

CARLO SEBESTA, *Lo specchio della Galassina di Castelvetro : un'ipotesi interpretativa*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione prima» (ISSN: 0392-0690), 82/3 (2003), pp. 605-626.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/stusto>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



STUDI E MEMORIE

LO SPECCHIO DELLA GALASSINA DI CASTELVETRO:
UN'IPOTESI INTERPRETATIVA

CARLO SEBESTA

Quadro iconografico

La recente nota di Diana Neri¹ mi ha stimolato ad approfondire l'analisi dello specchio di Castelvetro ripercorrendo i blocchi figurati in cui essa si articola e a soffermarmi su alcune problematiche connesse. Uno spunto convincente per un altro verso mi è giunto anche da un confronto tra la fotografia dello specchio in parola contenuta nella nota opera del Frey sulla situla di Providence² e la annessa trascrizione grafica cui solitamente ci si riferisce e che a mio avviso necessita di qualche ritocco.

Neri analizza anzitutto l'iconografia dello specchio proponendone un confronto calzante con una coppa fenicia egittizzante dell'VIII-VII a. C., di provenienza cipriota, nota anche come coppa di Salamina³, appartenente ad una classe di coppe a distribuzione figurativa concentrica ad un disco figurato. Oltre a rilevare una comunanza di tecnica toreutica, orientale, etrusca e situlare, Neri pone l'accento sulla continuità mediata oriente-occidente di certi motivi iconografici di tipo ritualistico, religioso, etnografico. Tali ad esempio i motivi del banchetto, della libagione, dei costumi e del vestiario, degli strumenti musicali e della musica, non ultimo il motivo della ierogamia presente tanto nella coppa cipriota quanto nello specchio di Castelvetro. Neri propone che il tema sotteso alla figurazione dello specchio sia quello della stipulazione di un contratto matrimoniale in ambiente socialmente elevato, suggellato da una dote o da un dono nuziale consistente in tre cavalli.

Per quanto riguarda la direzione di lettura del testo, dopo il blocco figurativo contrattuale, letto parrebbe in destrorsa, Neri volge in sinistrorsa passando alla sezione dei cavalli per concludere la lettura con la ierogamia, sempre in senso antiorario. Su un argomento più generale come l'aspetto genetico ed evolutivo dell'arte delle situle in cui si colloca lo specchio di Castelvetro, Neri conclude significativamente: "è nell'arte delle

¹ D. NERI, *Notarella iconografica sullo specchio decorato proveniente dalla necropoli etrusca di Galassina (prov. MO)*, in *Pagani e cristiani forme ed attestazioni di religiosità del mondo antico nell'Emilia centrale*, a cura di C. CORTI, D. NERI, PANCALDI, Bologna 2001, pp. 27-35.

² W. LUCKE-O. FREY, *Die situla in Providence (Rode Island)*, Berlin 1962, tavv. 21, 22.

³ G. FALSONE, *La Fenicia come centro di lavorazione del bronzo nell'età del ferro*, "Dialoghi di archeologia", terza serie, s. III, 6, 1, 1988, pp. 79-110.

situle che si è efficacemente riflessa la “storia scritta” del popolo paleoveneto e che si è meglio trasmessa la tradizione artigianale e figurativa delle coppe fenicie”, e ancora, sulla iconografia dello specchio di Castelvetro, : “credo che si possa considerare all’origine del suo assetto figurativo il lontano Vicino Oriente, mediato dalle popolazioni del centro Europa e acquisito pienamente dai Veneti che a loro volta lo hanno trasmesso nel tempo”⁴.

Non sono note con certezza ma solo supponibili le occasioni ed i tragitti che possono aver portato nell’area dell’arte situlare la tradizione delle coppe fenicie corrispondente all’associazione della struttura figurativa circolare e la rappresentazione della ierogamia dentro un unico contesto. L’approdo di oreficerie fenicie in Lazio ed Etruria è comune durante il VII a. C. ed è possibile che in quest’epoca vi siano stati trasmessi in associazione gli elementi di cui sopra. Tuttavia è da prendere in considerazione anche la trasmissione autonoma da oriente di ciascuno dei due elementi, eventualmente dotati di capacità associative proprie. La figurazione strutturata circolarmente si presenta autonoma con notevole frequenza un poco dovunque dalla seconda metà del secondo millennio su varie tipologie di oggetti metallici, ceramici, eburnei, a forma di disco piatto di impiego e misure diversi come coppe, scodelle, dischi o altro. Essa si presenta massicciamente sulle coppe attiche a figure nere e a figure rosse che dall’emporio di Spina si diffondono particolarmente nel territorio felsineo quale merce di scambio del commercio ateniese⁵ nel V sec. a. C.. Pure per la ierogamia è possibile supporre un percorso autonomo vista la sua lunga esistenza di millenni durante i quali si presenta isolata o dentro contesti, diffusa quasi ecumenicamente e con collocazioni diverse cui conferisce unitariamente il proprio potenziale di successo.

L’oggetto specchio ha una parte molto importante dentro l’analisi dei rapporti tra gli antichi abitanti di Castelvetro ed i toretuti dell’arte delle situle. Gli specchi decorati etruschi (fine VI-II a. C.), considerati un prodotto artigianale nazionale, trovarono nel V e IV secolo il momento artistico più elevato della loro produzione (nel nostro caso specifico si tratta di opera di incisione e non della tradizionale opera situlare “a sbalzo”). Nell’Etruria del V secolo essi costituiscono un comunissimo dono dotale e nuziale femminile. In quest’epoca lo stile figurativo è di solito recuperato dagli esempi pittorici più illustri della vasaria attica. Nell’iconografia degli specchi entrano soprattutto divinità della mitologia greca come Afrodite, Dioniso, Minerva, i Dioscuri, Eros, ecc. Altri motivi iconografici sono tratti da vicende attinenti il mondo femminile dell’abbigliamento o a volte sono costituiti da scene erotiche. Particolare importanza assumono le figurazioni relative le gesta della storia nazionale etrusca e certe più rare immagini di argomento ideologico-istituzionale, queste ultime corrispondenti ad esemplificazioni del mito proprio proposto quale valore sociale e culturale in un momento che precede l’arrivo del mito greco⁶.

⁴D. NERI, *Notarella iconografica*, p. 30.

⁵F. RONCALLI, *L’arte in Rasenna*, Milano 1986, pp. 533-665, 659.

⁶M. MENICHELLI, *Archeologia del potere*, Milano 1994, pp. 7-9.

Nonostante sia ritenuto realizzato nello stile decorativo peculiare dell'arte situlare e perciò lontano dallo stile decorativo degli specchi etruschi, lo specchio di Castelvetro appare inquadrabile dentro un immaginario riflettente antichi aspetti ideologici dell'Etruria. La contiguità ideologica e topografica alla cultura etrusca trova indizi calzanti nella data di fondazione dell'insediamento etrusco di Castelvetro (600 a. C.) qualificato come appartenente ad una prima colonizzazione etrusca transappenninica dietro vie fluviali tra Panaro e Reno e procedente da un'Etruria interna conservatrice⁷. Altri indizi di etruschicità provengono sia dalla sua attribuzione secondo il costume etrusco ad una donna promessa sposa o sposa, sia dal contenuto iconografico, sia dalla incontestabile etruschicità del sepolcreto della Galassina di Castelvetro che viene fatto risalire alla seconda metà del V a. C.

In conclusione, la convergenza di alcuni argomenti significativi parrebbe attestare un complesso di circostanze che orientano verso una committenza etrusca dello specchio di Castelvetro. L'opera di incisione potrebbe essere avvenuta in territorio felsineo-padano dove da fine del VI a. C. e durante il V circolano testimonianze di toreuti di diversa provenienza, estrazione ed abilità, cui vanno attribuiti oltre allo specchio di Castelvetro, i grossolanamente coevi specchio Arnoaldi, le situle della Certosa ed Arnoaldi, verosimilmente la situla presente al museo di Providence, l'elmo di Oppeano e quello recuperato dal Po presso Cremona⁸ (fig. 3).

Per quanto riguarda lo specchio liscio inornato che eventualmente avrebbe potuto costituire il supporto disponibile per l'incisione, si rammenta la documentazione di produzioni bronzee tra cui specchi a superficie liscia dalle necropoli della Felsina del V a. C.⁹. L'incisore dello specchio di Castelvetro viene identificato da Malnati quale un artigiano locale che ha inciso nello stile dell'arte delle situle¹⁰.

Il primo atto dell'ispezione iconografica di uno specchio è la collocazione spaziale dello stesso in posizione ottimale di lettura rapportata all'impaginazione figurativa. Il nostro specchio è mutilo del manico ma non tanto da non concederne con precisione l'individuazione dell'attacco e pertanto dell'asse dello specchio passante per il manico. A prima vista si direbbe che questo atto iniziale si debba risolvere automaticamente una volta individuato l'asse del manico. Tale soluzione tuttavia non risulta condivisa nelle trascrizioni grafiche proposte da Frey¹¹ e da Malnati, quest'ultima optata anche da Neri¹². Il Frey ha privilegiato una soluzione che fa passare l'asse del manico e perciò dello specchio per la matrona in colloquio col personaggio aristocratico eminente della parte superiore dello specchio, cosicché il volatile centrale dell'umbone si pone orizzontalmente. La proposta Malnati, piazzando l'asse dello specchio in posizione opposta alla

⁷ L. MALNATI, *L'affermazione etrusca nel modenese e l'organizzazione del territorio*, in *Modena dalle origini all'anno Mille, guida alla mostra*, Modena 1988, pp. 137-148, G. SQUADRINI, *Necropoli etrusca della Galassina di Castelvetro. La tomba 2 del 1879*, pp. 272-281.

⁸ Antikenmuseum der Staate. Museum Preuss. Kulturbesitz, Berlin.

⁹ L. MALNATI-V. MANFREDI, *Gli Etruschi in Val Padana*, Milano 1991, p. 172.

¹⁰ *Ibid.* pp. 202-203.

¹¹ W. LUCKE-O. FREY, *Die situla in Providence*, tavv. 21, 22.

¹² D. NERI, *Notarella*, figura a p. 35.



Fig. 1. Opere di incisione (VI-V a. C.) reperite in territorio felsineo-padano. Sopra: specchio Arnoaldi ed elmo di Oppeano, sotto: elmo proveniente dal Po presso Cremona.

precedente, parrebbe corrispondere ad una soluzione impostante la figurazione complessiva su due emisferi approssimativamente simmetrici in modo tale che quello superiore propone il colloquio nuziale e la ierogamia mentre quello inferiore è costituito dalla sezione dei cavalli.

Diversamente dai punti di vista che precedono ho scelto quella che mi pare la collocazione abituale degli specchi figurati, facendo coincidere l'asse della figurazione con quella del manico dello specchio. La direzione di lettura si svolge sempre in senso orario a partire dal blocco del contratto nuziale che è l'inizio del testo figurato. Pertanto a questa parte fanno seguito la ierogamia e la sfilata dei cavalli.

Il pacchetto del contratto nuziale è costituito da cinque personaggi ed è verosimilmente scandito in tre tempi di azione che si succedono verso destra. Apre la scena iniziale una coppia di personaggi stanti di sesso diverso, giovani probabilmente. La donna produce un gesto molto particolare che realizza portando l'indice della mano sinistra (oppu-

re indice e medio accostati) verticale davanti al viso all'altezza della bocca, mentre il suo interlocutore è gestualmente indifferente. La scansione successiva contiene due personaggi adulti a colloquio: da sinistra una matrona tende le braccia flesse al gomito verso un personaggio di alto rango seduto su un trono la cui spalliera termina con una protome aviforme. Egli è contraddistinto da una figura a clessidra, indossa una lunga veste ed un berretto molle. La sua partecipazione gestuale consiste nel protendere una mano da cui emergono estesi pollice ed indice. Segue una scansione contenente un unico personaggio maschile che volge le spalle alla coppia precedente e che parrebbe non assistere materialmente al colloquio dei due personaggi che lo precedono orientato com'è verso la successiva ierogamia.

Dentro tutto il contesto figurato dello specchio la ierogamia è l'unica porzione scenica separata dalle altre per mezzo di due barre verticali costituite dalla sovrapposizione di masselli rettangolari. Si tratta dunque verosimilmente di due pareti in muratura.

Il connubio ierogamico avviene sopra un letto foggiate a barca che appoggia su due bassi blocchi di pietre e possiede due estremità formate a protome di uccello dotato di un lungo becco. Il letto è dolcemente convesso nella parte inferiore e a causa delle protomi aviformi ricorda la nota struttura a barca solare da cui però differisce per una propria interpretazione dei volatili. La fiancata del letto è listellata verticalmente. La congiunzione ierogamica è del tipo orizzontale come nei modelli delle ciste di Sanzeno e di Treviso. La donna appare col capo coperto da uno scialle e abbraccia il partner al dorso¹³.

Appesi alla cornice dell'umbone dello specchio pendono sulla scena due piccoli grafismi, una coppia di riccioli divergenti provenienti da una base triangolare ed una figura a foglia allungata. Essi appartengono alla stessa classe del bocciolo appeso in alto alla medesima cornice dopo il colloquio tra i personaggi aristocratici, uniche concessioni al gusto orientalizzante.

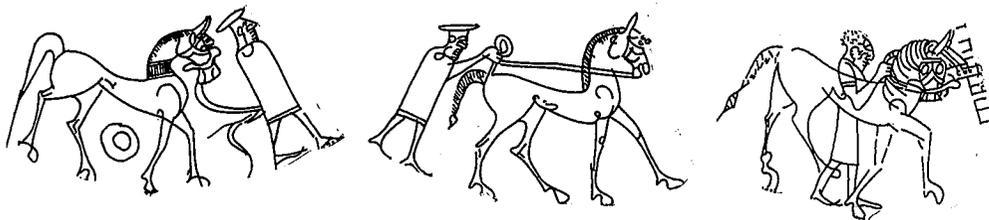


Fig. 2 La sfilata dei cavalli rettificata.

A partire dalla sezione di muro sulla sinistra della ierogamia si sviluppa il blocco figurato dei tre cavalli. Ciascuno di essi è associato ad un personaggio maschile impostato in direzione antioraria come i tre animali. Il primo sulla destra è un cavallo riottoso durante un'operazione di doma. Il domatore lo stringe dappresso con il gomito destro

¹³ La vecchia edizione grafica dello specchio di Castelvetto del Frey è carente della metà inferiore dello ierogamo ed inverte curiosamente le protomi aviformi del letto ierogamico. Tali variazioni vengono recentemente riproposte nel disegno trascrittivo dello specchio annesso a M. MENICHELLI, *Le forme politiche di epoca arcaica, Gli Etruschi*, Milano 2000, p. 218.

stretto contro il fianco dell'animale. Contemporaneamente la mano destra impugna una cavezza molto corta con cui lo trattiene. Nello scuotimento della doma la criniera dell'animale si è gonfiata, gli occhi si sono dilatati per il terrore, le labbra inarcate scoprono i denti, un oggetto incapibile a prima vista si è messo di traverso al muso. Istantaneamente questo oggetto potrebbe far pensare ad uno strumento di contenzione, una specie di cavezzone o di Hackamore a giro-muso collegato alle briglie che trazionate lo comprimono contro il naso, parte estremamente sensibile del cavallo, venendo a costituire un notevole argomento di persuasione¹⁴. Osservando con maggiore attenzione si realizza che lo strumento è identificabile con un montante di morso, vistane una copia identica e nella giusta sede sul cavallo che chiude la sfilata. Il muso del cavallo è agganciato in qualche modo al muro contiguo della ierogamia che offrirebbe un appiglio infissovi cui convergono dal capo equino delle corde o piuttosto una parte della criniera che vi si è impigliata. Il domatore è impegnato al massimo sforzo a giudicare dalla rigidità del collo, dalla mimica del volto corrugato agli zigomi, dagli occhi serrati con forza e dalla corta capigliatura in turbolenza.

Il cavallo successivo è tenuto a briglia tesa da un conducente che gli sta posteriormente. Si tratta di un cavallo asciutto, ben strutturato, dalla criniera corta e compatta, curata, provvista di un'ariciatura frontale. La coda è annodata. La briglia è ovviamente lunga e forma verso la fine un cappio verticale in alto uscendo dalla mano a pugno del conducente. Il braccio che regge la briglia è appena flesso in allerta prudente. Il terzo cavallo è preceduto da un conducente che lo tiene a briglia lassa e in parte cadente. Questo si presenta vestito come il suo predecessore, corta veste al ginocchio con una stretta falda in basso, berretto molle, consueto per i personaggi maschili dello specchio appartenenti a figure della realtà quotidiana. Il cavallo cui è associato ha una corporatura robusta per un attacco massiccio degli anteriori e forse rivela un'età maggiore dei cavalli che lo precedono a giudicare dall'accentuazione della cifosi cervicale. La criniera è corta e compatta, il ciuffo frontale è a spazzola, la coda pettinata, impomatata e perciò appuntita. Il cavallo porta un alto e vistoso collare che potrebbe qualificarlo come animale da parata. Tutti e tre i cavalli sono connotati maschi.

L'umbone figurato dello specchio è separato dal testo restante da una stretta cornice circolare costituita da una linea ondulata che corre dentro una coppia di cerchi a puntinatura. L'uccello raffigurato presenta una tipologia particolare costituita da un apparato alare a stampella le cui porzioni distali sono piegate di circa 90° cosicché la sua figura, piazzata a becco all'insù, assomiglia ad una "emme" maiuscola arrotondata alle ripiegature. Rispetto alla figurazione che lo circonda l'uccello è posizionato in modo che il becco punta, come un segnacaso?, verso il centro della scena ierogamica.

La tipologia del becco lungo e diritto di questo volatile che potrebbe forse ricordare vagamente il becco di una delle protomi del letto ierogamico, non trova riscontro in

¹⁴ A. K. TAYLOR, *Römische Hackamoren und Kappezaume aus metal*, in "Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, Festschrift Hundt", Teil 2, 1975, pp. 106-133, C. DAREMBERG-E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 1890, "frenum".

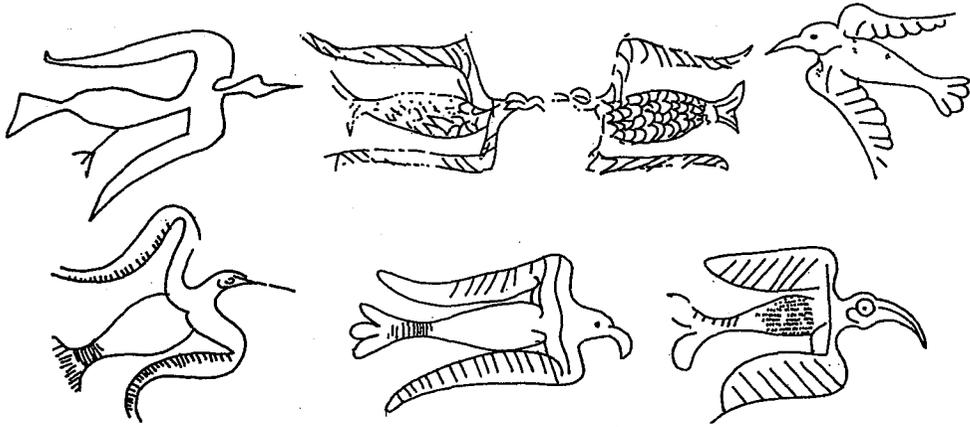


Fig. 3. Tipologia alare aviaria a stampella : 1) tomba dei Giocolieri (Tarquinia), 2) bucchero della collezione Guglielmi (Gregoriano Roma), 3) situla della Certosa, 4) specchio di Castelvetro, 5) situla di Matri, 6) situla di Vace.

uccelli dotati del pari di stampella alare, corpo a fiasca stretta, coda ad estremità svasata, che sono invece caratterizzati da becchi curvi e adunchi. Si raffrontino gli esemplari del corteo militare della situla della Certosa, i due uccelli contrapposti graffiti del vaso di bucchero della collezione Guglielmi del Museo Gregoriano del Vaticano di Roma, il secondo uccello da sinistra del primo registro della situla di Vače o di quella di Matri (fig.3). A tutta prima la forma allungata del becco potrebbe far pensare ad un uccello palustre e tuttavia la mancanza di zampe ci priva di un elemento di conferma che potrebbe essere determinante per la identificazione del volatile. Non si esclude che la cornice circolare dell'umbone abbia compressa la figura eliminando un'altra utilissima informazione quale la lunghezza del collo e la curvatura del medesimo. I volatili raffigurati nello specchio di Castelvetro non assomigliano certo alle ochette palustri Urnenfeld né ai successivi cigni dei cinturoni europei in lamina bronzea di Fliess e consimili¹⁵. Tuttavia anche attraverso questo incerto materiale aviario e quanto ad esso collegabile, lo specchio di Castelvetro ci fa intravedere un aspetto della circolazione del mito nell'Europa di fine bronzo proponendoci una nuova formula salvifica realizzata con la associazione della barca solare e del collaudato modulo ierogamico. Forse la figura dello specchio, ad ali spiegate, centralizzata e di notevoli dimensioni, potrebbe far pensare che il toreuta abbia voluto esprimere un simbolo in una direzione ben qualificabile e di importanza assolutamente rilevante oppure un' insegnamento unificante tutto il contesto.

L'incisore miniaturista che ha realizzato lo specchio di Castelvetro (diam. cm. 17) ha usato una tecnica mista a fitta puntinatura strisciata e a puntinatura spaziata diversa-

¹⁵ W. SYDOW, *Der Hallstattzeitliche Bronzehort von Fliess im Oberinntal, Tirol*, a cura di H. ADLER, "Fundberichte aus Österreich Materialhefte", 3, 1995. Opera esaustiva per l'argomento dei cinturoni in lamina di bronzo del periodo Hallstatt in tutto l'ambiente europeo anche al di qua delle Alpi.

mente e con disuguale diametro dei punti seconda il luogo dell'operazione (da piccoli punti fino a vescicolette). Egli inoltre ricorre frequentemente all'uso di un righello per guidare tratti di incisione rettilinea come a livello della coda del cavallo con collare, della briglia tesa del secondo cavallo, di alcuni tratti delle zampe equine e delle vesti, ecc., e forse per impostare qualche riferimento spaziale in fase progettuale.

Lo specchio è deteriorato nella parte del colloquio nuziale, subito dopo la figura della matrona e nella successiva ierogamia; non tanto però che non si possano recuperare le posture dei personaggi e mancando limitate certezze solo per alcuni tratti di volto e alcuni dettagli figurativi peraltro non troppo rilevanti.

Digressione sul tema del cappio verticale:

Prima di iniziare il commento ai blocchi figurati dello specchio mi pare utile una digressione sul cappio verticale della briglia equina, presente nelle opere dell'arte delle situle di Sanzeno, Vače, Topliče, e che ritroviamo appunto nello specchio di Castelvetro. Le opere citate raffigurano un conducente di cavallo che, posizionato dietro ad esso, impugna una briglia tesa munita di un cappio verticale superiore. Del cappio si dà qui di seguito una descrizione ergologica allo scopo di chiarirne la funzione e avvertendo che esso è un marchingegno tuttora in uso. Esso consiste in un'ansa che viene formata verso l'ultima parte della briglia e impugnata alla propria base in modo che dal pugno escano superiormente l'ansa o cappio ed inferiormente una coda della briglia. Il conducente, stringendo e allentando il pugno, fa scorrere dentro il pugno la parte di briglia trazionata costituente l'ansa comprimendola variamente in modo tale che si viene formando uno strumento modulatore della briglia tanto per la recezione quanto per la trasmissione da e all'animale. Ovviamente uno strumento tale rende possibile anche dosare la velocità dei comandi impartiti al cavallo o i messaggi ricevutine, ammorbidendo eventuali improvvise trazioni sulla briglia e relativi strappi.

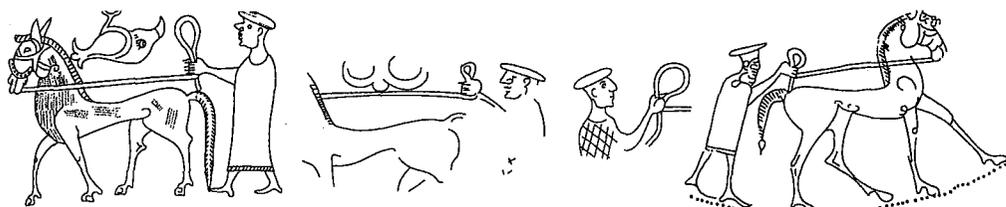


Fig. 4. Il cappio verticale nell'arte situlare: Vače, Topliče, Sanzeno, Castelvetro.

Il problema del cappio verticale è stato posto da Di Filippo¹⁶ che ne ha controllato molteplici aspetti senza giungere peraltro ad una soluzione eziologica semanticamente unitaria (generica tipologia dei guidatori appiedati, particolare strutturazione della bri-

¹⁶E. DI FILIPPO, *Rapporti iconografici di alcuni monumenti dell'arte delle situle*, in "Venetia I", Padova 1967, pp. 120-123.

glia, operazione cerimoniale centrata sul cavallo). Di Filippo propone anche alcuni importanti rilievi quali l'infrequenza della documentazione del cappio verticale nell'antichità, fenomeno che viene attribuito alla rarità del suo impiego, e l'assenza documentaria della mediazione greca nella trasmissione dell'uso del cappio verticale dall'oriente.

Il controllo iconografico del cappio verticale nell'arte delle situle permette di fissare gli elementi che concorrono costantemente alla sua costituzione. Essi sono, oltre alla condizione di appiedato del conducente, già intravista da Di Filippo, il suo posizionamento posteriore all'animale e la tensione della briglia che egli impugna. La figura del cappio verticale che Di Filippo propone cavandolo dalla scalinata dell'apadana di Persepoli (fig. 5, 1) è senza alcun dubbio quella di un cappio verticale, e tuttavia esso non configura le caratteristiche del cappio verticale dell'arte delle situle in quanto nel caso specifico dell'apadana il conducente è posto anteriormente all'animale, la sua briglia è lassa e l'animale in questione è un bufalo indiano.

Le raffigurazioni orientali in cui compaiono cavalli e conducenti ostentano conducenti appiedati che posti variamente dentro uno spazio che va da metà animale ad un'altezza di muso, impugnano regolarmente briglie corte che a volte arrotolano circolarmente attorno al pugno o stringono presso al morso. Si vedano le lastre litiche a rilievo da Dur-Sarrukin, del tempo di Sargon II, ora al Louvre, recanti tributari e portatori con i loro animali, e le coeve pitture (circa VIII a. C.) dei coloratissimi cavalli con conducenti sulle pareti della sala del trono del palazzo di Til-Barsib, e ancora i propilei di Susa (V a. C.) nei quali le lastre ornamentali mostrano in rilievo in tre lunghi registri sovrapposti, personaggi, animali ed alberi; e inoltre, per il recupero di finimenti equini morfologicamente ineccepibili, si vedano ancora i rilievi della scalinata est dell'apadana di Persepoli recanti rappresentanti di paesi stranieri assieme alle loro cavalcature e ad altri animali (VI-IV a. C.), fig. 5).

Il Veneto coevo alle raffigurazioni orientali di cavalli con conducenti viene solitamente collocato dentro una koinè culturale adriatica in un contesto compenetrante-compenetrato dalle culture cosiddette Hallstatt, specie quella orientale. Il collante principale di tutte queste culture e di cui costituisce il canale nutrizio è la rete commerciale controllata dai principi locali e da alcune città raramente allo stato urbano. Questa rete è formata da alcuni grossi tronchi del commercio a lunga distanza che si distribuiscono poi nei territori interessati con varie modalità. Il Veneto si trova in un crocevia dei commerci villanoviani e Adriatico superiore-Pomerania (ambra baltica) intersecanti un flusso sud-ovest che origina da una fascia di terre tra Balcani superiori e Pannonia, territori di culture guerriere-pastorali e cavalieri nomadi con un notevole intrusione scita. La natura di questo commercio di scambi è costituita da ferro, sale, beni di prestigio, prodotti locali e della metallurgia, ambra ed una grossa componente equina, documentata in particolare tra Pannonia ed Este¹⁷.

Per le popolazioni del Veneto il cavallo non costituisce semplicemente la materia di un coinvolgimento economico ma piuttosto un elemento prioritariamente rappre-

¹⁷ K. KRISTIANSEN, *Europe before history*, Cambridge 1988, p. 226: "trade in horses between Pannonia and Este". Vedi ivi i presupposti delle osmosi culturali est-ovest pp. 22-245.

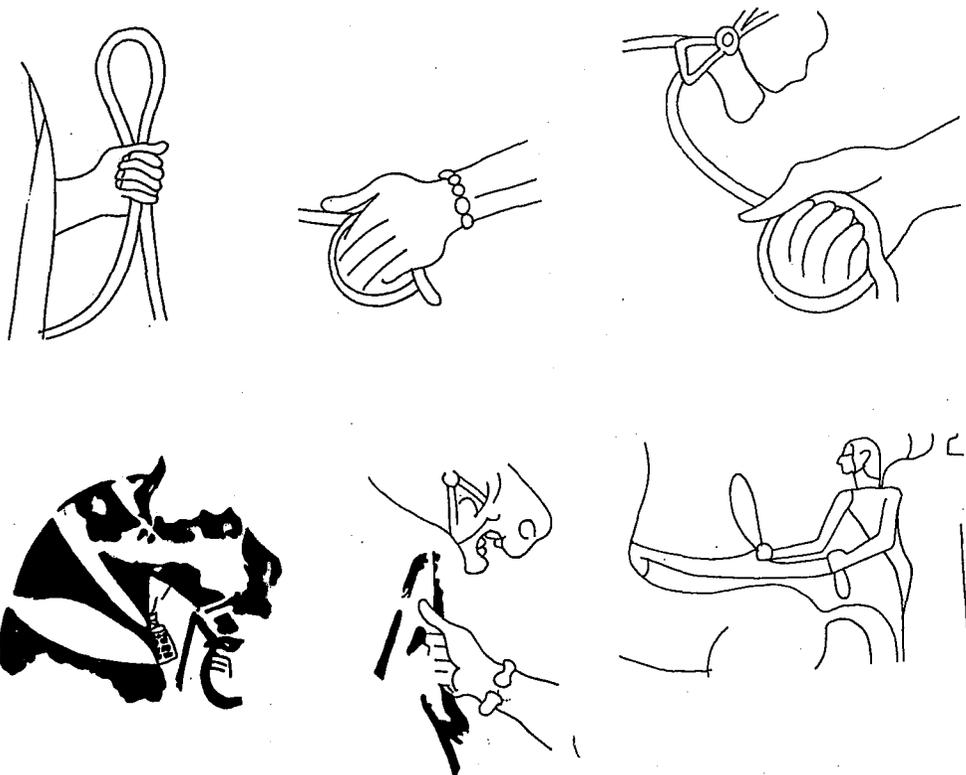


Fig. 5. Impugnature orientali della briglia equina :1) Scalinata est dell'apadana di Persepoli; 2), 3) Dur-Sarrukin (Khorsabad); 4), 5) Palazzo di Til-Barsib; 6) Battaglia di Kadesh: carrista (vedi E. Di Filippo, Rapporti, p. 120).

sentativo ideologico-sociale, come si può desumere dal recupero del cavallo come montura tipica nel viaggio-rinascita del rito di passaggio dell'ingresso alla condizione adulta (sanzionato dall'accesso al servizio militare) e dalla prefigurazione di questo viaggio attraverso i votivi santuariali equini veneti. Non stupirebbe perciò che il Veneto situlare e province toreutiche annesse possano aver formulato un loro specifico immaginario equino, diverso da quello del Vicino Oriente, e dentro al quale la proposta del cavallo tenuto a briglia con cappio verticale rappresenta un modello iconografico con un significato particolare come si vedrà più avanti. Diversa peraltro è anche la qualificazione dei cortei raffigurati in oriente e quelli dell'arte delle situle, i primi articolati con una sintassi condizionata all'omaggio al Sovrano, gli altri proponenti una miscela di elementi ideologici ed etnografici saldati a raffigurare situazioni commemorative comunitarie, istituti di cui è garante l'autorità sociale e religiosa.

Ancora sulla iconografia

Un notevolissimo elemento di rilievo del blocco figurativo nuziale dello specchio di Castelvetro è quello della gestualità manuale espressa da alcuni personaggi. La giovane donna con cintura o fascia alla vita porta la mano all'altezza del viso, rizzando l'indi-

ce verticale ed estendendo il pollice fin sotto al mento in modo che l'indice si contrappone sagittale alla bocca. E' immediata l'evocazione del gesto delle figure delle assistenti alla ierogamia di Sanzeno e di Treviso. Anch'esse portano l'indice verticalmente all'altezza del viso ed il loro pollice è teso sotto il mento conferendo a quell'attimo un sapore rituale evocante la suggestione del monito "favete linguis" (fig. 6). E' altrettanto allettante l'aggancio alla figura



Fig. 6. "Favete linguis": Castelvetro, Sanzeno, Treviso.

della madre della sposa o sacerdotessa colta nello stesso atteggiamento nella figurazione dello specchio di Marcianella (Chiusi, seconda metà del IV a. C.) e la collocazione di questo gesto a rappresentare l'*auspicium nuptiarum*¹⁸. Questa direzione interpretativa parrebbe associabile al gesto risoluto della giovane donna dello specchio di Castelvetro la cui prospettabile allusione al matrimonio sarebbe in sintonia con l'argomento del testo figurato. Al gesto della giovane fa riscontro nel colloquio degli anziani aristocratici, il gesto del personaggio maschile la cui posizione della mano rispetto al volto non è apparentemente sovrapponibile a quella della giovane donna. E però va chiarito che la sua mano è stata incisa con tutta probabilità dopo l'esecuzione del corpo il cui vistoso torace non permise di riproporre il ricalco spaziale del gesto della giovane. Se l'interpretazione è esatta, dentro questo primo blocco figurativo nuziale potremmo leggere una significativa iterazione gestuale appartenente all'argomento matrimoniale.

Sarebbe interessante poter attribuire i rapporti di parentela dei personaggi coinvolti in questa prima porzione del testo. Le scelte purtroppo sono rese difficili dalla scarsa conoscenza del diritto familiare e delle consuetudini matrimoniali etrusche e della parte che ne avrebbe eventualmente recuperato il diritto e le specifiche consuetudini romane¹⁹. Un appoggio a queste ultime, azzardato e perciò dubbio, consegnerebbe al padre la tutela della

¹⁸ M. TORELLI, *Rasenna*, p. 190.

¹⁹ C. PIZZI, *Influenze etrusche nell'istituto familiare romano*, "Studi Etruschi", XI (1968), ristampa, C. DAREMBERG-E. SAGLIO, "matrimonium".

figlia promessa sposa ed impegnerebbe questo stesso alla contrattazione del matrimonio col promesso sposo. Il fatto che nel nostro caso intervenga una matrona-madre, oltre a rilevare la ben nota importanza della donna nella famiglia etrusca, potrebbe forse evidenziare l'incapacità istituzionale del promesso sposo a partecipare ad una discussione qualificata o una sua condizione di orfano. Questi in realtà patisce di una descrizione molto anonima, si presenta indifferente ed inqualificabile. In mancanza di indizi confortanti potremmo forse supporre che i giovani promessi sposi siano in una situazione di stallo dipendente forse dalla mancanza temporanea di qualche requisito per contrarre il matrimonio (tipo minore età o altro) pur prospettandosi per il loro futuro una soluzione familiare e per il giovane in particolare la prefigurazione di un cursus peraltro non individuabile. Per più punti di vista, legati all'oikos, alla fecondità dell'unione, ma anche alle incertezze o alle difficoltà burocratiche o altri inceppi, per le famiglie congiunte si prospetta la necessità di ricorrere ad una soluzione che potenzi magicamente la forza risolutiva degli eventi nuziali, cioè alla ierogamia.

Ingrandimenti fotografici permettono di rilevare un ulteriore argomento di interesse in questa scena del contratto nuziale per quanto è possibile intravedere tra le due figure degli anziani aristocratici. Lo spazio compreso tra le mani ed i piedi delle due figure è letteralmente invaso da un apparente groviglio di punti di dimensioni varie fino alle vescicole e disposto in sequenze orizzontali o curvilinee di non facile ed immediata interpretazione. Un consistente aiuto alla lettura giunge tuttavia dall'osservazione del terzo inferiore del campo in questione, dove dall'alto al basso si percepisce con una certa chiarezza una spessa coroncina circolare ed un motivo decorativo forse a chevron. I segni di questa parte di campo sono realizzati con una decisa continuità grafica mentre nella porzione sovrastante si percepiscono più distintamente alcuni tratti orizzontali o curvi di vescicole di dimensione maggiore nettamente staccate. La parte ornata inferiore orienta decisamente verso la porzione terminale di un tessuto di cui un margine appare chiaramente a lato della veste della matrona. La tecnica rappresentativa diversa, a vescicole, impiegata in questa parte per questo misterioso oggetto forse potrebbe concorrere a fornire un elemento di definizione qualitativa per una stola che piace immaginare decorata con perline di varia grandezza. Le mani della matrona sono protese a diversa altezza a trattenere questo prezioso oggetto di abbigliamento qualificabile dotale con molta probabilità. Sospettando di trovarci davanti al recupero insperato di una precisa classe oggettuale, forse la precedente identificazione dotale o donaria del pacchetto equino potrebbe cedere ad una diversa interpretazione.

Sulla destra, il blocco figurativo nuziale è chiuso da una figura enigmatica che volge le spalle al colloquio centrale ed è collocabile con tutta probabilità in un terzo momento rispetto alle parti che precedono. Questo impenetrabile personaggio maschile non mostra un pur minimo segno di pathos al pari del giovane in apertura sospettato quale essere il promesso sposo. Un tentativo di omologare queste due figure è solo apparentemente vanificato dalla loro diversa statura perché la fascia figurata dello specchio nel punto preierogamico è di poco ma sensibilmente più alta che all'inizio del blocco contrattuale.

Poiché la scena della ierogamia è compresa tra due muri, il fatto che al di là di essi, da una parte e dall'altra, la direzione delle figure del testo converge verso la ierogamia,

potrebbe forse far sospettare una intenzionalità nella disposizione delle figure come ad ostendere due categorie di argomenti la cui articolazione si realizza grazie all'intervento dell'operazione magica.

Come è noto, il termine ierogamia significa matrimonio sacro alludente all'unione primordiale tra Cielo e Terra che chiude la fase caotica, o alle prototipiche unioni derivatene, divine, umane, miste, proposte ritualmente, miticamente, ecc. Il modulo ierogamico agisce conferendo alla motivazione dell'impiego la potenzialità di riuscita ed efficacia insita negli effetti delle coniugazioni emblematiche. Il suo campo di applicazione è particolarmente riferito a fondazioni di istituti, commemorazioni-ripetizioni di avvenimenti ideologicamente significativi, celebrazioni di riti di passaggio e sostegno di altre situazioni tipo morte-rinascita che si propongono calendarialmente o e-

stemporaneamente, celebrazioni relative l'acquisizione o la continuazione del potere, ecc. Esistono poi delle situazioni in cui l'efficacia del modulo non è riferita ad un ricalco di una condizione primordiale con presenza divina o di derivati quanto al recupero dell'ardore erotico dell'origine portati talvolta fino al sovvertimento dei sensi di tipo orgiastico, immesso magicamente quale carburante nella dinamica dell'avvenimento del quale viene richiesto il massimo successo. Tale la situazione in cui la carica erotica si traduce in potenza fecondante e di fruttificazione mirata ai prodotti della terra e della società umana, situazione della quale le ciste di Sanzeno e di Treviso offrono esemplare documentazione figurativa²⁰.

Nel mondo tirrenico del periodo più arcaico, prima dell'introduzione dei miti greci a supportare analogicamente le vicende dell'acquisizione e del mantenimento del pote-



Fig. 7. Dote (o dono nuziale?), e sotto: grafica della contrattazione nuziale. Pur non essendo la fotografia molto brillante, tuttavia, dietro l'indicazione grafica, si possono discernere alcune file di vescicole e parte della decorazione basale della sospetta stola.

²⁰ A. DI NOLA, *Enciclopedia delle religioni*, "ierogamia", Firenze 1971, pp. 834-840, M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1954, £ 126.

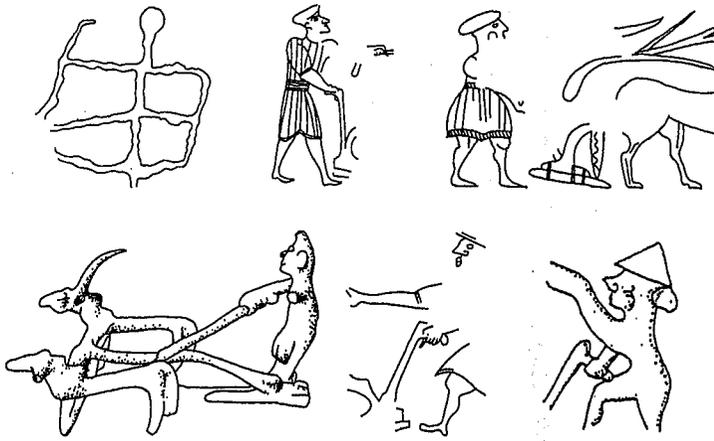


Fig. 8. Aratori : 1) "pietra di Romeno", 2) cista di Sanzeno, 3) cista di Treviso (Montebelluna), 4) dal carrello dell'Olmo Bello di Bisenzio, 5) frammento di situla dalla tomba 12, scavo 1981, Nesazio, 6) situla della battaglia navale, Nesazio.

re, l'immaginario specifico del potere è quello che si recupera a livello culturale-ideologico villanoviano. Esso riguarda tutta la struttura ideologica dell'epoca, l'organizzazione della natura e dell'universo e tutti i problemi significativi della società umana e le norme che la governano. Il potere costituito è tutore e garante di questa macchina cosmico-istituzionale-sociale e pertanto è referente anche per le regole e consuetudini della famiglia e per le consuetudini matrimoniali. Da qui l'ipotesi ermeneutica che suggerisce la collocazione dell'immaginario dello specchio di Castelvetro dentro questi spazi ideologici e comportamentali arcaici. A conforto di questo tentativo corre anche la presenza della pratica ierogamica nell'ideologia e nel rituale tirrenici, pratica che verrebbe fatta risalire a Numa e che perciò sarebbe ancora anteriore ad una trasmissione fenicia che eventualmente l'avrebbe "rinverdata"²¹.

Allo scadere dell'VIII a. C. è documentato un riscontro di ierogamia nel carrello della necropoli dell'Olmo Bello di Bisenzio che ne offre una duplice versione, l'una prefigurata da un'ostentazione maschile di virilità e femminile di condiscendenza, l'altra proposta attraverso l'antica metafora dell'aratore e della terra²². Questa doppia scrittura, fattuale e simbolica, compare ancor viva un paio di secoli dopo al di là della Padania nella figurazione delle ciste di Sanzeno e di Treviso. In Anaunia del resto la tematica era

²¹ M. TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, pp. 1-50, 25.

²² M. ELIADE, *Trattato*, pp. 91, 95.

forse già conosciuta in precedenza se la “pietra portatile” di Romeno documenta realmente una congiunzione ierogamica estremamente semplificata durante la quale l’uomo impugna l’aratro²³. Non può sfuggire che l’interesse tutto particolare di quest’ultima figurazione è costituito dal fatto che congiunzione sacra ed aratura sono incollate in un’unica immagine.

Per l’Italia laziale villanoviana si segnala una tipologia ierogamica che si propone con un duplice intervento, terreno per consolidare una situazione vincente del potere, ultramondano per conferire ad un evento funebre una qualifica escatologica del potere²⁴.

Alla figura 9 sono raccolti i fac-simili delle ierogamie legate al testo della nota, estrapolate dai relativi contesti, ed i quadri singoli di Brezje, Letniča e Ur. Accanto alle ierogamie situlari espresse in stile situlare (Sanzeno, Treviso, Castelvetro, Brezje), com

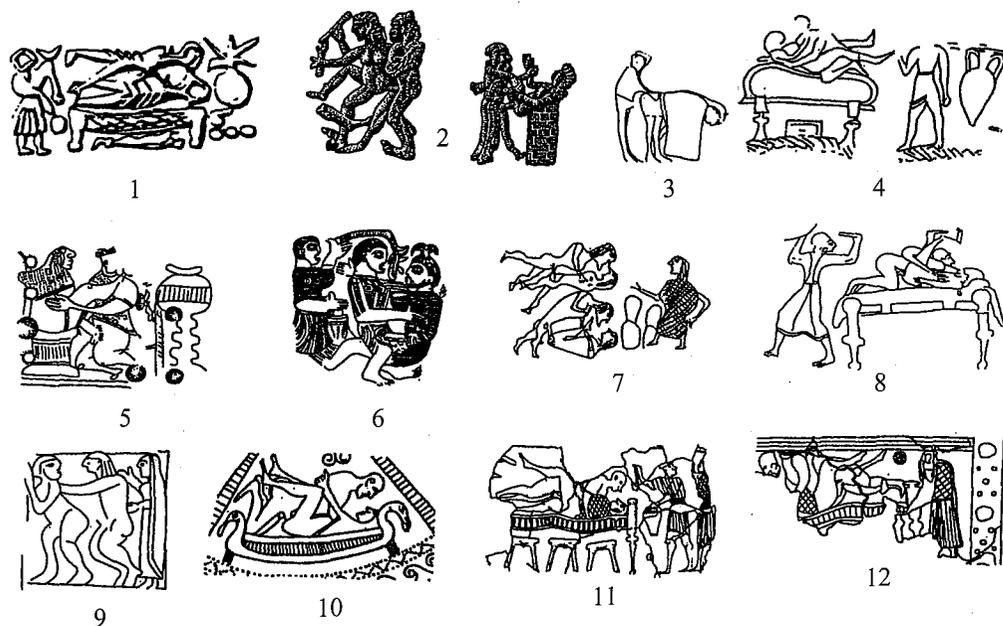


Fig. 9 Luoghi di ierogamie: 1) Ur, 2) Assur, 3) Inandiktepe, 4)Salamina (Cipro 9, 5) Brezje, 6) Letniča, 7)Tragliatella, 8)Etruria, vaso etrusco-ionico, 9) scale di Monterozzi, 10) Castelvetro, 11) Sanzeno, 12) Treviso.

paiono quelle etrusche della Tragliatella (doppia ierogamia), del vaso etrusco-ionico a figure nere (fig. 9, 8), dei “lastroni” di Monterozzi (Tarquinia), la lamina tracia di Letniča ed alcuni esempi dal Mediterraneo orientale ed Asia Minore. Il confronto tra queste figurazioni di provenienza diversa permette di raccogliere alcuni elementi che si presentano associati costantemente. Essi sono, oltre alla presenza di una congiunzione sessuale rituale, la partecipazione di un assistente al rito e la presenza di un recipiente alludente

²³ G. DALMERI-C. SEBESTA, *Nota sulla “pietra di Romeno”*, “Studi Trentini di Scienze Storiche”, LXXII, sez. 1, pp. 261-273.

²⁴ M. TORELLI, *Il rango*, pp. 26 e segg.

certamente all'impiego di un liquido specifico nella celebrazione del rito che è da collegarsi ad un'operazione di purificazione riattualizzante la creazione²⁵. Nel maggior numero dei casi l'assistente al rito è un personaggio femminile. A Sanzeno compare anche un assistente maschio, oltre a quello femminile, sostituito la donna nel porgere la libagione cavandola da una situla con un simpulo. A Brezje è presente un grosso contenitore che forse incorpora un sostegno tipo holmos, mentre a Letniča l'assistente donna ha tratto il liquido da un vaso immergendovi un ramoscello che usa come aspersore. La ierogamia del sigillo di Ur, oltre che la più antica è anche quella figurativamente più complessa per la presenza di alcuni simboli che la arricchiscono, la maggior parte dei quali non leggibili con certezza: molto dubbia la lettura di quanto sta sull'estremità destra della figurazione (una melagrana?) e sotto al letto incurvato nell'enfasi dell'atto ierogamico, e che a Treviso e Sanzeno è addirittura sussultante. La assistente al rito pare che rechi sulla spalla un uccello (simbolo che ritroveremmo nell'umbone dello specchio di Castelvetro) mentre con la mano destra impugna un disco munito di un picciolo, cioè verosimilmente uno specchio, interpretazione suggerita da figure orientali di donne di elevata posizione sociale o religiosa, in trono o a banchetto e che reggono in mano uno specchio (fig. 10).

I letti ierogamici da Ur a Sanzeno, Treviso, anche in Etruria, sono molto simili ed



Fig. 10. Sigillo di Ur da Müller Karpe²⁶ e da un disegno proposto da Di Filippo²⁷. Sotto : documentazione di donne orientali con specchio da B. Kull²⁸.

²⁵ M. ELIADE, *Trattato*, p. 73.

²⁶ H. MÜLLER-KARPE, *Handbuch der Urgeschichte*, Band III, Kupfer, Taf. 212, Irak, München 1968.

²⁷ E. DI FILIPPO, *Rapporti*, fig. 24.

²⁸ B. KULL, *Tod und Apotheose*, "Bericht der Römisch-Germanischen Kommission", Band 78, 1997, pp. 204-412, 367-372.

I letti ierogamici da Ur a Sanzeno, Treviso, anche in Etruria, sono molto simili ed indubbiamente si riferiscono a modelli correnti nelle relative epoche. I più recenti mostrano una lavorazione probabilmente al tornio viste le gambe con cipolla presenti del resto anche nei letti delle lastre fittili dei palazzi principeschi dell'Etruria. Notevolissimo il letto a barca solare di Castelvetro, non improbabile visto l'inserimento della figura di volatile nella mobilia del tempo (vedi qui il divano della situla della Certosa che oltre ad ochette palustri presenta ulteriori simbologie).

Passando ora a considerare la posizione reciproca degli attori del rito, si nota che il connubio viene consumato o in posizione orizzontale sopra un letto oppure in alcune modalità della stazione eretta. Queste posture non sono senza importanza perché definiscono aree di varietà tipologica del modulo. Nella penisola e fino ad Anaunia e Treviso è costante la varietà di connubio orizzontale, mentre a Brezje (Kraina) e Letniča (Frigia) è presente una variazione della posizione verticale. Tuttavia nel sigillo di Ur, punto estremo geograficamente e cronologicamente, troviamo un connubio orizzontale. Il quale del resto non è varietà esclusiva in estremo oriente, perché tra i materiali provenienti dal tempio di Istar di Tukulti-Ninurta (Assur)²⁹ sono presenti modellini fittili di alcune varietà di connubi verticali tra cui quello di una coppia nella quale la posizione dell'uomo forse ricorda la metopa di Monterozzi o la figurazione più esplicita di Inandiktepe³⁰. In questi ultimi casi, presenti un poco dovunque, anche in Etruria, l'aspetto erotico esasperato e apparentemente anomalo della ierogamia non va certo visto come un fine del rituale ma correttamente interpretato come produzione ed esposizione erotica a livello massimo, funzionale al massimo successo del fine che era stato richiesto al rito.

La ierogamia di Monterozzi è presente sui lastroni a rilievo della necropoli omonima, detti "scale", tavole di nenfro, alcune di dimensioni notevoli, che costituivano paramenti aggregati a sepolture tra inizio e metà del VI. A. C. Serie di formelle poste verticalmente sono collocate tra due lunghi fregi orizzontali intervallate da strette scale incavate. La figurazione complessiva svolge un programma funebre di salvezza proposto attraverso un percorso di stazioni-prove espresso simbolicamente, anche con recuperi mitologici. Il contenuto della formella qui in questione è definito "symplegma sorvegliato da una figura femminile (dea?)"³¹ e potrebbe trovare nel particolare momento di passaggio funebre la ragione della sua presenza catalizzante. Nella formella richiamata è individuabile una coppia gradiente verso sinistra, costituita da una donna che volge il capo verso un uomo che la segue eccitato, seguito a sua volta da un'assistente.

Nell'anfora etrusco-ionica a figure nere del Museo Archeologico di Firenze³² il tema pittorico è scandito da due scene separate ma collegabili: nell'una è raffigurata una

²⁹ H. MÜLLER-KARPE, *Handbuch der Vorgeschichte*, Band IV, Bronzezeit, Dritter Teilband, Irak, taf. 102, 20, 22.

³⁰ H. PARZINGER, *Inandiktepe-Este-Pozo Moro*, in "Vortrag zur Jahressitzung 1991 der Römisch-Germanischen Kommission", Mainz 1992.

³¹ A. MAGGIANI, *Un programma figurativo altoarcaico a Tarquinia*, "Rivista di Archeologia", XX, 1991, p. 51, fig. 16.

³² *Monumenti etruschi nei musei italiani ed esteri*, "Studi Etruschi", XI, 1937. Anfora etruscoionica presso il museo degli Usi e Costumi di Amburgo, tav. XXXIV.

per le gambe con cipolla. Presenzia al rito un assistente femmina che si allontana scostando una tenda con la mano sinistra mentre con la destra pare reggere un piatto. L'altra scena rappresenta una coppia di personaggi che sta discutendo animatamente e che verosimilmente rappresentano l'antefatto della ierogamia. Fin dal primo colpo d'occhio le due scene sembrerebbero sovrapponibili ad una combinazione della prima sezione del primo blocco dello specchio di Castelvetro (quella dei due giovani) con la ierogamia che segue. Tuttavia la gestualità della coppia dipinta non parrebbe altrettanto emblematica di quella incisa. Resta comunque il fatto che in ambedue i casi la ierogamia pare preceduta da un prologo introduttivo. (fig. 11).

Ultima porzione dello specchio di Castelvetro è quella del blocco figurato equino.



Fig. 11. Vaso etrusco-ionico a figure nere del Museo Archeologico di Firenze.

Come si è visto precedentemente esso è stato interpretato da Neri quale possibile dono nuziale, costituito da tre cavalli di razza diversa³³. In realtà si tratta di tre diverse acconciature in tre condizioni equine diverse. La discutibile interpretazione di Neri potrebbe essere stata influenzata dalla lettura sinistrorsa del testo figurato che avrebbe proposto una poco giustificabile biografia equina discendente, a ritroso dal cavallo da parata a quello in doma. La direzione errata di lettura avrebbe impedito di cogliere il reale significato del gruppo equino che va identificato proprio nella prospettiva cronologica di una biografia equina esemplata in tre tappe successive: doma, fine addestramento, apice della carriera.

Questa identificazione biografica conferma l'esattezza della lettura destrorsa dello specchio. Essa è confortata anche dalla direzione antioraria esclusiva della sezione equina che le consente di essere letta da destra nella sua progressione temporale propria incontrando di faccia e non per di dietro le figure della sfilata equina. E comunque al di là di una specifica strategia di programmazione, resta il fatto che il cavallo in doma,

³³ D. NERI, *Notarella*, p. 28.

agganciato al contiguo muro della ierogamia, non può stare che di faccia per chi legge in senso orario, condizionando così anche la direzione di quanto segue. Tale interpretazione peraltro introduce un problema secondario difficilmente risolvibile, quello cioè se il muro ierogamico sia già stato presente nel progetto figurativo o se sia nato nel corso dell'incisione, tenuto conto anche del fatto che le ierogamie collocate dentro contesti stanno solitamente in libertà, senza separazioni dal restante. Le strutture murarie di Castelvetro, così essenziali e senza copertura, hanno forse un vago aspetto metopale e potrebbero semmai suggerire un ricordo imperfetto delle cesure ritmiche di alcune patere di Nimrud a mezzo di colonne reggenti protomi o palmette che ne caratterizzano la paternità fenicia³⁴.

Dunque, il significato del corteo equino è quello di una carrellata esemplare sul percorso di vita di un cavallo, dal momento della doma (si tratta probabilmente di un cavallo selvaggio) a quello dell'agiata maturità. In quest'ottica il modulo "carriera di un cavallo" rappresenta un paradigma da vitalizzare, una prefigurazione che la ierogamia carica di potenza operativa trasferendone lo stampo e l'avvio probabilmente al giovane promesso sposo.

Conclusioni.

Aggregando ora alcune precedenti osservazioni, il tema della figurazione di Castelvetro – pertinente per più aspetti l'oikos, le regole matrimoniali che peraltro vi entrano come consuetudini, la prospettiva di carriera basale all'esercizio del potere – parrebbe sensatamente collocabile dentro l'immaginario del potere che in Etruria precede l'ingresso del mito greco. Tema verosimilmente etrusco perciò, come evidentemente etrusca è la committenza dello specchio nuziale e che si prospetta legata ad un personaggio partecipante alla prima colonizzazione etrusca dall'Etruria interna al modenese. Per tali ragioni nello specchio di Castelvetro non c'è alcun riflesso della società abitualmente raffigurata nelle situle, salvo verosimilmente quell'indizio del cappio verticale che potrebbe forse qualificarsi come una nota autobiografica dell'incisore.

Negli esempi situlari venetico ed anaune la ierogamia appare dal V a. C., in data posteriore a quella dell'inizio d'uso del modulo nell'area tirrenica, inizio che viene attribuito a Numa. Tale informazione indizierebbe che l'impiego del modulo ierogamico a nord sia derivato dall'esperienza etrusca.

L'indigena Etruria villanoviana offre con il carrello di Bisenzio una anteriore precoce duplice versione della ierogamia, quella del rito alluso dall'entusiasmo di una coppia (specificamente orientata all'oikos) e l'altra proponentesi con la metafora dell'aratore e della terra arata. Nell'approdo alpino, il rito, già implicito in Etruria, viene ulteriormente esplicitato in una versione doppia. Come si è visto nella figurazione delle ciste di Sanzeno e di Treviso, il rito assume il significato di un'operazione magica diretta alla

³⁴ G. FALSONE, *La Fenicia*, pp. 99-103.

fecondazione e alla fruttificazione della terra e contenuti, e probabilmente della società. Il successo invocato e prodotto dal rito non è dovuto qui alla commemorazione "terapeutica" di un congiungimento divino o comunque derivatone, quanto invece al recupero di un intenso ardore erotico da applicare ad un evento per potenziarne il successo. La doppia versione alpina della ierogamia non andrà confusa con la doppia ierogamia tirrenica individuata da Torelli e che fa riferimento a due specifici avvenimenti, una vittoria con acquisizione del potere ed una morte che assicuri la continuazione del potere in ambiente ultramondano. Il duplice quadro situlare si riferisce diversamente, alla coniugazione dell'espressione figurata di una nota metafora associante biologia terrena ed umana, con l'affermazione del potenziamento agricolo e sociale attraverso un'operazione ierogamica che interviene nel momento di passaggio che ritualizza la resurrezione del ciclo produttivo agricolo.

Infine lo specchio di Castelvetro è importante anche per il suo apporto alla soluzione del problema del coppia verticale nell'arte situlare. Come si intuisce dalla descrizione ergologica fatta nella digressione, il coppia verticale scorrevole è uno strumento che richiede il massimo affiatamento da parte del conducente e del cavallo, e da parte equina non indifferenti doti di intuizione e prontezza. Tale specifica disponibilità equina appartiene in particolare a soggetti prodotti selettivamente e addestrati al meglio. Pertanto la figura del coppia nell'arte delle situle, più che alla citazione di un metodo addestrativo orienta alla definizione di una tipologia equina per eccellenza, quella cioè del purosangue che qui è colto alla fine dell'addestramento nel suo momento più significativo.



Fig. 12. Fac-simile dell'incisione dello specchio di Castelvetro (Sebesta).



Fig. 13. Grafiche del cavallo in doma a confronto (Frey, Malnati, Sebesta).



1



2



3



4

Fig. 14. Grafiche dello specchio di Castelvetro a confronto (1. Frey, 2. Malnati (da Neri), 3. Menichelli (Gli Etruschi, Bompiani 2000, p. 218), 4. Sebesta.