

Il dono di Altino

Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli

a cura di Giovannella Cresci Marrone, Giovanna Gambacurta, Anna Marinetti

L'attesa della signora

Le filatrici sulla situla della tomba 244 di Montebelluna

Angela Ruta Serafini

già Soprintendenza Archeologica del Veneto

Luca Zaghetto

Ricercatore indipendente

Abstract The article examines the figurative situla found in tomb 244 of the necropolis of Montebelluna-Posmon (TV - Italy), one of the most recent discoveries of Situla Art, datable to the end of the VI c. BC. The study focuses above all on the spinning scene which presents a unique subject for Situla Art and very rare in European protohistory: a pregnant woman. This scene allows us to shed light on the meaning of the entire story which, in the hypothesis, expresses, through the respective signs of power, the areas of competence of the two fundamental components – husband and wife – of a high-ranking family of the foothills band Venetians.

Keywords Situla Art. Iron Age. Maternity. Lineage. Spinning.

Dedichiamo volentieri a Margherita Tirelli questo scritto, nella convinzione che l'argomento trattato ben si conferisca alla curiosità archeologica che la contraddistingue.

Nell'ambito della ben nota necropoli preromana e romana di Montebelluna, estesa lungo le pendici collinari, la tomba 244 di Posmon-Cima Mandria (scavi 2000-01) appartiene ad un tumulo a carattere familiare e racchiude un per-



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 23 | Archeologia 5

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-380-9 | ISBN [print] 978-88-6969-390-8

Open access

Published 2019-12-16

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-380-9/005

57

sonaggio maschile il cui ossuario è costituito da una situla bronzea figurata.¹ La deposizione si data al pieno V secolo a.C., mentre la situla, come non di rado accade, è un po' più antica: risale infatti agli scorcio del VI secolo a.C.

La narrazione si sviluppa su tre registri [fig. 1];² il primo è interamente occupato da una scena di *Sfilata* civile. Sulla destra procedono due uomini a cavallo, mentre un terzo e un quarto conducono i loro destrieri avanzando a piedi; il primo segue il suo animale, il secondo lo precede, portando sulla spalla un'ascia, mentre sopra il cavallo appare un uccello che vola in direzione contraria con pesce nel becco. A seguire, un cocchio da parata trainato da un cavallo è occupato da due figure stanti: un uomo in tunica alla guida, e dietro una donna con lungo zendale. Un altro cavallo traina poi un calesse su cui siedono due uomini: un auriga con lungo stimolo e un passeggero nella parte posteriore. Chiude il registro un carro a quattro ruote trainato, anche qui, da un solo cavallo, e occupato da tre personaggi: il conducente in tunica, e due dignitari ammantati, accomodati uno dietro l'altro. Un uomo nudo, con le mani strette da un vistoso laccio, è legato al terminale posteriore del carro.

Nel secondo registro, da sinistra e in continuità, a rappresentare la testa della *Sfilata* incedono due dignitari, di cui uno ancora con ascia sulla spalla. La successiva scena di *Agone* è centrata su due pugili affrontati, dotati di manubri e cintura, che si contendono il premio dell'elmo con cimiero. Assistono, da sinistra un personaggio con lungo bastone tra le mani – forse il giudice della gara – e da destra tre uomini di rango, come sottolineato dal copricapo a larghe falde (petaso).

Alle loro spalle, due donne, con tunica e corto zendale, partecipano alla scena di *Sfilata*, procedendo verso destra e portando sulla testa due ciste cordonate. Segue una *Libagione*, articolata in tre soggetti: una donna porge da bere ad un dignitario su trono intento a suonare un flauto a canne, osservati da una figuretta maschile, verosimilmente un bambino; due uomini si adoperano in una mescita con *dinos*; un musicista su trono, questa volta con una grande cetra, sta per ricevere la bevanda da una donna.

Concludono la narrazione un *Symplegma* (*Atto amoroso*) cui assiste un uomo che porge da bere ai due amanti, e due figure femminili

1 Per il contesto cf. Bianchin 2014 e Marinetti 2017.

2 Non è scopo di questo contributo affrontare l'esegesi della situla, per la quale si rimanda a Bianchin 2014 e più recentemente Huth 2019. Nella breve descrizione del racconto figurato si useranno le categorie metodologiche già proposte da ultimo in Zaghetto 2017, 32-50. In particolare, si fa riferimento all'uso dei termini *parola* (= singolo elemento iconografico), *frase* (= sequenza di elementi), *soggetto* (= breve sequenza narrativa, ad es. *Mescita*) e *scena* (= tema generale, ad es. *Libagione*). Per l'arte delle situle, fra gli innumerevoli studi, cf. *Arte Situle* 1961, Frey 1969, Capuis 1993, Turk 2005, *Venetkens* 2013.

li affrontate, forse di altezza diversa, ritratte nell'atto di filare (*Filatura/Tessitura*).

Il terzo registro, corrente in senso inverso, ospita nella parte sinistra una scena di caccia a cavallo (*Caccia*) e a destra una di aratura (*Attività agricole*), contornate rispettivamente da cervidi e da capridi.

Rispetto al mondo narrativo dell'Arte delle situle, questo nuovo documento presenta numerose ricorrenze, ma anche più di qualche anomalia. Fra le prime vanno annoverate tutte le scene (*Sfilata, Agone, Libagione*, ecc.), e quasi tutti i soggetti (gli *Uomini a cavallo* della *Sfilata*, oppure i *Pugili* dell'*Agone*, ecc.) che compaiono, anch'essi e con una certa frequenza, in altri monumenti della cerchia. Non trova alcun riscontro invece il soggetto del *Prigioniero legato al carro*, così come quello della *Coppia sul cocchio*.³

La narrazione appare continuativa e coerente [fig. 2],⁴ a cominciare dallo schema fondamentale che vede un corteo occupare la parte iniziale – ovvero tutto il primo registro e un breve segmento del secondo – per sfociare in una festa caratterizzata, come di consueto, da giochi, musica e libagioni. Diversamente dalle sequenze più usuali, tuttavia, il racconto mostra una sfilata che prima raggiunge il luogo del confronto fra atleti e da qui continua verso la festa (si vedano le donne con cista sulla testa), con l'intento forse di evidenziare uno scenario di esterno per la gara di pugilato, da contrapporre alla probabile ambientazione d'interno entro cui collocare le scene successive.

Lasciando da parte i due episodi dell'ultimo registro (*Caccia e Attività agricole*), sicuramente legati al racconto complessivo anche se sintatticamente separati, si vuole rivolgere l'attenzione alla parte finale della seconda fascia, in quanto il tema della filatura finora non era mai comparso in un *ductus* narrativo così articolato, ma soltanto in un contesto monotematico. Si parla, com'è noto, del tintinnabulo della Tomba degli Ori di Bologna che, riproducendo una serie di operazioni di manifattura del tessuto, fa puntuale ed esclusivo riferimento alla sfera del gineceo [fig. 3].⁵

Ed è proprio dall'osservazione delle sue protagoniste che si possono trarre alcune prime considerazioni [fig. 4]. Le due donne indossano entrambe un lungo zendale sopra una tunica stretta in vita da una cintura. Lo zendale appare decorato con trama di puntini che indicano un tessuto operato, forse con applicazioni di piccole borchie, secondo una lavorazione che trova confronto soprattutto negli zendali – e in

³ Come già rilevato in Bianchin 2014.

⁴ La partizione delle scene di questa situla è già stata proposta in Zaghetto 2018, dove si tratta anche il tema dei nessi sintattici e semantici.

⁵ Morigi Govi 1971. Fra le lamine del santuario di *Reitia* compaiono peraltro almeno due figure femminili che recano nella tasca attrezzi per la filatura: la prima un fuso e una chiave, la seconda una conocchia o un fuso assieme ad un coltellino (Capuis, Chieco Bianchi 2010, nrr. 93, 97, tav. 28; nrr. 101, 99, tav. 30).

altri capi – della situla di Vace e in altre opere del comparto alpino e sloveno.⁶ Le tuniche, come di consueto, presentano il corpetto liscio e la gonna striata, a rendere l'effetto di pieghe più numerose nella figura di sinistra (che chiameremo A) e di una sorta di faldone in quella di destra (B), entrambe decorate da un bordo tratteggiato. Un po' diverse – anche nella posizione – appaiono le due cinture, quella di sinistra più evidente, quella di destra più sottile, entrambe con bordo inferiore risparmiato dal motivo centrale a trattini verticali. Esse trovano, nella versione a fascia più alta, ampi riscontri sulle donne della situla di Providence, ma anche sui pugili della situla di Matrei, e sugli enigmatici personaggi danzanti della situla di Magdalenska Gora II, mentre nel modello più sottile rassomigliano all'accessorio del servitore di Kranzbichl, nonché della figura maschile (?) del cinturone da Novo Mesto.⁷ Del resto questo disegno è tra i più documentati nei costumi maschili e femminili dell'Arte delle situle, sia nella versione alta, sia in quella bassa; il repertorio decorativo delle cinture comprende anche motivi a trattini obliqui, a meandri, a triangoli, a spina di pesce, ben adatti anche all'elaborata lavorazione della tessitura a tavolette.⁸

Altro attributo qualificante è l'orecchino, vistosamente esibito dalla donna di sinistra: a pendente, composto da un elemento cilindrico (?) tra due perloni; si tratta di un tipo ben riconoscibile, indossato da tutte le altre sei figure femminili di questa situla, dall'unica donna della 'cista' di Montebelluna e da tutte le altre (ben quattordici) da Pieve d'Alpago, da Welzelach (sei) e da Vace (due).⁹ A causa di una lacuna, non è dato sapere quale modello di orecchino indossasse la figura di destra, ma stando ai confronti appena citati dovrebbe essere della stessa foggia, dal momento che le donne dell'Arte delle situle non indossano mai tipi di orecchini diversi in ambito allo stesso monumento, anche nel caso di figure verosimilmente appartenenti a ranghi differenti.

Questo ornamento specifico, in voga nel distretto prealpino e alpino orientale, caratterizza quindi figure di entrambi i profili, vale a dire signore con zendale lungo e giovani donne con zendale corto,¹⁰ e viene preferito come evidente elemento di moda lungo tutto l'arco cronologico dal VI secolo fino agli inizi del V a.C.

6 Gli zendali decorati con bottoni compaiono in BRE.B1, MAG.S1, MAG.L1, VAC.S1, WEL.S1; per le sigle dei monumenti cf. l'elenco in Zaghetto 2017, 52-9, con relative referenze bibliografiche. Per la presenza di bottoni nelle tombe venete cf. da ultimo *Alpago* 2015, 128, 131, 144 e *passim*.

7 Rispettivamente: BOL.S2, MAT.S1, MAG.S2, KRA.S1, NOV.B1.

8 Analogamente a quanto sottolineato per la realizzazione di bordure decorate di abiti e mantelli (Gambacurta, Ruta Serafini 2012, 363).

9 MON.C1, ALP.S1, WEL.S1, VAC.S1.

10 Le due categorie, ben distinguibili, più che donne di differente rango sociale, potrebbero designare figure di diversa età e/o condizione, vale a dire giovani donne (nubili?) *versus* donne sposate (cf. Zaghetto 2017, 29, fig. 4).

Le due donne impugnano nella mano sinistra uno strumento per la filatura sormontato dal pennacchio di fibra - sia pur appena visibile -, mentre con la destra stringono tra il pollice e le altre dita il filo che va avvolgendosi sul fuso desinente con una fusaiola.¹¹ L'impronta è decisamente realistica, dal momento che si colgono persino i trattini che designano l'avvolgersi del filo, in questo caso con maggior dettaglio anche rispetto al tintinnabulo di Bologna. Purtroppo l'ampia lacuna in corrispondenza delle parti sommitali delle due conocchie non consente di leggerne forma e dimensioni complete che, tuttavia, per quanto dato a vedere, risultano notevolmente superiori alla norma, rappresentata finora dall'esemplare impugnato dalla filatrice del tintinnabulo e da quelli reali depositi nei corredi tombali. In base ai rapporti proporzionali con le figure umane, si dovrebbe trattare, nel caso delle conocchie della situla di Montebelluna, di esemplari lunghi intorno ai 60 cm. Ancora ambigua resta nel mondo veneto la distinzione fra conocchie e 'scettri-conocchie': si riconosce infatti una prima categoria con disco/dischi o pomo sommitale composto da elementi in bronzo e osso, la cui lunghezza sembra aggirarsi intorno ai 20/23 cm, e una seconda categoria, cilindrica e in lamina bronzea, talvolta riccamente decorata da motivi a sbalzo, di lunghezza maggiore, tra i 26 i 29/30 cm.¹² In entrambi i casi, l'incognita delle componenti in materiale deperibile impedisce di risalire a forma e dimensioni originarie, e quindi a eventuali differenze funzionali più specifiche.

I due fusi, invece, del tutto simili al manufatto raffigurato sul tintinnabulo, sono rari nell'iconografia e così anche fra i referenti archeologici, in quanto quasi certamente realizzati in legno.¹³ Di contro, abbondano le fusaiole, perlopiù in ceramica e talvolta in pasta vitrea, anche in questo caso nell'iconografia riprodotte con fedeltà rispetto ai *realia*.

Resta da sciogliere l'apparente anomalia costituita dalle dimensioni generose dello strumentario da filatura, in cui si può forse leggere l'intenzione di rendere al meglio il dettaglio, oppure un'enfasi da collegare alla volontà di rappresentare oggetti emblematici, sia in termini di ricchezza materiale, sia di valenza simbolica. Per quanto ri-

11 Bianchin 2018, 179 e fig. 2.

12 Cf. Gambacurta, Ruta Serafini 2007, 50-1; *Alpago* 2015, 176-7. Appare di dimensioni anomale, ca. 55 cm di lunghezza, l'esemplare di probabile conocchia databile alla fine del VI secolo a.C. proveniente dalla necropoli di Brembate di Sotto (BG) (Casini 2007, 39, fig. 23/157).

13 Cf. ad esempio il caso della fusaiola con ancora tracce della parte lignea dalla tomba 20/1984 da Este, *Adige Ridente* 1998, 177, fig.93/41. È noto che fusi e conocchie di uso quotidiano dovessero essere perlopiù realizzati in legno (cf. fra gli studi più recenti Merlati 2018, 137 e *passim*, e Ambrosini, Gatti 2018, 258, entrambi con bibliografia precedente).

guarda le dimensioni delle donne va rilevata un'ulteriore cifra, ossia una possibile differenza di altezza fra le due figure, resa pur incerta dalla ampia lacuna, ma potenzialmente corroborata dalle misure maggiori del set da filatura della donna apparentemente più alta (B).

Ma non è questa l'unica differenza fra i due personaggi: mentre infatti la donna di destra (B) presenta, seppur in parte occultato dal braccio, un profilo canonico, caratterizzato dal seno pronunciato, quella di sinistra (A) evidenzia tutt'altra silhouette; in luogo della consueta vita piuttosto sottile, si nota un addome prominente che forma una linea continua con quella del seno. A suggerire uno stato diverso, concorre la posizione della cintura, portata ben più bassa di quanto non mostri la donna che le sta di fronte. Tutti questi indizi porterebbero a interpretare tale segno come un ventre gravido, appropriatamente sostenuto dalla cintura con funzione protettiva, la cui valenza magico-simbolica, è ben documentata in altre culture arcaiche.¹⁴

Nel pur vasto repertorio iconografico al femminile della protostoria altoadriatica si tratterebbe di un *unicum*. Nell'Arte delle situle, dove fra 650 e ca. 400 a.C. sono rappresentate almeno sessantasette immagini di donne, gran parte di esse presenta un profilo alquanto simile a quello della figura B, ovvero, quasi a lasciar intravedere in filigrana un autentico canone estetico di femminilità, un ventre poco pronunciato e un seno fiorente; di contro, nessuna di esse mostra le singolari caratteristiche della figura A. La situazione non muta neppure rivolgendo l'attenzione alle numerose lamine votive figurate dai santuari veneti, databili fra la fine del VI secolo a.C. e la romanizzazione, pur più affollate di personaggi femminili, dove analogamente non si rileva nessun profilo di questo tipo. Potrebbe restare aperto il dubbio nel caso della variegata serie di donne ammantate e ritratte sempre di profilo, le quali, sotto il lungo zendale avvolto attorno al corpo, potrebbero anche celare uno stato di gravidanza.¹⁵

Ma si tratta di congetture, così come solo in chiave ipotetica può essere interpretato come allusivo ad uno stato di gestazione lo stilema del vistoso cerchio concentrico che campeggia su un personaggio ritratto su una delle lamine di Vicenza;¹⁶ oppure, sebbene ancor meno chiara, la protuberanza che, sempre sul ventre, compare in una lamina del santuario di Altino.¹⁷ Allargando lo sguardo al di fuori del Veneto, verso la cerchia hallstattiana, vale la pena ricordare la figu-

¹⁴ La valenza magico-simbolica del legame fra donna 'incinta' e cintura con funzione protettiva dello stato di gravidanza, nel contesto di Roma arcaica, così come in altre culture antiche, è ben sottolineato da Bettini 1998, 114-23 con ricco apparato bibliografico.

¹⁵ Fra le serie di lamine a punzone si possono annotare teorie di guerrieri seguiti da una donna caratterizzata dalla schiena inarcata (Capuis, Chieco Bianchi 2010, nrr. 131-41, 266-7, 302-3, 305).

¹⁶ Zaghetto 2003, 106, nr. 84.

¹⁷ Capuis, Gambacurta 2001, 68, fig. 8f.

ra femminile molto schematica recante un infante nel ventre incisa in un vaso da Maiersch (Austria) e almeno una delle statuine con disco sempre sull'addome da Tuska kosa (Croazia).¹⁸ Un caso potenzialmente affine, che coniugherebbe l'attività di lavorazione dei tessuti con l'attesa dell'erede, campeggia invece su un esiguo frammento di cratere corinzio a figure nere (550-540 a.C.) dove si trova un'immagine di donna intenta a lavorare al telaio, il cui addome dilatato potrebbe designare proprio uno stato di gravidanza.¹⁹

Se da un lato la carenza di confronti impone cautela nell'interpretare la figura A come signora in attesa,²⁰ dall'altro lato non si può prescindere da alcuni elementi concordi con tale ipotesi; non solo quelli sopracitati e riguardanti le caratteristiche morfologiche della figura, ma anche quelli riferibili al più ampio contesto narrativo.

Il primo elemento è senz'altro offerto dalla posizione della scena in questione, che collocata alla fine del racconto – si è già detto di come il terzo registro vada letto in chiave non direttamente consequenziale – ben si presta a rappresentare la conclusione di un'articolata narrazione. Un secondo fattore, e di peso indiscutibile, risiede poi nei contenuti espressi dalla scena immediatamente precedente, cioè l'atto amoroso, e dal nesso che si va così ad istituire con la donna incinta, che restituisce un rapporto diretto fra causa ed effetto, ed insieme una valida e credibile isotopia semantica [fig. 5].

L'Arte delle situle mostra diversi tipi di unioni amoroze eterosessuali; fra queste si riconosce un gruppo omogeneo di scene in cui, come nel nostro caso, l'uomo e la donna giacciono insieme in posizione orizzontale sopra un letto. Tale gruppo raccoglie, con buone probabilità, situazioni che diversamente da altri atti amorosi possono essere riconosciute come 'istituzionali', ovvero come momenti culminanti della vita di coppia matrimoniale.²¹ Nel caso della situla di Montebelluna la scena presenta ben due dettagli inusitati che, insieme, rafforzano il concetto di unione. Sopra i due amanti figurano infatti a sinistra una finestra e a destra un'ascia appesa alla parete. Sia l'una che l'altra non hanno alcun riscontro in tutta l'Arte delle situle, dove vige un certo disinteresse per la nozione di sfondo in riferimento agli interni e ai loro arredi. L'ascia compare come arma da guerra ma anche come strumento sacrificale, e in quanto tale può ben essere interpretata come insegna che, analogamente a quanto avviene nel mondo etrusco e romano, connota i capi famiglia delle

18 Rebay-Salisbury 2017, 7.7.2, fig. 7.20.

19 Vidale 2002, 350, fig. 84a; l'Autore giustamente invita a cautela interpretativa, ipotizzando una possibile irregolarità nella realizzazione pittorica.

20 Non si è ritenuto di richiamare qui i pur rari casi di figurine fittili gravide greco-ellenistiche, per la distanza cronologica e culturale. Sul tema cf. Lee 2012, 29-31.

21 Zaghetto 2002; Terzan 2017; Eibner 2018, 96-8; Huth 2019.

élites nella loro facoltà di esercitare il diritto.²² La finestra può alludere d'altro canto al *coté* femminile, e in particolare a figure regali e/o divine in quanto «requisito essenziale del *thalamos* di una regina o di una dea», come ben evidenziato dalla rilettura della complessa architettura della tomba Regolini-Galassi.²³

Riguardo al matrimonio nella sua valenza istituzionale, particolarmente eloquente risulta la vicenda narrata sulla situla da Pieve d'Alpago,²⁴ dove una serie di imprese sessuali e altri episodi riconducibili alla storia della coppia (a), si conclude con due scene in sequenza e correlate: dapprima un rapporto c.d. 'canonico', cioè compiuto nell'alcova (b), e successivamente una scena di parto (c) in cui si può verosimilmente leggere la nascita dell'erede concepito nella circostanza antecedente [fig. 6].

Come nella situla dell'Alpago, si delinea anche qui a Montebelluna, quindi, un rapporto di causa/effetto fra i due episodi conclusivi del racconto. Gli elementi rilevanti, a questo punto, sono due; primo, che trattandosi delle scene risolutive devono anche essere quelle che racchiudono il senso finale del racconto stesso; secondo, che anche in questo caso le protagoniste sono figure femminili. Dato per assodato il primo aspetto, riguardo al secondo va ricordato che nell'Arte delle situle - non diversamente da quello che doveva essere il più diffuso spirito del tempo - le donne, soprattutto nelle narrazioni più articolate, tendono ad occupare una posizione secondaria, sia quantitativamente che qualitativamente. Di contro, entrambe le situle sembrano offrire tutt'altro messaggio; quella dell'Alpago presenta un racconto incentrato su personaggi femminili, questa di Montebelluna mostra un'altra singolarità ugualmente al femminile: la signora sul cocchio.²⁵ Ritratta in posizione eretta, sicuramente di rango elevato come evidenziato dal lungo zendale, affianca il conducente - anch'egli una figura eminente - con cui costituisce uno dei fulcri del racconto: da un lato, per la posizione dell'intero soggetto, collocato sull'asse centrale della lamina figurata,²⁶ e dall'altro per il valore emanato dal cocchio, il più prestigioso fra i carri della sfilata. La donna non è ritratta in alcuna mansione di 'servizio', ma come uno dei due protagonisti; il che ben si accorda con le due scene conclusive e di fatto con l'intero racconto. Potrebbe cioè trattarsi di un vero e proprio ciclo incentrato sulla coppia, che inizia con il corteo, prosegue con le feste e l'u-

22 Sul significato simbolico dell'ascia nell'Arte delle situle, compreso quello qui citato, cf. Zaghetto 2017, 239-40 e fig. 142.

23 Colonna, Di Paolo 1997, 167.

24 Alpago 2015, 113-17. Per una nuova rilettura cf. Gleischer 2019.

25 Cf. anche Capuis, Ruta Serafini 2016, 736.

26 Sull'importanza dell'asse di simmetria cf. l'impaginazione della situla della Certosa e in part. la lettura in Zaghetto in corso di stampa.

nione amorosa, e si conclude infine con lo stato di gravidanza della signora (A), ritratta nel gineceo e nella sua attività più emblematica, quella appunto della filatura.

In questa chiave di lettura ben si adatterebbero le proporzioni della seconda donna (B), apparentemente più grande, che ne esalterebbero l'autorevolezza e forse la maggiore età, consone con la figura della madre dello sposo. Il tutto a rappresentare l'accoglienza della giovane moglie nella nuova casa, con i suoi simboli: «Da Plinio sappiamo che nel corteo nuziale che accompagnava le vergini spose alla casa del marito erano portati una conocchia elegantemente ornata ed un fuso sul quale veniva avvolto il filo di lana, simbolo del nuovo ruolo di moglie e di futura madre».²⁷

Se a una sfera coniugale sembrano rimandare i temi fin qui richiamati, la presenza di un personaggio singolare come il 'piccolo dignitario' raffigurato alle spalle del signore su trono,²⁸ entrambi ritratti all'interno dell'abitazione che ospita la festa, potrebbe invece più propriamente rinviare a una dimensione più ampia, ovvero familiare.

Quelli che in ogni caso non mancano, per concludere, sono sia i segni femminili, come appunto evidenza in particolar modo l'ultima (e straordinaria) scena dove trova enfasi lo stato di gravidanza della signora, sia quelli maschili, a cominciare dall'ascia, eccezionalmente ritratta in bella vista appesa alla parete dietro i due amanti. Se è vero che l'ascia designerebbe il capo famiglia e pertanto il detentore dello *ius*, ovvero colui che ha facoltà di giustiziare,²⁹ essa potrebbe essere messa in relazione con la figura forse più ambigua dell'intero racconto, il prigioniero - destinato al giudizio? - legato al carro; a rappresentare dunque la polarità maschile di una narrazione che, iniziata nel segno delle competenze virili, si conclude con focus sulla sfera femminile. In un quadro d'insieme, vale la pena sottolineare, dove simboli e competenze maschili e femminili conviverebbero in un non comune equilibrio.

Sotto questo profilo, e in ragione dei numerosi passaggi dubitativi che hanno fin qui necessariamente accompagnato la lettura, potrebbe essere di notevole aiuto il contenuto, seppure di non facile ermeneutica, della dedica tracciata sulla situla: un'iscrizione apposta da parte di una donna in favore di un uomo. Forse l'iscrizione venne realizzata a ricordo del marito quando la situla, cimelio di famiglia, venne sepolta con le sue ossa; forse - ipotesi secondaria - era stata tracciata in precedenza, quando la situla era stata donata dalla donna al compagno (in occasione del loro matrimonio?);³⁰ in entrambi i

²⁷ Ambrosini, Gatti 2018, 258 e nr. 39; Plin. *Nat.* 8, 74.

²⁸ Sul tema cf. Rebay-Salisbury 2017, 7.6, fig. 7.16.

²⁹ Torelli 2011, 141-2.

³⁰ Marinetti 2017.

casi, anche la storia del prezioso manufatto, come la sua narrazione figurata, concordano nella direzione dell'esaltazione dei valori coniugali/familiari in un contesto – quello esplicitamente designato dalle immagini – a carattere principesco.

Quanto, infine, ai connotati socio-politici, emerge come nel corso del VI secolo a.C. nel comparto del Veneto collinare si ritrovi la maggior concentrazione di personaggi femminili; in un territorio cioè relativamente marginale, ben propenso a organizzarsi in potentati minori e ancora legati a strutture sociali pre- o forse para-civiche. È qui che la coppia dei principi e la loro discendenza restano il tema principale della vita di corte e delle sue forme di propaganda; diversamente da ciò che accade nei centri urbani di pianura, proiettati verso ben altre trasformazioni.

Bibliografia

- Adige ridente* 1998 = Bianchin Citton, E.; Gambacurta, G.; Ruta Serafini A. (a cura di) (1998), *Presso l'Adige ridente... Recenti rinvenimenti archeologici da Este a Montagnana*. Padova.
- Arte Situle* 1961 = *Arte delle situle dal Po al Danubio = Catalogo della mostra* (Padova-Lubiana-Vienna). Firenze.
- Alpago* 2015 = Gangemi, G.; Bassetti, M.; Voltolini, D. (a cura di) (2015). *Le signore dell'Alpago. La necropoli preromana di "Pian de la Gnella" Pieve d'Alpago (Belluno)*. Treviso.
- Ambrosini, L.; Gatti, S. (2018). «Strumenti in osso per la filatura e tessitura da vecchi e nuovi scavi di Palestrina (Italia)». *Busana, Gleba, Meo, Tricomi* 2018, 251-9.
- Bettini, M. (1998). *Nascere. Storie di donne, donne, madri ed eroi*. Torino.
- Bianchin Citton, E. (2014). «Topografia e sviluppo di un centro preromano della fascia pedemontana veneta. Il caso di Montebelluna». Baldelli, G.; Lo Schiavo, F. (a cura di), *Amore per l'antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, vol. 2. Roma, 999-1006.
- Bianchin Citton, E. (2018). «Strumenti per la filatura e la tessitura dall'abitato protostorico di Montagnana – Borgo S. Zeno (Italia)». *Busana et al.* 2018, 177-85.
- Busana, M.S.; Gleba, M.; Meo, F.; Tricomi, A.R. (eds) (2018). *Textiles and Dyes in the Mediterranean Economy and Society = Proceedings of the VIth International Symposium on Textiles and Dyes in the Ancient Mediterranean World* (Padova-Este-Altino, 17-20 October 2016). Valencia. *Purpureae Vestes* VI.
- Capuis, L. (1993). *I Veneti Antichi*. Milano.
- Capuis, L.; Chieco Bianchi, A.M. (2010). *Lamine figurate I. Santuario di Reitia a Este*. Mainz.
- Capuis, L.; Gambacurta, G. (2001). «I materiali preromani dal santuario di Altino-località 'Fornace': osservazioni preliminari». Cresci Marrone, G.; Tirelli, M. (a cura di), *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale = Atti del convegno* (Venezia, 1-2 dicembre 1999). Roma, 61-85.

- Capuis, L.; Ruta Serafini, A. (2016). «Poteri e saperi della donna veneta». Bonetto, J.; Busana, M.S.; Ghiotto, A.R.; Salvadori, M.; Zanovello, P. (a cura di), *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*. Roma, 735-48.
- Casini, S. (2017). *La necropoli golasecchiana di Brembate Sotto (Bergamo)*. Bergamo.
- Colonna, G.; Colonna Di Paolo, E. (1997). «Il letto vuoto, la distribuzione del corredo e la 'finestra' della tomba Regolini-Galassi». *Etrusca et Italica. Scritti in Ricordo di Massimo Pallottino*, vol. 2. Pisa; Roma, 131-72.
- Eibner, A. (2018). «Motiv und symbol als ausdrucks mittel der bildsprache in der eisenzeitlichen Kunst». *Przegľad Archeologiczny*, 66, 77-136.
- Frey, O.H. (1969). *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur Figürlich Verzierten Toreutik von Este*. Berlin. Röm.-Germ. Forschungen 31.
- Gambacurta, G.; Ruta Serafini, A. (2007). «Dal fuso al telaio. Profili di donne nella società di Este nell'età del ferro». Von Eles, P. (a cura di), *Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VII secolo a.C. = Catalogo della mostra*. Verucchio, 45-53.
- Gambacurta, G.; Ruta Serafini, A. (2012). «Indicatori della lavorazione tessile nel Veneto preromano». Busana, M.S. (a cura di), *La lana nella Cisalpina romana: economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*. Padova, 353-65.
- Glairscher, P. (2019). «Gedanken zur Situla aus Pieve d'Alpago (prov. Belluno): Profane oder Sakrale BilderZählung?». Baitinger, H.; Scöfnelder, M. (Hrsgg.), *Hallstatt und Italien – Festschrift für Markus Egg*. Mainz, 436-82. Monographien des RGZM 154.
- Huth, C. (2019). «Montebelluna-Posmon, Grab 244: Betrachtungen zu einem neu entdeckten Werk der Situlenkunst». Baitinger, H.; Scöfnelder, M. (Hrsgg.), *Hallstatt und Italien – Festschrift für Markus Egg*. Mainz, 453-68. Monographien des RGZM 154.
- Lee, M.M. (2012). «Maternity and Miasma. Dress and transition from Parthenos to gunè». Hackworth Petersen, L.; Salzman-Mitchell, P. (eds), *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*. Austin.
- Marinetti, A. (2017). «Iscrizione venetica su una situla figurata da Montebelluna». Ballerini, M.; Murano, F.; Vezzosi, L. (a cura di), *Ce qui nous est donné ce sont les langues. Studi linguistici in onore di Maria Pia Marchese*. Alessandria, 79-95.
- Merlati, F. (2018). «*Versabat pollice fusum*. Manufatti relativi alla produzione tessile nelle sepolture femminili orientalizzanti della piana del Sarno». Busana et al. 2018, 131-43.
- Morigi Govi, C. (1971). «Il tintinnabulo della 'Tomba degli Ori' dell'Arsenale Militare di Bologna». *Archeologia Classica*, 23, 211-35.
- Rebay-Salisbury, K. (2016). *The Human Body in Early Iron Age Central Europe: Burial Practices and Images of the Hallstatt World*. Abingdon; New York.
- Teržan, B. (2017). «Die vornehme Frau in der südostalpinen Hallstattkulturland – Hausherrin, Priesterin, Erbträgerin». Keller, C.; Winger, K. (Hrsgg.), *Frauen an der Macht? Neue interdisziplinäre Ansätze zur Frauen- und Geschlechterforschung für die Eisenzeit Mitteleuropas*. Bonn, 149-69.
- Turk, P. (2005). *Images of life and Myth = Exhibition Catalogue*. Ljubljana.
- Venetkens 2013 = Gamba, M.; Gambacurta, G.; Ruta Serafini, A.; Tinè, V.; Veronese, F. (a cura di) (2013). *Viaggio nella terra dei Veneti antichi = Catalogo della mostra* (Padova, 6 aprile-17 novembre 2013). Venezia.
- Vidale, M. (2002). *L'idea di un lavoro lieve*. Padova.

- Zaghetto, L. (2002). «Dalla 'Parola' alle 'Frase': unità semplici e unità strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'arte delle situle». Colpo, I.; Favaretto, I.; Ghedini, F. (a cura di), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine = Atti del Convegno* (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001). Roma, 31-43.
- Zaghetto, L. (2003). *Il santuario preromano e romano di Piazzetta S. Giacomo a Vicenza. Le lamine figurate*. Vicenza.
- Zaghetto, L. (2017). *La situla Benvenuti di Este. Il poema figurato degli Antichi Veneti*. Bologna.
- Zaghetto, L. (2018). «Il metodo narrativo nell'arte delle situle». *Arimnestos, Ricerche di Protostoria Mediterranea*, 1, 239-50.
- Zaghetto, L. (in corso di stampa). *La situla della Certosa di Bologna*. Bologna.

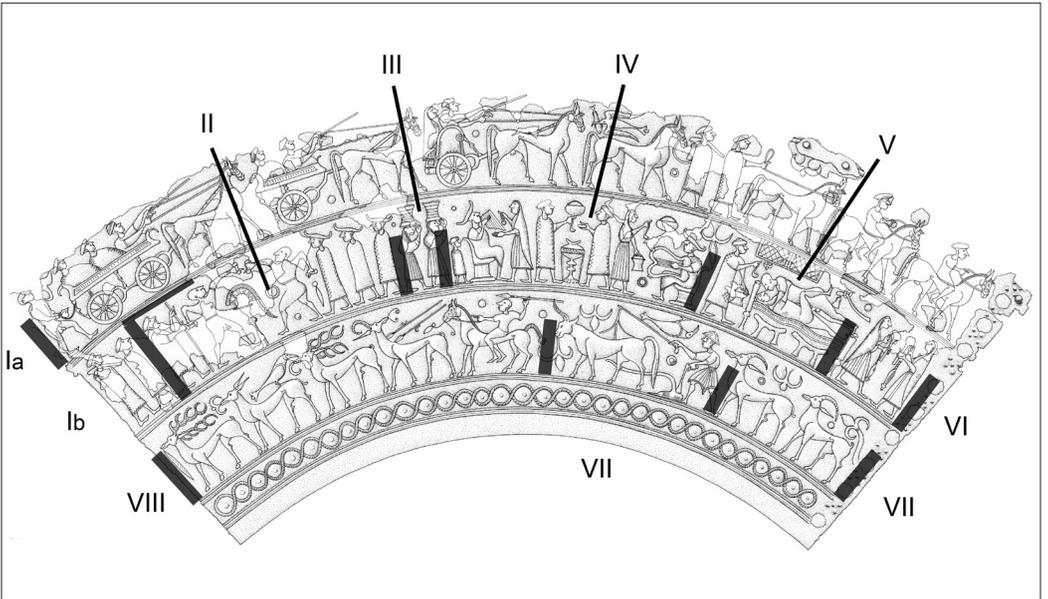
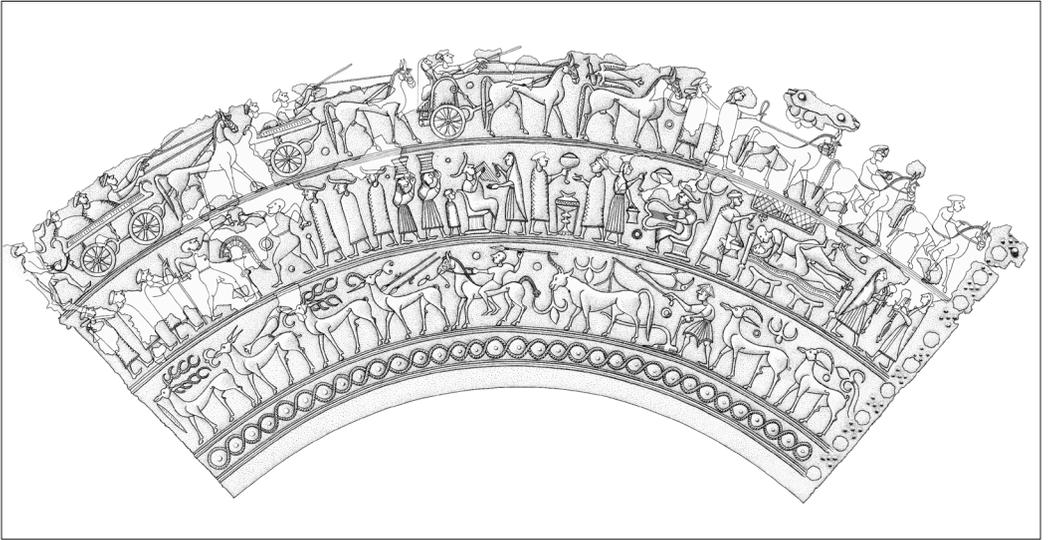


Figura 1 La situla della tomba 244 di Montebelluna.
Sviluppo grafico della decorazione figurata (con integrazioni).
Disegno Stefano Buson e Leonardo Di Simone

Figura 2 Partizione delle scene della situla di Montebelluna
(da Zaghetto 2018, fig. 6)

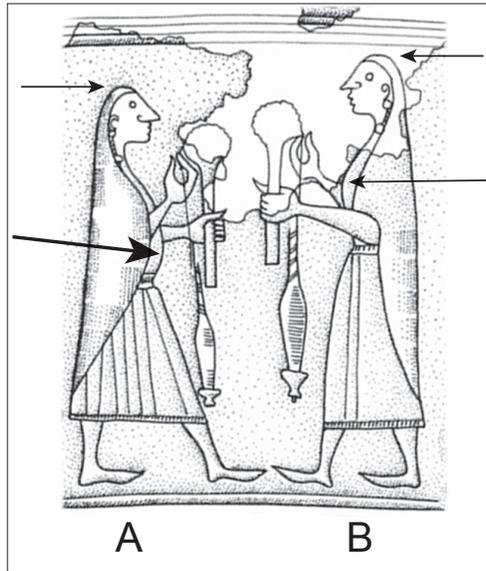
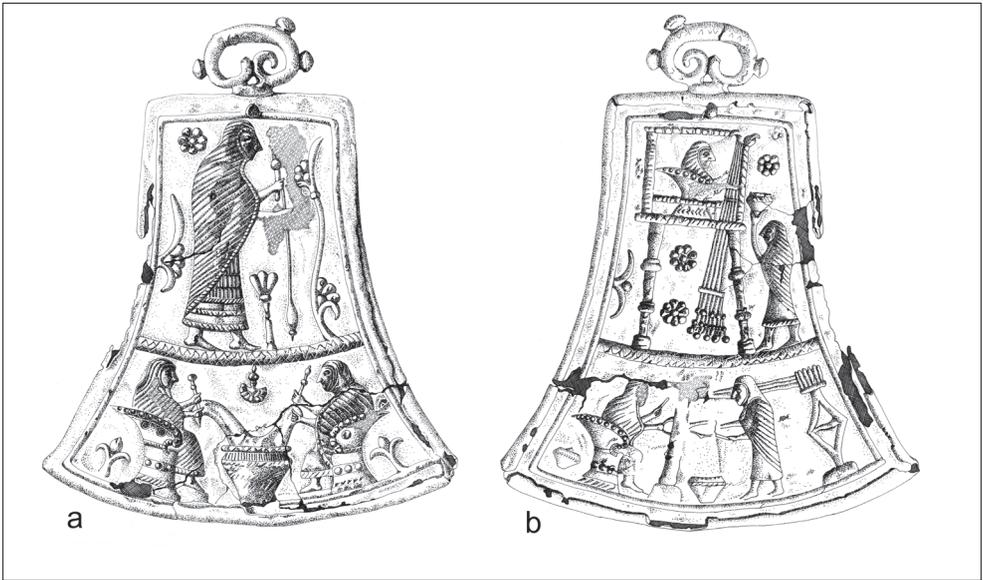


Figura 3 Tintinnabulo della Tomba degli Ori di Bologna;
a) scena di filatura; b) scena di tessitura
(da Morigi Govi 1971)

Figura 4 La scena di filatura (con integrazioni).
Disegno Stefano Buson e Leonardo Di Simone

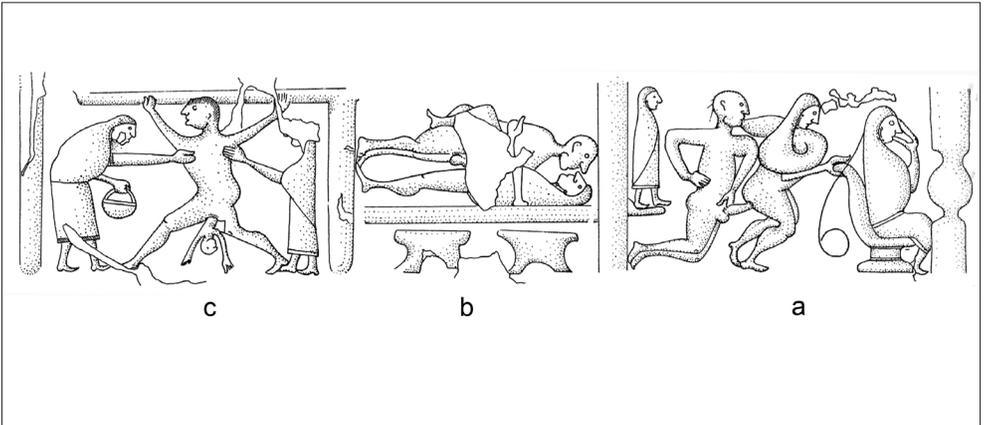
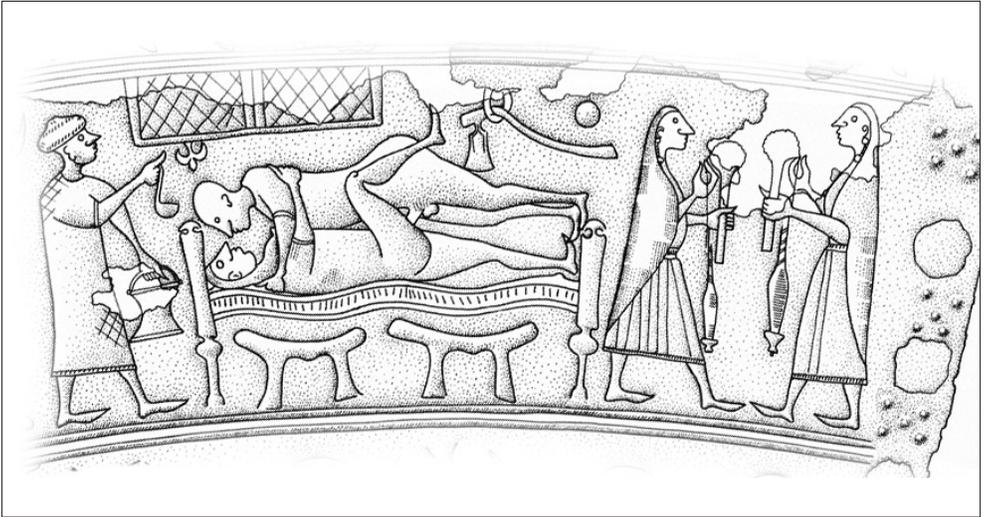


Figura 5 La scena di accoppiamento 'istituzionale' che precede quella di filatura (con integrazioni).
Disegno Stefano Buson e Leonardo Di Simone

Figura 6 La situla dell'Alpago. La scena di parto (c) preceduta da quella di accoppiamento 'istituzionale' (b). Disegno Silvia Tinazzo (da *Alpago* 2015, Tav. I)

