. Il dialogo tra antico e contemporaneo conobbe nel 1985 un momento di grande fortuna, evocato anche nella mostra del 2025 (fig. 6): le installazioni contemporanee – dai *Teatrini* poetici di Fausto Melotti, microinterni domestici fatti di terracotta 'etrusca', alla neoantica città dei morti immaginata da Arnaldo Pomodoro (cat. 48-51) – dialoga come allora con i reperti, come *L'Arringatore*, puntualmente richiamato dall'*Etrusco* di Michelangelo Pistoletto, creando cortocircuiti inattesi. Non potevamo non porre attenzione alla fotografia e al video ampiamente presenti nel “Progetto”: la rassegna di elaborazioni con le pellicole Polaroid di 20 artisti che avevano seguito la serie su carta di Paolo Gioli avviata già nel 1984,

⁴⁶ I dodici volumi di rassegna stampa prodotti per sei mesi dalla Aldo Chiappe s.r.l. ne sono tangibile testimonianza.

per esempio, raccontano di una compagine artistica che, con le lenti artisticamente modificate di un mezzo allora molto popolare –, come spiega Pietro Privitera in questo volume, Polaroid era coinvolta nel “Progetto” – guardò al passato con occhio disinibito.

Anima Etrusca torna a documentare la performance di live painting di Mario Schifano a commiato della giornata inaugurale del 16 maggio 1985, non solo attraverso gli scatti di Marcello Gianvenuti, concentrato a salvare vivida memoria dell'azione pittorica dell'amico, ma attraverso un inedito documentario, appena restaurato, di Giacomo Verde; confuso fra la folla fa rivivere il caos e il disorientamento della Firenze benpensante degli anni Ottanta. Anche alla televisione, in questo anelito “pop”, venne conferito un ruolo: i cortometraggi Rai e dell'Istituto Luce, compresi *Dialoghi degli Etruschi* di Corrado Farina, diffusero la conoscenza del patrimonio etrusco in Italia e all'estero, mentre Rai1 e Rai2 trasmisero *Viaggio nei luoghi etruschi* condotto da Lea Massari (consulenza scientifica di Giovanni Colonna) ispirato al viaggio di D.H. Lawrence. I documentari vennero proiettati nei centri di cultura italiani all'estero e approdarono perfino alla British Museum Society, nel gennaio 1986⁴⁷. Lo sguardo del “Progetto” abbracciò i prodotti di consumo in tutte le loro forme come abbiamo esemplificato nella mostra commemorativa: dal *merchandising* prodotto dalle ditte sponsor fino alla moda e al costume, senza dimenticare il design e l'oreficeria, in serrato dialogo con i reperti antichi – seppur con qualche pennellata *kitsch*. Abiti, gioielli, rilievi in gesso e serigrafie riprendevano forme antiche e sensibilità moderna, mentre le performance pubbliche, tra luci, suoni e ambientazioni immersive, coinvolgevano cittadini e amministratori, consolidando un rapporto diretto tra pubblico e patrimonio. In ultima analisi, il “Progetto Etruschi” del 1985 ha rappresentato una sperimentazione curatoriale e museografica pionieristica, capace di unire ricerca scientifica, spettacolarità e comunicazione di massa. Un “effetto Etruschi” si ebbe, e la sua eco tutt'ora risuona.

⁴⁷ Archivio Storico Regione Toscana, *Gli Etruschi dopo le mostre*; Comunicato stampa 18 ottobre 1985, filza 3517, p. 2, filza 3517.

Buongiorno Etruschi!

Anna Mazzanti



Il motto “Buongiorno Etruschi”, scelto a connotare la faticosa messa in atto del “Progetto Etruschi”, campeggiava sul manifesto dell’iniziativa assieme all’immagine guida realizzata appositamente dall’artista fiorentino Fernando Farulli (cat. 10): un’illustrazione che tratteggiava in moderni colori fluorescenti la fisionomia degli Etruschi traendo ispirazione dai bronzetti conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze.

La rivisitazione di Farulli interpretava il messaggio di attualizzazione e divulgazione delle conoscenze sull’antico popolo a fondamento dell’iniziativa e connotò infatti l’immagine coordinata per la comunicazione, raffinata e modulata in molteplici declinazioni cromatiche, come per il pionieristico repertorio del merchandising, evocati entrambi in mostra da cartelline stampa e cartoncini, così come da indumenti, adesivi e diari di scuola, a testimoniare la massiccia strategia di pervasione che il complesso e dispendioso progetto mise in atto, nell’epoca della società dei consumi e delle mostre blockbuster.

Slogan e immagine condensavano l’essenza dell’iniziativa: riportare l’attenzione sulla vita degli Etruschi, sempre meno ignoti grazie all’avanzamento degli studi etruscologici. Ci si concentrò su temi

prima ritenuti minori, dalle forme ideologiche ai mestieri, alla circolazione dei manufatti, alla riscoperta a 360 gradi di un popolo la cui conoscenza non era ormai più solo affidata ai corredi funerari e sacri. L’esplorazione della vita reale venne raccontata da otto mostre, illustrate da Giulio Paolucci nel suo saggio nel presente catalogo. Il progetto convogliò tante diverse competenze da rendere unica l’impresa, come si evince dai manifesti che dichiarano la strategia di comunicazione messa a punto dall’agenzia AdMarCo: reperti evocativi dei temi delle esposizioni si stagliano sotto luci attualizzanti che li vivificano, sospesi su uno sfondo celeste in technicolor. Su tutti, spicca il *Portatore d’acqua* del Museo Etrusco Guarnacci di Volterra, scelto per le esposizioni legate all’artigianato artistico che si tennero proprio a Volterra e a Chiusi, oggetto di un approfondimento di Fabrizio Burchianti in questo volume. Gli stessi reperti su sfondo nero risaltano nelle copertine patinate dei cataloghi editi da Electa – uno dei primi casi editoriali di rischio d’impresa diretto dall’editore, forte anche dei notevoli sponsor del progetto: Fiat, Fondiaria e Monte dei Paschi. L’impegno degli archeologi fu condotto nello “spirito della più stretta collaborazione fra gli ordinatori

e gli allestitori” delle mostre, ma anche espanso nel territorio. Si realizzano grandi restauri, sorgono nuovi musei, e viene creata la rete museale archeologica e di etruscologia ancora in essere. Il convegno internazionale, organizzato dalla Società Nazionale di Etruscologia a Firenze, nel quale confluirono ben 800 etruscologi, fu l’occasione per presentare la Toscana quale modello innovativo museografico che favorisce un turismo culturale e di decentramento. Intento ambizioso fu di offrire il difficile tema Etruschi a pubblici variegati, aprendosi alla contaminazione con la contemporaneità e a sguardi sull’eco etrusca come propose la seconda mostra fiorentina, *Fortuna degli Etruschi*, curata da Franco Borsi, soprattutto nella sezione *L’Etrusco Immaginario* del semiologo Omar Calabrese, il cui singolare approccio metodologico viene qui approfondito dal saggio di Tarcisio Lancioni.

Non a caso, nacquero proprio allora riviste divulgative di settore come “Archeo” e “Archeologia viva”. Quest’ultima dedicò un numero monografico al “Progetto Etruschi” (cat. 8) ricco di approfondimenti, interviste e informazioni bibliografiche, corredato da un apparato di immagini in linea con la comunicazione di un’Etruria antica attualizzata. Su “Domus” (cat. 7), invece, il “Progetto” venne descritto da Pierre Restany come una “kermesse folklorica, viaggioturistico, e colpo di mano scientifico-culturale di notevole entità”. Si sperimentano modalità innovative per divulgare temi complessi come la lingua etrusca: per esempio, alla fine della mostra “Civiltà degli Etruschi”, i visitatori potevano interrogare un computer in grado di tradurre rapidamente in etrusco le parole inserite.

La macchina creativa e organizzativa riporta la civiltà antica nella contemporaneità

come un fenomeno sociale, antropologico e turistico, grazie ai linguaggi di comunicazione studiati dalle agenzie pubblicitarie come AdMarCo: un nuovo “consumo contemporaneo dell’immagine etrusca”, scrive Calabrese. La notorietà dell’impresa, preparata con impegno già da anni e la cui apertura prevista per il 1984 sarà poi rinviata al 1985, crebbe notevolmente: nel 1984 la Zecca dello Stato coniò una moneta celebrativa da 500 Lire, vennero emessi i francobolli della “Serie etrusca” per l’Esposizione internazionale di filatelia di Roma e perfino i biglietti della Lotteria Italia, legata alla trasmissione Fantastico 5 ed estratti nel gennaio del 1985, raffiguravano un lacerto parietale etrusco con musicanti, a evocare le antiche radici dell’intrattenimento nazionalpopolare.

Il Portatore d’acqua di Docciola

Fabrizio Burchianti

Nel maggio del 1971, nei pressi della fonte medievale di Docciola a Volterra, alcuni operai impegnati in lavori di manutenzione si imbarcarono in una scoperta di notevole importanza. Sotto il lastricato antistante la fonte emerse un gruppo di quattro bronzetti, composto da due figure di portatori d’acqua – uno dei quali di forma allungata – e da due figure femminili. I reperti recuperati furono trasferiti al Museo Etrusco Guarnacci, insieme a pochi frammenti ceramici, senza ulteriori indagini archeologiche. Pur entrando quasi subito nel percorso espositivo del Museo, il piccolo nucleo della stipe di Docciola attendeva un’edizione analitica e un corretto inserimento nel *milieu* culturale e produttivo degli ex voto di ambito volterrano.

L’occasione ideale si presentò nel 1985 con il “Progetto Etruschi”, che tra le varie iniziative prevedeva anche una grande mostra sull’artigianato artistico di età ellenistica, ospitata proprio nel museo volterrano (*Artigianato artistico* 1985). All’interno della sezione dedicata alla piccola plastica, la stipe volterrana venne presentata accanto alla celebre *Ombra della sera* (fig. 2) e ad altri esemplari conservati presso il Museo Archeologico di Firenze. Nella progettazione dell’esposizione, non sfuggì la forza iconografica del grande *Portatore d’acqua* di Docciola (cat. 1). La sua immagine allungata, pressoché inedita, risultava particolarmente adatta a incarnare l’identità stessa della mostra (fig. 1), tanto da essere scelta come soggetto di uno dei manifesti promozionali (cat. 3).

Del resto, il *Portatore d’acqua* rivestiva un interesse duplice: da un lato, si collocava nella ristrettissima cerchia di esemplari – tutti volterrani – del tipo di acquaio; dall’altro, costituiva una significativa acquisizione della peculiare serie di ex-voto di età ellenistica, contraddistinti dall’innaturale allungamento della figura.

Questa classe di bronzi è nota, ad oggi, da una trentina di esemplari, provenienti dal Piceno (Ancona), dal Lazio (Nemi, Ladispoli), e dall’Etruria Centro-settentrionale. Gli esemplari etruschi risultano attestati nei centri, o nei rispettivi ambiti territoriali, di Orvieto, Arezzo, Chiusi, Perugia, Vetulonia e Volterra.

Anna Mazzanti



Le due principali mostre del Progetto Etruschi, *Civiltà degli Etruschi* e *Fortuna degli Etruschi*, tenute a Firenze rispettivamente nel Museo Archeologico Nazionale e nell'attiguo Ospedale degli Innocenti, furono allestite da Adolfo Natalini, in collaborazione con Giancarlo Mazzanti e David Palterer; mentre la sezione di *Fortuna, L'Etrusco Immaginario*, nei sotterranei appena restaurati degli Innocenti, fu affidata da Omar Calabrese a Giampaolo di Cocco. Schizzi, piante, assonometrie, fotografie, sono i documenti inediti che aiutano la ricostruzione degli allestimenti di quegli eventi (cat. 13-19), approfonditi in questo volume dal contributo di Matteo Ballarin e dalle testimonianze di Giampaolo di Cocco e Davide Palterer.

Il Museo Nazionale Etrusco, finalmente riaperto dopo i danni subiti durante l'alluvione del 1966, ospitava la mostra principale, *Civiltà degli Etruschi*, curata da Mauro Cristofani in tre sezioni che si dispiegano in una enfilade di ambienti lungo la manica lunga prospiciente il giardino. *Prima della città, La civiltà urbana, L'età del declino* illustrarono lo sviluppo nel corso del primo millennio, dalle fasi pre-urbane fino alla comparsa delle città, dalla progressiva espansione economica e territoriale fino alla perdita di indipendenza etrusca con la

conquista romana. Gli ambienti presentavano vetrine incassate entro imponenti pareti allestitive per gli oggetti più delicati, che si alternavano a reperti offerti a una visione diretta. Suggestive aree immersive ricostruivano l'ambientazione naturale di un tholos, un campo di battaglia, interni voltati di tombe etrusche. Le necropoli sono richiamate anche dai rivestimenti di Lecablocchi in calcestruzzo che evocavano mura antiche, una civiltà che riprende vita sotto i fasci delle luci progettate dallo studio Castiglioni (cat. 15-16).

Nello Spedale degli Innocenti, Natalini e Palterer allestiscono la *Fortuna degli Etruschi*, a cura di Franco Borsi. Dopo l'ingresso pervaso di luci scenografiche con un desk 'a prua' – che scopriamo, dalle testimonianze di Palterer, è dedicato in verità al V secolo a.C. che ha segnato il massimo splendore della civiltà etrusca – si snodavano gli effetti del mito moderno degli etruschi fra architettura, collezionismo, etruscomania, falsi, l'eco nelle arti del Novecento (da Massimo Campigli a Marino Marini) e un affondo sulla fotografia di tema etrusco dagli Archivi Alinari, strumento prezioso di studio per gli archeologi (cat. 39). Nei sotterranei trovò posto la sezione *L'Etrusco Immaginario*, a cura di Omar Calabrese con una folta

compagine di suoi collaboratori, fra i quali Claudio Castellacci, Vincenzo Mollica, Carlo Pirovano. Allestita in una sorta di necropoli di plastica e al neon disegnata arditamente dall'architetto Giampaolo di Cocco, autore anche degli inediti scatti che la evocano, la sezione seguiva un approccio semiotico nel mostrare i riaffioramenti, mai sopiti, del mito e dell'immagine etrusca, 'sopravvivenze' non solo nell'arte ma nella cultura di massa, a dimostrare quanto quell'immaginario attraversasse ancora ampiamente la contemporaneità.

Le pareti brunelleschiane restaurate non possono essere scalfite: quindi le riproduzioni in plastica azzurra dei capolavori etruschi, commissionati alla ditta di scenografie Rubechini, diventano supporti e contenitori per le opere esposte. Ora fungono da manichini, ora diventano automi dagli occhi illuminati di rosso mentre ripetono all'infinito "Buongiorno Etruschi" per il pubblico all'ingresso.

Nell'indagine di Calabrese non manca un richiamo a Robert Sébastian Matta e alla scuola di ceramica "Etruscu-Ludens" (cat. 20), creata a Tarquinia all'inizio degli anni Settanta nel nome di quell'organico intreccio fra creatività e manualità propria della civiltà misteriosa nella quale poteva rispecchiarsi l'identità dell'io di origine surrealista, rinnovato canovaccio interpretativo per i fumettisti contemporanei chiamati in massa (da Rauch a Crepax, da Cinzia Leoni a Echaurren e Staino) in quel 1985 al tema etrusco da Mollica, appassionato esperto di fumetto.

Quel clima di aspettazione che ormai aleggiava da qualche tempo sul "Progetto Etruschi", preparandone una nuova ondata di interesse, aveva già nell'estate 1984 indotto la Richard-Ginori a mettere in ponte una *Collezione Etruschi* di riproduzioni in porcellana, merchandising di lusso

ispirato ad oggetti dal Museo Archeologico Nazionale fiorentino e dal Museo Etrusco Guarnacci di Volterra (si vedano gli interventi di Lucia Mannini e Barbara Arbeid). Nel riproporre la serie proveniente dal Museo Ginori a stretto dialogo con alcuni prototipi, tre piccoli preziosi animali di bronzo ex voto, provenienti dal Museo Guarnacci, si è esposto in aggiunta, in ulteriore contrasto cromatico e materico, il vaso nero di bucchero a firma di Gio Ponti del 1951, recentemente riedito da Archivio Ponti e Molteni. Forme diverse di riattualizzazione del passato: da una parte, la trascrizione formale degli oggetti in porcellana ribadisce l'efficacia espressiva senza tempo dei profili sintetici della produzione etrusca, estrapolandoli dalle loro originali funzioni e significati trasferiti nel nitore di superfici d'arredo moderno; dall'altro, Ponti ha avuto l'intento di rinnovare il linguaggio delle forme per un materiale di identità antica, prodotto non a caso da esperte maestranze ugurbine, la ditta Carlo Rossi che torna oggi a rieditare la serie pontiana in concomitanza con il ritorno di attenzione attuale per l'etruscologia. Nuovo cortocircuito tra gli Etruschi e la contemporaneità.

La Richard-Ginori nell'anno degli Etruschi: "presente nel contesto storico e culturale dell'avvenimento"

Lucia Mannini*

Gli anni Ottanta sono stati per la Richard-Ginori un decennio difficile. La mancanza di un direttore artistico e un assetto societario travagliato da vari passaggi di proprietà avevano comportato una stasi creativa, compensata solo da sporadiche iniziative per lo più connesse a riedizioni, rivisitazioni e serie speciali da collezione programmaticamente dettate dalla rievocazione della gloriosa storia artistica fiorentina. Tali progetti erano stati seguiti soprattutto dall'ingegner Cesare Toppino, direttore dello stabilimento Richard-Ginori Porcellane Spa di Sesto Fiorentino, il quale promosse anche l'iniziativa del 1985 legata all'anno degli Etruschi.

Tentativi di apportare nuova linfa alla manifattura e instaurare nuove collaborazioni sono da riconoscersi in quel decennio nelle due edizioni del concorso nazionale *La porcellana, i giovani e la scuola* (1986 e 1989) rivolto agli istituti d'arte e alle scuole professionali e teso appunto, proprio in un momento di "preoccupante difficoltà", a "sollecitare una continua ricerca per la qualificazione di prodotti ceramici in generale, e, più in particolare, di quelli che attengono il settore della porcellana, di cui Sesto Fiorentino rappresenta uno dei maggiori produttori italiani", come chiariva il comitato organizzatore nella prefazione al catalogo del 1986 (*La porcellana* 1986, s.p.). Gli esiti del concorso mostrarono, infatti, una "ricca varietà nell'interpretazione e nella realizzazione secondo una generale razionalizzazione delle forme", con riferimenti alle avanguardie storiche e alle correnti coeve del Postmoderno (Cefariello Grosso 1988, pp. 161-162), che non corrispose tuttavia a una messa in produzione di oggetti. La produzione di quel decennio, infatti, risulta improntata soprattutto alla realizzazione di serie di gusto tradizionale, assai compassato, soprattutto se messo a confronto, come già stato suggerito, con quanto proponeva Philip Rosenthal in quegli anni (Cefariello Grosso 1988, pp. 158-159).

Nel corso degli anni Ottanta si collocano dunque *Le feste fiorentine*, una collana

*Ringrazio Oliva Rucellai per le indicazioni fornite e il prezioso aiuto.

Anna Mazzanti



Nel 1985 con la mostra *Fortuna degli Etruschi* per la prima volta si osservò il mito dell'antica civiltà attraversare la modernità fino all'epoca contemporanea, in una pluralità di aspetti che rendevano il progetto molto ambizioso e complesso. La sfida procedeva di pari passo con la divulgazione degli studi archeologici: se gli avanzamenti della ricerca aspiravano a dissipare il mistero attorno gli Etruschi, si approfondiva la conoscenza di come questo si fosse tramandato – interesse che le recenti mostre *Etruschi del Novecento* hanno contribuito a rivitalizzare. Ne è emblematico segno *L'Etrusco* di Michelangelo Pistoletto, opera scelta nel 1985 e, nuovamente, nel 2025 per riportare i visitatori nel cortocircuito della pionieristica contaminazione antico/moderno a fondamento del progetto di allora e di oggi. La Sala Borghini, la più ampia del percorso espositivo del Complesso museale di Santa Chiara, ha riunito quindi molteplici episodi che evocano il “Progetto Etruschi” in accostamenti trasversali della contemporaneità in dialogo con un nucleo di reperti archeologici, simili a quelli esposti nel 1985, provenienti dal Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, tra i principali prestatori in occasione di *Civiltà degli Etruschi* (cat. 25-38). “Nel complesso, la

selezione [di reperti pregiati provenienti dai depositi, e quindi poco nota] riecheggia il racconto della civiltà etrusca dalle sue origini”, spiega nel suo contributo in questo volume Valentina Belfiore, come proponeva la mostra ordinata da Cristofani nel 1985 nell'egida del maestro Pallottino. *L'enfilade* etrusca sembra quasi sfociare nella selezione di foto dagli Archivi Alinari, che furono presenti nel 1985 in numero tanto sostenuto da meritare la realizzazione di un catalogo a parte: scatti che documentano *La fortuna degli Etruschi vista con gli occhi degli Archivi Alinari* a cavallo tra XIX e XX secolo, a firma Alinari e dei fotografi Brogi e Andersen (cat. 39). La selezione scelta oggi riassume le cinque tematiche ospitate da *Fortuna degli Etruschi*: scatti nei musei, negli scavi e nelle necropoli, nonché di singoli reperti a testimoniare il valore della fotografia per l'archeologia. Un rispecchiamento ideale si genera, inoltre, fra la serie da Villa Giulia e alcune fotografie elaborate artisticamente da Paolo Gioli, del quale scrive qui Elio Grazioli. Tracciati iniziali tratti da diapositive commerciali del *Sarcofago degli sposi* di Volterra sono trasformati dal fotografo artista in esplorazioni cromatiche con le pellicole Polaroid Type-59, Type-88, e

SX-70 (cat. 40). Fu Vittorio Fagone a incoraggiare questo poeta della fotografia, che realizzò due serie esposte fra 1984 e 1985 al Palazzo dei Priori a Volterra, mentre *Fortuna degli Etruschi* documentava il piccolo catalogo redatto dal critico.

I richiami al 1985 sono filologici: spicca *L'Etrusco* di Michelangelo Pistoletto, riflessione sull'identità e sul tempo attraverso lo specchio che pone il visitatore allineato alla copia della statua dell'*Aringatore* Aulo Metello nel gesto di chiedere la parola. Nel 1985 fu esposto nella sezione *L'Etrusco Immaginario*, mentre l'originale si innalzava su un basamento della sezione *L'età del declino in Civiltà degli Etruschi* e campeggiava nei cieli virtuali del manifesto per la mostra al Museo Archeologico, firmato da AdMarCo.

Fra le opere d'arte a vocazione etrusca scelte da Calabrese, ritornano nel 2025 anche gli studi e il modello per il cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro: utopico progetto, mai realizzato seppure vincitore di un concorso nel 1973, dichiara il suo debito alle vie sotterranee fra *tholoi* delle necropoli etrusche (cat. 48-51).

Con i due *Teatrini* di Fausto Melotti (cat. 46-47), varianti di quelli esposti nel 1985, si genera un dialogo contrappuntistico fra aspetti dell'immaginario etrusco, approfonditi anche dalle mostre archeologiche: il macrocosmo delle tombe e della vita ulteriore immaginata dagli Etruschi a somiglianza di quella terrena resa in un cimitero da planimetria urbana, mentre i semplici ma complessi microcosmi domestici evocati da Melotti riconducono a paesaggi di vita sui quali l'archeologia etrusca aveva condotto nuove attenzioni.

All'interno della sezione *L'Etrusco Immaginario* trovò posto nel 1985 una ricca rassegna composta da venti fotografi di vario genere e generazioni dedicata alla

Polaroid, che l'omonima casa di pellicole americana sponsorizza forte del successo popolare raggiunto. Scorrono oggi sulle pareti espositive alcuni scatti d'autore fra i numerosi allora esposti – quelli di Verita Monselles (cat. 41-42), Pietro Privitera (cat. 43), Toni Contiero (cat. 44-45) – che restituiscono insieme al coevo raffinato lavoro di Paolo Gioli (cat. 40) uno sguardo plurale e differenti processi autoriali (si vedano le testimonianze dei due fotografi). Si è scelto di documentare la presenza femminile attraverso Monselles, fotografa sarda poco nota, il cui fondo si conserva presso l'Archivio Fotografico Toscano, sulla quale si deve un affondo a Tiziana Serena.

La fotografia è ancora protagonista attraverso gli scatti di Marcello Gianvenuti che raccontano la performance *Amare Chimere* di Mario Schifano. Alla serie di scatti di Marcello Gianvenuti (cat. 52), che documenta la realizzazione del grande dipinto, si affianca l'inedita “ripresa-gioco” di Giacomo Verde (cat. 53), analizzata da Andreina Di Brino in questo volume. Con uno sguardo partecipe e vivace, Verde si mescolò tra la folla per raccontare il *live-painting* con commento dal vivo di Achille Bonito Oliva, messo in scena in piazza della Santissima Annunziata a Firenze la notte del 16 maggio 1985, a chiusura della giornata inaugurale del “Progetto Etruschi”.

Andreina Di Brino

“Solo chi ha vissuto nelle strade di una città [...] sa che cosa significano il selciato, i portoni, i mattoni, le finestre”, scriveva Berger nel 1978, a proposito del pittore italo-americano Ralph Fasanella (Berger 2017, p. 136). Benché il piano mediale sia diverso, credo che lo stesso si possa affermare per Giacomo Verde (1956-2020), la cui vivacità produttiva e indiscutibile autonomia di sguardo nascono e si formano proprio in seno a un'attenzione profonda agli umori dei territori, delle piazze e delle strade con cui dialoga sin dall'inizio della sua carriera artistica. È il ‘teatro di strada’, infatti, ad aprire le porte alla sua pluridisciplinare produzione ‘teknoartistica’ e video-artistica, al cui interno Verde si distingue per un approccio dialogico diretto e un faccia a faccia – che contempla l'interferenza come valore aggiunto – mobile e declinabile, messo a punto su parametri non convenzionali al panorama audiovisivo tradizionale.

È doveroso partire da queste premesse prima di addentrarci in *Senza cognizione*, tra le produzioni riscoperte nel Fondo della famiglia Giacomo Verde, divenuto oggetto di interesse del Progetto *I_PAD Italian Performance Archive in Digital. Mapping and Dissemination of the Iconographic and Audiovisual Heritage of Italian Media Performance: Giacomo Verde's Archive*, finanziato dal MUR – bando Prin 2022 cui hanno partecipato, nel biennio 2023-2025, studiosi dell'Università degli studi di Milano (capofila), dell'Università Link di Roma e del CNR-ISTI di Pisa.

Congiuntamente a un insieme di disegni, ulteriori materiali e a un *corpus* imponente di nastri analogici (a lungo preclusi alla visione a causa di fisiologici fenomeni di obsolescenza), i poco più di quaranta minuti di *Senza cognizione* sono stati recuperati e resi di nuovo visionabili grazie a un intervento di restauro conservativo, cui ha fatto seguito un'operazione di migrazione su supporti digitali sia a media che ad altissima risoluzione. Di *Senza cognizione* sono state rintracciate tre copie: di queste fa parte anche la versione master mono VHS di 40'20" da cui è stata tratta la versione digitale presentata nella presente mostra. Il restauro conservativo ha implicato un intervento direttamente sul supporto magnetico e non una correzione in fase di avvenuta migrazione dei contenuti su

Anna Mazzanti



Fra i temi della sezione ipogea *L'Etrusco Immaginario*, psichedelica necropoli dell'era pop, trovò posto *Etruria Fashion*, caratterizzata da vetrine sarcofago e manichini-*Apollo di Veio* (cat. 19). Del resto, il ruolo femminile nella civiltà etrusca non era secondario, come stavano dimostrando gli studi archeologici, a riscontro del ricco immaginario iconografico femminile delle necropoli fra corredi funebri, raffigurazioni vascolari e parietali. La moda non poté dunque mancare fra gli argomenti scelti da Omar Calabrese: all'ingresso della sezione, un'insegna al neon simile a quelle dei negozi *prêt-à-porter* di Fiorucci accoglieva visitatori e visitatrici, introducendo a forme di riscoperta e attualizzazione delle linee etrusche.

Le firme delle tendenze più alternative degli anni Ottanta, come Cinzia Ruggeri e Mad, vennero quindi richiamate a pungenti interpretazioni per il "Progetto Etruschi": le stiliste risposero con una riscrittura fantasiosa e ironica degli Etruschi che, nel caso di Ruggeri, si fece scenografica trascrizione postmoderna della pittura vascolare. In *OinochoEscher*, antichi danzatori sono messi in fuga da una teoria di modelle in abiti iconici della stilista: l'*Omaggio a Lévi-Strauss* (F/W 1983/84), scelto come outfit per la copertina del

disco *Aristocratica* dei Matia Bazar (cat. 56), e *Omaggio a Escher* (S/S 1985) (cat. 54), complesso di moduli geometrici in luminosa organza gialla che ha fornito spunto al titolo del progetto installativo per *L'Etrusco Immaginario*, ben contestualizzato nel suo intervento in questo volume da Ingrid Ranalli. Altra stoffa, quella d'arredi di Rubelli, titolata "tessuto Etrusco", pendeva nel 1985 dalle mani plastiche apollinee dei manichini dell'allestimento, ispirata alle gradazioni della pittura parietale antica.

La moda avrebbe dovuto avere, secondo il Comitato Promotore, una mostra dedicata nel 1985. Dopotutto, un primo slancio della voga etrusca nella modernità si ebbe già all'epoca della serie di mostre internazionali etrusche del 1955: esposizioni che avevano mosso una vera frenesia etrusca, stimolo alla produzione di gioielli, abiti e persino dei cosmetici 'all'etrusca' di Helena Rubinstein. Proprio allora, l'orafo milanese Luigi Quaglia aveva avviato la sua produzione, ancor oggi attiva, di "oro etrusco" che nel 1985 vide una ripresa di interesse. In quest'occasione, Quaglia mise in produzione persino un profumo femminile, confezionato in un'ampolla di vetro, e uno maschile, contenuto in un flacone realizzato a mano, in terracotta a

simulare un reticolato antico e ornato in “oro etrusco”, dono per gli acquirenti dei gioielli Quaglia e pubblicizzato perfino su “Domus” (cat. 63).

Anche l'oreficeria era un nodo centrale nelle mostre del 1985: gli Etruschi furono maestri nelle tecniche dello sbalzo e della granulazione, portandosi via, al loro tramonto, molti segreti – incluso quello dell'effetto pulviscolo, ottenuto prima dell'esistenza della saldatura. Se per testimoniare l'abilità orafa etrusca non potero-no mancare in *Civiltà degli Etruschi* monili delle collezioni museali, in *Fortuna degli Etruschi* fu chiesto a Maria Luisa Vitobello van der Schoot di rappresentare l'eredità dell'antica civiltà. L'artista diede dunque origine a una collezione di quindici gioielli in granulato (cat. 59) e ne realizzò una serie anche per i lettori e le lettrici di “Archeologia Viva”, epigona dell'abilità di fine Ottocento dei Castellani, che già avevano aggiornato il granulato in forme e profili più moderni.

Fu però Arezzo, sede di una lunga tradizione nella lavorazione orafa e della mostra *Cento preziosi etruschi* che aveva inaugurato l'“Anno degli Etruschi”, a rispolverare le proprie origini. Qui si affermò il revival delle tecniche antiche: Alunno e Stendardi misero in produzione la *Linea Etrusca* degli architetti Marcello e Carlo Livi (cat. 61), che disegnarono stampi a superfici a effetto sbalzo, mentre UnoAerre fra 1988 e 1989, avrebbe acquisito il primato della granulazione studiata direttamente sui gioielli etruschi dei musei (cat. 65). Vari designer, come la stessa Vitobello, lavorarono per l'industria orafa aretina, che raggiunse il primato in questa tecnica di saldatura, tanto che Milano ospiterà nel 1988 un'esposizione d'eccellenza dedicata alla granulazione della *maison* (cat. 60).

Nella mostra *Anima Etrusca*, la piccola sala-scrigno ha raccolto l'eco più raffinata ed elegante del “Progetto Etruschi”, testimoniando la fortuna dell'immaginario etrusco nella moda, nel design e nell'artigianato artistico. Una risonanza contemporanea che sboccia, infine, nella fibula *Elicriso* di Giovanni Corvaja, testimonianza della diffusione capillare di un lusso etrusco ancora oggi in auge, che possiamo approfondire nel presente volume attraverso le pagine di Donata Grossoni.

La granulazione: oreficeria (neo)etrusca tra tecniche antiche e forme moderne

Donata Grossoni

“La cultura [...] non deve servire soltanto a interrogare il passato, ma anche il presente” (Borsi 1985, p. 27).

Con queste parole, Franco Borsi concludeva la presentazione della mostra *Fortuna degli Etruschi*. L'esposizione fiorentina del 1985, da lui curata, si inseriva nel “Progetto Etruschi” e mirava a rintracciare il segno di quell'antica civiltà nei secoli moderni. La mostra apriva anche alla contemporaneità con la sezione *L'Etrusco Immaginario*, affidata al semiologo Omar Calabrese. Attraverso opere d'arte e oggetti quotidiani, Calabrese mostrava le molteplici modalità con cui il passato viene trasformato dalla creatività del presente.

L'arte orafa contemporanea era rappresentata dai gioielli di Maria Luisa Vitobello van der Schoot, orafa e designer, per la quale l'ispirazione al mondo etrusco originava dal profondo legame con il territorio e la sua tradizione. Infatti, di sé scriveva nel suo sito pubblicato nel 2010: “I primi ricordi sono di colli toscani, intensi legami con l'antica Etruria, discendenza materna diretta [...]. L'appartenenza a quel mondo arcaico si svela attraverso gli studi artistici, tecnici, scientifici e filosofici che risultano in gioielli realizzati con l'antica tecnica della granulazione etrusca” (Vitobello van der Schoot 2025). In queste parole emerge una suggestione chiara sul rapporto con il repertorio archeologico, eco della sintesi proposta da Borsi per l'architettura: “il mito etrusco funziona [...] in sostanza come referente anticlassico o come classicismo autoctono” (Borsi 1985, p. 24).

Purtroppo, i pezzi esposti da Vitobello van der Schoot non sono menzionati nel catalogo, dove la gioielleria contemporanea non è trattata in maniera specifica. Tuttavia, in una mostra dedicata all'influenza dell'arte etrusca sulle epoche successive, non poteva mancare il riferimento alla famiglia degli orafi romani Castellani, tra i principali protagonisti del revival archeologico ottocentesco, che infatti sono il soggetto di un intervento di Claudia Cerchiai (Cerchiai 1985, p. 130).

I Castellani furono tra i maggiori protagonisti del revival archeologico ottocente-

Anna Mazzanti



Come a percorrere una densa 'eco della stampa', si è voluto restituire la vasta diffusione del "Progetto Etruschi" attraverso le testate e la televisione, per evocare il clima di attenzione, dibattito e fascinazione che accompagnò l'iniziativa negli anni Ottanta. Riviste d'arte, di archeologia, di architettura, d'arredamento e di attualità culturale dedicarono ampio spazio al fenomeno e fu massiccia la notizia restituita sui quotidiani nazionali e locali di tutta la penisola, contribuendo a costruire un immaginario visivo forte e riconoscibile. Nondimeno, fu incentivata la produzione di audiovisivi, intesi come un efficace strumento di divulgazione nazionale e internazionale distribuiti attraverso scuole, centri di cultura internazionali, reti televisive, festival e così via.

Bisogna sottolineare che il 'network' Etruschi dette gran peso della comunicazione, affondando le radici nel coordinamento fra gli esperti e l'organizzazione, sulla capacità di cooperazione attorno ai linguaggi espositivi archeologici senza distinzione fra mostre e musei, misurandosi con la sfida di equilibrare le esigenze delle studiosi e degli studiosi e di rispondere ai modelli allora attuali del consumo culturale e della spettacolarizzazione.

I materiali scelti sono un timido esempio

della diffusione sulla stampa, che durante la messa in opera del "Progetto Etruschi" raggiunse una media di 5,8 segnalazioni per ogni cittadino adulto italiano, con oltre 70.000 uscite complessive, equivalenti a circa 120 metri quadrati di superficie stampata. Il numero di quotidiani e giornali che fece passare almeno una volta nelle proprie pagine notizie dedicate al "Progetto" è notevolissimo: 5.000 articoli sulle testate italiane e circa 300 su quelle estere, esito del capillare lavoro condiviso dalle agenzie AdMarCo di Firenze e Aldo Chiappe di Milano (si rinvia al contributo di Francesco Dini nell'appendice *Voci sul campo del 1985* in questo volume). Un impressionante risultato, degno dello slogan "Buongiorno Etruschi", del quale si faceva vanto la relazione conclusiva del "Progetto": "in Italia (ma anche in molti paesi stranieri) non c'è praticamente quotidiano o periodico che non abbia parlato almeno una volta di Etruschi".

Ruolo fondante lo ebbero le riviste quali "Domus" (cat. 7), "Progress", "FMR", "Epoca", "Panorama", "Archeo" (cat. 9) e soprattutto "Archeologia Viva", la giovane rivista di divulgazione archeologica (fondata nel 1982 da Piero Pruneti) che più di ogni altra seguì il "Progetto" sin dalle sue origini (cat. 8). Non meraviglia,

quindi, trovare tra le pagine le composizioni fotografiche promosse dall'agenzia AdMarCo che restituivano una aurorale visione dell'Etruria bagnata da luci cinematografiche.

Fra i giornali, "L'Unità" dedicò un inserto di dodici pagine agli Etruschi con le voci degli archeologi. Tra tante altre testate sono stati scelti esempi attorno a temi fra i più frequentati: l'inaugurazione delle mostre fiorentine con il Presidente della Repubblica Sandro Pertini, richiami al costume, alla moda, alla fotografia e alla comunicazione, così come le critiche, come quella verso l'incompresa performance di Mario Schifano conclusiva dell'inaugurazione.

Gli articoli non si limitarono alle otto mostre del "Progetto Etruschi" ma spaziarono ai musei di nuova istituzione o di ristrutturazione, alle aree archeologiche e alla rete cui si diede avvio nel 1985, dando il metro dell'impegno della Regione Toscana per il sistema museale regionale, rivolto alla riscoperta del patrimonio e delle risorse archeologiche.

Il progetto, definito "Ristrutturazione della rete museale e dei parchi archeologici della Toscana", venne affidato alla direzione di Mario Torelli, il quale avviò una ricognizione sui musei e sui parchi archeologici per poi redigere un apposito piano di fattibilità che avrebbe dovuto trovare un'attuazione successiva, ancora a fondamento della rete archeologica attuale.

Completano la sezione i video-documentari realizzati nel 1985 in collaborazione tra l'Istituto LUCE, la RAI e Regione Toscana: *Dialoghi etruschi* di Giuliano Farina e *Viaggio nei luoghi etruschi* di Cristina Nuzzi, oltre a *Etruschi a Nord dell'Arno* della Becattini&Granchi Film Documentari d'Arte, una fra le produzioni della ricca stagione etrusca dello studio

fiorentino.

Le relative brochure, locandine e cartoline pubblicitarie realizzate in più lingue ribadiscono la strategia di divulgazione visiva capillare, che allargò il pubblico dell'archeologia oltre le mura dei musei.

A commiato del percorso, *Anima Etrusca* ha dunque proposto la proiezione di filmati del 1985: gruppi di figure recumbenti prendevano vita attraverso voci fuori campo, mentre Mauro Cristofani, principale curatore del "Progetto Etruschi", salutava il visitatore con le sue riflessioni sull'etruscologia contemporanea. Le riprese sul campo dei documentaristi fiorentini Becattini e Granchi sembrano invece anticipare le nuove frontiere dell'archeologia, sempre più attenta allo studio e alla valorizzazione del paesaggio.

Gli Etruschi, tra memoria, ricordo, narrazione

Maurizio Martinelli

Girando per ogni angolo della Toscana, nella grande diversità di paesaggi collinari, vallivi e montani, di vedute dominate da torri, castelli e campanili, c'è ovunque una stessa sensazione, fatta di un odore della terra e di una presenza lontana ma immanente: è l'anima etrusca di questa regione.

E quindi non poteva essere intitolata che *Anima Etrusca* questa mostra sangimignanese che celebra i quarant'anni dall'"Anno degli Etruschi", il 1985.

Quell'anno non vide solo una serie di otto mostre sulla civiltà degli Etruschi, ideate e promosse dalla Regione Toscana con il Ministero dei Beni culturali e con molteplici partnership a comprendere anche le regioni Campania, Emilia Romagna, Lazio, Lombardia e Umbria, ma fu – come recitava lo slogan dell'iniziativa, "Buongiorno Etruschi" – un innovativo risveglio di una civiltà lontana ma vicina, scomparsa ma in realtà viva nei molteplici retaggi ancora presenti nella nostra vita, e capace di offrire spunti artistici e riflessioni sociali estremamente moderni.

Come scrisse Massimo Pallottino, padre dell'etruscologia e all'epoca Presidente dell'Istituto di Studi etruschi e italici, ciò che venne presentato allora fu "una modalità espositiva del tutto nuova, fondata sopra una pluralità di manifestazioni coordinate, che in un programma unico, più o meno contemporaneamente, ma in luoghi diversi e con diverse prospettive di contenuti e di formule, intende rappresentare l'intero quadro della civiltà e della vita degli Etruschi".

Con otto mostre e 5194 pezzi di eccellenza esposti, questi formavano, come recitava uno degli slogan promozionali dell'epoca, "una testimonianza da proteggere, valorizzare e assicurare alle generazioni future", dando modernità a una intuizione che il celebre archeologo e storico dell'arte Ranuccio Bianchi Bandinelli aveva espresso già nel lontano 1922, ovvero che "l'unico modo di salvare il patrimonio di cultura e di civiltà che oggi è diviso fra pochi e che i molti, non intendendolo, potrebbero distruggere, sia di rendere tale patrimonio accessibile a tutti, di farlo penetrare nella coscienza della collettività".