

00038



GIULIA FOGOLARI

DISCHI BRONZEI FIGURATI DI TREVISO

DEI CINQUE DISCHI di bronzo lavorati a sbalzo, esposti al Museo Civico di Treviso (*figure 1-7*),¹⁾ si sa solamente che furono comprati all'inizio del secolo in Treviso da un mercantino di stoffe che vi andava ogni giorno da Montebelluna e batteva per il suo piccolo commercio anche il bellunese e l'agordino.²⁾ Ne deriva solo una probabile provenienza "veneta",

Il disco 1, più grande e figurativamente il più completo (*fig. 1*), ha un diametro di mm. 276 (mm. 186 del cerchio interno e mm. 45 della fascia esterna); è di bronzo sottile, ma solido,³⁾ tale che si regge perfettamente da sè, ben conservato,⁴⁾ con bella patina verde scuro lucente. La decorazione è ottenuta contornando dal diritto tutte le forme mediante un solco in cui spesso si distinguono i tocchi di un finissimo bulino e ribattendo quindi la lamina dal rovescio.⁵⁾ Il contenuto ne è ben leggibile. Una donna di profilo a sinistra regge con la mano destra dinanzi a sè un oggetto con molta dignità.⁶⁾ L'attorniano due animali: un cane lupo⁷⁾ davanti in posizione rampante; dietro un grande uccello con coda spiegata, sospeso nell'aria, che tiene nel becco un virgulto: un fiore e una fogliolina d'edera.⁸⁾ Sotto le zampe dell'uccello un fiore a rosetta su stelo ricurvo, con cinque petali. Un altro fiore, simile a quello che ha in becco l'uccello, sbuccia dinanzi alla fronte della figura, incompleto per la rottura della parte superiore del disco. Nel tralcio d'edera che chiude la composizione tutto all'intorno cingendola in morbido giro di ampie spirali, delle bolle a sbalzo sono poste all'estremità di ogni foglietta e una fogliolina vagante sta fra le due foglie che adornano, in direzione opposta, ogni voluta.

La donna indossa una gonna ed una mantellina o scialle che ricopre la testa, le spalle e scende fino circa a metà della sua altezza. Deve essere di stoffa compatta e pesante, come dalle tre sole larghe pieghe verticali. Lascia ben visibile, risalendo ad arco dal petto alla testa, la parte anteriore del collo con il suo monile e i riccioli in piccole volute sovrapposte; non sappiamo se salisse alto sulla fronte e se si proiettasse in avanti, ma lo si direbbe a giudicare dall'altro lembo del velo che scende diritto e sostenuto oltre il profilo del volto, reso più sensibile nella sua materialità dalla lavorazione a piccoli punti sbalzati. I motivi ornamentali della gonna — linea ondulata e viticci — la scompatiscono organicamente: grembiolino centrale quadripartito dalle

linee ondulate che si tagliano in croce, faldoni laterali percorsi dai viticci che salgono a volute alterne, il tutto chiuso da un gallone di base che ripete in più ampio ritmo la vibrazione ondulatoria della linea che racchiude. Il contorno ondulato del bordo della mantellina, originato da un bisogno di simmetria col gallone, ben chiude il pannello decorativo inferiore, partecipa, si direbbe, dell'uno e dell'altro indumento. Ancora segmenti ondulati sono sui calzari che così nettamente si individuano: vi sono segnati i talloni, le punte; stretti alla cavaglia, salgono in forma di larghi stivaletti svasati.

Mi dispensa dalla descrizione dell'oggetto, certamente metallico, che la donna tiene in mano oltre la sua larga base svasata, il disegnetto che ho voluto riprodurre per maggior chiarezza (*fig. 2 a*). Delle fattezze del volto basti segnalare l'apparente arcaismo (si veda in particolare l'occhio) e la forma del naso oltremodo sporgente, del mento assai basso, del taglio mostruoso della bocca. Una donna dunque dall'arcigna faccia, in un tipico costume preziosamente ornato, reggente un insolito strumento, fra animali e fiori e tralci, in un tutto di grande equilibrio compositivo e di fresca eleganza.

Il disco 2 (*fig. 3*) — forse il più singolare dei quattro — riproduce una composizione sostanzialmente eguale alla prima. Alquanto più piccolo (diam. massimo mm. 201, cerchio interno mm. 188) e privo del bordo esterno con ghirlanda, termina con un semplice cordone a rilievo preceduto da un cerchio di puntini a sbalzo.⁹⁾ La donna anche qui di profilo a sinistra — è la veduta più facile e più comune — indossa lo stesso abbigliamento; la gonna si è fatta più corta e più stretta, i motivi ornamentali più sommarî e tirati via; due linee in croce a larga ondulazione nel grembiolino centrale, linea ondulata al posto del viticcio nelle due falde laterali, gallone liscio ondulato a delimitare gli orli dello scialle e della veste. Quest'ultimo allungato quanto il superiore ed entrambi illogicamente più larghi delle stoffe che orlano per evidente imperizia. Se pur nelle due lunghe linee ondulate parallele non si deve scorgere un influsso di quelle in posizione analoga, ma tanto più ritmiche e composte, del disco 1, che si imporrebbe allora qui a modello. Nel primo la veste campanata in basso si estende per buon tratto ai lati della figura, qui l'artigiano pare tenti di ridare col gallone una certa ampiezza e dignità allo striminzito gonnellino che mal riesce a contenere le gambe. L'assurda linea vibrante che scende fra queste (grosse anche qui per



FIG. 1 - TREVISO, MUSEO CIVICO - DISCO BRONZEO N. 1

gli alti stivaloni a imbuto, presenti certo se pur lisci), è forse un ricordo della lunga linea verticale ondulata nella gonna della prima figura. Le pieghe a fiamma della mantellina, i riccioli a cirro, l'arco sul collo che ripete la collana, il profilo grottesco del volto, tutto vibra entro un contorno sinuoso, in movimento. Così i fiori che rimpiazzano gli animali. Al posto del cane un grande fiore di croco apre il suo calice su di un grosso stelo flessuoso; al posto dell'uccello un ramo d'edera che ha le proporzioni di un alberello. Anche queste foglie finiscono con un punto a rilievo: ne è evidente la rozzezza e sommarietà d'esecuzione se confrontate con le foglie del disco 1.¹⁰⁾ Lo strumento che la donna regge nell'identico atteggiamento della prima — quanto più informi e grosolani braccio e mano — è un po' più grande, sbagliato nel dente superiore che sostituisce il ripiegarsi del ferro, ma termina parimenti con due dentini (fig. 2 b).

Il disco 3 (fig. 4) è fra tutti il peggio conservato, più sottile di spessore, ha la superficie assai logora con molte incrostazioni (diametro massimo mm. 240, interno mm. 298).¹¹⁾ Risulta subito di mano diversa dai due precedenti ed è ancora più semplificato, sia nella composizione che nei motivi ornamentali. Fra questi un'unica linea ondulata: delimita la gonna lungo i fianchi e lungo l'orlo inferiore circondando il grembialino centrale che prende maggiore sviluppo; quadripartito da due linee perpendicolari questo è poi solcato da tratti in croce a rilievo in ogni riquadro. Il mantelletto è il solito ben noto che risale sulla testa, ma le pieghe si sono fatte più corporee, più plastiche; dei calzari, che qui terminano a punta rialzata, è più evidente l'aspetto pesante, quasi di grossi zoccoli.

Lo strumento che la donna ha in mano ritorna molto simile a quello del disco 1, ingrandito in larghezza e

con uno straordinario sviluppo dei due denti (*fig. 3 d*). Al posto dell'animale è una grossa zampa. Messa a confronto, mi pare richiami con grande evidenza la zampa posteriore sinistra del cane. Tentativo iniziale per la riproduzione dell'intero quadrupede, cui tosto lo spazio risultò mancante, o simbolo di per sé sufficiente di quanto l'artigiano doveva rappresentare? I motivi vegetali sono limitati allo striminzito alberello dietro la figura: più probabilmente è anche questo un ramo di grandi dimensioni, e ramo d'edera, anche se le foglie sono in basso più strette e lanceolate, mentre qualcuna in alto presso la figura è larga e triloba. Elemento di grande interesse la testa enorme che sovrasta la figura e maggiormente risalta nella sobrietà della composizione. La si osservi al rovescio (*fig. 5*), meglio conservato. L'occhio grande tondo con bulbo sporgente, la protuberanza iniziale del naso (di cui sfugge l'intero profilo) il labbro inferiore grossissimo, i riccioli a grandi cerchi con bottone centrale, tutto ciò, nella sua bruttezza, parmi il risultato dell'aver fatto volutamente grandi, e forse anche volutamente orride, le fattezze di questo volto.

Il disco 4 (*fig. 6*) (diametro mm. 247)¹²⁾ presenta la mano di un nuovo artefice, cui non manca chiara coscienza della sua composizione, nè gusto per inquadrarla ritmicamente. Il costume della figura è di certo il solito anche se qui la gonna rinuncia ad ogni ornamentazione, percorsa solo da grosse pieghe verticali a forte rilievo in tutto simili a quelle dello scialle. Solo un leggero solco ondulato separa i due indumenti, affievolita ripetizione del motivo visto nei primi due dischi, mentre una fila di punti a sbalzo delimita la gonna. Rami d'edera ondeggianti nella solita forma d'alberelli con una sola foglia per stelo (lungo l'orlo destro del piatto più che foglie abbiamo tre fiori del tipo del croco del disco 2) inquadrano la figura, più basso quello davanti per lasciar posto al solito strumento. Di poco incompleto per la rottura della lamina, esso si lascia facilmente integrare nell'usuale oggetto, con entrambi i denti questa volta appuntiti (*fig. 3 c*). La serie di puntini a sbalzo che lo percorre, quasi costolatura centrale, non vi aggiunge nessun particolare significato. Simili punti sono qui usati a profusione, costituiscono vorrei dire il motivo firma di questo artefice che non ne risparmia anche il braccio e il labbro della donna. Per il profilo del volto vale quanto detto a proposito del precedente, anche se ai cerchi e all'andamento curvilineo qui sono subentrati i grandi tratti diritti del lunghissimo naso e dell'altissimo mento.

La quinta rotella, notevolmente più piccola (*fig. 7*) (diametro millimetri 185) ha una semplice decorazione

geometrica a cerchi concentrici di punti e bulle a sbalzo, più o meno grandi e distanziati, che culminano in una maggior bulla centrale.¹³⁾

Che funzione avevano i nostri dischi? L'ultimo presentato mi introduce al confronto con molti altri del genere ritrovati soprattutto nell'Italia centrale, spesso in coppie, identici per decorazione e diversi per dimensioni, che sono stati a ragione ritenuti baltei di corazze o umboni di scudi.¹⁴⁾ Questo scopo viene generalmente attribuito anche ad altri tonidi, per lo più decorati con figure di animali fantastici, che provengono per es. dal Sannio, dalla Marsica, dalla Sabina, dal Piceno, dall'Umbria, fra cui sono alcuni ben noti esemplari di grande interesse artistico.¹⁵⁾ Di tali dischi è in genere chiaramente ricostruibile il modo con cui erano fissati, tramite borchie, all'armatura che decoravano.¹⁶⁾ Nulla di simile nei nostri: non potevano aderire per intero ad un altro oggetto perchè manca qualsiasi buco (tranne i piccoli fori moderni di cui alla nota 4) nè vi è traccia di alcun rivestimento.¹⁷⁾ Non possiamo pensarli se non appesi e il fatto che sono tutti e cinque rotti nella parte superiore ne è chiara conferma.¹⁸⁾ Particolari tecnici ci orientano quindi verso una chiara destinazione: votiva.¹⁹⁾ La forma circolare è oltremodo consona ad un simile scopo. Si sa che il cerchio è stato spesso scelto e in Grecia e in Italia come spazio per disegni sacri²⁰⁾ e il disco risulta anche dalle Tavole Iguvine adatto per l'offerta alla divinità.²¹⁾

Ma veniamo al tema della composizione figurata con la quale l'uso dei pezzi è di certo strettamente connesso. Conviene anzitutto determinare l'oggetto che la donna reca in mano. Non esito a dirlo una chiave. Forse ad arte resa più complessa per il valore particolare che le vedremo qui conferito, essa ripete sostanzialmente il tipo di chiave in uso in ambiente celtico in epoca La Tène III. Ma più ancora che a queste note,²²⁾ conviene accostare le nostre alle grandi e strane chiavi in ferro e in bronzo uscite dagli scavi di Sanzeno nella Anaunia e di S. Paolo di Appiano (Bolzano), credute tali dal Ghislanzoni, dal Merhart e dal Franz.²³⁾ Ritengo che i disegni della *fig. 8* possano

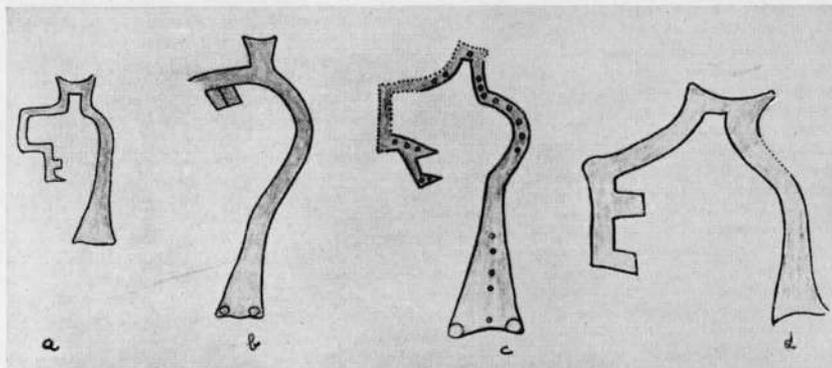


FIG. 2 - DISEGNO DEGLI STRUMENTI SORRETTI DALLA FIGURA MULIEBRE



FIG. 3 - TREVISO, MUSEO CIVICO - DISCO BRONZEO N. 2



FIG. 4 - TREVISO, MUSEO CIVICO - DISCO BRONZEO N. 3

convincere sulla validità del confronto. Si noti la impugnatura a tromba di a) tanto vicina alla base delle nostre chiavi e le varie ritorsioni del ferro in b) e i larghi denti di c) che si affiancano a quelli dei nostri esemplari. Le dimensioni di queste chiavi variano da cm. 20 a 50 e raggiungono anche i 70 con prevalenza della misura intermedia a cui si accostano le chiavi portate dalla figura dei dischi (da cm. 25 a cm. 40 circa).²⁴⁾ Una chiave dunque del tipo gallico quale fu in uso presso le popolazioni del Trentino, per lo meno dal secolo IV al II a. C., epoca cui risale l'abitato di Sanzeno.

La donna che incede solennemente verso sinistra recando la chiave è con ogni probabilità una dea, non una mortale. Lo attesta anzitutto la presenza degli animali nel primo disco, di cui è rimasto un ricordo nella zampa del disco 3; essi sono stati sostituiti nel 2 e nel 4 da motivi vegetali per imperizia, ritengo, di quegli artefici. Che il disco 1 sia infatti figurativamente l'archetipo, mi pare già dimostrato. Il ritrarre la figura di una semplice donna fra animali in posizione come i nostri, e ciò ripetutamente, e su placche da appendersi in un santuario non avrebbe senso. Nè gli animali possono avere qui solo significato ambientale o decorativo, nè la donna può esserne intesa come l'offerente; essa ne è la dominatrice. Il ricordo della *πόρεια θεῶν* sorge facile e spontaneo, e ci si affollano dinanzi agli occhi le sue molte immagini di dea che regge le forze della natura, impostasi con i suoi molteplici nomi, nelle sue svariate forme per così lungo volgere di secoli al culto di tanti popoli nell'orbita mediterranea. Non è la nostra la classica immagine della dea alata nuda di origine preellenica che stringe i leoni per una zampa o cui essi si affiancano in forma araldica come sui bronzi cretesi²⁵⁾ o sulle placche d'oro di Camiro;²⁶⁾ nè la Anahita siriaca possente fra i leoni e circondata di stelle, come su di un bronzo iraniano (fig. 9), tanto

lontano da noi, il cui confronto con la nostra composizione a una prima occhiata attrae, pur rivelandosi l'opera sostanzialmente diversa.²⁷⁾ Nè è la dea che stringe gli uccelli per il collo²⁸⁾ o li ha accanto mentre regge fiori.²⁹⁾ Ma indubbiamente la riecheggia tanto nella sintassi compositiva che nel significato religioso. La posizione dell'animale rampante, sia pur dovuta ad esigenze di spazio, nasca cioè dal volger del cerchio, non può non ricordarci, anche per la gamba posteriore penzolante, i leoni che la dea stringe sulla famosa lamina di Olimpia. E l'uccello così grande deve controbilanciare il quadrupede non solo per comporre una euritmia figurativa, ma per riprodurre, quindi, lo schema araldico; entro il quale anch'esso è un'espressione di forza, simbolo, vorrei dire di un regno su cui la dea ha potere. Animale della terra e animale dell'aria: ma andare oltre potrebbe essere pericoloso. Una dea dunque degli animali e delle piante, della terra fertile fruttificante con una grande chiave in mano.

È ormai tempo di individuare l'ambiente artistico dei nostri bronzi. Alla probabile provenienza montebellunese si aggiunge — altro dato estrinseco — il costume prettamente veneto. Sulla gonna campanata³⁰⁾ la dea indossa il pesante ampio e corto mantello, meglio chiamarlo senz'altro scialle o, con parola gondoniana "cendà,, per collegarlo allo scialle di lana delle donne dell'estuario veneto che per tanti secoli fino a ieri lo ha ripetuto (oggi esso è in via di completa sparizione). Le antiche venete, almeno quelle di un certo rango, lo portavano rialzato sulla testa e un po' proiettato in avanti (e credo senza bisogno di sostegno, ma reggentesi per la rigidità stessa della stoffa) come dalle figurine su lamina sbalzata atestine delle stipi Baratela e Caldevigo³¹⁾ (fig. 10). Il costume veneto comprendeva anche i calzari a stivale in forma di imbuto terminanti in alto con un grosso bordo sporgente³²⁾ (fig. 11).



FIG. 5 - ROVESCIO DEL DISCO N. 3



FIG. 6 - TREVISO, MUSEO CIVICO - DISCO BRONZEO N. 4



FIG. 7 - TREVISO, MUSEO CIVICO - DISCO BRONZEO N. 5

Mi pare persuasiva la tesi dell'origine illirica di questa foggia, che sopravvive ancora oggi nelle *opanche* delle donne montenegrine.³³⁾

I termini di confronto per l'abbigliamento mi hanno portato di colpo nell'ambiente atestino. Non esito infatti ad assegnare all'arte paleoveneta tutti i nostri dischi, nonostante i chiari influssi venuti di fuori e le notevoli differenze di tecnica e d'arte fra i quattro. La provincialità anche del disco 1, specie nel volto della dea e nella anatomia marcata degli animali, è evidente; ma v'è un equilibrio di composizione e una sintassi decorativa così sobria, controllata ed armoniosa che non si saprebbe ove ritrovare fra i bronzi figurati veneti, specie nell'epoca piuttosto tarda cui dobbiamo assegnare questi pezzi.

Il viticcio o spirale a volute alterne, il fiore a rosetta sembrano richiamare l'ambiente rodio, cicladico, cretese e orientalizzante in genere della fine del VII secolo.³⁴⁾ Ma i motivi nel nostro disco sono del tutto compiuti, perfettamente assimilati, non più in fase formativa. Si ricordi quale diverso effetto abbia ottenuto la ricca introduzione di elementi orientalizzanti nell'arte paleoveneta del VI secolo. Là è una profluvie di palmette, rosette, arboscelli e fiere, repertorio evidentemente prediletto e gustosissimo, ma seminato un po' dovunque senza tenere affatto conto della composizione figurata: la famosa situla atestina Benvenuti insegna. Motivi venuti d'oltre mare — sia per via marittima, sia lungo la grande arteria danubiana — hanno stimolato il sorgere e il formarsi di una produzione locale, pur rimanendovi sostanzialmente estranei. Qui invece i pochi

richiami a motivi orientalizzanti, che ormai del resto hanno avuto modo di essere mediati attraverso tante forme d'arte (il viticcio ad es. ha compiuto tutto un suo graduale sviluppo sulle vesti dei vasi a figure nere e poi a figure rosse)³⁵⁾ sono pienamente assorbiti e inseriti nell'insieme.

Così avviene per il tralcio di edera che elegantemente chiude la composizione. Un richiamo ai molti rami d'edera degli specchi etruschi è innegabile,³⁶⁾ anche se il nostro non vi trova esatti termini di confronto³⁷⁾ e sempre restando sul piano di accostamento di motivi, senza investire affatto un problema di influenze artistiche. Singolare il punto all'estremità delle foglie; è sintesi, penso, del fiore d'edera, reso talvolta con puntini, a gruppi però e mai isolati, anche su alcuni vasi apuli;³⁸⁾ ma non può essere anche un richiamo a quel punto apicale sui triangoli a dente di lupo incisi ad esempio sugli ossuari del II periodo atestino e documentato a Este già in frammenti di ceramica eneolitica?³⁹⁾ Rimaniamo dunque in pieno entro la orbita

veneta, illirico-veneta anzi, nonostante il forte distacco cronologico. Siamo ormai infatti col nostro disco maggiore in pieno IV secolo, se non in epoca posteriore: il tralcio d'edera non ammette una datazione precedente. Per affinità di motivi possiamo rivolgerci anche al mondo villanoviano,⁴⁰⁾ ma il villanoviano bolognese risulta egualmente ben diverso, povero tra l'altro di quella decorazione orientalizzante floreale, vegetale e zoomorfa tanto cara all'arte veneta cui non la mediò nè Bologna,⁴¹⁾ nè l'Etruria, ma di cui è in particolar modo probabile l'origine adriatica.⁴²⁾ Un confronto interessante dovrebbe essere perciò quello col Piceno e con la sua produzione orientalizzante. Ivi predominano le decorazioni astratte che ripetono il repertorio della ceramica orientalizzante dell'Etruria meridionale con figure che si disperdono in fantastiche deformazioni (esseri di specie diverse riuniti, animali a due teste). Così ad esempio i dischi bronzei di Numana al Museo di Ancona con strani uccelli dalla coda biforcuta.⁴³⁾ Quelli del nostro disco 1 sono animali reali, riprodotti senza stilizzazione, reali nella loro pesantezza, vorrei dire grossolanità e lo spirito che informa le due composizioni non è accostabile.

Rispetto ai bronzi figurati alpini il disco 1 è in posizione di netta superiorità. Un confronto con la situla di Watsch,⁴⁴⁾ di Kuffarn,⁴⁵⁾ per non citare che i pezzi più noti, lo rende tosto evidente. Anche i frammenti figurati di S. Maurizio⁴⁶⁾ o il bel fregio di Appiano⁴⁷⁾ che già si accostano, per non dire rientrano nell'orbita paleoveneta, non raggiungono la sicurezza, l'equilibrio

e la preziosità della nostra composizione. Neppure a Este è facile trovare pezzo che sia pari al nostro; si aggiunga che gli esemplari artisticamente superiori sono qui della fine del VI e del V secolo mentre nel IV e più nel III siamo in fase di involuzione.⁴⁸⁾

Si potrebbe chiedersi se alla singolare eccellenza del disco 1 sulla restante produzione paleoveneta possa aver contribuito l'arte dei Galli, la cui civiltà si diffuse ampiamente nella nostra zona, specie nel III secolo a. C. Ma a parte il fatto che essa si manifesta più attraverso usi e costumi e nell'ispirazione dei piccoli prodotti artigianali che non con opere d'arte,⁴⁹⁾ anche un confronto con i prodotti della vera arte celtica non approda ad alcun risultato. In quel repertorio, del resto scarsissimo di immagini umane e di animali reali, trionfa il fantastico mostruoso, fissato, attraverso una accentuata stilizzazione, in forme ibride di motivi geometrici e animaleschi astratti: la spirale si confonde con la faccia, la faccia con il cerchio, la lira col serpente⁵⁰⁾ in una ambiguità ricercata, ricca di significato e talora di grande bellezza.⁵¹⁾ Siamo ben lontani dalla chiarezza della nostra composizione. Là dove poi l'arte celtica risente l'influsso veneto e il suo mostruoso ibridismo cede ad una visione più realistica, restiamo egualmente in un clima artistico ben diverso da quello del nostro disco 1: prova ne sia ad esempio il fregio di cavalieri e armati su di una spada hallstadiana, notevole prodotto veneto-celtico.⁵²⁾

Più facili sono invece i confronti con le raffigurazioni degli altri dischi, specie del 3 e del 4. Le lamine a sbalzo del santuario della dea Reitia (stipe Baratela), che fiori ad Este dalla fine del IV secolo a. C. al II d. C., già richiamate per il costume, sono condotte con la stessa tecnica di linee diritte e di punti a sbalzo, sono confrontabili anche per certi profili di teste rese troppo grandi e soprattutto risentono dello stesso schematismo.⁵³⁾ C'è in questi dischi, specie nel 3 e nel 4, attraverso la loro innegabile ingenuità e imperizia, un accentuato gusto per la stilizzazione tendente quasi all'astratto. Se il disco 1 eccelle in uno stile lineare figurativo, qui lo sbalzo marcato delle pieghe dello scialle e della gonna, le loro lunghe linee diritte prolungantisi e quelle esasperate, serpentiformi dei fasci di rami accentuano una visione decorativa ugualmente valida sul piano artistico. Siamo però sempre nel noto quadro dell'arte paleoveneta, ben lontana dalla visione astratta dell'arte celtica.

Potremmo ora porci una domanda di fronte al rifiorire dell'arte paleoveneta alla fine del IV secolo attestato dal disco della dea con gli animali. Non è possibile motivare, o almeno collegare, questo ritorno per così dire di fiamma, nella produzione bronzistica già trionfante sul volger dal VI al V secolo ad una sollecitazione promossa dalla nuova dilagante civiltà gallica? All'introduzione di motivi orientalizzanti venuti

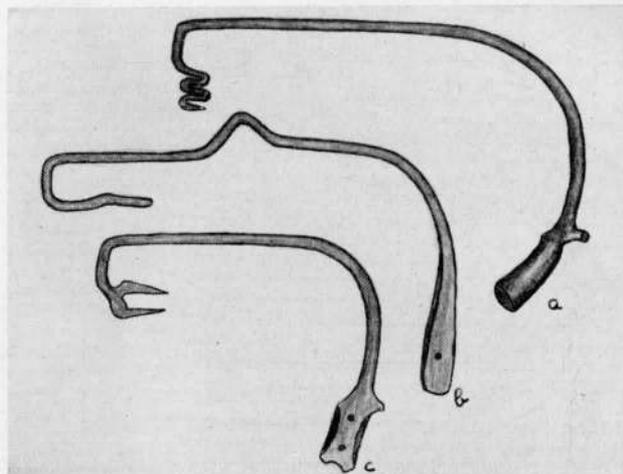


FIG. 8 - DISEGNO DI CHIAVI TROVATE A SANZENEO (TRENTO)

indubbiamente tramite scambi commerciali — si ricordi il prossimo grande emporio di Adria — e non per migrazioni di popoli, i Veneti reagirono, come ben noto e già ricordato, con una loro produzione artistica; perchè a questa seconda e più massiccia ondata di una nuova cultura che premette su di loro — anche qui tramite gli scambi commerciali e non per conquista — non possono aver reagito ritornando ad eccellere nella loro più tipica forma d'arte, gusto per i motivi orientalizzanti ivi compreso, con le modifiche che il passar dei secoli



FIG. 9 - DISCO BRONZEO DEL LURISTAN CON LA DEA ANAHITA



FIG. 10 - ESTE, MUSEO NAZIONALE ATESTINO
LAMINETTA BRONZEA DALLA STIPE DELLA DEA REITIA
CON CORTEO DI UOMINI E DONNE

imponenza? Tale processo ha bisogno di ben altre documentazioni per essere accertato, ma il porvi attenzione potrà aiutare ad individuarne gli elementi. ⁵⁴⁾

Devo però anche riconoscere per il disco 1 la presenza di un artista dotato di una personalità eccezionale per la nostra zona. Possiamo attribuirgli la inventiva della composizione? Vorrei pensarlo, vista la piena naturalezza e coerenza con cui essa si dispone nel suo cerchio. Dovremmo in tal caso ritenere che egli, certo artista locale, abbia avuto presenti composizioni di *πρότυπα θηρῶν* del mondo ellenico e orientale. Forse anche di qui, se vogliamo più probabile di qui, il ritorno a motivi arcaici che riecheggiano l'arte dei secoli passati nell'ambiente cicladico mediterraneo.

Ma la dea non potè essere che veneta, certo locale. Viene fatto allora di pensare alla Reitia di Este, ⁵⁵⁾ a quella di Magrè, ⁵⁶⁾ alla probabile Hecate di Lagole, ⁵⁷⁾ alla Louzera di Valle di Cadore, ⁵⁸⁾ alle dee ignote di altri santuari veneti.

Reitia, ad Este dea certamente salutare per i molti ex-voto riproducenti parti del corpo umano, è stata accostata ad Artemide ⁵⁹⁾ intesa con prevalente funzione di dea della generazione, è stata accostata — anche su basi glottologiche — ad Orthia ⁶⁰⁾ e ritenuta pienamente corrispondente a Libera. ⁶¹⁾ Quest'ultima,



FIG. 11 - ESTE, MUSEO NAZIONALE ATESTINO
GANCIO DI CINTURA DA CARCERI D'ESTE

ancora in epoca romana ⁶²⁾ è considerata come la dispensiera della fertilità animale e vegetale. Anche la veneta Hecate, seppure a Lagole essa sia soprattutto una divinità iatrica, ha tutte le qualità della Terra Mater. La nostra, dea indubbiamente anch'essa degli animali, delle piante, dei fiori, della terra fruttifera mi sembra molto vicina a queste antiche paleovenete; per esse tuttavia non è mai stato accertato alcun collegamento con la chiave. Ma di Hecate sappiamo che fu in stretta relazione con la chiave, sia della casa sia, quel che più conta, del cosmo: "*παντός κόσμου κλειδοῦχος ἄνασσα* „, ⁶³⁾ Non può la chiave in mano alla nostra dea, anch'essa signora della natura, essere simbolo di questa sua potenza, del suo aprire e chiudere il grembo della terra nel ritmo alterno delle stagioni? È una chiave, anche per la sua eccessiva complessità, di speciale valore, una chiave di magica efficacia. ⁶⁴⁾ L'ipotesi perciò non mi sembra destituita di fondamento. Ma il *κλειδοῦχος* si usa anche per la chiave che apre i grembi e favorisce le nascite. ⁶⁵⁾ La nostra dea acquisterebbe con ciò anche il significato di dea della generazione umana, protettrice dei parti che la rende ancor più affine a Reitia e all'Hecate cadorina nelle quali questa prerogativa era certo presente.

La fisionomia della nostra figura mi pare con ciò sufficientemente chiara; anche i tratti del volto, arcigno già nel disco 1, grottesco nel 2, divenuto così grande e orrido nel 3 e nel 4, mi pare contribuiscano a farne una dea, un po' strega, come s'addice del resto ad un culto popolare ispirato alla fecondità, in ambiente provinciale e probabilmente anche in area un po' periferica rispetto al centro della civiltà veneta.

Abbiamo dunque traccia di un nuovo santuario che si aggiunge ai vari già noti dei Veneti? Lo credo e non è di scarso interesse la rinnovata documentazione di un vivo sentimento religioso in questo popolo. ⁶⁶⁾

L'interesse maggiore è tuttavia negli oggetti stessi, è nella presenza di opere d'arte nel mondo veneto del IV-III secolo a. C. ⁶⁷⁾ Aperta alla conoscenza della grande arte greca, non ignara dell'etrusca, pronta ad assorbire gli usi della civiltà gallica, quest'arte continua tuttavia a svilupparsi secondo una sua linea di singolare autonomia, con un carattere suo definito, logico in un popolo fiorito nell'*intim(o) maris Adriatici sin(u)* ⁶⁸⁾ in un certo isolamento derivante dalla sua posizione di indipendenza e fierezza.

¹⁾ Sono grata al prof. Luigi Coletti, direttore del Museo Civico di Treviso e al dott. Luigi Menegazzi, vicedirettore, che mi hanno con tanta cortesia facilitato lo studio dei pezzi e forniti tutti i dati relativi di cui erano a conoscenza.

²⁾ Da una nota dettata dal prof. Luigi Bailo il 28 aprile 1932 e stilata da Luigi Sorelli conservata all'Archivio del Museo Civico di Treviso traggio le seguenti notizie: "ho comperato le cinque piastre di rame battuto, solcato, ornato, figurato di rappresentazione molto arcaica 10-15 anni prima della guerra da quel mercantino Artuso Pietro, detto Madassetta di Castagnole,

dal quale comperavo d'occasione, che teneva banchetto di stoffe al mercato a S. Tomaso. Faceva il piccolo antiquario. Comprai da lui la tela che mi mancava quando a Merlengo staccai la Flora del Tiepolo. Raccoglieva monete, durante la guerra scriveva a ufficiali e anche al Re perchè andassero a vedere le sue monete che non valevano un soldo. Non seppi bene da lui come a Montebelluna avesse trovato questi bronzi „. Un'altra nota del medesimo archivio comunica che il 27 luglio 1932 vide le piastre il Curtius, allora segretario della Sezione Romana dell'Istituto Germanico, al quale furono presentate come micenee; " ma egli ne dette un'altra interpretazione „. Li stimò L. 25.000. Da una nota inviata al Bailo il 12 settembre 1932 dal Ghislanzoni, allora Soprintendente alle Antichità delle Venezia: " ... dovetti escludere assolutamente che fossero falsificazioni... il mercante non volle dire il luogo della provenienza; disse che li aveva pagati L. 100 „.

3) Lo spessore si può calcolare di mezzo millimetro. Trascrivo qui i risultati dell'analisi del metallo cortesemente eseguita dal chiarissimo prof. Enrico Crepez ordinario di chimica industriale all'Università di Padova e direttore di quell'Istituto:

| N. del disco | Rame % | Stagno % | Piombo ed altre impurezze % |
|--------------|-----------|-------------|--------------------------------|
| 1 | 90,97 | 9,00 | 0,03 |
| 2 | 79,76 | 20,10 | 0,06 |
| 3 | 89,20 | 9,05 | 1,75 |
| 4 | 87,93 | 10,40 | 1,67 |

4) Sul davanti sono alcune leggere incrostazioni. Manca il cerchio esterno in tutta la parte superiore sinistra e in alto manca anche lieve tratto del disco interno. I due fori, uno presso l'orlo della gonna a sinistra e uno sulla zampa destra dell'uccello sono moderni fatti dal rovescio con un chiodo per fissare il disco a una parete. Due fori simili sono nel disco 2 (vicini all'orlo dello scialle, fatti dal rovescio) uno nel disco 3 (sullo scialle in corrispondenza al braccio, fatto dal rovescio), nel disco 4 sono quattro di cui tre fatti dal rovescio e uno dal diritto, nel 5 uno fatto dal rovescio. Essi attestano l'uso dei nostri dischi in epoca recente. Erano appesi alla parete, penso in qualche casa di contadini, secondo l'uso veneto di esporre i bei piatti di rame, i più dal rovescio, il 4 un po' dal diritto e un po' dal rovescio nella veduta che più piaceva agli abitanti della casa. Così deve averli trovati il mercante che poi li vendette al Museo.

5) Sono ottenuti dal diritto anche i puntini che circondano i due cerchi a rilievo, dal rovescio invece i puntini che segnano l'orlo del velo lungo il lato destro della figura e quelli interni a tutti i ramaggi.

6) Si noti che l'artista aveva prima eseguita la mano chiusa a pugno e poi, passato a descrivere lo strumento, non ha esitato, per renderlo il più completo possibile, a tagliare con il suo contorno le dita della mano, tranne il pollice.

7) Lo ritengo tale e non un cinghiale per le forme piuttosto snelle, perchè privo di zanne e di setole sporgenti lungo il filo della schiena, per la forma delle zampe, anche se il muso ha più del cinghiale che del cane; di cane o lupo può essere benissimo la criniera di irti peli attorno al collo. Si potrebbe forse anche pensare ad una leonessa mal stilizzata.

8) Può essere un trampoliere, per es. una otarda, o forse piuttosto un gallinaceo per la robustezza delle forme: unghioni forti, muscoli della coscia molto sviluppati, sterno sporgente e marcato se pur non si deve pensare a una stilizzazione generica di uccello.

9) Il bronzo di discreta conservazione ha in parte perso la patina e acquistata una tinta giallo-dorata. Si lamenta, oltre alla perdita di un tratto della parte superiore corrispondente alla testa, una lunga frattura lungo la piega esterna del velo verso destra. Anche qui la decorazione è eseguita quasi esclusivamente dal diritto. Sono ottenuti dal rovescio a forte sbalzo i punti che indicano l'occhio, l'estremità del naso e del mento, i ricci e un punto interno alla collana, la noce dei piedi, quelli entro il riquadro centrale della veste e lungo le due fasce laterali, i punti alla base del ramo d'edera, alla base e alla estremità delle foglie, quelli infine alla base dello stelo del fiore e dei suoi petali.

10) Il ramo finisce in alto con un motivo informe, mal riuscito; probabilmente l'artefice voleva farvi un fiore come quello a sinistra della figura ma non ha trovato più spazio sufficiente.

11) Manca al solito un tratto della parte superiore e l'orlo esterno per oltre una metà, manca un pezzetto di lamina presso

il piede destro e presso l'estremità dello scialle a sinistra. Ha una fenditura orizzontale al centro della figura. È lavorato pur esso tutto dal davanti, tranne l'orlo esterno, e ribattuto dal rovescio. È molto meglio conservato sulla faccia posteriore.

12) Anche questo è lavorato per la maggior parte dal davanti a scalpello; dal rovescio sono eseguite tutte le serie di punti di varie dimensioni.

13) Qui la decorazione è ottenuta quasi tutta dal rovescio cioè solo a sbalzo.

14) Così il gruppo da Norcia e Alba Fucense al Museo di Perugia (*Not. Sc.*, 1880, p. 20, tav. II).

15) Di questo parere è anche P. MARCONI in *La cultura orientalizzante nel Piceno* (*Mon. Ant. Linc.*, XXXV, 1933-35, col. 265) che ripetendo l'elenco di tali dischi dato dai Mariani (*Mon. Ant. Linc.*, X, col. 348) lo arricchisce notevolmente. Altre aggiunte sarebbero da fare ora anche all'elenco di Marconi. Indico ad es. perchè veramente interessanti i dischi centrali di due flabelli dalla Tomba dei Flabelli di Populonia (A. MINTO, *Le ultime scoperte archeologiche di Populonia*, *Mon. Ant. Linc.*, XXXIV, 1931-32, p. 334, figg. 10, 10a, 11a, tav. VII). Quello con le due figure femminili affrontate (tav. VII) può essere messo a confronto, per un certo suo fare stilizzato, col nostro disco 4.

Fra i dischi d'oro ricordo — oltre ai *sun disks* dell'età del bronzo ornati con cerchi concentrici a stampo (G. CHILDE, *The Danube in Prehistory*, Oxford, 1929, p. 362) — quello da Ottlaka (Ungheria) con scene di caccia, lavorato a punti a sbalzo, d'epoca hallstattiana (CHILDE, *op. cit.*, p. 387, fig. 225).

16) In alcuni si conservano i fori per le borchie o si può supporre fossero fissati ad altri dischi in cuoio (FIORELLI, in *Not. d. Sc.*, 1880, p. 20 e DIMITRESCU, *L'età del ferro nel Piceno*, 1929, p. 44). Talora erano anche collegati fra loro da un balteo, così quelli trovati in tombe ad Aufidena, uno sul petto e uno sulla schiena dello scheletro (MARIANI, in *Mon. Ant. Linc.*, X, col. 353). Per i quattro della tomba cerite Regolini-Galassi che sono più grandi del comune (diam. m. 0,40) e molto leggeri si è pensato trattarsi di imitazioni ingrandite ad uso funebre (PARETI, *La tomba Regolini-Galassi al Vaticano*, nn. 251-254, tav. XXXVI).

17) Il cordone a sbalzo, vuoto al rovescio, con cui terminano i nostri pezzi non è tale da aver reso possibile l'inserimento di cuoio, stoffa o altra fodera.

18) Nella parte rotta doveva esserci un anellino per l'affissione, collegato al disco per es. tramite una strisciotta di lamina di bronzo ripiegata, come quella con cui erano appese le lastre votive del santuario veneto di recente scoperto a Lagole. Si veda G. B. FELLEGRI, *Noterelle venetiche*, in *St. Etr.*, XXIII, 1954, p. 277.

19) Da escludersi in via assoluta che fossero coperchi di situle, e per la forma e per la figurazione ricorrente.

20) Si veda in proposito P. JACOBSTAHL, *Diskoi*, in 93. *Winkelmannsprog.*, 1933.

21) II b 23: *cum se permittet orbem in manu habeto*. Nel 329 a. C. dischi di bronzo rituali furono dedicati nel tempio di Semo Sancus (LIVIO, VIII, 20, 8: *ex eo [aeris] aenei orbes facti positi in sacellu Sangus...*).

22) DÉCHELETTE, *Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, II, 3, p. 1391, nn. 3, 5, 6.

23) GHISLANZONI, in *Not. d. Sc.*, 1931, p. 441, f. 48 e L. FRANZ, *Urgeschichtliche Schlüssel*, in *Der Schlern*, 1947, p. 79. Una chiave simile da Sanzeno al Museo di Innsbruck è pubblicata dal Merhart in *Wiener prähist. Zeit.*, 13 (1926), p. 75, n. 5. Parecchie sono state rinvenute nei recenti scavi eseguiti a Sanzeno dalla Soprintendenza alle Antichità delle Venezia; conto poterle pubblicare al più presto con tutto il restante materiale di Sanzeno che si trova al Museo del Castello del Buon Consiglio a Trento. Circa il loro funzionamento devo confessare che esso mi è tutt'altro che chiaro. Per le nostre, notevolmente più complesse, lo ritengo impossibile: esse non sono chiavi funzionali.

24) Sulla base della misura della mano e della testa della figura del disco 1, che sono di proporzioni normali, calcolata la scala di riduzione, otteniamo per le chiavi le seguenti misure: disco 1 cm. 25 × 15, disco 2 cm. 40 × 18, disco 3 cm. 33 × 30, disco 4 cm. 42 × 21.

25) KUNZE, *Kretische Bronzereliefs*, Beilage 2, b.

26) MARSHALL, *Brit. Mus. Catal. of Jewellery*, tav. XI, 1121, 1126, 1128 e BECATTI, *Oreficerie antiche*, p. 168, n. 196, tav. XXXIII.

27) Il bronzo è del Luristan nella collezione E. Graeffe. Ne ho tratta la riproduzione da *Syria*, 1949, p. 198. È uno spillo votivo con terminazione a disco.

28) Così ad es. su di un avorio dal santuario di Artemis Orthia (R. M. DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia*, tav. XCI, 1, 2).

29) Così su situla da Aphrati (D. LEVI, *Arkades*, *Ann. Sc. Arch. Atene*, 1931, p. 330, fig. 431). Talora quadrupede e uccello si affiancano opposti alla dea.

30) Se si fosse trattato di veste intera, il largo cinturone che portavano stretto in vita le donne venete avrebbe dato egualmente alla parte inferiore l'aspetto di gonna separata dal corpetto.

31) Si veda GHIRARDINI, in *Not. d. Sc.*, 1888, p. 86 segg., tavv. VII-XII e CONWAY, *The Prae-Italic Dialects of Italy*, I, tavv. V, VI, VII. Le statuine di donne offerenti dalla stessa stipe Baratela hanno in genere lo scialle piatto sulla testa e non rialzato, moda che forse richiedeva un tessuto più scelto e come tale riservato alle ricche signore. Una differenza analoga si nota a Este fra i cappelli dei signorotti a larghe tese e il berretto portato dai contadini (si vedano le due fogge ad es. sulla situla Benvenuti).

32) Così per es. nella figura su lamina da Caldevego di Este (CALLEGARI, *Not. d. Sc.*, 1938, p. 249, fig. 10), nella statuina pure da Caldevego (GHIRARDINI, *Bull. Palet. It.*, 1915, p. 147 e CALLEGARI, *Not. d. Sc.* 1938, p. 228, fig. 2) e nella figura su gancio di cintura da Carceri d'Este (PROSDOCIMI, *Not. d. Sc.*, 1893, p. 399, fig. 4) qui riprodotta a fig. 11.

33) Si veda LAVIOSA ZAMBOTTI, *I Balcani e l'Italia nella preistoria*, in *Origines*, 1954, tav. X, 64. La gonna svasata avrebbe per la Laviosa carattere anatolico-miceneo; si trova a Vincia, a Vucedol (idoletti tipo Dalj) e diventa poi la base del vestiario nazionale illirico.

34) Si pensa alle anfore melie. Si veda ad es. la decorazione sul collo della famosa anfora con scene apollinee al Mus. di Atene (DUCATI, *Storia della ceramica greca*, I, fig. 102). Il motivo decorativo del ramo in bocca all'uccello è quello del piatto rodio di Euforbo (PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, p. 27, fig. 117). Il fioretto fa pensare a quelli su anfore ciprio-orientalizzanti (PFUHL, *op. cit.*, 137 par. 154).

35) Si veda C. V. A., München I, tav. 47, 3. Più vicino il nostro a quello a figure nere che è più geometrico, mentre sui vasi a figure rosse lo troviamo a ciuffetti sporgenti che più lo accostano al motivo vegetale.

36) Si può avvicinarlo all'orlo dello specchio con Achille e Pentesilea (GERHARD, *Etr. Spiegel*, II, tav. CCXXXIII) a quello con Ercole e Iolao (GERHARD, *op. cit.*, IV, I, tav. CCCXXXVI). Anche il fiore di croco del disco 2 trova riscontro negli specchi etruschi (GERHARD, *op. cit.*, V, tav. 15).

37) E ancor meno li trova sulla ceramica di Gnathia. La foglietta vagante, elemento già noto in sostanza all'arte egiziana, è ben documentato nella pittura vascolare greca, però quasi sempre in posizione angolare ove sottolinea il dipartirsi di due elementi, il che fa anche sul nostro disco rispetto alle fogliette d'edera (si veda FURTWÄENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, III, tav. 161).

38) TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, tavv. XXXIII e XXXV.

39) A. CALLEGARI, *Itinerario del Museo Naz. Atestino*, pp. 49 e 50; SUNDWALL, *Villanovastudien*, in *Acta Academiae Aboensis, Humaniora V*, 1928, p. 97, fig. 12.

40) Si accosti ad es. l'alberello del disco 3 al tralcio d'edera che decora la stele della tomba n. 253 della Certosa (DUCATI, *Bologna villanoviana e etrusca*, p. 276, fig. 128).

41) Si noti quanto meno essa è presente sulla famosa situla della Certosa che non sulle situle atestine.

42) Concorro con la tesi esposta già dal GHIRARDINI (*Mon. Ant. Linc.*, X, col. 200) e ripresa dal POLACCO (*Rapporti artistici di tre sculture villanoviane di Bologna*, in *St. Etr.*, XXI, 1951, p. 100).

43) P. MARCONI, *op. cit.*, tav. XXII, I, 2. Si vedano anche i dischi capenati al Museo Pigorini (*Mon. Ant. Linc.*, XVI, 1906, c. 410, tav. II) e, similissimi, due da Palestrina a Gottinga (MÜHLESTEIN, *Die Kunst der Etr.*, tav. 150, 151) nonché uno al Museo Civico di Trieste (*Mon. Ant. Linc.*, XXXV, col. 359, fig. 32) che è vicinissimo ad uno di quelli di Numana.

44) HOERNES, *Urgesch. d. bild. Kunst in Europa*, I ed., p. 553.

45) HOERNES, *op. cit.*, p. 547.

46) HOERNES, *op. cit.*, I ed., tav. XXXVI, 6.

47) G. FOGOLARI, *La cista di Appiano in Cultura Atesina*, 1954, p. 3.

48) Lo attesta nel IV secolo anche la famosa situla Boldù-Dolfin (D. RANDALL MACIVER, *The Iron Age in Italy*, tav. 9, 3).

49) Si veda per es. la produzione del IV periodo atestino, detto appunto gallico, tutta oltremodo modesta e artigianale (A. CALLEGARI, *Not. d. Sc.*, 1940, p. 145).

50) Si noti tale ambiguità ad es. in un gancio di cintura dalla vallata dell'Inn (P. JACOBSTAHL, *Imagery in Early Celtic Art*, 1941, tav. XIV, a).

51) Basta sfogliare le tavole di P. JACOBSTAHL, *Early Celtic Art*, 1944, per rendersene conto. Persuasiva la sua tesi circa l'influenza di motivi persiani e cinesi sull'arte celtica (in *Imagery*, *cit.*, p. 11).

52) DÉCHELETTE, *op. cit.*, II, 2, fig. 297.

53) Cfr. GHIRARDINI, *op. cit.*, tav. IX, figg. 1 e 4. Ricordo anche le laminette incise e ritagliate in forma di figure varie da Mechel nell'Anaunia (CAMPI, *Il sepolcro di Mechel nella Naunia* in *Arch. Trentino*, 1885, p. 35, tav. III).

54) Si veda sul problema di fondo M. PALOTTINO, *Le origini storiche dei popoli italici*, *Congr. intern. di Scienze Stor.*, 1955, vol. II, pp. 3-60.

55) Cfr. GHIRARDINI, *op. cit.*, e A. BARB, *Noreia und Rethia in Festschrift f. Egger*, I, 1952, p. 159 il quale riporta un'ampia bibliografia su questa dea.

56) G. B. PELLEGRINI, *Not. d. Sc.*, 1918, p. 169.

57) G. B. PELLEGRINI, *Iscrizioni paleovenete da Lagole di Cadore* in *Rend. Accad. Linc. S. VIII*, vol. VII, fasc. 1-2, 1952.

58) Cfr. G. B. PELLEGRINI, *op. cit.*, a nota 56 e CONWAY, *St. Etr.* IV, p. 278 e CONWAY, *Ancient Italy and modern Religion*, 1933.

59) G. B. PELLEGRINI, *Divinità paleovenete in La parola del passato*, XVII, 1951, p. 81.

60) CONWAY, *The Prae-Italic Dialects of Italy*, I, p. 90.

61) G. B. PELLEGRINI, *op. cit.* a nota 59.

62) Varrone presso AGOSTINO, *De civit. Dei*, VII, 21.

63) *Hymni Orphici* I, v. 6. Si veda in merito PESTALOZZA, *Selene-Hecate, Acme V* (1952), p. 531.

64) Tralascio di addentrarmi nel significato magico dato alla chiave come strumento di scongiuro che può essere implicitamente presente anche qui. Si veda in merito J. FRAZER, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, 1949, p. 226.

65) Lo attesta ancora FESTVS, *De epitome verborum*, p. 56 (Lipsia, 1913, p. 49): *clavim consuetudo erat mulieribus donare ob significandam partus facilitatem*.

66) A quelli delle dee sopraricordate aggiungo il santuario di Pervalle in Pusteria (K. MAYR, *Stipi votive nella Venezia alpina*, in *Annali dell'Università di Ferrara*, Sez. IX, vol. I, n. 5, p. 145), quello di S. Maurizio presso Bolzano (GHISLANZONI in *Bull. Palet. It.*, 1930-31, p. 179), quelli di Mechel (CAMPI in *Jahrbuch f. Altertumsk.*, III, 1909, p. 161) e di Sanzeno nell'Anaunia (G. B. PELLEGRINI, *Osservazioni sulle nuove iscrizioni nordetrusche di Sanzeno* in *Arch. Alto Adige*, vol. XLIV, 1951), quello di S. Anna d'Alfaedo nel Veronese (R. BATTAGLIA, *Resti di un santuario veneto-gallico sul monte Loffa* in *Not. d. Sc.* 1934, p. 116).

E dove sarà stato il santuario che Strabone ricorda in terra dei Veneti sacro ad Artemide Etolide (C. 215, II, 28-30)?

È singolare come ciascuno di questi santuari, tutti della seconda età del ferro, sia caratterizzato da un tipo specifico di ex-voti: i chiodi iscritti a Este, corna di cervo iscritte a Magrè, anelli a S. Maurizio, figurine di animali in bronzo a Sanzeno, spilli con occhio e avvolgimenti in punta a Pervalle, piramidi in pietra forate con lettere paleovenete a S. Anna d'Alfaedo, simpula bronzei con manici iscritti e lamine quadrangolari votive figurate a Lagole, dischi figurati in quest'ultimo nostro. Qui dunque abbiamo, accanto a Lagole, gli ex-voto di maggior pregio artistico nei dischi della dea con la chiave. Noto incidentalmente che approfondire il parallelismo chiodo-chiave potrebbe offrire interessanti considerazioni.

67) Il disco 2 e più il 3 e il 4 potrebbero far scendere anche alla fine del III e al II secolo a. C. e trattandosi di materiale di un santuario che assai probabilmente fiorì per vari secoli, potremmo anche distanziarli senza difficoltà. Non lo ritengo però necessario e credo di poterli pensare vicini sul finire del IV, inizio del III secolo a. C.

68) LIVIO, I, 1, 2-3.