ARIMNESTOS
Ricerche di Protostoria Mediterranea
1/2018, pp. 239-250

Luca Zaghetto*

Il metodo narrativo nell'Arte delle situle

Summary

The narrative methods in Situla Art.

This paper, continuing the formal and structural analysis of the language of Situla Art (Arte delle situle – Ads) already untertaken by the author, is dedicated to the narrative method, that is the way in which the story is organised and above all, amongst the various abstract categories, the way in which time and the protagonists are handled. This subject, rarely – or almost never – treated in the relevant literature, deals with one of the profound levels of the language. The analysis must produce results which are not foreseen/taken for granted, and that are useful both for the interpretation of the iconigraphic texts, and of the dynamics which lie behind these works. Regarding the four narrative methods distinguished in classical art (monoscenic, synoptic, cyclical, continuous) the objects assigned to the first two phases of Ads – the most prolific phases and those richest in themes (c. 650-525 B.C.) – tend to use the synoptic method. This method is characteristic of Greek art of the Archaic Period, and is also the most complex and most difficult to produce, and consequently to interpret. We see significant changes in phases 3 and 4 (525-280), when the products of the circle show a progressive impoverishment in themes and narrative coherence. In the first place/at first there is the tendency in some works to use the cyclical method (and/or its homologue/counterpart, the continuous method), and finally, as is well shown by the latest objects, we see the appearance of the simplest method, the monoscenic.

Riassunto

Il presente lavoro, proseguendo l'opera di analisi formale e strutturale del linguaggio dell'Arte delle situle (Ads) già intrapresa dall'autore, è dedicato al metodo narrativo, cioè al modo in cui viene organizzato il racconto e soprattutto, fra le varie categorie astratte, il modo in cui vengono trattati il tempo e i protagonisti. Poco – o quasi per nulla – trattato nella letteratura specifica, l'argomento, concentrandosi su uno dei livelli profondi del linguaggio, dovrebbe far emergere risultati innanzitutto non scontati, e in secondo luogo utili sia all'interpretazione dei testi iconografici, sia delle dinamiche che stanno dietro le opere. Rispetto ai quattro metodi individuati nell'arte classica (monoscenico, sinottico, ciclico e continuo) i monumenti delle prime due fasi dell'Ads – le più prolifiche e le più ricche di temi (650-525 a.C. ca.) – sembrano dare preferenza al metodo sinottico che, oltre ad essere quello che caratterizza l'arte greca di età arcaica, è anche il più complesso e il più difficile da rendere – nonché, conseguentemente, da interpretare. Nelle fasi 3 e 4 (525-280), quando i prodotti della cerchia denotano un progressivo impoverimento di temi e consistenza narrativa, si colgono significativi mutamenti; dapprima la tendenza in alcune opere di far ricorso al metodo ciclico (e/o al suo omologo, quello continuo), ed infine, come mostra bene il più tardo dei monumenti, la comparsa del metodo più semplice, quello monoscenico.

L'Arte delle situle[1], il movimento artistico artigianale diffuso nel bacino altoadriatico fra VII e IV sec. a.C., per natura delle raffigurazioni e per dimensioni del repertorio costituisce, come ho più volte avuto modo di sottolineare, un banco di prova ideale per trattare molti dei numerosi aspetti e delle problematiche di ordine teorico e metodologico che normalmente si incontrano nell'esegesi iconografico/archeologica[2].

Oltre all'importanza di poter usufruire di una visione analitica e, soprattutto, *sistemica* – intesa in senso semiotico, ossia come operante lungo l'asse sistemico, o della classificazione – momento della ricerca che solo raramente viene affrontato nell'iconografia di marca archeologica, dove invece quasi sempre si procede (erroneamente) con l'analisi dell'asse sintattico, e dunque in direzione della ricerca dei significati del racconto senza previo esame, appunto, del sistema, tema di cui ho già trattato[3], intendo qui iniziare ad affrontare un secondo campo di indagine, anch'esso appartenente alla struttura del linguaggio e anch'esso raramente indagato: il *metodo narrativo*. Ovverosia, il tipo di schema narrativo utilizzato nella narrazione iconografica, la *via scelta dall'autore* per mettere in scena il racconto per immagini.

Tale operazione non può che iniziare dai limiti, derivanti dalla natura essenziale del linguaggio visivo, che tale esposizione – o meglio, che tale traduzione in forma figurata di un evento narrativo – porta con sè. I limiti più generali, quelli che derivano dal fatto che la lingua delle immagini – soprattutto se, come nel nostro caso ('lingua' dell'Ads), si esprime in forma mimetico/naturalistica – è sostanzialmente un codice iconico e non-simbolico (o al massimo solo semi-simbolico), costituito cioè da segni che per natura e necessità devono assomigliare al referente reale, e che come tale risulta poco articolato, quindi poco idoneo ad esprimere nozioni astratte. E i limiti più specifici, invece – comunque derivati da quelli più generali – che riguardano gli elementi/funzione basilari della narrazione; e fra questi soprattutto tre: il *tempo*, lo *spazio* e gli attori, ossia i *protagonisti* del racconto.

Particolari lacune del linguaggio visivo che possono essere ben sintetizzate nella seguente formula: "*il re* (il protagonista, quale re?), *la foresta* (lo spazio, quale foresta?) e *l'inverno* (il tempo, quale stagione/anno/periodo?)"[4]. I diversi accorgimenti che gli antichi narratori per immagini dell'Ads hanno saputo trovare e impiegare sono, dunque, il tema di fondo di queste pagine, dedicate in particolar modo a tentare di comprendere come l'autore, per necessità

* Ricercatore indipendente.

[1] D'ora in poi citata come Ads.

[2] Sull'Ads cfr. i classici: *Arte Situle* 1961; Lucke, Frey 1962; Frey 1969; fra i più recenti: Turk 2005; *Fürsten* 2010; Sassatelli 2013; *Venetkens* 2013, pp. 279-299; Zaghetto 2017, pp. 23-31. Per le sigle dei monumenti citati in questo testo cfr. *ibid*., pp. 52-59.

[3] Id. 2002, ripreso in Id. 2017.

[4] Per tutte e tre le categorie andrei a considerare, come si evince dai contenuti delle parentesi, due livelli: uno, più superficiale che pertiene alla forma narrativa (livello denotativo: il protagonista = *il re*, lo spazio = *la foresta*, il tempo = *l'inverno*), e uno più profondo (e connotativo: *quale re?, quale foresta?, quale inverno?*).

di fronte al problema di sintetizzare il racconto e di farlo con uno strumentario piuttosto limitato – quello fornito dal linguaggio delle immagini – ha affrontato sia tale questione, sia, più specificamente, il suo elemento chiave, ossia lo svolgersi del tempo; concretamente, se decide di farlo presentando il protagonista *una* volta, *poche* volte, o *molte* volte; e, laddove si riesca ad individuarla, seguendo *quale logica*.

Si tratta, dicevo, di concetti difficili da esprimere in forma figurata, se non attraverso soluzioni *ad hoc* che, da un lato, segnalano probabilmente – è utile sottolinearlo – uno dei punti di massima divergenza fra i linguaggi verbali e quelli iconici, dall'altro lato costituiscono il *core* della lingua per immagini[5].

Si discute, per chiudere questa introduzione, di uno dei fondamenti della struttura narrativa del linguaggio visivo, di un livello assolutamente basilare dell'opera figurata – e del repertorio cui appartiene –, di una cifra strutturale dal cui esame, in campo iconico, non si può prescindere. In quanto parte strutturale della lingua (seppur per immagini) è evidentemente fondamentale per la comprensione del singolo testo figurato. Si tratterà di un elemento però così radicato nel (singolo) linguaggio[6] da dover/poter fornire informazioni non solo sul piano linguistico, ma anche su ciò che sta alle spalle della raffigurazione e del mondo qui rappresentato, cioè su artigiano/ato, modi di diffusione dei prodotti e quant'altro. Con la peculiarità, da ultimo, che trattandosi di una cifra appunto consustanziale all'oggetto e al contempo sotterranea, dovrebbe/potrebbe fornire indicazioni non ovvie.

In due lavori dedicati ai metodi utilizzati in età antica per formalizzare il racconto per immagini – fra i non frequenti studi in tal senso, se si esclude la storia dell'arte classica, soprattutto greca –, A. Snodgrass[7], provando a mettere ordine sulla letteratura tematica, identifica quattro diversi procedimenti (*fig.* 1):

a) metodo *monoscenico*: raffigurazione composta da una sola scena; partendo da un tema narrativo esteso, si realizza un testo iconografico che rappresenta solo uno dei momenti del tema, ovvero un soggetto particolarmente significativo ("drammatico ed essenziale"): il protagonista compare una sola volta;
b) metodo *sinottico* (o *simultaneo*): raffigurazione composta da una o più scene, ma con il protagonista che compare (tendenzialmente) una sola volta (e in una sola di esse); il testo iconografico, di norma, ritrae simultaneamente due o più episodi, non raffigurati per intero, ma compressi in una sola sequenza – che risulterà pertanto stratificata;
c) metodo *ciclico*: la raffigurazione è composta da più scene, separate fra loro, e in ognuna di esse ritorna il protagonista;
d) metodo *continuo*: simile al precedente, si distingue per il fatto che le scene non sono separate, ma formano una sequenza (solo all'apparenza) continua.

Premesso che spesso nella realtà, fra metodo e metodo intercorrono opere e relative forme di linguaggio che possiamo collocare in zona intermedia, la distinzione teorica fra i quattro modi di rendere il racconto per immagini è, sul piano generale, piuttosto chiara e intuitiva. Il metodo *monoscenico* è probabilmente il più semplice da realizzare e da comprendere – se si dispone degli strumenti conoscitivi adeguati –, in quanto corrisponde di fatto ad una (sola) istantanea, ad un solo *frame* scelto fra i molti che compongono l'intero racconto. Di norma si tratta una scena che da sola consente di identificare l'intera vicenda; può essere il caso dell'accecamento di Polifemo, facilmente ed immediatamente riconducile alla figura e (e/o alle vicende) di Ulisse. Simile alla sineddoche (o più precisamente alla figura della *pars pro toto*), fra i dubbi che questo metodo porta con sé, il principale è probabilmente l'estensione, quale cioè sia la totalità indicata dalla parte – la rappresentazione dell'accecamento di Polifemo sarà, ad esempio, un riferimento al singolo episodio o all'intero poema (o entrambi)?

Il secondo metodo, quello *sinottico* è invece, di contro, sicuramente il più complesso, sia per quanto concerne la realizzazione del testo, sia per ciò che riguarda l'interpretazione. Esso infatti sintetizza in poche scene, collegate fra loro in modo generalmente non sequenziale, uno spettro temporale più ampio, ovvero una serie più estesa di azioni. Ragion per cui questo tipo di sequenza narrativa benché possa apparire unitaria, va in realtà considerata (ed esaminata) come un palinsesto stratificato di scene diverse. La complessità dell'organizzazione richiede una visione non prettamente naturalistica del racconto, che cogliamo nell'indifferenza rispetto al tempo – una sorta di visione "strutturalistica" ante litteram, la definisce Snodgrass[8] – nonché, correlate a tale visione, soluzioni spesso complicate come la presenza del protagonista (o dei protagonisti), ridotta al minimo. Il vantaggio che offre, soprattutto in relazione al metodo monoscenico, è quello di circoscrivere temporalmente ma anche spazialmente l'azione, nonché di operare per propria specificità in forma sintetica (azione necessaria per definizione quando si opera sul piano narrativo), e all'occorrenza in misura anche sensibile. Come nel caso dell'episodio della metamorfosi dei compagni di Odisseo operata da Circe, preso ad esempio da Snodgrass e ritratta su una coppa attica a figure nere, dove in un unico testo iconografico, si vede Circe preparare la pozione, Euriloco fuggire per avvisare Odisseo, e quest'ultimo rivolgersi minacciosamente a Circe per farle togliere l'incantesimo[9]. I problemi sono quelli enunciati più sopra: la difficoltà da parte dell'artista/artigiano di strutturare e impaginare

[5] Sebbene nei miei lavori abbia puntato sulle analogie fra il linguaggio verbale e quello iconico è (ovviamente) indispensabile tenere presente le diversità strutturali. A titolo di esempio pratico – e (particolarmente) manifesto – citerei il caso delle *Tabulae Iliacae* (I sec. a.C., II sec. d.C.), piccole tavolette recanti sia bassorilievi figurati, sia iscrizioni greche, che presentano una stessa vicenda, generalmente tratta dall'epica omerica o dai poemi del ciclo troiano, sia appunto in forma di racconto figurato, sia scritto; costante è qui la divergenza (anche nel programma) fra i due tipi di testo, spiegabile in parte con ragioni storiche (e/o di committenza), ma in parte (non trascurabile) anche con l'impossibilità appunto di far correre in stretto parallelo un testo iconico e uno in lingua naturale. Sul tema cfr. ad esempio Brilliant 1987, pp. 53-57 con cui condivido appieno la sottolineatura di questa mancanza di sincronizzazione e la sua causa, la difformità strutturale fra i due tipi di linguaggio.

[6] Ad un livello che, con Noam Chomsky, potremmo definire appartenente alle *struttura profonda* del linguaggio, dove agiscono norme astratte eppure in grado di determinare semanticamente testo e relativa interpretazione (Chomsky 2017, p. 91).

[7] Snodgrass 1994a e, soprattutto, Id. 1994b.

[8] Id. 1994a, p. 141.

[9] *Ibid.*, p. 140, fig. 35.

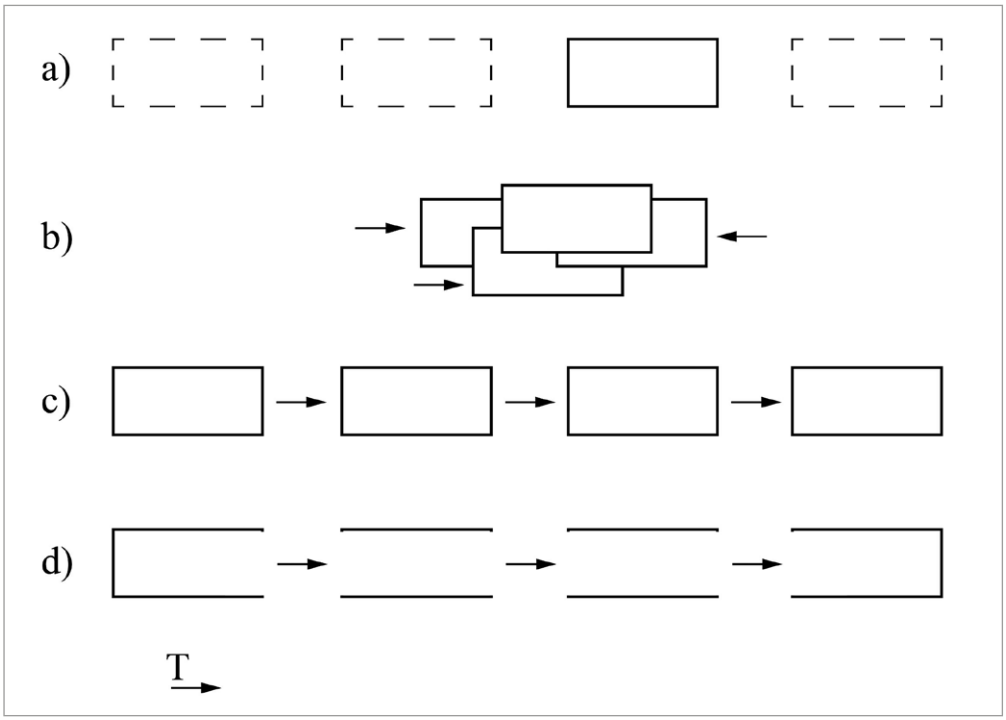

fig. 1 – Riduzione grafica dei quattro metodi narrativi citati nel testo: a) monoscenico; b) sinottico; c) ciclico; d) continuo.

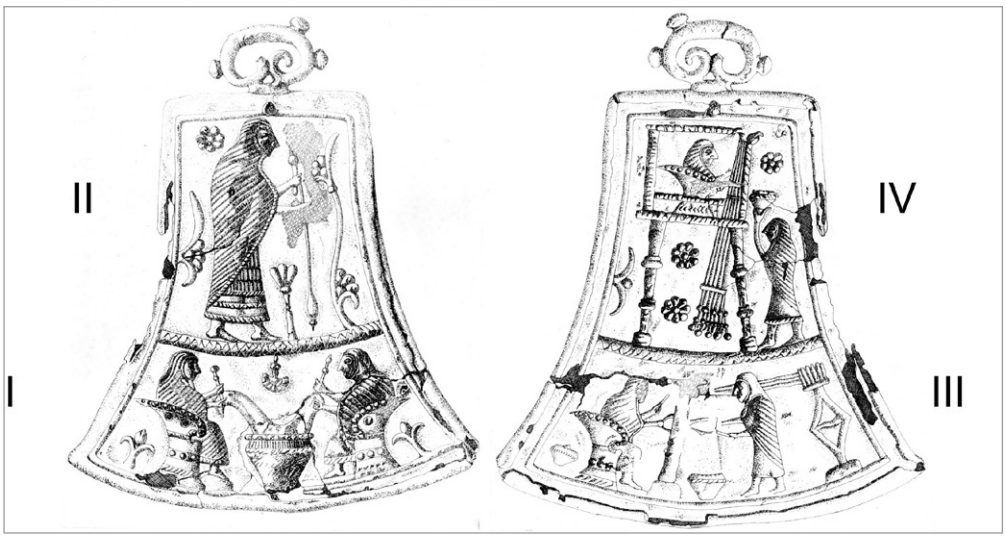

fig. 2 – Tintinnabulo dalla Tomba degli ori, Bologna.

testo e racconto e, conseguentemente, la difficoltà da parte del lettore di identificare tale organizzazione, le relazioni (spaziali, temporali e di altro tipo) interne al documento figurato, e finanche i protagonisti; i quali, come abbiamo detto, compaiono di norma nella stessa sequenza iconografica ma possono appartenere a differenti scene – ovvero a differenti strati/momenti. Il tutto ulteriormente complicato dalla mancanza (se non totale almeno parziale), a far da ponte fra autore e lettore (anche antico), di una grammatica e/o di regole di lingua stabili e condivise[10].

Il metodo *ciclico*, prevede, si è detto, una sequenza di diversi *frame* separati e disposti in ordine diacronico, con il protagonista/i che (sempre tendenzialmente) ritorna in ognuno di essi. È per questo paragonabile, per semplicità, al fumetto odierno, e restando a temi universalmente noti e che hanno trovato fortuna iconografica nell'antichità classica[11], si possono citare vicende quali le dodici fatiche di Eracle[12] o la vita di Achille[13]. Rispetto ai testi organizzati in forma sinottica il racconto ciclico presenta, proprio in ragione del senso di scrittura/lettura unidirezionale e dei limiti fra scena e scena resi in forma esplicita, impaginazione decisamente più elementare e – quasi inutile sottolinearlo – maggiore facilità di lettura.

[10] E qui si torna nuovamente all'importanza del conteso linguistico, ovvero di individuare le caratteristiche della lingua specifica – anche se per immagini –, ovvero ancora del sistema.

[11] Utilizzo esempi anche di età successiva rispetto all'orizzonte cronologico trattato, in quanto l'interpretazione in questi casi è pressoché certa.

[12] Il riferimento è, ovviamente, ad opere che presentano cesure fra i diversi episodi, come ad esempio le dodici metope del santuario di Zeus ad Olimpia (metà del V sec. a.C.; Ashmole, Yalouris 1967).

[13] Cfr. ad esempio il piatto d'argento da Kaiseraugst (metà del IV sec. d.C.) con dieci scene in sequenza che ritraggono Achille in altrettanti episodi chiave della sua esistenza, dall'infanzia alla maturità (Brilliant 1987, fig. 80).

Di poco, si è detto, diverge da quest'ultimo il metodo *continuo*, dove la mancanza di cesure fra le diverse scene – si prenda come esempio canonico la colonna Traiana[14] – è in genere colmata dalla presenza di un *ductus* narrativo relativamente esplicito e da altre cifre che di norma aiutano la corretta comprensione del testo, ad iniziare dalla sua scansione in scene differenti.

Andiamo dunque ora a verificare che tipo di forma (o di forme) espressiva/e viene utilizzata nell'Ads. Con una premessa. Le narrazioni di questa cerchia risultano perlopiù ancora da interpretare, per cui l'analisi della struttura narrativa, necessariamente intrecciata con i significati – o quantomeno da valutare anche alla luce dei presunti significati delle singole raffigurazioni – sarà da considerarsi particolarmente attendibile (e adeguatamente verificabile) nei (due) casi di opere – altamente articolate – verso le quali si è avanzata una spiegazione quasi completa, cioè la situla Benvenuti e quella della Certosa. Di contro, la profonda analisi del sistema che sta alle spalle delle considerazioni che si andranno ad esporre – e in questo caso non mi riferisco tanto alle singole unità narrativi semplici dell'Ads, le "parole", quanto a quelle complesse, cioè le "frasi"[15] – dovrebbe essere garanzia se non di esattezza di giudizio quantomeno di attendibilità.

Il Tintinnabulo di Bologna (BOL.T1)[16], allo stato attuale il più antico manufatti dell'Ads ed altresì uno dei più noti, presenta, probabilmente anche in virtù della conformazione del supporto, una atipica suddivisione in quattro campi figurati, due maggiori e uno minore (*fig.* 2). Protagoniste sono tutte figure di donne (sette in totale), tutte probabilmente di alto rango perché connotate dal lungo zendale o dalla lunga mantella indossata assieme allo zendale, rappresentate nella tipica mansione femminile – pensiamo anche alla raffigurazione del trono della tomba Lippi 89/1972 di Verucchio[17] – di lavorare la lana. Il fatto che si tratti di una successione di eventi – ieri più di oggi – assolutamente ben nota per via pragmatica, aiuta la comprensione del testo figurato, il quale mette in scena le quattro diverse fasi della manipolazione e della trasformazione del prodotto: la cardatura, la filatura, la preparazione delle matasse all'arcolaio ed infine la tessitura al telaio.

Benché si tratti di una sequenza in ordine chiaramente diacronico, il testo, rispetto alla questione che qui interessa, presenta già le caratteristiche degli altri e successivi monumenti della cerchia, vale a dire un gioco di presenza/assenza di segni che impedisce una precisa identificazione dei protagonisti nelle diverse fasi del racconto; quei segni che di norma, invece, in campo visivo, sono funzionali ad aiutare il lettore a tracciare il *ductus* narrativo da scena a scena. Basti qui rilevare che, sebbene la sequenza delle scene inviti a leggere il testo in chiave continua, cioè con le stesse protagoniste ritratte in differenti e successive situazioni, le donne indossano in realtà combinazioni di vesti sempre diverse, fatto che appunto induce a leggervi – almeno ad una lettura piana – figure sempre differenti[18]. Al punto che, a parafrasare il testo stesso, avremmo appunto non il racconto della vicenda di *una donna* (di rango e nella sua occupazione consueta), come ci aspetteremo, ma il racconto delle occupazioni tipiche *delle donne* (sempre di rango).

La situla Benvenuti è stata rinvenuta nella più ricca sepoltura di Este fra quante di età orientalizzante e arcaica (tomba Benvenuti 126); utilizzata in vita come recipiente per liquidi, verosimilmente vino, più volte riparato, in tomba fungeva da ossuario di un infante di ca. 3 anni, forse una bambina[19]. La tomba si data a poco prima del 600 a.C., mentre la situla, appartenente alla prima fase stilistica dell'Ads[20], deve essere stata realizzata un paio di decenni prima. La decorazione si articola su tre registri, da leggersi dal basso verso l'alto (*fig.* 3). Nel primo, un guerriero in panoplia, privo solo dello scudo, si appresta a colpire con una lancia un "barbaro", raffigurato seduto e mentre suona il corno da battaglia (scena I)[21]. Successivamente si coglie una colonna di opliti, equipaggiati tutti alla stessa maniera, rientrare assieme a tre prigionieri, anch'essi dalle folte chiome e come tali connotati come barbari (scena II); alla testa del corteo sembra esservi il principe, ritratto su carro, che viene accolto, al rientro, da un militare verosimilmente posizionato lungo i confini cittadini. Il secondo registro, costituito da un'unica figura umana e sette animali, sembra rappresentare, attraverso le singole figure animali, ognuna allusione di un particolare habitat, un'indicazione spaziale, vale a dire i territori interposti fra la città, dove si svolge l'azione del registro superiore, e i terreni adiacenti (scena III) e, dall'altro lato, i luoghi delle battaglie (scena IV + scena I). Il primo registro infine mostra il protagonista del racconto, un signore riccamente abbigliato e seduto su trono, mentre brinda ad un cavallo ispezionato da un inserviente e probabilmente destinato al sacrificio (scena V); segue una rastrelliera con vasi appesi utilizzato in una festa nella quale due dignitari (scena VI) osservano un confronto di pugilato fra due esponenti di eguale ed elevato rango; chiude il registro una sequenza di animali, fra cui uno pseudo-centauro (scena VII).

L'intero testo è impaginato in modo eccezionalmente composito, scandito regolarmente lungo l'asse sintattico, ma ricco, anche e soprattutto, di nessi verticali (fra registro

[14] *Ibid.*, pp. 91-128, fig. 42, 45, 48, 49. Per un testo reso con metodo continuo ma in forma più complessa si vedano anche le già citate *Tabulae iliache*, come ad esempio quella Capitolina (specchio centrale) (*ibid.,* pp. 53-57, fig. 19 e 20).

[15] Zaghetto 2001.

[16] Morigi Govi 1971.

[17] *Guerriero e Sacerdote* 2002.

[18] Ovviamente, in alcuni casi, si può trattare della stessa donna vestita in modo differente. Ciò sposta solo di poco il problema – e ancor meno il tema qui affrontato: identificare le tecniche narrative usate dagli artisti/artigiani della cerchia – che risulterebbe al massimo slittato di un piano, in quanto il toreuta non fornisce, qui come in altre opere della cerchia e diversamente da come succede di prassi, le chiavi per leggere con facilità il testo figurato.

[19] Sulla tomba e sul contesto funerario cfr. *Este II* 2006. Sulla situla Benvenuti e sull'interpretazione che fornisco qui a seguire cfr. Zaghetto 2017.

[20] Sulle quattro fasi stilistiche dell'Ads cfr. *ibid.*, p. 25, fig. 2. Riassumo: fase 1 (650-600 a.C.); fase 2 (600-525 (o poco dopo) a.C.); fase 3 (525/510-450 a.C.); fase 4 (450-300 a.C.).

[21] La scansione degli episodi (che chiameremo *scene*), sia qui sulla situla Benvenuti, sia più avanti sulla Certosa, è ricavata da un esame del *sistema* (in senso semiotico), cioè dell'intero repertorio (*ibid.*, I.2.6. e I.3.4.); per questa ragione, ovvero perché sovrimposto alla singola opera in esame e non condizionato da essa, è da ritenersi (almeno rispetto all'opera) tendenzialmente oggettivo. Per omogeneità con il resto dell'articolo, cambiamo qui, rispetto a Id. 2017, il sistema di numerazione delle scene, ma non la loro scansione.

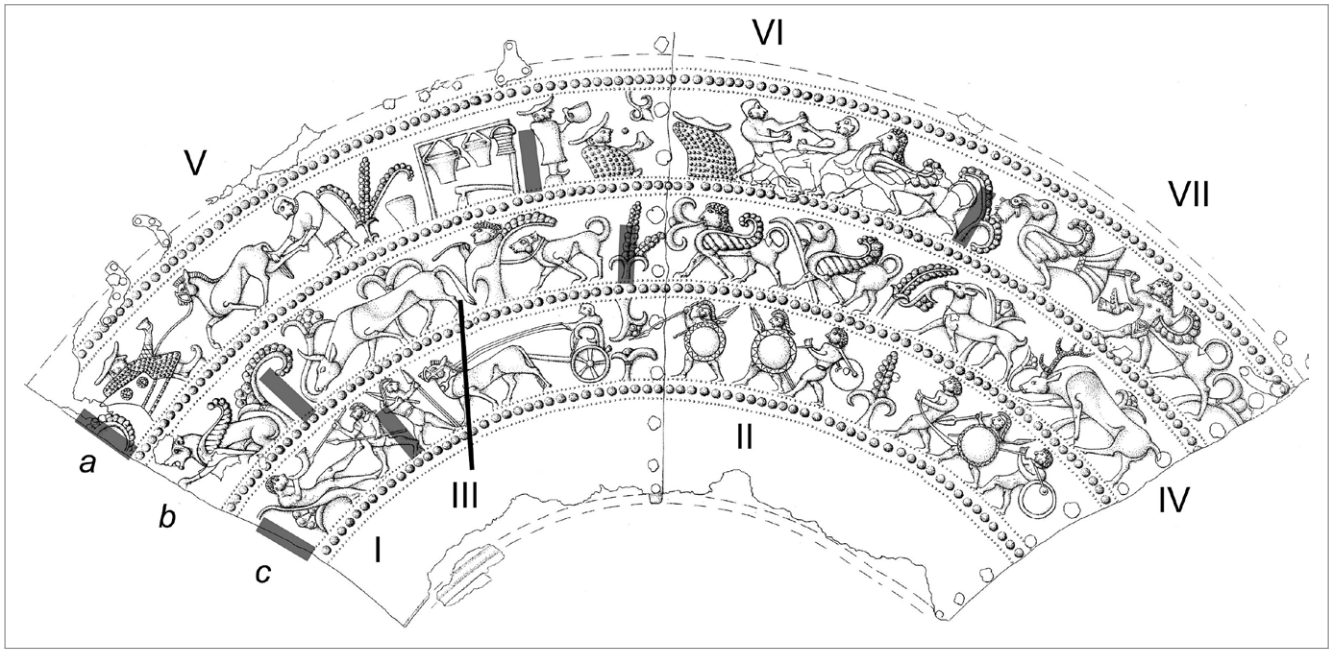

fig. 3 – Situla Benvenuti 126, Este.

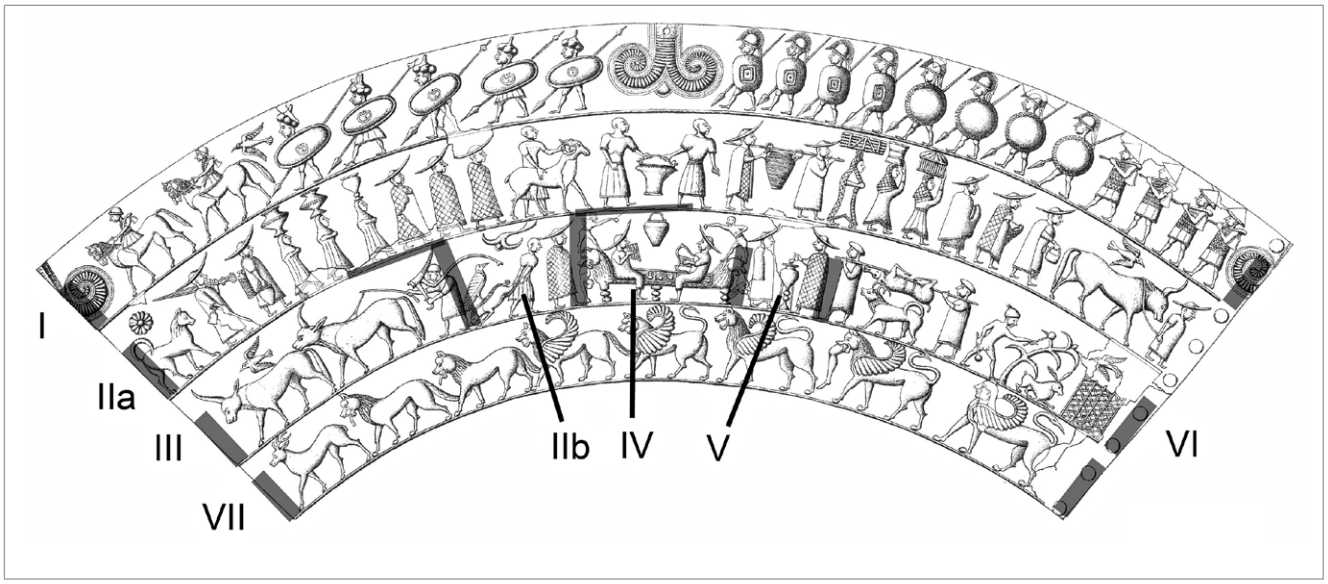

fig. 4 – Situla Certosa 68, Bologna.

e registro) che favoriscono l'interpretazione[22] – o meglio, favoriscono un'interpretazione complessa. Ad iniziare (a lamina aperta) dalla colonna di sinistra, che presenta tre figure semanticamente collegate[23]: il principe atestino su trono intento a libare (*fig.* 3/a), paragonato ad un leone alato pronto a ghermire la preda (*fig.* 3/b), quest'ultima identificata con un esponente di spicco (anche in questo caso il capo?) dei 'barbari' nemici (*fig.* 3/c). L'intera raffigurazione può essere letta come il resoconto di un'impresa bellica condotta da un principe o da un magistrato cittadino, cui fa seguito una sorta di trionfo condotto con codici simili a quelle dell'*October Equus* di Roma. Come a Roma la vittoria bellica sarebbe sancita dal sacrificio di un cavallo e come a Roma la cerimonia – come indicherebbe la sequenza di animali del primo registro, da leggersi come costellazioni e segni celesti – si sarebbe svolta attorno alla metà di ottobre.

Il racconto iconografico mostrerebbe dunque una serie di eventi in successione diacronica, ma su un impianto di tipo *sinottico*. Ciò in virtù della tendenza, evidente soprattutto nel primo registro, a rendere simultaneamente i diversi frangenti e le diverse cifre informative del racconto. Come, ad esempio, nel caso del cavallo tenuto per le briglie dal signore, nel quale, secondo l'ipotesi ricostruttiva, è da leggersi sia la vittima sacrificale (rito ancora da compiere), sia il vincitore delle corse di carri e che, sempre nell'ipotesi, si sono compiute in precedenza e in un luogo poco distante – lo stesso dove il toreuta, con l'indifferenza verso

[22] Si vedano le controprove che propongo in *ibid.*, dove si dimostra che facendo scorrere arbitrariamente i registri si vanno a perdere quasi tutte le connessioni di ordine verticale – da ritenersi pertanto volute e non casuali.

[23] Cassola Guida 1997.

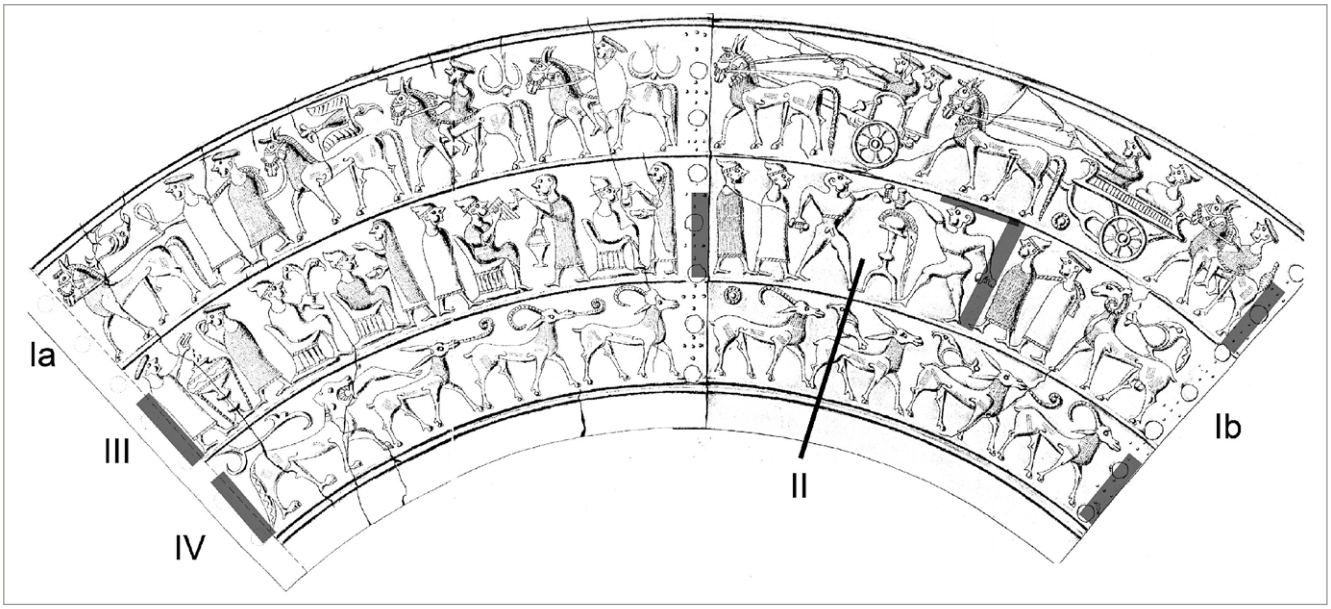

fig. 5 – Situla da Vace.

il tempo di cui si è parlato prima, o meglio, con un abile uso della dimensione tempo, mette in scena l'agone fra pugili. Difficile stabilire se il protagonista, cioè il principe su trono, ricorra una sola volta o più volte; teoricamente esso potrebbe essere raffigurato sia nel militare che uccide il nemico, sia nell'uomo su carro alla testa del corteo militare, sia infine nell'uomo su seggio vegetale del secondo registro, ma nessun segno concorre a sostanziare questa lettura, alla quale va pertanto parimenti affiancata quella alternativa, ovvero che il protagonista ricorra, come ritengo, una volta (uomo su trono) o al massimo due (comandante su carro?). Nel qual caso, si tratterebbe di una deroga al principio del metodo sinottico, da considerarsi però come soluzione necessaria, vista la complessità degli eventi narrati[24]. Di sicuro, appurata l'esistenza di nessi tipici del metodo sinottico, come quello fra principe locale, leone, ed esponente dei barbari, oppure quello, sempre verticale, fra il carro che, nel terzo registro, fa ritorno in terra natia e i territori ugualmente peri-cittadini rappresentati dall'uomo su trono vegetale del secondo registro (difesi dai militari e controllati dai civili addetti alla produzione dei beni), di sicuro, dicevo, mancano, se non si tratta di una nostra lacuna, i segni, non difficili da introdurre e utilizzare, che dovrebbero consentire al lettore di individuare con certezza il protagonista (per assunto, ma sostanziato, il signore su trono del primo registro) nelle sue diverse altre vesti e/o mansioni (signore su carro? Guerriero ritratto nell'atto di uccidere l'esponente dei nemici ?).

La situla della Certosa proviene da una sepoltura a pozzetto (tomba 68) non particolarmente emergente, appartenente alla omonima necropoli bolognese; anch'essa utilizzata in vita come contenitore e più volte riparata, è stata deposta in tomba come ossuario, in questo caso di un individuo femminile di ca. 30-40 anni[25]. La sepoltura, databile attorno al 480 a.C. è sicuramente ed ampiamente successiva alla data di fabbricazione della situla, verosimilmente realizzata attorno al 600 a.C. – o poco dopo.

La raffigurazione si sviluppa in quattro registri, con lettura degli avvenimenti che procede dall'alto in basso (*fig.* 4). Nel primo registro è ritratto un articolato corteo di militari in rassegna o parata (scena I). Nel secondo vi è invece un corteo di civili, uomini e donne, che accompagnano alcuni animali al sacrificio (scena IIa). Nel terzo, alquanto complesso, compaiono cinque differenti scene: una scena di agricoltura, con un contadino che porta un aratro in spalla e due buoi (scena III); all'estremità opposta, cioè a destra, una duplice scena di caccia (scena VI); e in mezzo, dapprima un breve segmento di sfilata civile (probabilmente la testa di quella che occupa il registro superiore; scena IIb); poi una scena di agone fra due musici e, sullo sfondo, fra due pugili (scena IV); ed infine, una scena di mescita con due dignitari ritratti presso un *dinos* ad alto piede (scena V). Chiude la raffigurazione, nel quarto registro, una sequenza di animali: un giovane cervo seguito da alcuni felini dai connotati che dapprima realistici divengono poi fantastici (scena VII).

Complessivamente sembrano essere anche qui rappresentati rituali tipici di Roma e della realtà italica (in particolare di Gubbio, qui fissati sulle Tavole Iguvine), vale a dire i *suovetaurilia*. Come a Roma[26] – e come, secondo tradizione, per primo fece Servio Tullio – viene dapprima presentato in rassegna e purificato l'esercito

[24] Giustamente e con grande lucidità, Snodgrass definisce il metodo sinottico in termini (anche) negativi, affermando che tale metodo «…*non* è usato tutte le volte che la vicenda non offre le possibilità…» (Snodgrass 1994b, p. 225). A questa definizione potremmo aggiungerne un'altra, secondo la quale i principi cardine del metodo, fra cui appunto la tendenza a non replicare la figura del protagonista, sembrano venire usati fin dove possibile.

[25] Sul contesto funerario, la tomba e la situla cfr. Zannoni 1876-1884; Ducati 1923; Bartoloni, Morigi Govi 1995; *Storia di Bologna* 2005. Per l'analisi e l'interpretazione della raffigurazione nei termini qui sopra sintetizzati, cfr. in forma (molto) contratta Zaghetto 2006 e in forma più estesa Id. c.s.

[26] Per questione di spazio, qui e altrove si è (evidentemente) costretti a semplificare. Su *suovetaurilia*, *ambarvalia*, e più in generale sui cerimoniali romani qui chiamati in causa cfr. Scheid 2005. Sui rituali iguvini cfr. Ancilotti, Cerri 1996 e Prosdocimi 2015 con bibliografia aggiornata.

(scena I); successivamente sfila il corteo di sacerdoti (e sacerdotesse) che, con le tre vittime sacrificali predestinate (un bovino, un suino ed un ovicaprino), ha il compito di girare attorno ai luoghi da purificare (la città, le mura, le porte, oppure i campi, ecc.), compiendo i dovuti sacrifici (scena II); ed infine si tiene la chiusura della cerimonia, con le feste finali (sia pubbliche che private = nella casa del sacerdote maggiore), cioè i giochi, il banchetto (alluso dal cervo cacciato e condotto verso i luoghi della festa) e le libagioni (scene IV e V). Quanto alle due scene laterali, sia l'agricoltura (scena III), sia la caccia (scena VI) vanno lette in chiave allusiva e, in questa chiave ugualmente riferite al cerimoniale maggiore, il cui scopo era appunto quello di purificare esercito, città (in senso fisico e in senso di comunità di cittadini), ma anche cercare di proteggere, sempre con preghiera, i beni della terra (cittadina) e gli animali che la popolavano. Ugualmente allusiva dovrebbe essere la scena animale che occupa l'ultimo registro – unica scena dell'Ads dove una sola preda è inseguita da molti predatori –, e che nella mia interpretazione, va messa in relazione con le invettive rivolte, nel rituale iguvino, contro i nemici esterni eventualmente insediati nel corpo cittadino.

Sebbene anche qui sulla Certosa la successione diacronica degli eventi sia piuttosto lineare, il metodo iconografico utilizzato è quello *sinottico*. La raffigurazione è infatti, precisa e descrittiva, quasi icastica, all'inizio e, soprattutto, nella parte centrale, dove riporta gli elementi chiave con grande chiarezza: 12 "sacerdoti" partecipanti alla sfilata sacrificale (così come 12 dovevano essere a Roma i fratelli Arvali), alcuni inservienti, 6 "sacerdotesse" (ancora con corrispondenza a Roma con le Vestali), 3 vittime (montone, grosso bovino, suino), 3 spiedi (uno per ogni vittima), un sacerdote addetto all'abbattimento o alla dissezione delle carni. Ma diventa allusiva nella parte seguente, dove non abbiamo pedissequa (e corrispondente) ripetizione dei personaggi, ma scene che vengono contratte quanto più possibile, come nel caso della scena di sfilata del terzo registro, richiamata dai suoi elementi, cioè il dignitario, l'inserviente, la vittima, di quella degli agoni, con i pugili ritratti sopra le figure "affini" dei musici ugualmente in competizione, o della mescita dove, caso unico in tutto il repertorio, i due uomini da soli rimandano all'intera e molto più complessa cerimonia della libagione. Per non parlare poi delle due scene laterali, quella di agricoltura, quella di caccia ed infine quella con teoria di animali in chiave di preda e predatori, le quali non appartengono al *ductus* narrativo (se non forse nel caso del cervo portato al banchetto), costituendo di contro dei riferimenti essenzialmente concettuali.

La situla della Certosa apre la seconda fase dell'Ads (VI sec. a.C. ca.), il momento più prolifico in termini di prodotti e soggetti rappresentati: sfilate, libagioni, agoni, atti amorosi, scene agricole e di caccia, ecc. Detto della difficoltà di interpretare gli artefatti e le loro raffigurazioni in modo esauriente, rimane comunque la possibilità di una disamina abbastanza affidabile della struttura narrativa. Se prendiamo in considerazione le opere più complesse, notiamo infatti una tendenziale successione degli eventi messi in scena, ma un'altrettanto (contro)tendenziale mancanza di corrispondenze, ovvero di quei nessi diacronico/sequenziali scena e scena che normalmente caratterizzano il metodo ciclico, o il suo affine, cioè quello continuo.

Esemplare il caso (ancora) di una delle opere della cerchia con testo più sviluppato, la situla di Vace (VAC. S1)[27]. Qui si osserva una sfilata che occupa tutto il registro superiore (*fig.* 5), mentre nel registro inferiore ha luogo una festa, con libagione e agoni. La connessione, nonché la successione temporale fra i due momenti (prima sfilata, poi festa) è garantita – ed anzi, messa in evidenza dal toreuta – dal fatto che la testa della sfilata, come già visto nel caso della situla della Certosa, e come una sorta di inserto, ovvero di enjambement, viene ritratta nel secondo registro. Un volta sottolineato questo ponte (sintattico) le corrispondenze sembrano però finire e lasciare spazio a incongruenze; perlomeno rispetto ad una lettura lineare. Semplificando: mentre nella sfilata osserviamo due signori di prima classe (connotati come tali dall'acidario, il cappello a punta), uno su carro, l'altro a piedi in testa al corteo, e ad assistere alla gara ugualmente troviamo due dignitari, nella libagione i signori sono cinque; e mentre gli uomini di seconda classe, connotati dal basco, nella sfilata sono nove, nella festa con libagione sono solamente due. Saltando molti passaggi ed inferenze per ovvia questione di spazio, possiamo cioè rilevare che l'autore del disegno della situla di Vace – ma questo avviene in diversi altri monumenti della stessa fase[28] – non solo non ci fornisce le chiavi per riconoscere il protagonista nei due (forse tre) differenti frangenti del suo racconto, ma anzi sembra volutamente fare in modo che ciò non accada[29]. Quasi con l'intenzione, supporrei, che la (sua) narrazione venga letta non in forma (del tutto) sequenziale, ma in forma, appunto, simultanea – o quantomeno anche-simultanea –, come previsto dal metodo sinottico.

La tendenza ad esprimere nessi di tipo concettuale anziché diacronici si manifesta – direi anche qui in forma che possiamo considerare attendibile nonostante l'esiguità del campione –, tipici delle prime due fasi, sembra addirittura aumentare alla fine della fase 2 (fase 2b, 550-525/510 a.C.), dove e quando due monumenti in particolare, benché frammentari e dunque nella condizione di non trasmetterci informazioni precise sui protagonisti e sulla vicenda narrata, forniscono comunque indicazioni in tal senso, ovvero ancora in direzione del metodo sinottico. Mi riferisco in

[27] Lucke, Frey 1962, n. 33.

[28] Come ad esempio le situle di Magdalenska gora (MAG.S1), di Welzelach (WEL.S1) e di Providence (BOL.S2); cfr. rispettivamente *ibid*., n. 21, n. 44 e n. 1.

[29] Come possibile interpretazione rispetto al problema della discrepanza fra il numero dei dignitari della sfilata (2) e quelli della festa (5+2= 7), si può pensare rappresentazione di una occasione in cui il signore su carro – guidato da un sottoposto – si reca ad una festa dove trova i suoi *pares*, ma la lettura è quasi del tutto inficiata dal fatto che i signori nella sfilata sono due. Di contro la possibilità che si tratti dello stesso dignitario raffigurato dapprima mentre è in viaggio (su carro) e poi, quando giunto nei pressi della festa (l'abitazione di un pari grado?), procede a piedi, è a sua volta smontata dal fatto che mentre la figura su carro indossa un mantello non caratterizzato, quella a piedi porta (significativamente e volutamente, sono portato a ritenere) un altro tipo di mantello, decorato con piccole borchiette. Resta in piedi, pertanto e come dato di fatto l'incompatibilità nel numero dei protagonisti delle due macroscene, resa peraltro particolarmente evidente dal constatare che a fronte di un numero *pari* di figure in una delle due scene, a scoraggiare ogni collegamento diretto, in quella correlata troviamo un numero *dispari* di figure corrispondenti (ai 2 dignitari nella sfilata corrispondono, nella festa, 7 dignitari, mentre ai 9 uomini di secondo grado della sfilata, corrispondono 2 uomini del medesimo grado nella festa).

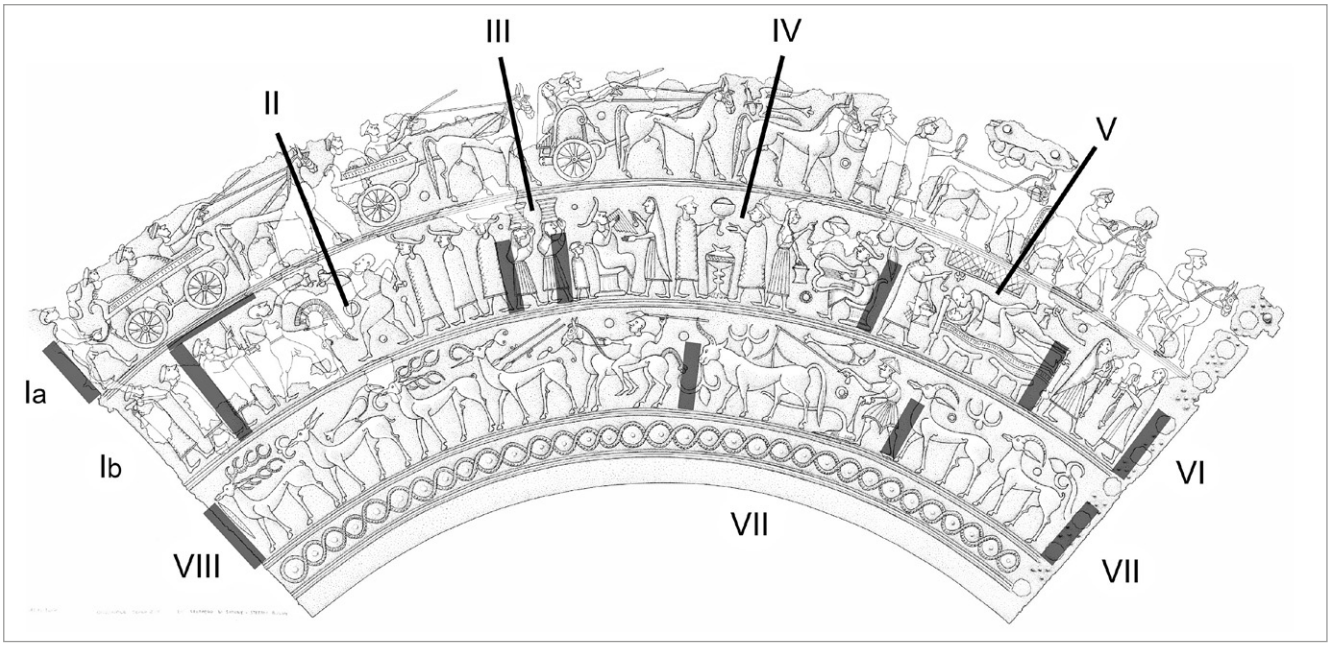

fig. 6 – Situla da Montebelluna.

particolare alla situla di Montebelluna (MON.S1)[30] e a quella quasi contemporanea – forse solo uno o due decenni più tarda – di Sanzeno (SAN.S1)[31]. Esse si caratterizzano per la presenza di un gran numero di temi – anche cinque per singolo registro – che in alcuni frangenti possono dar vita a sequenze (da interpretare) in ordine cronologico, ma che nella maggior parte dei casi sembrano costituire dei riferimenti/rimandi di ordine non diacronico, ma, come detto, semantico/concettuale. Una sfilata civile (*fig.* 6, MON.S1, 1° registro) con uomini su carro, a cavallo, a piedi, vittime sacrificali e vittimari, e poi ancora donne (2° registro), un agone pugilistico, una libagione, suonatori di rango seduti su trono, una scena di amplesso amoroso su un letto (e dunque, nella lingua dell'Ads, verosimilmente, un'unione di tipo matrimoniale/istituzionale), una scena di filatura, e poi ancora (3° registro) una scena di agricoltura e una di caccia, difficilmente costituiscono una successione lineare di eventi; molto più probabile si tratti, appunto, di richiami a temi evocati e messi in scena per il loro valore sociale, non come parti di un racconto.

È interessante notare che questa inclinazione si manifesta, all'incirca nel medesimo orizzonte cronologico, anche su immagini concise. È il caso ad esempio del fodero di coltello da Este Franchini 26 (EST.F2)[32]. Qui, seppur realizzate con un'incisione alquanto approssimativa, possiamo infatti cogliere la presenza di due scene (*fig.* 7) in evidente relazione concettuale fra loro: l'uomo a cavallo, intento ad inseguire con fini venatori un grande quadrupede, compare infatti insieme ad un altro sintagma, contenutisticamente simile e costituito da un rapace in atto di artigliare e rapire un grande mammifero simile al primo. Insieme, le due frasi danno evidentemente luogo ad una facile metafora, quella cioè del signore paragonato ad un predatore del regno

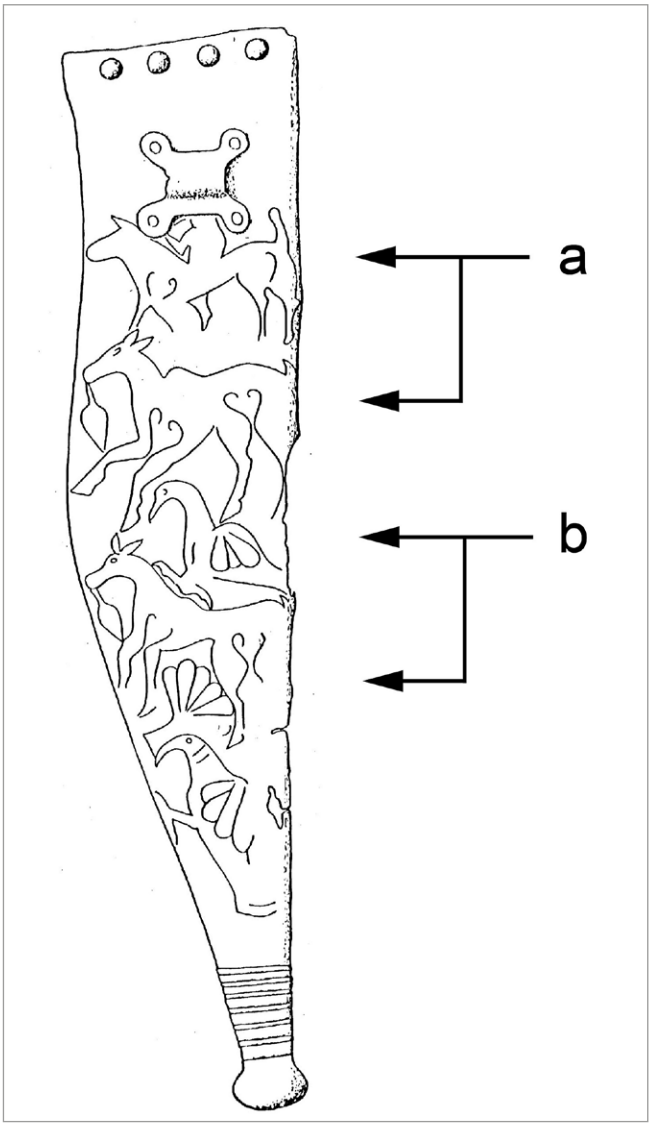

fig. 7 – Fodero di coltello Franchini 26, Este.

[30] Bianchin Citton 2014; 525 a.C. ca.
[31] Lucke, Frey 1962, n. 15.
[32] Frey 1969, n. 16; 575-525 a.C. ca.

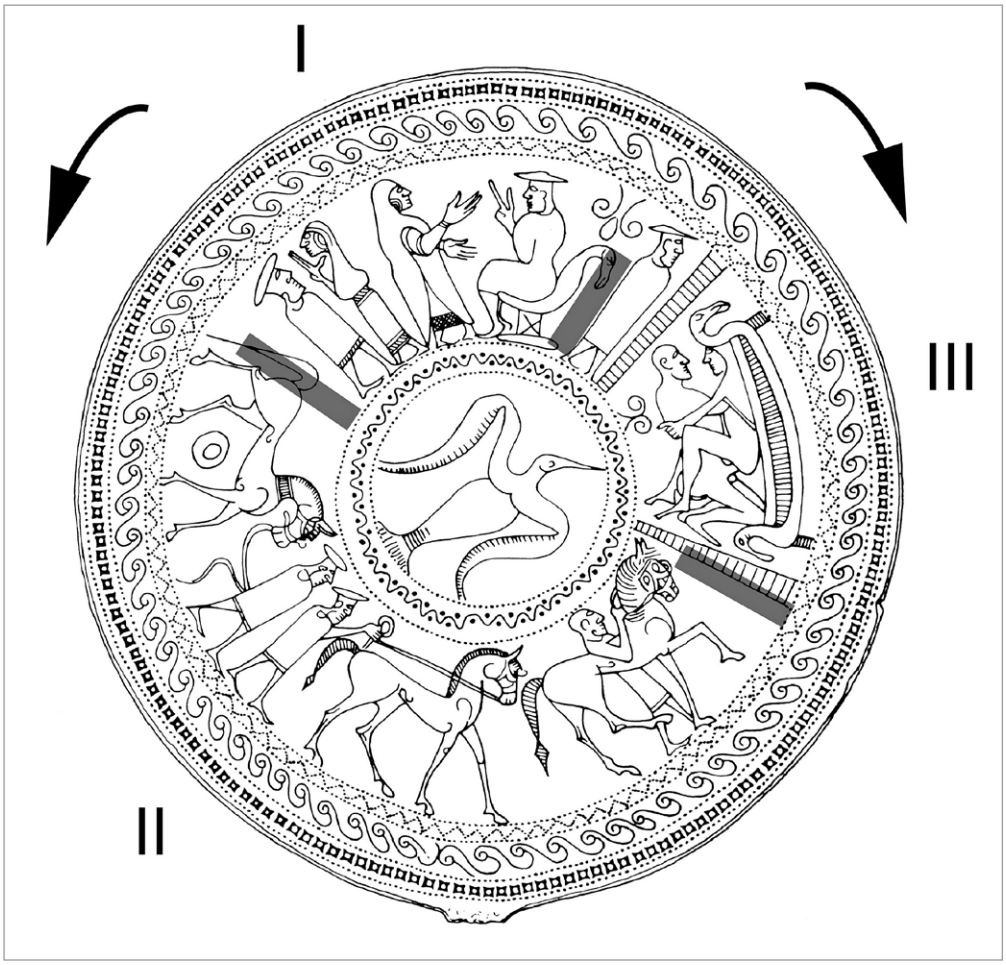

fig. 8 – Specchio da Castelvetro, Modena.

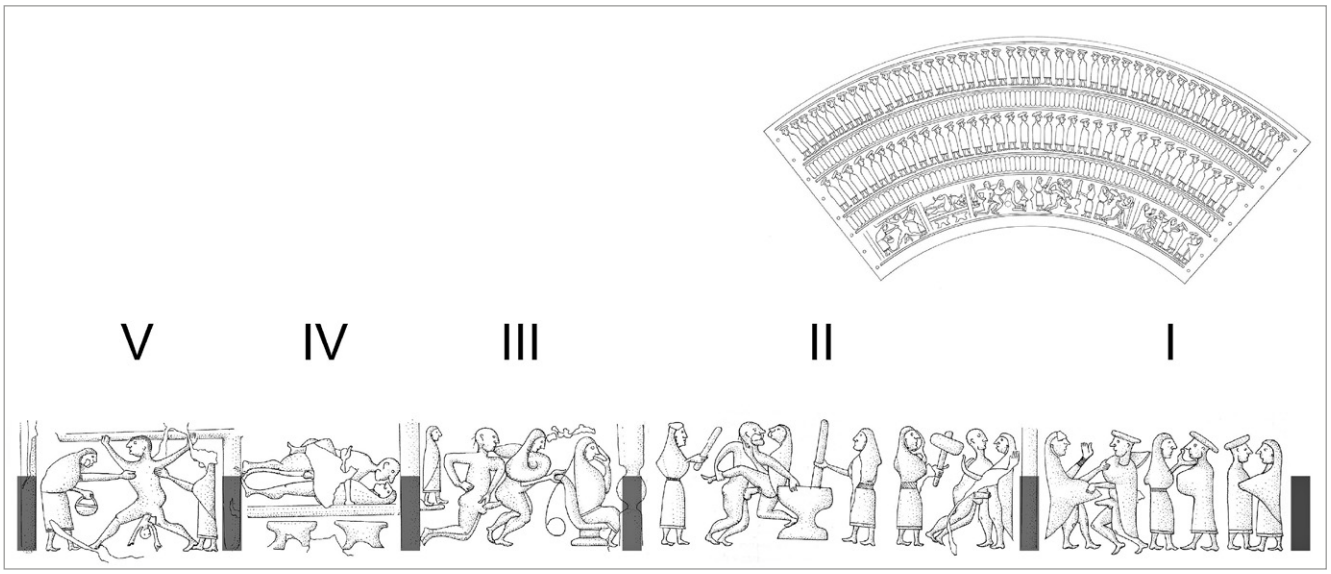

fig. 9 – Situla dall'Alpago.

animale; la stessa, per inciso, che abbiamo incontrato sulla situla Benvenuti.

Con la fase 3, cioè a partire dagli anni attorno al 500 a.C. e comunque più o meno negli stessi anni in cui, come appena detto, il metodo sinottico sembra godere di grande favore – se non per struttura, impaginazione e altre soluzioni, che si fanno meno raffinate, quantomeno per il proliferare di riferimenti di ordine concettuale –, sembra altresì emergere una diversa tendenza che da un lato mette in evidenza una maggiore inclinazione verso narrazioni di tipo *ciclico* o *continuo*, dall'altro lato lascia forse intravvedere le resistenze fornite dal retroterra culturale dei toreuti e/o dal loro milieu di formazione. Testimonianze in questo senso

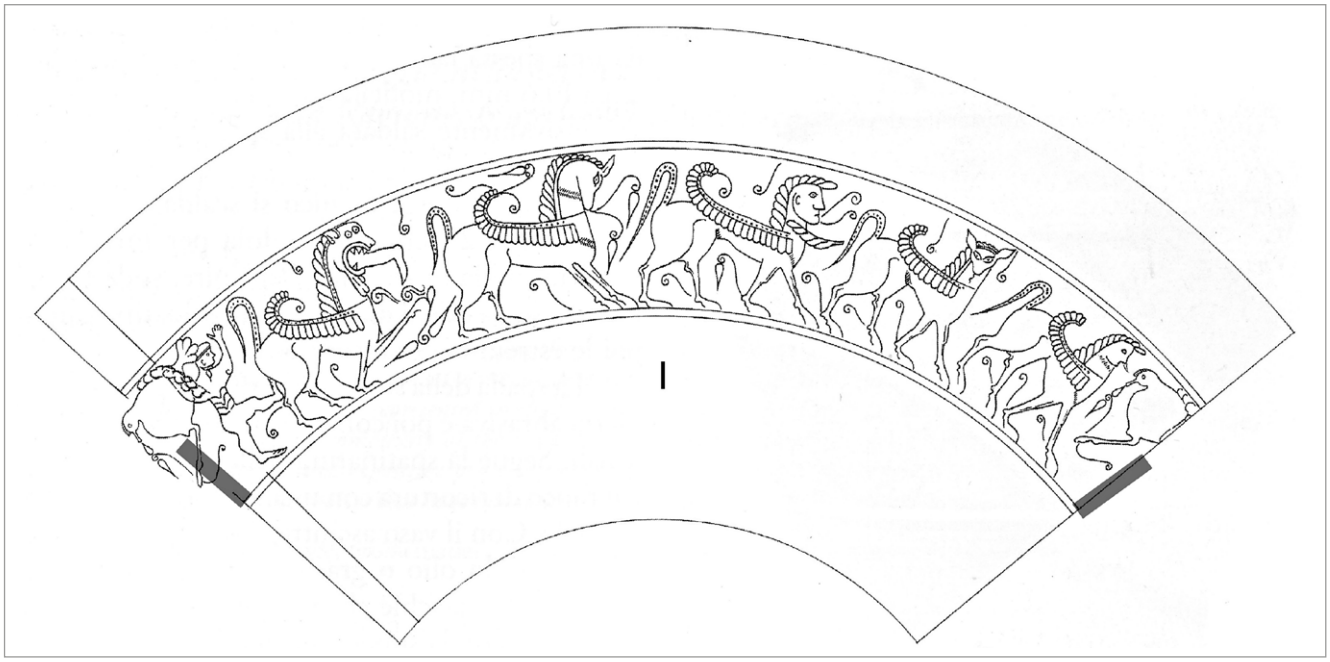

fig. 10 – Situla da Montagnana.

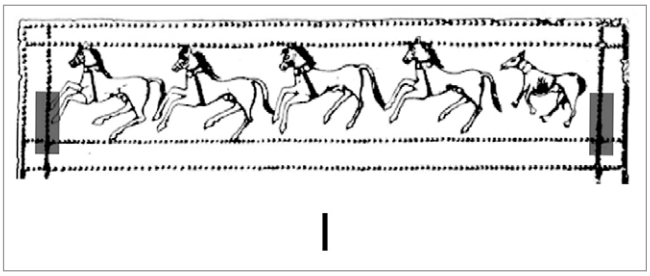

fig. 11 – Modello di sedile dalla tomba di Nerka, Este.

vengono in particolare da due monumenti molto simili fra loro non solo come concezione narrativa, ma pure come stile dell'incisione e finanche come temi trattati e finanche come stile dell'incisione. Il primo è lo specchio di Castelvetro a Modena (CAS.M1)[33]. Nella mia ipotesi[34] il campo figurato dovrebbe rappresentare un matrimonio, dalle fasi della trattativa al suo compimento durante la prima notte nuziale (*fig.* 8). Il tutto scandito in tre episodi: il primo in cui un signore di primo rango (in cui possiamo vedere un corrispondente del *pater familias*), seduto su trono, discute con una matrona della futura unione e della relativa dote (scena I), il secondo in cui si consegna la dote, composta da tre cavalli (scena II) e il terzo in cui, sotto lo sguardo del signore stesso, ora in piedi, avviene l'atto sessuale fra i due sposi (scena III). Sempre a dar credito all'interpretazione, avremmo pertanto una sequenza diacronica estremamente chiara, quindi un testo che sembrerebbe mostrare le caratteristiche di un nuovo metodo narrativo per l'Ads e precisamente quello *continuo*. Purtuttavia va rilevato che, anche a fronte di una struttura di questo tipo, che la narrazione prosegue a presentare cifre tipiche del metodo sinottico: innanzitutto perché si tratta comunque di un registro tondo (e quindi letteralmente continuo) che invita, per sua natura ad una visione simultanea; e poi perché abbiamo una figura, quella del dignitario in piedi, che, in quanto replicata e tanto più in quanto replicata in modo anomalo, cioè in posizione ravvicinata rispetto alla sua prima apparizione (da seduto), di fatto aggiunge, nel punto di partenza del racconto, un secondo *ductus* narrativo, speculare al primo. Credo vi siano pochi dubbi sul fatto che oltre al senso che segue l'ordine naturale degli eventi (dall'alto in centro, verso sinistra: contrattazione, trasporto/consegna della dote, atto amoroso) tale figura ne tracci un altro in direzione contraria (dall'alto in centro, verso destra) che, come detto, restituisce alla composizione un valore chiastico e sinottico (*fig.* 8).

La seconda opera in questione è la situla dell'Alpago, rinvenuta in provincia di Belluno (ALP.S1)[35]. Anche qui, nell'ultimo registro (*fig.* 9), abbiamo una successione di scene che raffigurano verosimilmente un rapporto amoroso iniziato con una sorta di primo approccio fra due giovani, proseguito, forse, con una contrattazione matrimoniale, e che, dopo una serie di episodi erotici, si conclude con due episodi significativi: con un'unione per così dire 'istituzionale' – in quanto svolta, secondo prassi, nel letto coniugale –, cui fa seguito, come vero e proprio termine della vicenda, la scena di parto con la nascita di quello che può esser probabilmente considerato l'erede.

Senza entrare troppo in dettaglio nella narrazione, si può individuare innanzitutto, come già visto nel caso dello specchio di Castelvetro, una sequenza (qui sinistrorsa) dichiaratamente diacronica, qui di tipo *ciclico* e non *continuo*, in quanto alcune colonne sembrano suddividere lo specchio figurato in spazi metopali, ma sostanzialmente affine a quella di Castelvetro per la successione palesemente lineare degli eventi e sconosciuta, almeno per ora, ai monumenti precedenti. Ma, allo stesso tempo, e come di norma in altre

[33] Lucke, Frey 1962, n. 5; 500 a.C. ca.

[34] Zaghetto 2002. Per una lettura differente, e precisamente in chiave mitologica, cfr. Pizzirani 2009.

[35] Gangemi 2015; 525-500 a.C. ca.

opere della cerchia, affiorano anche alcune (apparenti) incongruenze che complicano la lettura, soprattutto se intesa in chiave rigidamente *ciclica* (e/o *continua*).

Se il primo campo metopale (scena I) suggerisce di vedere qui riportate le vicende di tre uomini e tre donne, oppure di una giovane coppia (maschio e femmina) riprodotta più volte anche nella stessa metopa, la metopa finale (scena V), nella quale figurano tre donne, porterebbe a corroborare la prima ipotesi. Nel qual caso però i conti, nel resto della narrazione, non tornerebbero; sia nel secondo spazio (scena II), dove troviamo due maschi e cinque donne (o in alternativa, suddividendo lo specchio in due scene, dapprima un uomo e due donne, e successivamente un uomo e tre donne); sia nel terzo (scena III), dove si contano un uomo e due donne, forse tre se si considera anche la figura femminile di dimensioni ridotte ritratta su una sporgenza (in secondo piano?). E la questione non sembra migliorare prendendo in causa i diversi capi d'abbigliamento soprattutto, naturalmente, quelli delle donne; i quali, benché ci parlino, come di consuetudine nell'Ads, di figure di rango più alto (con lo zendale lungo), e di rango più basso (zendale corto), forse matrone vs donne in giovane età, non aiutano a fornire un ordine formale alla narrazione. Anche in quest'opera, dunque, se c'è, come credo, un significato complessivo espresso da singole scene concatenate fra loro, lo schema, al di là del senso diacronico degli avvenimenti, sembra (volutamente) reso complicato dalla mancanza di evidenti ricorrenze, caratteristica che, si è visto, pertiene (e richiama in causa, almeno in parte, e forse solo limitatamente alla parte centrale di questo racconto) il metodo *sinottico*.

Nel pieno del V sec. a.C., nel pieno cioè della fase 3, i monumenti dell'Ads iniziano a perdere consistenza narrativa. Il racconto si accorcia; i grandi cicli di fine VI sec., con addensamento quasi innaturale di un gran numero di temi – quelli canonici del repertorio e comparsi perlopiù in fase 2: sfilate, libagioni, agoni pugilistici e musicali, atti amorosi, scene di caccia e agricoltura – sembrano lasciare il posto a narrazioni decisamente più brevi. Come nel caso – pur citando i testi più lunghi di questa fase – della situla Arnoaldi da Bologna (BOL.S3)[36] dove a una festa con gare di carri e cavalli (1° registro) si accompagna il ritorno dell'armata (2° registro) – altro possibile riferimento, come suggerirebbe la situla Benvenuti, ai giochi tenuti in occasione del ritorno degli eserciti alla fine delle campagne estive ? Oppure, come nel caso della situla di Kuffarn (KUF.S1)[37], dove l'intera raffigurazione è dedicata ai giochi pugilistici e ippici e al signore che vi assiste.

La presenza di testi lunghi e/o articolati si fa ancor più rarefatta in fase 4, dove fra le poche indicazioni che riusciamo a ricavare vi è la tendenza alla dissoluzione della narrazione, intesa sia come successione di eventi posti in complessa relazione temporale e (con)causale fra loro – che raccontano, quasi certamente, un evento specifico –, come nel caso delle due più antiche situle qui trattate, la Benvenuti e la Certosa, sia come serie di rimandi concettuali a temi più generali – che raccontano, forse, una realtà più generica –, come nel caso delle opere della fine della seconda fase (fase 2b). Questo è quel che sembrano trasmettere le quattro situle di questo periodo giunte a noi meglio conservate, la Capodaglio 38 (EST.S4)[38], la Boldù-Dolfin I (EST.S5)[39], la situla di Montagnana (MOT. S1)[40] e la Boldù-Dolfin II (EST.S6)[41], tutte provenienti da Este e dintorni. Oltre a mostrare, almeno i primi tre, un soggetto sostanzialmente comune, ovverosia la presenza di una sola figura di uomo – peraltro anche ibridizzato – fra animali, perlopiù fantastici e feroci (*fig.* 10), restituiscono l'idea di testi figurati ormai privi di articolazioni interne, in grado certamente di trasmettere anche contenuti, ma solo agli occhi del lettore in grado di decodificare ruolo e significato dei protagonisti siano essi umani o, ormai, quasi esclusivamente animali – benché appunto (e non a caso) appartenenti ad un immaginario fantastico[42]. Significativo in proposito, al di là delle differenze stilistiche che parlano del passaggio da un pesantissimo *horror vacui* ad una narrazione estremamente pulita ed essenziale, ciò che mostra la più recente delle opere dell'Ads, il trono della tomba di Nerka da Este (EST.E1)[43]: la raffigurazione di un lupo che segue tre cavalli. Un tema che, tanto più se da mettere in relazione con la leggenda narrata da Strabone delle cavalle selvagge guidate dal lupo venetico, potrebbe mostrare sia un cambiamento forse epocale nei temi trattati, ora di ordine mitologico – o forse meglio, mitostorico –, sia il conseguente mutamento nella tecnica narrativa. Per quanto si tratti di un monumento isolato, quello che sembra effettivamente cogliersi è la fine – quantomeno sui documenti in bronzo dell'Ads – della narrazione complessa e articolata, e di contro l'affermazione, anche in virtù come detto, del cambio di soggetti, di una tecnica decisamente più semplice, di cui già si intravvedevano i primi segnali nelle più antiche situle atestine di fase 4 e che possiamo sostanzialmente far coincidere con un particolare, e per quanto riguarda il nostro contesto storico, nuovo metodo narrativo: il metodo *monoscenico*.

[36] Lucke, Frey 1962, n. 3; 475 a.C. ca.
[37] *Ibid.*, n. 40; 475 a.C. ca.
[38] Frey 1969, n. 31: 450-400 a.C.
[39] *Ibid.*, n. 36: 450-400 a.C.
[40] Buson 2014; 450-400 a.C.
[41] Frey 1969, n. 34: 400-350 a.C.
[42] Cioè ad un sistema di segni portatore di significati già da solo.
[43] Chieco Bianchi 1987.

Bibliografia

Ancilotti, Cerri 1996 – A. Ancilotti, R. Cerri, *Le Tavole di Gubbio e la civiltà degli antichi Umbri*, Perugia 1996.

Arte Situle 1961 – AA.VV., *L'arte delle situle dal Po al Danubio,* Catalogo della Mostra, Firenze 1961.

Ashmole, Yalouris 1967 – B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967.

Bartoloni, Morigi Govi 1995 – G. Bartoloni, C. Morigi Govi, *Etruria and Situla Art: the Certosa Situla – New Perspectives*, in *Italy in Europe: Economic Relations. 700 BC-AD 50*, British Museum, Occasional Paper 97, 1995, pp. 159-176.

Bianchin Citton 2014 – E. Bianchin Citton, *Topografia e sviluppo di un centro preromano della fascia pedemontana veneta. Il caso di Montebelluna*, in *Amore per l'Antico. Dal Tirreno all'Adriatico, Dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di antichità in ricordo di Giuliano De Marinis*, a cura di G. Baldelli, F. Lo Schiavo, Roma 2014, pp. 999-1005.

Brilliant 1987 – R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze 1987.

Buson 2014 – S. Buson, *Montagnana, fondo Fracasso. La situla: restauro e valorizzazione,* in *Notizie di Archeologia del Veneto,* 3, 2014, pp. 258-262.

Cassola Guida 1997 – P. Cassola Guida, *Spunti sull'interpretazione dell'"Arte delle Situle": la situla della tomba Benvenuti 126*, in *Ostraka*, VI, 2, 1997, pp. 201-214.

Chieco Bianchi 1987 – A.M. Chieco Bianchi, *Este, Casa di Ricovero: la tomba 23/1984*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, a cura di R. De Marinis, Mantova 1987, pp. 153-159.

Chomsky 2017 – N. Chomsky, *Linguistica cartesiana*, Milano 2017.

Ducati 1923 – P. Ducati, *La situla della Certosa*, in *Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, s. II, V-VII, 1923, pp. 3-74.

Este II 2006 – L. Capuis, A.M. Chieco Bianchi, *La necropoli di Villa Benvenuti*, Monumenti Antichi dei Lincei. II, VII, Roma 2006.

Frey 1962 – O.H. Frey, *Die situla von Kuffarn: ein figürlich verzierte Bronzeblecheimer der Zeit um 400. V. Chr.*, in *Prähistorische Kunst, Verhöffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum*, Wien 1962, 4, pp. 3-12.

Frey 1969 – O.H. Frey, *Entstehung der Situlenkunst. Studien zur Figürlich Verzierten Toreutik von Este,* in *Röm—Germ. Forschungen*, 26, Berlin 1969.

Fürsten 2010 – *Fürsten Feste Rituale. Bilderwelten zwischen Kelten und Etruskern*, Ausstellung des Archäologischen Museums 30, Frankfurt 2010.

Gangemi 2015 – G. Gangemi, *La situla istoriata*, in *Le signore dell'Alpago. La necropoli preromana di Pian de la Gnela a Pieve d'Alpago (Belluno)*, a cura di G. Gangemi, D. Voltolini, M. Bassetti, Treviso 2015, pp. 113-117.

Guerriero e Sacerdote 2002 – *Guerriero e sacerdote. Autorità e comunità a Verucchio nell'età del ferro. La Tomba del Trono*, a.C. di P. von Eles, in *Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna* 6, Firenze 2002.

Lucke, Frey 1962 – W. Lucke, O.H. Frey, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises* (Röm-Germ. Forschungen, 26), Berlin 1962.

Morigi Govi 1971 – C. Morigi Govi, *Il tintinnabulo della 'Tomba degli Ori' dell'Arsenale Militare di Bologna*, in *Archeologia Classica*, XXIII, 1971, pp. 211-235.

Pizzirani 2009 – A. Pizzirani, *Il sepolcreto etrusco Galassina di Castelvetro (Modena)*, Bologna 2009.

Prosdocimi 2015 – A. Prosdocimi, *Le tavole iguvine. Preliminari all'interpretazione. La testualità, fatti e metodi. II*, Firenze 2015.

Sassatelli 2013 – G. Sassatelli, *L'arte delle situle*, in *Venetkens* 2013, pp. 99-104.

Scheid 2005 – J. Scheid, *Quando fare è credere. I riti sacrificali dei Romani*, Roma-Bari 2005.

Snodgrass 1994a – A.M. Snodgrass, *Le prime scene figurate dell'arte greca,* in Id., *Un'Archeologia della Grecia*, Milano 1994, pp. 136-174.

Snodgrass 1994b – A.M. Snodgrass, *Narrazione ed illusione nell'arte greca arcaica,* in Id., *Un'Archeologia della Grecia*, Milano 1994, pp. 217-243.

Storia di Bologna 2005 – *Storia di Bologna, 1, Bologna nell'antichità,* a cura di G. Sassatelli, A. Donati, Bologna 2005.

Turk 2005 – P. Turk, *Images of Life and Myth*, Exibition Catalogue, Ljubljana 2005, pp. 47-75.

Venetkens 2013 – *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Catalogo della Mostra (Padova, 6 aprile-17 novembre 2013), a cura di M. Gamba, G. Gambacurta, A. Ruta Serafini, V. Tinè, F. Veronese, Venezia 2013.

Zaghetto 2001 – L. Zaghetto, *Il linguaggio figurato dell'arte delle situle. Per una nuova metodologia della ricerca*, Tesi di Dottorato (XIV ciclo), Padova 2001.

Zaghetto 2002 – L. Zaghetto, *Dalla "Parola" alle "Frasi": unità semplici e unita strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'arte delle situle*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma 2002, pp. 31-43.

Zaghetto 2006 – L. Zaghetto, *La ritualità nella prima Arte delle situle*, in *La ritualità funeraria tra età del Ferro e Orientalizzante in Italia*, Atti del Convegno (Verucchio, 26-27 giugno 2002), a cura di P. von Eles, Pisa, Roma 2006.

Zaghetto 2017 – L. Zaghetto, *La situla Benvenuti di Este. Il poema figurato degli antichi Veneti,* Bologna 2017.

Zaghetto c.s. – L. Zaghetto, *La situla della Certosa*, Bologna c.s.

Zannoni 1876-1884 – A. Zannoni, *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna 1876-1884.