

I PROBLEMI DELLA SCULTURA
ITALO-ETRUSCA AL CONGRESSO INTER-
NAZIONALE DI STUDI MEDITERRANEI
(Firenze - primavera 1950)

L'Istituto di Studi Etruschi ed Italici aveva deliberato fin dal 1949 di tenere per il 1950 una « Settimana etrusca », riprendendo le tradizioni dell'anteguerra di riunioni periodiche, per discutere determinati argomenti di singolare interesse scientifico per ciascuna disciplina, con inviti particolari a specialisti per i diversi argomenti prescelti (cfr., per l'ultima « Settimana etrusca », dell'ottobre 1936, *St. Etr.* XI, p. 497 sgg.).

Tale particolare riunione non ha avuto più luogo poichè l'Istituto si è associato al programma dei lavori del Comitato Promotore del Congresso Internazionale di Preistoria e Protostoria mediterranea, che si è svolto a Firenze nella primavera del 1950.

Uno dei temi che l'Istituto aveva deliberato di trattare, nella progettata « Settimana etrusca » del 1950, per il campo degli studi archeologici, riguardava il problema della scultura funeraria etrusca, prendendo come particolare caposaldo di riferimento il gruppo delle sculture funerarie della tomba vetuloniese della Pietrera. Questo tema però è stato assorbito da quello più ampio, svolto nel Congresso di Studi Mediterranei, sulla *Plastica dell'Italia e dell'Europa occidentale in rapporto con l'arte orientale preellenica e greco-arcaica*.

Siamo lieti tuttavia che sia stato accolto il suggerimento da noi dato di chiamare, come relatori, per gli argomenti sulla plastica italico-etrusca, due specialisti insigni, quali Axel Boëthius e Guido Kaschnitz-Weinberg, ai quali rivolgiamo un particolare ringraziamento per avere accolto il nostro desiderio che un riassunto delle loro interessanti comunicazioni figurasse in questo volume di *Studi Etruschi*.

Riassunto della comunicazione del Prof. Axel Boëthius

SULLE ORIGINI DELLA SCULTURA ITALO ETRUSCA

Il Boëthius discute sul guerriero di Capestrano prendendo lo spunto dall'articolo di Silvio Ferri apparso nel *Bollettino d'arte*, 34 (1949), pagg. 1 segg., ed accettando la datazione al sesto secolo, suggerita dal Moretti nella pubblicazione « Il guerriero italico di Capestrano » (*Opere d'arte*, 2, 1937). Riferisce l'ipotesi, da lui presentata in *Critica d'arte*, 1939, pagg. 39 segg. e in *Die Antike*, 17 (1946), pagg. 176 segg., che il guerriero possa rappresentare un capo morto, esposto come nei solenni e tradizionali funerali delle grandi famiglie romane nel Foro descritti da Polibio (6, 53). Aggiunge al materiale di confronto già presentato quello del Museo Pitre a Palermo, proveniente da varie città siciliane, dove cadaveri venivano trasportati seduti in carrozza e vestiti a festa. Il guerriero, secondo il Boëthius, rappresenta per così dire una necrologia, un residuo impressionante e quasi formidabile dell'interesse storico degli italici primitivi, destinato a formare l'ambiente per il sorgere del ritratto romano, come ha recentemente riassunto in maniera ottima B. Schweitzer in *Die Bildniskunst der Römischen Republik*. Montanti e maschera sono riprodotti dal vero, mentre la stilizzazione degli orecchi e la decorazione della spada appartengono ai tratti che più spiccatamente provano influssi dell'arte arcaica greca del VI secolo.

Il Ferri, il Boëthius stesso ed altri, sono stati colpiti dalla somiglianza col materiale del tardo V secolo, o piuttosto del IV secolo e seguente, nei musei delle Bocche di Rodano (Marsiglia, Aix, Nîmes; la mania calligrafica della statua di Grézan, le teste di Entremont con le loro labbra spremute, lo sguardo fisso, ecc. ecc.). Tali somiglianze hanno dato origine a due teorie: 1) il guerriero sarebbe — non ostante evidentissime difficoltà cronologiche e geografiche — un'opera d'arte della frontiera celtica; 2) « un prodotto (indigeno italico o anitalico poco importa) concretatosi al contatto di mentalità artistiche celtiche o celtizzanti » (Ferri). Entrerebbe dunque in tali definizioni artistiche un fattore etnico, il celticismo, che ci permetterebbe di trascurare le testimonianze proprie delle grandi aree di civiltà e di mettere al secondo posto, se non eliminare addirittura dal ragionamento, l'influenza dell'arte greca arcaica. Col Pallottino, il Boëthius sosteneva gli evi-

denti paralleli greci e suggeriva che il guerriero non soltanto rappresenti una forte trasformazione locale dell'arte greca del VI secolo, ma che sotto un aspetto locale, e inoltre ritardato, rispecchi influssi della scultura greca del periodo di transizione dal geometrico all'arcaico. In luogo di speculazioni piuttosto irrazionali sulla razza ecc., riportava al centro della discussione l'arte greca arcaica ed inoltre le manifestazioni monotone dell'arte periferica, « l'impovertimento cioè della civiltà verso la periferia » (prof.ssa Laviosa; Berenson *Estetica, etica e Storia nelle Arti*. Firenze, 1949, pagg. 280 e segg.; H. Fett, *På kulturvernets veier og kulturforskningens* (Difesa della cultura e ricerche culturali), Oslo, 1944, pagg. 60 e segg.). Tali manifestazioni sono internazionali. Si somigliano in maniera sorprendente nelle più varie parti del mondo e in tempi diversi. Rappresentano incapacità, ritardo e disfacimento, ma possono anche tendere a libertà e rinnovamento. Ritornano per così dire a melodie-base: naturalismo cioè prematuro o, più spesso, aspirazioni artistiche, che già cercano un sistema in maniera geometrizzante ed espressiva.

Secondo il Boëthius le suddette somiglianze fra le sculture celtiche e il guerriero si spiegano anzitutto per la tipica monotonia delle reazioni periferiche e poi per l'ispirazione comune all'arte greca (benchè di varie epoche). Una statua celtica del I secolo avanti Cristo, che presenta la bocca figulina, la fissità degli occhi, il rettangolo del viso, e cioè proprio i tratti che hanno spinto il Ferri ed altri a cercare un'unità etnica e cronologica, anzichè un marginalismo e l'ispirazione comune ad un'arte elevata, ne dà una prova evidente.

Il caso speciale porta alla situazione generale, mostrando nella vita dell'arte etrusca ed italica da un lato un substrato locale, ricco di forza formativa, dall'altro lato i grandi e vittoriosi influssi orientali e greci. Così si forma l'ambiente sia del guerriero, sia delle sculture celtiche più tarde. Rapidamente lo sviluppo etrusco ed italico diviene originale, indisciplinato dal punto di vista greco, e si allontana da tutto quanto può chiamarsi marginalismo e perifericismo nella vita degli italici. Bisogna fissare, cercare e caratterizzare le forze artistiche formative locali, che si manifestarono insieme con tutta la storia del popolo nelle trasformazioni italiche, senza però precipitarsi in speculazioni (diciamo così) etnografiche e razziste, ma delimitandone il campo, eliminando tutto ciò che appartiene allo sviluppo storico e che possiamo seguire nella sua

evoluzione. Altrimenti trarremo dal risultato dello sviluppo storico origini niente altro che mitologiche, una nuova mitologia quasi filosofica. In questo senso, in pieno accordo col Pallottino, il Boëthius discuteva lo sviluppo dell'arte etrusca in Italia, criticando con M. Borda (*Atti della Pont. Accademia Romana di Archeologia*, Rendiconti, 22, 1946-47, pag. 152) le conclusioni razziste del Gjerstad nel *The Swedish Cyprus expedition*, IV e riferendo una ipotesi di Arne Furumark, esposta nel suo *Det äldsta Italien* (La più antica Italia, 1947). La cultura etrusca — afferma il Furumark — si è creata in Italia sotto successive influenze orientali (ben note dalla storia dei Greci) e greche. Riguardo ai Tyrseni originari sappiamo ben poco, tranne la lingua e quel che si può osare di concludere dalla loro trasformazione dei beni culturali presi in prestito. Liberatosi del preconcetto che la cultura orientalizzante degli etruschi del VII secolo provi la provenienza degli etruschi, il Furumark suggerisce che i Tyrseni abbiano costituito la popolazione antica, non greca, secondo i greci autoctona, di Lemno e vicinanze, che venne cacciata dagli Ateniesi. Forse i ritrovamenti geometrici e subgeometrici costituiscono il segno della loro presenza in Italia? Per finire, il Boëthius esalta il valore delle ricerche del Boni e del Gjerstad nel Foro Romano, che ci permettono, in quello che è un punto focale per la storia mondiale, di fare un esame rigoroso di valore generale per rintracciare le influenze verificatesi durante il periodo storico, riportandoci ai villaggi primitivi delle sette colline e verificando la rivoluzione effettuata nella loro vita verso il 600 a. C. a causa degli influssi etruschi e greci. Attraverso l'esame del guerriero, della storia degli Etruschi e di Roma, il Boëthius rivendica alla storia critica quanto essa può chiarire, definendo con verismo animato gli imponderabili della vita umana e, cioè, l'oggetto del pensiero penetrante e filosofico.

Riassunto della comunicazione del prof. Guido Kaschnitz-Weinberg

OSSERVAZIONI SULLA STRUTTURA DELLA SCULTURA ITALO-ETRUSCA

Considerata dal lato puramente estetico, la scultura italo-etrusca subì nel suo complesso un giudizio sfavorevole. Le ragioni di questa impopolarità sono complicatissime e non possono venir discusse tutte qui, ma sono strettamente collegate a quanto il Kaschnitz-Weinberg intende esporre in questo breve riassunto.

Ciò che oggi sta a lui a cuore, dal punto di vista di uno studio strutturale, è il definire con poche parole la particolare posizione della scultura italico-etrusca e di tentare di fissare quelle forze creatrici dell'arte preromana nell'Italia Centrale, che emergono qui quasi in una sorta di pseudomorfosi e raggiungeranno solo molto più tardi il loro pieno sviluppo.

Il concetto di struttura venne introdotto per la prima volta nella storia dell'arte dalla scuola di Vienna. Per struttura il K.-W. intende qualche cosa che non è immediatamente identico al concetto di stile, ma può venir piuttosto concepito come il *presupposto organico* dello stile. Rappresenta quei presupposti che servono al lavoro dell'artista, dai quali egli ricava, seguendo il proprio genio creatore, le forme e la costruzione della forma, e sviluppa il proprio stile personale. L'artista può discutere coi corpi e lo spazio, elementi della costruzione della forma, quando questi gli si presentano in una rappresentazione ordinata, ossia determinata da leggi. Spazio e corpo quindi in quanto tali, e nei loro reciproci rapporti, possiedono già una loro struttura particolare, che non si basa già soltanto sulla rappresentazione del singolo artista, sebbene sulla caratteristica di tutta una comunità culturale, come ad esempio l'egiziana, la mesopotamica o la greca.

Se osserviamo la struttura della scultura *greca*, sentiamo esservi qualche cosa di vivo, di organico, proprio al corpo umano individuale, che si contrappone al generale, al rigido, al meccanico, ossia all'ordinamento ortogonale e assiale dello spazio, che i Greci presero direttamente o indirettamente dagli Egizi.

Lo sviluppo della scultura greca quindi si svolge in una sfera di leggi e ordinamenti ben determinati, dei quali lo scultore deve tener conto. E' la *vita* contrapposta alla *legge*, che pone resistenza alla legge. Il corpo formato e, in senso lato, il principio stesso di essere vivente rappresentato in questo corpo, esprime in sè questa legge, assumendo valore universale e perpetuo. E' la *tensione*, questo sforzo continuo per affermarsi, che forma la vera e propria essenza vitale della scultura greca, che noi riassumiamo nel concetto di *tettonica*.

In Italia la situazione è ben diversa, più complicata e meno favorevole. Qui non esistono le fondamenta della formazione plastica, come le possiede la Grecia nel comportamento tettonico ora accennato. Esistono piuttosto alcune tendenze e disposizioni isolate, che s'accordano tra loro col modello orientale e più tardi col

greco, senza mai raggiungere una totalità di comportamento, come fu il caso per la Grecia. In Italia giunsero due civiltà preistoriche, che designiamo col nome di italiche, soprattutto sotto l'influenza delle immagini dell'arte orientale, che venne mediata loro da una terza civiltà: l'etrusca.

Riscontriamo quindi nell'Italia Centrale quattro *principali* tendenze:

1) La struttura degli Italici di Villanova, che trovasi in Toscana, in certe parti dell'Umbria e in qualche regione al nord di Roma.

2) La struttura degli Italici della cosiddetta « Fossa-Kultur » tra il Tevere e il sud della Campania.

3) La struttura degli Etruschi, che dalle città della costa, tra Vetulonia e Roma, penetra nell'interno e s'accorda con le strutture italiche.

4) I tipi dell'immagine che vengono prima soprattutto dalla Siria e la Fenicia, dopo il secolo ottavo dalla Grecia, e furono trasformati nel senso delle tre soprannominate strutture italiche ed etrusche.

La situazione si fa complicatissima, pel fatto che l'arte figurativa dal canto suo non nasce da nessuna di queste tre strutture principali, ma si sottrae alla sfera d'influenza siriano-fenicia e più tardi alla greca, e, nelle varie regioni dell'Etruria, secondo la posizione e le circostanze politiche e culturali, assume colori diversi.

Questa situazione complessa è già di per sè sfavorevole al formarsi di una totalità strutturale, quale la *tettonica* dei Greci, ma diventa assolutamente impossibile per l'azione improvvisa e potente del modo formale trasmesso dai Greci.

Gli scultori italico-etruschi non giungono mai a una giusta comprensione della struttura greco-tettonica, ma si accontentano di collegare le forme greche ai loro elementi strutturali tanto diversi tra loro, in una unione che, per lo più, riesce naturalmente assai inorganica. Non si può certo parlare in queste circostanze di una vera trasformazione della struttura greco-tettonica per opera di un maestro indigeno.

Le due tendenze strutturali strettamente decorative e ornamentali della gente di *Villanova* e degli Italici della cosiddetta « Fossa-Kultur », presentano ancora — rispetto alle forme corporeo-plastiche — un grado molto primitivo, anche là dove fin da principio spuntano già certi indizi. L'assimilazione delle forme e dei

motivi orientali e più tardi greci avviene da parte di questi impulsi strutturali italici in gran parte con l'ausilio di una tendenza plastica da attribuirsi agli Etruschi immigrati. Questo modo di foggare proviene dall'Egeo, dove è già fissato dal terzo millennio av. Cr., soprattutto sulle coste dell'Asia Minore, dove lo ritroviamo nell'arte delle grandi città asiatiche del sesto secolo come Efeso e Mileto. L'essenza di questa struttura consta nella concezione del corpo per *masse* e *volumi* e nel relegare la forma agli estremi confini superlativamente sentiti di questo volume. Effetti di luce, finissime gradazioni della superficie e sensibilità per tutti gli impulsi psichici e fisionomici; ma anche il fastoso, greve, inelegante, costituiscono i caratteri propri a questo stile asiatico-ionico. Li ritroviamo in molti capolavori dell'arte italo-etrusca, poichè furono gli Etruschi a portare seco, con tutta probabilità, questa essenza della struttura plastica dell'Egeo, e furono gli Italici della « Fossa-Kultur », che si sentirono maggiormente attratti dal modo egeo-etrusco di formare il corpo, per una loro innata tendenza strutturale. L'indole originaria di questi Italici della « Fossa-Kultur », così come si manifesta nella loro arte ceramica, rivela forti tendenze plastiche ed espressive. Citiamo ad esempio di questo gruppo l'Apollo di Veji. La massa del volume plastico qui spinge alla superficie l'espressione ornamentale mossa della forma, di modo che le pieghe nascono dalla modellazione di questa superficie. L'elemento etrusco, in questo caso, s'accoppia armonicamente con l'italico. L'immediatezza e sensibilità per l'impressione della concezione egeica s'uniscono in quest'opera al dinamismo decorativo irrazionale ed espressivo degli Italici, che essi portarono dalla loro patria d'origine sita nell'Est dell'Europa centrale. Vediamo in questo comportamento i primi effetti di una tendenza strutturale costante, che formerà la base di tutti gli ulteriori stili barocchi della storia dell'arte italiana.

Un altro gruppo di sculture italico-etrusche indica il tentativo di applicare, in luogo della struttura del modello greco, i fondamenti di una formazione di tutt'altra provenienza. E' importante stabilire subito che tali principi strutturali non possono venir considerati, per la loro natura stessa, come atti a formare corpi, ma intendono formare *immediatamente lo spazio* in quanto tale. Sono quindi di natura architettonica e nelle regioni italiche compaiono nello scavo dei sepolcreti, i quali rappresentano costruzioni di spazi, tagliati fuori, per così dire, nella materia infinita e quindi inne-

diatamente formati. Questo modo di formare al suo inizio non si sviluppò nelle regioni italiche per una causa determinata: infatti il modo di formare immediatamente lo spazio avrebbe dovuto svilupparsi secondo la natura della sua indole, in fondamento strutturale di un'architettura sopraelevata. Fu il fortissimo influsso della scultura greca a determinare l'applicazione alla scultura di questa guisa formativa degli Italo-Etruschi. E può darsi che — limitandosi ad accennare ai canopi di Chiusi — la tecnica ungherese dei vasi ribaditi, che venne assunta dalla civiltà di Villanova nell'Italia Centrale, abbia avuto una parte importante. Nascono così sculture, come il guerriero di bronzo nel Museo Archeologico di Firenze, (Cfr. Ducati, *A. E.* 275; Giglioli, *A. E.*, ccxxi) che, pur imitando il modello greco, ritagliano le forme dallo spazio in modo assolutamente diverso dai Greci, oppure le concepiscono quali pure delimitazioni in forma di coppa, di cilindro o di cono, forme di una straordinaria sensibilità per tutto ciò che sono le sfumature più sottili della forma e della luce. Si riassume così come nella testa di giovanetto del Museo Archeologico di Firenze (Cfr. Giglioli, *A. E.*, ccclxvi), 1 o nel *Bruto* del Pal. dei Conservatori a Roma (Cfr. Giglioli, *A. E.*, cclv), tutta la ricchezza d'espressione di un'osservazione della natura che include anche le più delicate emozioni psichiche. Troviamo anche qui l'unificazione di una tendenza prettamente italica, che qui si manifesta nella variazione Villanoviana, colla sensibilità etrusca-egizia per le forme della superficie che riscontriamo anche nella plastica ionica dell'Asia Minore. Ma in tutte queste opere non si tenne mai conto della costruzione strutturale interna del modello greco, e non si può affatto parlare di una trasformazione creativa o di una ricostruzione di quella tettonica greca che sta a base del vero e proprio concetto della scultura. Questa tendenza italica, che mira alla formazione immediata dello spazio, non potrebbe, da un punto di vista greco, produrre che della pseudo-scultura. Non fu mai in grado, per sua natura, di creare una totalità veramente scultorea. In complesso fu quando questa urgenza di immediata formazione dello spazio trovò la propria funzione nell'epoca romana, — allorché maturò il momento di liberarsi dal peso del modello greco e trasportare tutta la forza creatrice dalla pseudo-scultura nell'architettura, — che quest'esigenza italica di diretta formazione dello spazio divenne la base della totalità strutturale, destinata a produrre i maestosi edifici dell'architettura a volta nel tardo impero.

A PROPOSITO DELLE SCULTURE FUNERARIE VETULONESI DELLA PIETRERA.

Un ringraziamento vivissimo va a Silvio Ferri che, toccando direttamente al Congresso internazionale di Studi Mediterranei (cfr. Atti del Congresso stesso) l'argomento che più ci interessava, quello cioè delle sculture funerarie della Pietrera, ha proceduto ad un completo esame analitico formale e stilistico dei pezzi più importanti delle medesime, mediante confronti accurati con altri prodotti della plastica contemporanea etrusca, offrendo, particolarmente per la nota figura muliebre, già illustrata da G. Karo, uno studio esegetico integrativo molto convincente. Noi confidiamo che il Ferri possa continuare queste sue ricerche sulle sculture funerarie della Pietrera, così bene iniziate e promettenti. Non vogliamo tuttavia nascondere le difficoltà che questo studio presenta. Il nostro avviso in tesi generale è che non si possa studiare la scultura funeraria etrusca indipendentemente dall'architettura funeraria, alla quale è strettamente collegata, anche nei riguardi della materia prima adoperata. Questa nostra affermazione si riferisce, s'intende, al periodo primitivo, quando per le difficoltà dei trasporti non si poteva ricorrere, per la scultura, a cave di pietre speciali, perchè lontane, ma si era costretti a mettere in opera le pietre conosciute dei dintorni, sfruttando per lo più le cave locali. Sarà molto utile a questo riguardo per gli archeologi lo studio che Fr. Rodolico ha già iniziato, ed ha promesso di completare, sulle pietre adoperate dagli Etruschi nei monumenti dell'architettura e della scultura funeraria (cfr. *St. Etr.*, XIX, p. 303 sgg.): allora soltanto potremo avere la documentazione scientifica sicura, per i diversi centri, fra cave antiche e monumenti, nei riguardi della materia prima adoperata.

Ritornando alla tesi particolare relativa alla tomba vetuloniese della Pietrera, noi crediamo che non si possano studiare le sculture funerarie indipendentemente dai cassoni a letto funebre, ai quali tali sculture erano associate, poichè sono scolpite nella medesima pietra e mostrano una contemporaneità di fattura nella tecnica e nello stile. I cassoni a letto funebre della Pietrera sono alla loro volta strettamente legati all'architettura interna della prima camera, la quale purtroppo andò distrutta, forse per il franamento della vòlta, ed è stata successivamente ricostruita e fortificata con la costruzione di un pilastro centrale.

Data questa trasformazione, che ha alterato completamente la struttura planimetrica, non possiamo ricostruire la disposizione dei cassoni a letto funebre sul piano della primitiva camera funeraria, ma abbiamo modo di congetturare una ricostruzione ipotetica istituendo dei confronti con le tombe coeve popoloniesi della necropoli di S. Cerbone, provviste del medesimo tipo di cassoni a letto funebre. I cassoni a letto funebre sono strettamente legati, come abbiamo detto, all'architettura interna della camera funeraria, poichè questa si presenta come una vera e propria dimora del morto, in corrispondenza ad un particolare significato etico-religioso, collegato a tradizioni rituali, che manifestano la credenza di una continuazione della vita del morto dell'Oltretomba.

I cassoni a letto funebre della Pietrera, come quelli delle tombe a camera popoloniesi, costituiscono i prototipi di quello che sarà poi il sarcofago a kline (e così pure la corrispondente urna a kline per il rito della cremazione), quando ulteriormente, nel suo graduale svolgimento tipologico, il cassone a kline si renderà indipendente dall'architettura della camera e sarà depositato isolatamente sul piano, o sulla panchina di deposizione, attorno alle pareti della camera stessa, nelle tombe di costruzione od in quelle scavate ad ipogeo.

Le sculture funerarie della Pietrera, trovate insieme ai cassoni a letto funebre, nell'esplorazione della primitiva camera funeraria, devono adunque essere studiate ed interpretate in relazione ai letti funebri ai quali erano associate. Purtroppo, trattandosi di una scoperta singolare, data la distruzione della tomba primitiva e la mancanza di una documentazione archeologica di confronto, anche per il periodo antichissimo al quale risale, riesce assai difficile stabilire un legame tra i resti dei letti funebri e le sculture stesse, per la frammentarietà dei pezzi, rovinati e sepolti nel crollo della vòlta e nello sconvolgimento dell'antico piano della tomba.

Sulla composizione delle figure attorno ai letti funebri si potranno tuttavia istituire degli utili confronti ricorrendo a monumenti più tardi: studiando ad esempio alcuni schemi figurativi dei rilievi delle urne e dei cippi chiusini, con scene inerenti al cerimoniale attorno al morto, disteso sul letto funebre o recumbente sulla kline del banchetto. Così pure si potrà ricorrere a quel tentativo di aggruppamento di più figure intorno alla kline, che ci offre la celebre urna cineraria chiusina (IV sec. a. Cr.), in pietra fetida,

ora al Museo del Louvre (1), dove sulla kline, il defunto è rappresentato semisdraiato con la patera ed il ventaglio, circondato da Lase e da giovani servi o famigliari. Più che la Lasa col rotolo delle sorti, seduta ai piedi della kline, rivolta verso il morto, che ricorda (però in proporzioni ridotte) quella del famoso gruppo di Chianciano, presentano per noi un particolare interesse le altre figure, scolpite al capo ed ai piedi della kline: due Lase, consimili a quella seduta sulla kline; una figura muliebre ed un giovanetto ignudo, che tengono in mano rispettivamente un alabastron ed una prochoos. Le varie figure sono collegate all'urna cineraria, ma l'aggruppamento è privo di costruzione organica; le proporzioni delle figure lasciano molto a desiderare nell'insieme, mancando qualsiasi senso di simmetria e di euritmia; meno la figura di Lasa col rotolo delle sorti che, seduta sulla kline, fa parte integrante dell'urna, come nel gruppo di Chianciano, tutte le altre figure, rappresentate stanti sulla base del monumento, si rivelano come staccate ed indipendenti, riunite alla kline, quasi direi, su uno schema figurativo di origine pittorica, del quale non mancano esempi nella stessa pittura funeraria etrusca nelle scene dei banchetti conviviali elisiaci.

Insieme alla grande urna chiusina del Louvre, si potrebbero ricordare tante altre piccole urne fittili dipinte, conformate a kline, sulle quali si staccano in alto rilievo, ed anche a tutto tondo, delle figure di piccoli paggetti ignudi, che stanno recando i loro servigi al morto semisdraiato sulla kline del banchetto (cfr., per esempio, l'urnetta della Coll. Casuccini, del Museo Nazionale di Palermo, riprodotta, in questo stesso volume, nell'articolo p. di V. Tusa).

Si tratta, è vero, di elementi di confronto di un periodo assai tardo, ma che nondimeno possono metterci sulla buona strada nella ricostruzione delle sculture funerarie attorno ai letti funebri della tomba vetuloniese della Pietrera.

Siamo ad ogni modo sicuri che Silvio Ferri risolverà questo problema in forma completa ed esauriente, con lo studio minuzioso di tutti i frammenti e con l'esame di tutte le diverse qualità di pietra adoperate: solo individuando i complessi stilisticamente e cronologicamente omogenei sarà possibile integrare i diversi gruppi appartenenti a periodi successivi e precisare così i vari complessi monumentali: *quod est in votis*.

ANTONIO MINTO

(1) Cfr. BRUNN in *Mon. ined. dell'Inst.*, VI, tav. : IX; MARTHA, *l'Art etrusque*, p. 340, fig. 234; DUCATI, *A. E.*, p. 425, fig. 402.