

ARISTONOTOS

Scritti per il Mediterraneo antico

Mura Tarquiniesi Riflessioni in margine alla città

a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Mura Tarquiniesi
Riflessioni in margine alla città

a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

Vol. 14 (2018)

Ledizioni 

Mura tarquiniesi. Riflessioni in margine alla città

a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

Copyright © 2018 Ledizioni

Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Prima edizione: dicembre 2018, *Printed in Italy*

ISBN 9788867058945

Collana ARISTONOTHOS – Scritti per il Mediterraneo antico – NIC 14

Direzione

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin, Maria Paola Castiglioni, Giovanni Colonna, Tim Cornell, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Jean-Luc Lamboley, Mario Lombardo, Nota Kourou, Annette Rathje, Christopher Smith, Henri Tréziny

Redazione

Enrico Giovanelli, Stefano Struffolino

La stampa di questo volume è stata possibile grazie a fondi del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

In copertina: Il mare ed il nome di Aristonothos.

Le “o” sono scritte come i cerchi puntati che compaiono sul cratere.

Finito di stampare in Dicembre 2018

Questa serie vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere firmato dal greco Aristonothos ancora oggi evoca. Deposto nella tomba di un etrusco, racconta di storie e relazioni fra culture diverse che si svolgono in questo mare e sulle terre che unisce.

SOMMARIO

Introduzione <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	11
---	----

Riflessioni in margine alla città...

Tarquiniā, principi e forme della città. Una proposta di lettura <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	17
---	----

Danza e musica nelle Tavole Iguvine <i>Giovanna Rocca</i>	67
--	----

Danze rituali nella Roma arcaica. Tra processioni saliare e <i>Lusus Troiae</i> <i>Giulia Sarullo</i>	87
---	----

Dalla <i>Civitas Tarquiniensium</i> al <i>Castrum Tarquini</i> . Revisione dei dati storici ed archeologici <i>Beatrice Casocavallo, Giulia Maggiore</i>	133
--	-----

...dati dagli scavi Romanelli sul Pianoro della Civita

<i>Culsāns</i> , <i>Culsū</i> e altre figure a più volti: breve nota iconografica <i>Enrico Giovanelli</i>	161
---	-----

L'edificio D, lo scavo delle deposizioni votive e la dedica a <i>Thuflltha</i> <i>Silvia Quarello</i>	191
---	-----

Il deposito e la fossa all'interno dell'edificio D: considerazioni sulle olle nei depositi votivi etruschi <i>Cristina Nardin</i>	221
---	-----

Materiali votivi provenienti dal basamento semicircolare <i>Alice Quagliuolo</i>	261
Dal saggio dell'edificio B. Novità per lo studio della ceramica etrusca figurata a Tarquinia <i>Angela Pola</i>	267
Appendice Schede e materiali dalla “Carta Archeologica della Civita di Tarquinia” (2018) <i>Matilde Marzullo</i>	311
Indice degli autori	343

DANZE RITUALI NELLA ROMA ARCAICA
TRA PROCESSIONI SALIARI E *LUSUS TROIAE*

Giulia Sarullo

Le fonti documentali e archeologiche di cui disponiamo a proposito delle prime fasi della storia di Roma ci restituiscono un quadro ancora incompleto riguardo alcuni aspetti della vita della città nelle sue espressioni culturali e religiose. Su proposta di Giovanna Bagnasco Gianni, che ringrazio, si tenterà di offrire qui una panoramica su uno di questi, la danza¹, che, nei primi secoli dalla fondazione, ovvero il periodo che qui ci interessa, sembra configurarsi essenzialmente come danza rituale². In conseguenza

¹ La definizione del concetto di danza è stata oggetto di diversi dibattiti, cfr. ALONSO FERNÁNDEZ 2011, p. 49, cui si rimanda per la bibliografia sulla danza in generale e sulla danza armata nell'antichità. Qui ci atteniamo alle considerazioni di Naerebout (1997, pp. 165-166): "Dance is human movement, involving the whole body. In dance the body travels, usually within a relatively circumscribed space. Dance is a communal activity, with a number of participants (performers and audience). In dance movement is intentional, rhythmized and patterned, in any form, though always a form stereotyped to some degree. The movement has some patterned sound as cue; this sound can be clapping, stamping, singing, or sound produced with instruments of any type, by the performers themselves or by others. In dance the movement should be in some way distinguishable from everyday movement, and the performers themselves should consider the movement to be so".

² "Consideramos 'danzas rituales' aquellas que forman parte del núcleo de una ceremonia religiosa y tienen el fin de establecer una vía de comunicación entre dioses y hombres, como ocurre con las danzas agrícolas, las guerreras o las que tienen cabida en los rituales domésticos. En estos casos hay espectadores que asisten directa o indirectamente a la danza, pero su presencia no es siempre imprescindible", ALONSO FERNÁNDEZ 2011, p. 58.

delle premesse sopra esposte e della complessità della questione, che chiama in causa competenze diverse, il presente lavoro si struttura come una rassegna delle fonti a nostra disposizione sull'argomento al fine di costituire una base di partenza per eventuali studi successivi.

Le testimonianze più antiche

La scarsità di notizie non ci consente di definire con esattezza le caratteristiche delle pratiche coreutiche eseguite nell'antica Roma. È tuttavia certo che la danza appartiene alla *facies* culturale/religiosa romana sin dagli albori. Una nota di Paolo *ex Festo* (31L) ricorda l'istituzione da parte di Romolo di una danza detta *bellicrepa*:

Bellicrepam saltationem, dicebant, quando cum armis saltabant, quod a Romolo institutum est, ne simile pateretur, quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum virgines rapuit.

Nella sua edizione del 1699 (p. 49) del *De verborum significatione*, Dacier commenta così la voce di Paolo:

Gloss. Isidori³, *Bellicrepa quoddam genus ludorum cum armatis. Lege, bellicrepa saltatio. Ea Graecis ἐνόπλιος ὄρχησις. à Romulo institutam dicit Festus, sed ante Romulum eam Curetes exercuerant. Callimach. & alii. Vide Salios. Haec eadem fuit quae Cretensium pyrricha, nisi quod ista gravior.*

La nota di Dacier viene ripresa da Müller⁴, il quale suggerisce la possibilità che il termine sia da ricondurre a Ennio, come la voce successiva riportata da Paolo (*Bilingues Bruttaces*, 31L),

³ L'attribuzione della glossa a Isidoro di Siviglia non è certa; questa, infatti, nelle edizioni dell'*opera omnia* di Isidoro è inserita nella sezione "ex variis Glossariis, quae sub Isidori nomine circumferuntur, collectus", 213.

⁴ MÜLLER, 1833, p. 35.

esplicitamente connessa al poeta di *Rudiae*. L'attribuzione a Ennio viene accettata da Warmington nell'edizione Loeb degli *Annales*, nella quale la *bellicrepa saltatio* è correlata a un verso di Ennio ricordato in Serv. (*auctus*), *ad Aen.* III, 384, “*confricati oleo lentati, paratique ad arma*”, emendato in “*conque fricati oleo lentati adque arma parati*” (Warm. 107, p. 34) o in “*confrictique oleo, lentati et ad arma parati*” (*frag. dubia* 8 Skutsch), frammento che sembra descrivere le fasi immediatamente precedenti alla danza.

Il termine con cui è definita questa *saltatio* ne sottolinea l'appartenenza alla sfera militare, con il primo elemento del composto *bello-* ‘guerra’. Il secondo elemento, *-crepus*, può essere interpretato come ‘che fa un rumore assordante’⁵; il composto sarebbe dunque un *nomen agentis* che potrebbe rientrare nel *Typus 2* dei *Verbale Rektionskomposita* individuati da Leumann, con un primo elemento di tipo nominale e un secondo elemento di tipo verbale che segue la flessione tematica in *-o-*, come *magnificus*⁶. Leumann afferma che “nach Mustern wie *-ποιός* wurde im Latein vor ‘Suffix o’ die Verbalwurzel in Gestalt des Praesensstammes der 3. Konjugation benutzt”⁷; questo aggettivo potrebbe dunque confermare l'esistenza, parallela al classico *crepāre*, di un'antica flessione di terza coniugazione del verbo *crepō*, di cui si ha traccia solo nel *percrepis* ricordato da Varrone⁸ e, forse, in *crepundia*⁹. Questa

⁵ Con lo stesso aggettivo sono costruiti gli aggettivi *pilicrepus* “colui che gioca a palla” (*i.e.*, fa rumore giocando a palla), *terricrepus* “che produce un suono spaventoso”, *perterricrepus* “dallo spaventoso fragore”, *cauricrepus* “rumoroso come il vento Caurus?”; si deduce infine l'esistenza di **ferricrepa* per via di *ferricrepinus* “risonante del fragore dei ferri” (Plaut., *As.* 1, 1, 18). A questi si possono affiancare *oculicrepida* “che pesta gli occhi” (o “con gli occhi pestati”), *cruricrepida* “uomo le cui gambe risuonano sotto la sferza o per le sue catene”.

⁶ LEUMANN 1977, pp. 393-394. Struttura simile, ma con diversa vocale tematica, si ha, ad esempio, in *agricola* o *Noctiluca*.

⁷ Ivi, p. 394.

⁸ Varr., *Men.* 124: “*propter percrepis / vocibus volitans aureis vulgi*”. Il passo, citato in Non., *De Comp. Doct.* 387L, è stato variamente emendato;

coppia andrebbe ad inserirsi nel novero di quei casi in cui dalla stessa radice hanno avuto origine due forme verbali distinte, come *sonāre* e *sonĕre* o *tonāre* e *tonĕre*¹⁰.

Le frammentarie notizie che ci sono giunte a proposito di questa danza non consentono di identificarne con certezza le caratteristiche salienti: da chi era eseguita? In quale occasione? Dove? Possiamo solo intuire qualcosa a proposito della sua funzione; la spiegazione fornita da Paolo, “*ne simile pateretur, quod fecerat ipse*”, si presta a due possibili letture: la *bellicrepa* aveva valenza apotropaica, affinché non avvenisse ai Romani ciò che era avvenuto ai Sabini, oppure serviva a tenere in esercizio i Romani affinché fossero pronti a rispondere ad un eventuale attacco; non si può però escludere che le due funzioni si sovrapponessero.

Al secondo re di Roma, Numa, è invece attribuita l’istituzione del sacerdozio dei *Salii* e, di conseguenza, della danza armata romana per eccellenza, ovvero la cerimonia saliare. Non è questa la sede per ripercorrere nei dettagli la storia di questa *sodalitas* e le questioni ad essa connesse, cosa che trascenderebbe gli scopi e gli spazi di questo contributo¹¹. Qui basterà ricordare che i *Salii* erano dodici sacerdoti preposti da Numa alla protezione dell’*ancile* caduto dal cielo come segno divino e delle undici copie di questo prodotte da Mamurio Veturio. In occasione di alcune festività concentrate nel mese di

per quel che attiene il verbo qui in esame, la forma *percrepis* attestata nei codici era stata corretta in *percrepas* nelle edizioni cinquecentesche. Nella sua edizione dei frammenti delle *Satire Menippeae* di Varrone (1844), Oehler difende la lezione dei manoscritti sulla base di una testimonianza di Eutichio (*De discernendis coniugationibus libri duo*, p. 2188 Putsch.) che, all’inizio di un breve elenco di forme concorrenti, riporta: “*sono etiam sonas, et sono sonis, unde sonere infinitivum, crepo as et crepo is, unde et crepere*”.

⁹ DE VAAN 2012, p. 320: “looks like the derivative of a gerundive of the same *crepere”.

¹⁰ Cfr. DE VAAN 2012, pp. 321-322 e SARULLO 2014a, p. 203.

¹¹ La bibliografia sull’argomento è imponente. Per una panoramica con riferimenti agli studi precedenti si rinvia a SARULLO 2014a, pp. 5-13.

marzo, i *Salii* danzavano, imbracciando le armi con le quali producevano il ritmo che scandiva i loro movimenti e accompagnava la recitazione dei versi del *Carmen Saliare*. La danza armata era certamente la caratteristica che contraddistingueva questa *sodalitas* se gli antichi concordemente spiegano il nome dei *Salii* in associazione al verbo *saliō*¹². Le fonti ricordano un'origine straniera di questo istituto religioso, che è peraltro attestato in altre località dell'Italia antica prima che a Roma¹³; si potrebbe quindi ipotizzare che la definizione degli antichi sia esito di una paretimologia, ma non è possibile spingersi oltre nel tentare di spiegare questa denominazione.

Resta comunque il fatto che i *Salii* danzassero, e che danzassero armati. Poco altro però ci viene tramandato a proposito di queste cerimonie¹⁴. Da queste notizie emerge che i sacerdoti danzavano per le vie della città indossando una tunica *picata* e una *trabea*, insieme all'elmo (*apex*), lo scudo (*ancile*) e il giavellotto (*pilum*), attributi che caratterizzano i sacerdoti come guerrieri e la danza da loro eseguita come militare. Per questo motivo, Dionigi [4] mette in relazione i *Salii* con i mitici Cureti e la loro pirrica, la danza armata greca per eccellenza, con forti valenze iniziatiche¹⁵. È ben noto lo stretto rapporto che intercorre tra riti di iniziazione e danza (non necessariamente armata), questione complessa cui sono stati dedicati

¹² Plut., *Num.* XIII, 4; D.H. II, 70, 4; Ov., *Fast.* III, 387; Varr., *L.* V, 85, 5; Porph., *Comm. Hor. Carm.* I, 36, 12; Serv., *ad Aen.* VIII, 285; Fest. 438-439L.

¹³ Virgilio (*Aen.* VIII, 280-305) racconta di una cerimonia presso gli Arcadi di Evandro durante la quale i *Salii* cantavano un inno a Ercole; cfr. anche Serv., *Aen.* VIII, 285, 10: “*habuerunt sane et Tusculani salios ante Romanos*”.

¹⁴ I passi rilevanti per l'oggetto del presente lavoro sono riportati, numerati, in fondo all'articolo; nel testo si farà riferimento ad essi con numeri fra parentesi quadre. Per una raccolta delle fonti relative all'istituto saliare si rinvia all'Appendice “Le fonti classiche” in SARULLO 2014a, pp. 335-362 (in particolare, pp. 342-362).

¹⁵ Sulla danza greca si veda CECCARELLI 1998.

innumerevoli studi¹⁶. Questa connessione è piuttosto antica ed è stata recentemente ripresa in occasione della scoperta di un cratere fittile del X secolo a.C. rinvenuto a *Sybrita*, nei pressi del monte Ida, che riporta quella che pare essere la più antica raffigurazione di guerrieri nell'atto di danzare¹⁷. La presenza di strumenti musicali accanto alle tre figure con le braccia al cielo armate di elmo, scudo decorato con cerchi concentrici e lancia indirizzerebbe infatti verso l'interpretazione della scena come danza armata. Ma qui ci fermiamo, lasciando agli storici delle religioni la complessa tematica della connessione tra rituali iniziatici e danze. In questa sede sarà sufficiente sottolineare che le danze rituali eseguite nella Roma arcaica non si discostano da questo paradigma: la relazione tra i *Salii* e i riti di passaggio è molto antica e profonda¹⁸; com'è noto, le loro cerimonie si svolgevano nel mese di marzo, momento di inizio del ciclo agrario e, al contempo, della stagione militare, ma anche momento del rito di passaggio per i *puberes* che divengono atti alle armi: "l'INIZIO di marzo era un INIZIO dell'anno come ciclicità della società – vista nel rito di passaggio dei 'fanciulli' ad essere guerrieri"¹⁹. L'inizio – specie di una ciclicità – rivestiva un'enorme importanza nell'Italia antica, testimoniata da rituali esplicitamente connessi con l'inizio di un nuovo ciclo²⁰; forse non è un caso che nel *Carmen Saliare* si invochi Giano, dio degli inizi e dei passaggi.

¹⁶ Si vedano, tra i tanti, CECCARELLI 1998 e, da ultimo, ALONSO FERNÁNDEZ 2011, con bibliografia precedente.

¹⁷ D'AGATA 2012 e D'AGATA 2014.

¹⁸ Si veda tra gli altri TORELLI 1984, pp. 106-112 e SABBATUCCI 1998, p. 119, che confronta la ritualità saliare con quella dei Luperci.

¹⁹ PROSDOCIMI 2015, p. 503.

²⁰ Cfr. PROSDOCIMI 2015, pp. 503-506, che mette in relazione l'auspicio delle cornacchie eseguito dai Veneti in occasione dell'inizio della stagione agraria e l'*auspiciu pullarium* dei Romani, connesso all'inizio di una campagna militare, quali rituali connessi all'inizio di "ciclicità che si rapportano alla socialità antropica".

Le processioni saliarì

Purtroppo non è possibile essere molto precisi in merito alle tappe compiute dai sacerdoti nel corso delle processioni saliarì. I luoghi certamente menzionati dalle fonti sono il Foro e il Campidoglio²¹; Livio [5] e Plutarco [6] si limitano ad un generico “per/attraverso la città”. Più problematica è la testimonianza di Varrone [3]. Nei codici si trova la dicitura “*in comitiis*”, al plurale, mentre la versione al singolare “*in comitio*” si diffonde a partire dall’edizione curata dal vescovo di Tarragona Antonio Augustín nel 1557 che diverrà la *vulgata* del testo varroniano fino alla metà del XIX secolo²². Se manteniamo la lezione tradita dai manoscritti, il riferimento al luogo “Comizio” non è più così esplicito e si giustifica la traduzione di Traglia “nelle adunanze del popolo” [3]. Tuttavia, la correzione al singolare sarebbe corroborata dalla testimonianza dei *Fasti Praenestini*, che per il 19 marzo notano: “[*Sali(i)*] *faciunt in Comitio saltu / [adstantibus po]ntificibus et trib(unis) celer(um)*”²³.

Un altro luogo connesso ai *Salii* – ma non direttamente alle loro cerimonie – è la *Curia Saliorum*, posizionata, secondo le fonti²⁴, sul

²¹ Si veda il passo di Dionigi [4], che però aggiunge “in molti altri luoghi privati e pubblici”. Un altro luogo associato ai *Salii*, o meglio, al *Carmen Saliare*, è il *pons sublicius* (Servio, *Aen.* II, 166, 38), cfr. SARULLO 2014a, 259-263. In CIRILLI 1913, p. 78 si ritiene, a nostro avviso senza elementi a supporto, che il ponte fosse una delle fermate della processione saliare.

²² Sulle complesse vicende della tradizione manoscritta del *De Lingua Latina* e sulle prime edizioni a stampa si rimanda a: SARULLO 2014a, capitolo 3. Per quel che attiene il passaggio qui in esame, si è verificato che nell’archetipo esistente dell’opera, il Plut. 51.10 della Laurenziana di Firenze, il testo recita “*in comitiis*”, come pure nell’*editio princeps* di Pomponio Leto del 1471. Oltre alla *vulgata*, la lezione “*in comitio*” appare anche nell’edizione di MÜLLER 1833. Le altre edizioni scientifiche dell’opera (SPENGLER 1826, SPENGLER 1885, GOETZ – SCHOELL 1910) riferiscono il testo come tradito dai manoscritti.

²³ Cfr. DEGRASSI 1963, pp. 523-524.

²⁴ Cic., *Div.* I, 30; D.H. II, 70, 1; Val. Max. I, 8, 11.

Palatino, senza ulteriori precisazioni²⁵; questo edificio viene ricordato come luogo di conservazione del *lituus sacer* di Romolo, unico oggetto che si salvò dall'incendio che distrusse completamente la *Curia Saliorum*²⁶. Gli *ancilia*, invece, che tanta parte avevano nel rituale saliare²⁷, erano custoditi nella *Regia*, nel *sacrarium Martis*²⁸. Non è possibile stabilire da quale di questi due edifici (*Curia Saliorum* o *Regia*) prendesse l'avvio la processione danzante dei *Salii*²⁹, possiamo però dire con ragionevole certezza che la *Regia* fosse una tappa obbligata, dal momento che li bisognava recarsi per prendere gli *ancilia* da portare in processione per la città. Se ipotizziamo un percorso che inizi dalla *Regia* e poniamo a mente l'indicazione fornitaci da Dionigi “εἰς τε τὴν ἀγορὰν καὶ τὸ Καπιτώλιον”, si può facilmente immaginare che la danza saliare, o

²⁵ Per un posizionamento della *Curia Saliorum* sul versante sud-occidentale del Palatino, nei pressi della *Scala Caci* e del tempio della Vittoria si vedano PENSABENE 2001, pp. 17-19 e COARELLI 2012, pp. 155-160; quest'ultimo propone anche di identificare la *Curia Saliorum*, che le fonti greche chiamano καλιὰς τοῦ Ἄρεως, con la *casa Romuli* e, di conseguenza, con il *tugurium Faustuli*.

²⁶ La notizia è riferita da Valerio Massimo (I, 8, 11), il quale utilizza però la denominazione *Sacrarium Saliorum*: “*Sunt et illa miraculorum loco, quod deusto sacrario Saliorum nihil in eo praeter lituum Romuli integrum repertum est*”.

²⁷ Alcune testimonianze iconografiche mostrano che gli *ancilia* venivano portati in processione appesi ad un'asta portata a spalle da due personaggi, come descritto da Dionigi di Alicarnasso (II, 71, 1): “ἐν δὲ ταῖς πέλαις, ἃς οἱ τε σάλιοι φοροῦσι καὶ ἃς ὑπέρεται τινὲς αὐτῶν ἡρημένους ἀπὸ κανόνων κομίζουσι, πολλὰς πάνυ οὔσαις μίαν εἶναι λέγουσι διοπετῆ”; cfr. GIGLIOLI 1949-1951, pp. 95-100.

²⁸ Serv., *ad Aen.* VIII, 3: “*Is qui belli suscepit curam, sacrarium Martis ingressus primo ancilia commovebat, post hastam simulacri ipsius, dicens 'Mars vigila'*”.

²⁹ In COARELLI 2010b, p. 282, si considera la *Regia* come punto di partenza della processione saliare.

almeno una parte di essa, si svolgesse lungo la *Sacra via*³⁰. Questa ipotesi trova conferma nella testimonianza sopra ricordata secondo la quale i *Salii* eseguivano le loro cerimonie nel Comizio, che per l'appunto era prospiciente la *Sacra via*³¹ e poteva costituire una delle tappe della processione. Dopo aver superato il Comizio, la *Sacra via* proseguiva in direzione dell'*Arx*, raggiungibile mediante una scalinata, mentre a sinistra iniziava il *clivus Capitolinus* (Fig. 1). Sulla base della testimonianza di Dionigi, si potrebbe dunque immaginare che la processione saliare proseguisse lungo il *clivus Capitolinus* per raggiungere infine il Campidoglio. Tuttavia, è interessante la notazione di Coarelli: “Secondo Varrone e Festo, la meta della *Sacra via* era l'*Arx*: qui si concludevano le cerimonie e le processioni, alcune delle quali – come vedremo – avevano origine al *caput Sacrae viae*, cioè al *sacellum Streniae*; altre, probabilmente, iniziavano dalla *Regia*, o dai paraggi di questa.”³².

Nulla ci vieta dunque di ipotizzare che anche la processione saliare (o una parte di essa e almeno in un periodo della sua storia³³) seguisse il medesimo itinerario, ovvero dalla *Regia* fino all'*Arx* e non, come riportato da Dionigi, verso il Campidoglio, che gli è comunque prossimo; o, forse, che in una fase più antica la meta dei *Salii* fosse l'*Arx* e successivamente il percorso sia stato deviato in

³⁰ Dello stesso parere anche M. Torelli (1990, p. 99), il quale, alla luce della valenza iniziatica del rito saliare, non ritiene improbabile che “il percorso originario della *redampruatio* dei *Salii* fosse non il solo tratto occidentale a *regia usque in arcem*, ma tutta la *Sacra via*, con il passaggio del *Tigillum Sororium* così gravido di significati iniziatici e forse *porta Triumphalis* preserviana dell'*urbs*”.

³¹ Cfr. COARELLI 2010a, p. 53.

³² COARELLI 2010, p. 97.

³³ La precisazione si rende necessaria dal momento che la cerimonia saliare può aver subito modificazioni rilevanti nel corso della sua lunga storia, che dall'istituzione da parte di Numa prosegue almeno fino all'epoca imperiale, cfr. Iul. Cap., *Vita Ant.* IV, 1-4, che ricorda la partecipazione al collegio saliare da parte dell'imperatore Antonino.

direzione del Campidoglio³⁴. Dionigi aggiunge che la processione saliare toccava anche altri luoghi pubblici e privati, senza offrire altri dettagli; è forse possibile pensare che a una “versione breve”, arcaica, del percorso saliare, dalla *Regia* all’*Arx*, si sia sostituita una versione che aumenta di lunghezza in concomitanza con l’ampliamento della città.

Virgilio [2] e Servio [7, 8] non forniscono indicazioni topografiche precise, ma ricordano che i *Salii* danzavano intorno agli altari³⁵, anche in questo caso, senza specificazioni che permettano di identificare di quali altari si tratti. Queste notizie confermano però che bisogna distinguere due diverse fasi nelle cerimonie saliare, una che potremmo definire ‘processionale’, nella quale i sacerdoti procedevano per le vie della città, e una ‘stanziale’, durante la quale venivano eseguite delle vere e proprie coreografie in luoghi specifici³⁶. Per descrivere i

³⁴ F. Coarelli (2010, p. 116) ricorda che “all’inizio dell’anno una processione si dirigeva al Campidoglio, dove i nuovi consoli celebravano con sacrifici la loro entrata in carica”.

³⁵ R. Cirilli (1913, p. 78) cita come fermata anche l’*ara maxima in foro Boario*; questa affermazione si basa su un passo di Macrobio (*Sat.* III, 12, 1) a commento dei versi di Virgilio sopra citati, nel quale si identifica con l’*ara Maxima* gli *altaria* citati da Virgilio: “*Nam et Salios Herculi dedit, quos tantum Marti dicavit antiquitas, et populeas coronas nominat, cum ad aram Maximam sola lauro capita et alia fronde non vinciant*”. La cerimonia descritta nell’*Eneide* si riferisce agli Arcadi di Evandro, in un’epoca quindi precedente alla fondazione numana dell’istituto saliare a Roma, dove le fonti concordano nell’assegnare i *Salii* a Marte. Possiamo dunque accogliere la notizia che i *Salii* danzassero intorno agli altari, ma non possiamo identificare con certezza questi con l’*ara Maxima Herculis*. Per le divinità tutelari dei *Salii* si veda SARULLO 2014a, pp. 11-12.

³⁶ Le tappe potevano prevedere anche delle lunghe soste. Si ha infatti notizia di *mansiones saliares* presso le quali i sacerdoti venivano accolti e venivano allestite le proverbiali *cenae saliares* (cfr. Fest. 439L). Una di queste *mansiones* doveva trovarsi nei pressi del tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto, come testimoniato dall’iscrizione del IV secolo d.C. rinvenuta *in loco* (CIL VI, 2158): “*Mansiones saliorum Palatino/rum, a veteribus ob*

movimenti dei *Salii*, Servio utilizza il verbo *tripudiō*, denominale da *tripudium*, che ritroviamo nel passo di Livio [5]. L'etimologia di *tripudium* < *tres pedes* è generalmente accettata dagli studiosi, *pace* Cicerone che proponeva una derivazione da *terripavium* 'colpire la terra', in relazione a un rituale, detto anch'esso *tripudium*, che traeva auspici dalla caduta di cibo al suolo dal becco dei polli³⁷. Dal definire il passo cadenzato in tre tempi che caratterizzava la danza saliare il termine *tripudium* sarebbe quindi passato a indicare un movimento di un corpo che colpisce la terra³⁸: "Tripudium sería, en líneas generales, una proyección hacia el suelo, una caída e, incluso, un salto, acepciones válidas todas ellas para denominar, tanto a los pasos que caracterizan las danzas sagradas como, a la forma con la que el grano provoca un augurio al caer."³⁹.

Alonso Fernández⁴⁰ sottolinea poi la differenza tra *saltatio* e *tripudium*, individuando nel primo un iperonimo e nel secondo un

armorum magnalium / custodiam constitutas, longa nimi[s] / aetate neglectas, pecunia sua / reparaverunt pontifices Vestae / vv(iri) cc(larissimi), promagisterio Plotii Acilii / Lucilli, Vitrasii Praetextati vv(ironum) cc(larissimorum)", cfr. GRANINO CERERE 2014, pp. 109ss e FERRI 2015, pp. 120ss. La presenza saliare nel tempio di Marte è confermata da un passo di Svetonio (*Claud.* XXXIII, 1, 3): "*Cibi uinique quocumque et tempore et loco appetentissimus, cognoscens quondam in Augusti foro ictusque nidore prandii, quod in proxima Martis aede Saliis apparabatur, deserto tribunali ascendit ad sacerdotes unaque decubuit*". Come si afferma in CIRILLI 1913, p. 78: "il ne faut pas confondre non plus les *mansiones* avec les endroits où les Saliens s'arrêtaient pour danser".

³⁷ Cic., *Div.* II, 24, 2; cfr. anche Festo 489L. Su *tripudium* e sui riflessi italici di questo termine si rinvia al contributo di G. Rocca in questo volume.

³⁸ Non a caso, forse, Seneca (*Epistol.* XV, 4, 6) ricorda che il *saltus* saliare era paragonato, in maniera poco rigorosa, al "salto dei lavandai", che pressavano con i piedi gli indumenti da lavare nelle vasche.

³⁹ ALONSO FERNÁNDEZ 2011, p. 122. Si veda anche SARULLO 2014a, pp. 290-291, a proposito del *tripudium sonivium*.

⁴⁰ ALONSO FERNÁNDEZ 2011, p. 125.

uso ristretto all'ambito rituale, come appunto è quello saliare. Alla luce dell'etimologia sopra proposta, possiamo immaginare il *tripudium*, almeno nelle fasi più antiche, come un ritmo ternario che scandiva i passi dei *Salii* nel loro procedere per le vie della città, ovvero nella parte della cerimonia che sopra abbiamo voluto definire 'processionale'. Del resto, anche la testimonianza di Plutarco sembra distinguere due diverse tipologie di danza saliare: una prima "compiuta a salti, che essi ballavano attraversando la città" e una seconda che "consiste soprattutto nel gioco dei piedi: i *Salii* li muovono con grazia, eseguendo certe figure complicate e variate con un ritmo veloce e serrato, con forza e con leggerezza" [6].

Nell'esecuzione della danza da parte dei *Salii* nelle loro fermate (fase 'stanziale'), il ruolo principale era svolto dal *praesul*⁴¹, come spiega Festo (334L) citando Lucilio⁴²:

Redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: 'cum praesul amptuavit', quod est, motus edidit, ei referuntur invicem idem motus. Lucilius: 'praesul ut amptruet inde, <ut> vulgus redamptruet fatf'. Pacuvius: 'Promerenda gratia simul cum videam Graios nihil mediocriter redamptruare, opibusque summis persequi'.

Festo ci descrive qui i movimenti che si eseguivano nel corso delle *exultationes saliares* (la nostra fase 'stanziale?'): al movimento del *praesul*, che dava inizio alla danza (*amptuavit*), risponde il *vulgus* con un movimento identico (*redamptuavit*, con un prefisso *red-* che

⁴¹ All'interno della *sodalitas* si individuano tre figure chiave: il *praesul*, guida della danza (come garantisce il nome stesso), il *magister* e il *vates*; la funzione di queste ultime due figure non è chiara; su una base puramente linguistica, si può ipotizzare che il *magister* fosse una sorta di capogruppo e il *vates* il capocoro.

⁴² Il passo conservato nel codice Farnesiano presenta più di un punto controverso. Qui si riporta la lettura emendata da Lindsay. Cfr. SARULLO 2014a, pp. 276-277.

indica una ripetizione o “ha il sema ‘di ritorno’”⁴³); con *vulgus* non si dovrà qui intendere il popolo che assisteva alla cerimonia, quanto piuttosto il resto dei sacerdoti che seguiva i movimenti del *praesul*⁴⁵. I verbi utilizzati da Festo, che si possono far risalire a un originario **ambi-drewo-* ‘running around, servant’⁴⁶, descrivono un movimento circolare⁴⁷. In una glossa di Paolo *ex Festo* (9L), “*antroare gratias referre. Truant moventur. Truam quoque vocant, quo permovent coquentes exta*”, si mette in relazione il verbo *amptruare* (seppure in grafia diversa) e, di conseguenza, *redamptruare* con *trua*, attrezzo da cucina.

Il *Lusus Troiae*

I verbi della glossa *festina*, come pure il sostantivo *trua*, sono stati messi in relazione con la didascalia *truia* apposta all’interno del labirinto graffito su un’*oinochoe* rinvenuta nel 1877 in una necropoli che nell’antichità doveva appartenere al territorio di Caere, in località

⁴³ PROSDOCIMI 2010, p. 465.

⁴⁴ Per un’interpretazione diversa di questi due termini, si veda COARELLI 2010b, pp. 282-284, dove si suggerisce la possibilità che gli stessi individuino un combattimento mimato che prevedeva un percorso in due direzioni opposte lungo la *Sacra via*, in analogia con la narrazione mitica della guerra tra Romani e Sabini.

⁴⁵ HABINEK 2005, p. 20. Per altre interpretazioni di *vulgus* in questo contesto cfr. ALONSO FERNÁNDEZ 2016, p. 14.

⁴⁶ DE VAAN 2008, p. 40.

⁴⁷ R. Cirilli (1913, p. 99) descrive i movimenti che a suo avviso avrebbero compiuto i sacerdoti divisi in due gruppi. La sua ricostruzione si basa però sulle glosse di Paolo *ex Festo* (23-24L), “‘*Axe agglomerati universi stantes, id est cohortibus aut legionibus*”, “‘*Astasint steterint*”, “‘*Ambaxioque circumeuntes, catervatim*”, che però non sono attribuibili con certezza al contesto saliare; per la questione si rimanda a SARULLO 2014a, pp. 103 e 303-304.

Tragliatella⁴⁸ (Figg. 2-4). L'oggetto, ascrivibile alla produzione etrusco-corinzia, è stato datato alla seconda metà del VII secolo a.C.⁴⁹ e presenta una decorazione graffita, divisa in due fregi paralleli separati da una fascia comprendente dei disegni di animali. Il primo fregio, posto sul collo, raffigura un uomo che tiene un capro alla briglia, cui seguono due uccelli, un uomo e una donna, una nave posta in verticale e un altro capro posto anch'esso in verticale. Ciò che però più ci interessa è il fregio posto sul corpo dell'oggetto, nel quale sono rappresentate due figure femminili di diversa altezza che si affrontano e, dietro la più piccola delle due, una figura maschile, seguita da sette guerrieri armati di scudo e tre giavellotti per ciascuno, due figure a cavallo e infine un labirinto circolare a sette circuiti, all'interno del quale si legge appunto *truia*, seguito da due gruppi in atteggiamento erotico; aldilà delle due coppie, è raffigurata una donna accanto a due troni vuoti⁵⁰.

L'insieme del labirinto con le due figure a cavallo è stato interpretato come la più antica rappresentazione del *Lusus Troiae*⁵¹, un gioco equestre eseguito da due schiere di giovani a cavallo (delle quali i due cavalieri raffigurati sul corpo del vaso sarebbero i capifila), denominate *turma maiorum* e *turma minorum*, in cui i partecipanti erano divisi in base all'età. Solo dopo una riorganizzazione avvenuta intorno al 29-28 a.C. le schiere divennero tre⁵², come nella descrizione di Virgilio [1], in cui il rito viene

⁴⁸ Cfr. GIGLIOLI 1929, pp. 112-115, al quale si rimanda per i particolari del ritrovamento.

⁴⁹ Cfr. SMALL 1986, p. 65, al quale si rimanda per i dettagli fisici dell'oggetto.

⁵⁰ La descrizione è tratta da MENICHETTI 1992, pp. 8-9.

⁵¹ Accanto alla dizione *Lusus* o *Ludus Troiae* si trova anche il semplice *Troia*, cfr. Verg., *Aen.* V, 602 e Suet., *Caes.* XXXIX, 2. Per le altre possibili denominazioni del gioco, cfr. MENICHETTI 1992, p. 25.

⁵² Secondo Servio (*Aen.* V, 560), Virgilio aveva rappresentato tre squadre per richiamare l'antica divisione del popolo romano in tre gruppi: *Titius*, *Ramnes* e *Luceres*: "*tres equitum numero turmae rem Romanae militiae suo inserit carmini. nam constat primo tres partes fuisse populi Romani: unam*

eseguito da tre *turmae*⁵³ di giovani a cavallo.

Le tre *turmae* erano dunque guidate da Priamo, Ati e Ascanio: Priamo sembra esprimere il legame diretto con la città troiana, Ati, che sarà il capostipite della gens Atia cui apparteneva la madre di Augusto, rappresenta la storia primitiva di Roma⁵⁴, mentre Ascanio diviene l'anello di congiunzione tra i due popoli; sarà Ascanio, infatti, che ripetendo il *Lusus Troiae* in occasione della fondazione di Albalonga, insegnerà questo rituale agli Albani e di conseguenza ai Romani⁵⁵. Si è ipotizzato che il *Lusus Troiae* fosse un rito antico dimenticato per un certo periodo e poi recuperato in età imperiale. Si ha però memoria di una celebrazione del gioco all'epoca di Silla e di una all'epoca di Cesare, e mancano nelle fonti allusioni a una ripresa di un rito scomparso⁵⁶. Altre celebrazioni del *Lusus Troiae* si sono svolte durante i regni di Augusto, Caligola e Claudio. L'ultima menzione di questo gioco si trova in un'opera di Claudio Claudiano⁵⁷, relativa ad una celebrazione del 404 d.C., in cui il *Lusus Troiae* viene paragonato al labirinto di Creta, come già nell'*Eneide*

Titiensium a Tito Tatio, duce Sabinorum, iam amico post foedera: alteram Ramnetum a Romulo: tertiam Lucerum, quorum secundum Livium et nomen et causa in occulto sunt".

⁵³ Una possibile schematizzazione dei movimenti delle *turmae* di Virgilio viene proposta in SIMPSON 1880.

⁵⁴ Secondo il racconto di Livio (I, 3), Atys sarebbe stato il sesto re di Alba Longa; di conseguenza, non potrebbe essere coetaneo di Ascanio. È possibile che Virgilio qui abbia voluto onorare la madre del *princeps*, cfr. Serv., *ad Aen.* V, 568: *genus unde atii duxere Latini propter Atiam dicit, matrem Augusti, de qua Antonius ait "Aricina mater": vult enim eius etiam maternum esse genus antiquum.*

⁵⁵ MENICETTI 1992. Una raffigurazione di questo rituale, o di uno affine, si trova in alcuni cicli fittili da edifici civili in cui sono ritratte due schiere di giovani a cavallo, una armata, l'altra inerme, cfr. CHERICI 2010, pp. 222-223, cui si rimanda per la bibliografia.

⁵⁶ TOUTAIN 1900, p. 495, al quale si rimanda anche per la citazione delle fonti. Cfr. anche WEEBER 1974, p. 189.

⁵⁷ Claud. 28, 621-639.

(vv. 588-593).

Il rito era riservato ai figli delle famiglie di spicco della società romana (ma non solo patrizi), come dimostra il fatto che Nerone e Britannico vi presero parte come capifila⁵⁸. Probabilmente veniva eseguito solo in particolari circostanze, quali ad esempio in occasione di riti funebri, come si evince dalle testimonianze di Virgilio [1] e di Dione Cassio⁵⁹. Per questo motivo, si è visto in questa cerimonia un rituale volto a separare il mondo dei vivi dal mondo dei morti; il movimento circolare, infatti, generalmente caratterizza l'atto di separare uno spazio interno da uno spazio esterno, come avviene ad esempio nel rito di fondazione etrusco – e si è detto che, secondo Virgilio, Ascanio ripeté il rito del *Lusus Troiae* in occasione della fondazione della città di Albalonga. La cerimonia, dunque, sembra assumere un valore apotropaico, in quanto tracciava un limite immaginario che doveva proteggere la nuova città dai nemici. Peraltro, anche il labirinto, cui Virgilio paragona espressamente il gioco equestre, può essere considerato una struttura costruita intorno allo spazio centrale che deve difendere⁶⁰ e dunque una separazione di uno spazio interno da uno spazio esterno⁶¹. Tuttavia, non va dimenticato che, almeno in origine, il termine con il quale viene designato questo particolare rito, *lusus/ludus*, non ha il significato di 'gioco' ma piuttosto di 'certamen guerriero'. Come afferma Prosdocimi⁶², seguendo Peruzzi, “*loidos

⁵⁸ GIGLIOLI 1929, p. 131.

⁵⁹ Dio., *Hist.* LIX, 11, 2 e LXXIV, 15, 3, nei quali riferisce che il *Lusus Troiae* venne eseguito intorno alla tomba di Giulia Drusilla nel 38 d.C. e di Lucio Settimio Severo nel 211 d.C.

⁶⁰ Per la connessione tra il labirinto e la città si veda DAREGGI 1992, pp. 288-293, che ricorda come il labirinto sia stato identificato con un modello di città. Per la possibile valenza apotropaica del labirinto, si ricorda la presenza di mosaici raffiguranti labirinti posti all'ingresso delle dimore romane, cfr. DASZEWSKI 1977.

⁶¹ JACKSON KNIGHT 1936, p. 76 e GUÉNON 1987, pp. 180-182.

⁶² Per l'etimologia di *lūdus/lūsus*, cfr. PROSDOCIMI 2010, pp. 443-446. La citazione è tratta da p. 444.

NON quale battaglia vera e propria ma quale SIMULAZIONE di battaglia, (RITO) mimazione della realtà guerriera in un rito centrale quale l'iniziazione guerriera, rito di passaggio alla maggiore età, è rimasto solo come mimazione, avulsa o quasi dalla marzialità: della semantica è rimasta la 'simulazione' che, in sé, è la natura stessa del 'gioco' ma anche, e più pertinentemente, del rito.”.

La danza greca del γέρονος

La valenza iniziatica, qui perseguita mediante una danza armata, emerge dunque già a partire dalla denominazione del rito. Ma su questo torneremo più avanti.

Il *Lusus Troiae* non è l'unico elemento che è stato identificato tra le raffigurazioni graffite sull'*oinochoe* di Tragliatella. Le immagini descritte nel fregio superiore sono state interpretate come una rappresentazione degli episodi iniziale e finale dell'impresa cretese di Teseo⁶³, mentre sul corpo del vaso la presenza del labirinto sarebbe un chiaro riferimento al momento culminante del mito; per tale ragione, le due figure femminili che si affrontano sono state identificate come Arianna e la nutrice⁶⁴, mentre la figura maschile rappresenterebbe Teseo. Tra le intricate pieghe di questo racconto

⁶³ La presenza di questo mito in ambito etrusco è confermata da alcune scene di minotauromachia su un certo numero di vasi, tra i quali un *oinochoe* di bucchero del primo quarto del VI secolo, cfr. CAMPOREALE 1989, pp. 917-918. Una prima interpretazione delle scene sull'*oinochoe* in riferimento al mito di Teseo e Arianna si trova in GALLINI 1959, pp. 149-151. Si veda anche MENICETTI 1994, pp. 57-60.

⁶⁴ Su questa figura femminile di dimensioni inferiori si è molto dibattuto. La scena è stata confrontata con il fregio del vaso François, dove la figura femminile si trova davanti ad Arianna e dovrebbe rappresentarne la nutrice. Capdeville (1993, p. 197, nt. 40) attribuisce la posizione della nutrice sull'*oinochoe* di Tragliatella ad un errore dell'artista etrusco. Secondo A.L. Prosdocimi (2010, p. 255), si tratterebbe di una nutrice della figura maschile-Teseo, della quale però le fonti del mito non fanno menzione.

mitologico vi è un episodio che può risultare interessante rispetto all'argomento del presente lavoro.

Dopo aver sconfitto il Minotauro ed essere fuggito da Creta, Teseo approda sull'isola di Delo, dove celebra un sacrificio in onore di Apollo, consacra una statua di Afrodite ricevuta da Arianna ed esegue, insieme ai fanciulli salvati dal labirinto, una danza di ringraziamento dai movimenti tortuosi⁶⁵. Prima che in Plutarco⁶⁶, un cenno a queste vicende si trova nell'*Inno a Delo* (vv. 307-315) di Callimaco, il quale racconta che sarebbe stato Teseo a guidare (ἡγήσατο) la danza⁶⁷ e sottolinea che la danza (χορός⁶⁸), circolare, si sarebbe svolta intorno all'altare di corna di Delo.

Nel descrivere l'episodio, Plutarco⁶⁹ aggiunge che gli abitanti di Delo, che continuano a praticarla, chiamano questo tipo di coreografia γέρανος, ovvero "danza delle gru": καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος. La stessa denominazione viene utilizzata da Polluce, il quale aggiunge che la danza viene eseguita in fila e che i conduttori si trovavano all'estremità di ogni fila. Bruneau ritiene che il riferimento alle gru riguardi le movenze dei singoli danzatori e non l'insieme della coreografia, sebbene i termini usati da Plutarco per definire questi movimenti, παράλλαξις e ἀνέλιξις "s'appliquent soit au mouvement d'ensemble, soit aux attitudes particulières"; in questo caso, παράλλαξις potrebbe indicare

⁶⁵ Il legame tra il simbolo del labirinto e la danza, che qui stiamo indagando nelle sue compagini più antiche, è evidente anche nelle utilizzazioni più recenti del simbolo, come le *Troy towns* scandinave in cui si svolgeva la *Jungfrudans*, cfr. KERN 2000, pp. 267-283 e SARULLO 2017, pp. 125-128.

⁶⁶ Plut., *Thes.* XXI, 1-3.

⁶⁷ Teseo sarebbe dunque il γερανοῦλκός, cfr. Hsch. s.v. Nel racconto del grammatico Giulio Polluce, di pochi anni successivo a Plutarco, si fa riferimento a più ἡγεμόνες, ma non si precisa che uno di questi fosse Teseo, cfr. Pollux, *Onom.* CI.

⁶⁸ Un antico legame tra χορός e il nostro mito si rintraccia nella descrizione dello scudo di Achille in *Il.* XVIII, 590-605, cfr. MENICETTI 1994, pp. 129-134 e la bibliografia ivi citata.

⁶⁹ Plut., *Thes.* XXI, 1.

il movimento della testa che si gira a destra e a sinistra in cerca del pericolo⁷⁰. Sia Plutarco sia Polluce mettono in relazione i movimenti tortuosi della danza con il labirinto, ritenendo che Teseo e i suoi compagni volessero imitare, con questa danza, “gli intricati meandri del labirinto e delle evoluzioni compiute per uscirne, che si svolgono e si alternano secondo un ritmo determinato”⁷¹. Questo esclude che il riferimento alle gru sia dovuto ad un’eventuale coreografia che riprendeva la formazione di volo tipicamente triangolare delle gru, in quanto la descrizione dei movimenti della danza ricorda da vicino il percorso alternante dei labirinti univari di tipo circolare⁷².

Una diversa spiegazione per l’origine della denominazione γέρανος in riferimento alla danza della viene offerta da Francesco Aspesi⁷³. Il lavoro dello studioso prende l’avvio dalla considerazione che in Omero il termine χορός può riferirsi sia alla danza sia allo spazio ad essa dedicato e ricorda che in Pausania⁷⁴ Χορός è il nome dell’ἀγορά di Sparta. Stabilita l’identità tra il χορός dell’*Inno a Delo* di Callimaco e la γέρανος di Plutarco, Aspesi tenta di rintracciare in quest’ultimo il significato di “luogo predisposto per la danza” proprio del χορός omerico, separando γέρανος “danza” da γέρανος

⁷⁰ BRUNEAU 1970, p. 31.

⁷¹ Plut., *Thes.* XXI, 1, traduzione di Carmine Ampolo. Il rapporto tra danza e labirinto emerge, a livello iconografico, già in un pendente rinvenuto nel Delion di Paros, datato al Geometrico recente, nel quale è raffigurato un labirinto di tipo circolare (come quello sull’*oinochos* di Tragliatella) e, sull’altra faccia, due figure maschili con le braccia alzate, con accanto un uccello nel quale si è voluto vedere una gru, cfr. PAPAPOULOU 2004.

⁷² Questo schema di danza persiste ancora in alcune danze greche moderne (LAWLER 1946, pp. 129-130, KERÉNYI 1983, pp. 111-115 e CHERICI 2010, p. 225), basche, come la *Danza della chiocciola* (DUCHEMIN 1970, p. 40) o la *Danza del rapimento della fanciulla*, e nella *Granitula* corsa (MANCINI 1991).

⁷³ ASPESI 2011, pp. 39-52.

⁷⁴ Paus. III, 11, 9.

“gru”⁷⁵. Nell’ambito delle “isoglosse interfamiliari”⁷⁶ rapportabili al sostrato egeo-cananaico individuate da Aspesi, si istituisce un confronto lessicale tra greco γέρανος ed ebraico *gōren*⁷⁷ “aia utilizzata per la trebbiatura” dove si svolgevano gioiosi rituali agresti caratterizzati anche da danze. Questo termine è adottato nella Bibbia per indicare il terreno sul quale il re David installerà l’altare a corna per gli olocausti e sullo stesso *gōren* Salomone costruirà il primo tempio. Nel Nuovo Testamento “gli uomini pii e importanti della comunità ballavano nell’atrio del Tempio, cantando e brandendo torce accese”⁷⁸. Sia γέρανος sia *gōren* dunque si prefigurerebbero come spazi ampi nei quali si svolgevano danze e rituali (agresti?) e, parallelamente, per il termine greco, “danza compiuta sull’area detta γέρανος”, probabilmente ad imitazione della trebbiatura⁷⁹. A supporto di un significato primario di tipo spaziale, Aspesi cita la formula ἀπὸ τῆς γεράνου in relazione a vasi e altri oggetti negli inventari dell’Artemisio di Delo. Come per l’omerico χορός, dunque, anche per γέρανος pare possibile ricostruire un duplice significato.

Truia

Torniamo ora all’*oinochoe* di Tragliatella e alle sue decorazioni. Come si è detto, all’interno del labirinto graffito sulla brocca è presente l’iscrizione retrograda *truia*. Se, in epoca classica, questo

⁷⁵ ASPESI 2011, pp. 40-41. Anche L.B. Lawler (1946, p. 124) opera una distinzione tra la danza e la gru, ipotizzando per *geranos* ‘danza’ una derivazione dalla radice indoeuropea *ger- “drehen, winden” (*IEW*, 385-390), mentre lo zoonimo viene riportato alla radice *ger- “schreien” (*IEW*, 383-385).

⁷⁶ ASPESI 2011, pp. 47 e 49.

⁷⁷ F. Aspesi (2011, p. 46, nt. 121) cita anche la glossa di Esichio γήρην· [ἔντινος. οἱ δὲ] γέρανος, “dove γήρην appare, nella forma, rapportarsi ancor meglio di γέρανος al termine ebraico”.

⁷⁸ De Vaux *apud* ASPESI 2011, p. 45.

⁷⁹ IVI, pp. 49-50.

nome veniva associato alla città dalla quale provenivano Enea e Ascanio, già alla metà dell'Ottocento *truia* viene accostato ai verbi *amptruare* e *redamptruare* attestati dalla glossa di Festo sopra riportata⁸⁰.

L'associazione tuttavia non è unanimemente accolta dagli studiosi. Contrari sono Weeber e Menichetti, i quali sostengono sia difficile spiegare una forma *trui-* (con *-i-*) in *truia* in relazione ai verbi del tipo *amptruare* che preservano una forma *trua-* (senza *-i-*)⁸¹. Torna a ipotizzare una connessione con Troia Federica Cordano, la quale afferma che il labirinto della brocca di Tragliatella sia la rappresentazione di una città, alla quale il ceramografo ha aggiunto il nome per specificare di quale città si trattasse⁸². Al contrario, Jocelyn Small ritiene piuttosto remota la possibilità che il labirinto sul vaso rappresenti la pianta di una città vista dall'alto, dal momento che non esistono simili rappresentazioni nell'arte etrusca⁸³.

Sull'identificazione di *truia* con τρωία si basa la lettura di Scheid e Svenbro⁸⁴, i quali riportano una glossa raccolta nei *Glossaires latins* (II, 460, 1), “*troia hē krókē hoc subtemen*”, e, ricordando che Esichio glossa τρωία con ἀπτεδόνη ‘filo per tessere’, giungono alla conclusione che “on peut donc supposer que l’inscription qui figure sur le vase de Tragliatella confère à la représentation le sense de ‘trame’”⁸⁵. In questo modo, però, si stabilisce un'identità tra il termine greco e quello sull'*oinochoe* che non sembra avere altri elementi a supporto.

⁸⁰ P. Santarcangeli (2005, 40-43) ricorda che, seppure *truia* dell'*oinochoe* sia da mettere in relazione con *amptruare*, rimane comunque forte il rapporto tra il labirinto e la città di Troia, come dimostrano le denominazioni dei labirinti del Nord Europa, vedi nt. 65.

⁸¹ MENICHETTI 1992, p. 24. Ma vedi oltre.

⁸² CORDANO 1980, p. 15 e CORDANO 1987, p. 83.

⁸³ SMALL 1986, pp. 74-76.

⁸⁴ SCHEID – SVENBRO 2003, p. 43.

⁸⁵ Di conseguenza, l'intero rito del *Lusus Troiae* viene interpretato dagli studiosi in chiave tessitoria, cfr. SCHEID – SVENBRO 2003, pp. 42-45.

Recentemente la questione è stata ripresa da Prosdocimi⁸⁶. In primo luogo, lo studioso sottolinea che, a differenza delle altre didascalie⁸⁷ presenti sul vaso (*mi thesa[n]thei* per Arianna, *mi velelia* per la nutrice e *mi amnuarce* – forse da correggere in *m<ama>rce*⁸⁸ – per Teseo), questa non è preceduta da *mi*, un’assenza significativa perché indicherebbe un uso di *truia* come “nome comune dell’oggetto rappresentato” e non come riferimento alla Troia omerica né a Troia “città per eccellenza”⁸⁹. In merito ai verbi *amptruare* e *redamptuare*, Prosdocimi osserva che *truia* come allomorfo di *trua* sarebbe pienamente regolare, rientrando nel gruppo delle coppie allomorfe in *-a/-ia* del tipo *cerva/cervia*⁹⁰. Tuttavia, pur ammettendo che il *truia* dell’*oinochoe* probabilmente abbia a che fare con la *redamptuatio* dei *Salii*, Prosdocimi nega il rapporto con *trua* (o con una sua variante **truia*) “perché un ‘mestolo’ SIGNIFICA ‘mestolo’, anche se i derivati possono essere passati a significare

⁸⁶ PROSDOCIMI 2010, pp. 463-472.

⁸⁷ L’interpretazione di queste didascalie e dei ruoli delle tre figure è stata oggetto di diversi studi. Si veda, da ultimo, PROSDOCIMI 2010, pp. 450-455.

⁸⁸ Cfr. PROSDOCIMI 2010, p. 452.

⁸⁹ Prosdocimi nota che Troia è il nome di molti (‘tropicpe’?) località, indice che forse si trattava di un nome indoeuropeo indicante un particolare tipo di insediamento e conclude la sua disamina su *Troia* (2010, pp. 463-472) proponendo per quest’ultima un’etimologia in relazione alla radice indoeuropea **terH₃* (con allomorfo **treH₃*) ‘verwunden’. Seguendo questo ragionamento, *Troia* sarebbe la ‘guerra’, e il nome sarebbe diventato toponimo mediante ‘la guerra di una città’. Se dal punto di vista della ricostruzione etimologica l’ipotesi è affascinante, rimane poco chiara l’estensione del termine *Troia* ‘guerra-città’ al designare le località non urbane citate dallo stesso Prosdocimi. Lo studioso sembra così venire meno alle sue premesse programmatiche (p. 467) in cui affermava che “la questione non è come si trovano le etimologie ma come sono argomentate, storicamente inquadrate e/o inquadrabili”.

⁹⁰ La stessa allomorfia si trova in coppie tipo *Ops Consivia / Consiva* e *Diva Angeronia / Angerona*. Si veda SARULLO 2014b, p. 173 e la bibliografia ivi citata a nt. 76.

altro⁹¹. Rimane dunque l'ipotesi del labirinto come struttura urbana (o paraurbana) o spazio su terreno organizzato.

Nulla ci vieta a questo punto di immaginare un'evoluzione semantica simile a quella che Aspesi ha ipotizzato per γέρανος: la denominazione *truia* designa in un primo tempo uno spazio ampio che in un certo momento diventa il luogo in cui si svolgono dei rituali con coreografie (di armati? a cavallo?); a quel punto *truia* passa a designare anche il rituale svolto nello spazio detto *truia* e solo in una fase successiva il *Lusus Troiae* viene associato a *Troia* 'città' per un processo paronomastico.

A nostro parere, è dunque plausibile che l'iscrizione identifichi il labirinto come il luogo, l'arena in cui si svolgevano queste coreografie, forse già sovrapponibili con il *Lusus Troiae* virgiliano. Il sostantivo *truia* potrebbe essere un deverbativo dalla radice **drew-* che si ritrova nel sanscrito *drávati* 'corre'⁹² e che è alla base dei derivati *amptruare* e *redamptruare*, con una desonorizzazione **-dr- > -tr-* parallela a quella attestata in *uter, utris* < **udri-* 'acqua' etc.⁹³. Nei verbi latini i prefissi specificano l'andamento circolare e la ripetizione del movimento; *truia* indicherebbe quindi 'il luogo in cui ci si muove, si corre' e, per estensione successiva, 'lo spazio nel quale si eseguono le danze', con tutte le implicazioni che quindi questo avrebbe a proposito del labirinto inciso sull'*oinochoe* e del *Lusus Troiae*⁹⁴. *Trua* 'mestolo' potrebbe essere stato inserito nello stesso ambito semantico di *amptruare* per paronomasia in seguito alla coincidenza di forme originariamente distinte ma divenute pressoché identiche inseguito alla desonorizzazione sopra descritta; sembra però più probabile che si tratti di un nome di strumento in *-a* (cfr. *secespita*⁹⁵) indicante 'quello che si muove in modo circolare'.

⁹¹ PROSDOCIMI 2010, 465-466.

⁹² IEW, 205-206.

⁹³ LEUMANN 1977, p. 198.

⁹⁴ Su una possibile relazione di derivazione tra il *Lusus Troiae* e le danze dei *Salii* cfr. TORELLI 1990, pp. 97-98 e 106. Si veda anche oltre.

⁹⁵ Cfr. ROCCA 2017.

Tornando all'*oinochoe* di Tragliatella

I verbi *amptruare* e *redamptruare* indicano proprio il movimento di ‘danzare intorno’, tipico dei *Salii* cui i sette giovani armati che si trovano alla sinistra dei cavalieri sull'*oinochoe* sono stati spesso accostati⁹⁶. Per via della posizione sollevata del piede destro, infatti, si è ritenuto che i sette giovani stiano danzando e, data la presenza del labirinto, si è voluto vedere in questa scena una raffigurazione della danza del γέρανος⁹⁷. Altri elementi sembrano richiamare la danza eseguita da Teseo, come il numero dei personaggi danzanti (sette, come i giovinetti che tradizionalmente facevano parte del gruppo salvato da Teseo), la raffigurazione di un uccello (una gru?) come emblema degli scudi⁹⁸ dei cavalieri e la presenza di una figura a chiusura della fila di danzatori che Menichetti interpreta come il γερανουλκός (ovvero Teseo) che sembrerebbe reggere la fune che teneva uniti i partecipanti alla danza. Tuttavia, non si possono non notare le incongruenze tra la danza della e la scena presente sull'*oinochoe* di Tragliatella: qui si hanno solo sette personaggi maschili, mentre la γέρανος è una danza mista; qui abbiamo una danza di guerrieri, mentre nessuna fonte menziona la presenza di armi nella γέρανος – che peraltro non avrebbero avuto ragion d'essere in una danza di ringraziamento, quale doveva essere stata quella effettuata da Teseo uscito dal labirinto. Menichetti spiega

⁹⁶ SMALL 1986, p. 83. A.L. Prosdocimi (2010, p. 458) afferma inoltre: “La ‘saliarità’ quale ‘marzialità’ oltre che in *truia* della *oinochoe*, se inteso come ‘lusus Troiae’, può essere presente nei sette guerrieri di cui non fa ancora parte *m<ama>rce* perché è nel momento dell’iniziazione, non dopo la sua conclusione. Il fatto che i *Salii* fossero dodici mentre i guerrieri già ‘iniziati’ sono sette non è rilevante nella *oinochoe*, perché sette è il numero dei giovani (con altrettante giovani femmine) nella ‘storia-*Erzählung*’ tesaica”.

⁹⁷ Cfr. MENICHETTI 1992, pp. 17-21 e MENICHETTI 1994, 61-65.

⁹⁸ L’emblema presente su gli scudi dei danzatori sembra invece essere un cinghiale, forse riconducibile alla città di Tarquinia, cfr. SMALL 1986, p. 86. Per altri richiami offerti dall’immagine del cinghiale sugli scudi si veda PALMIERI 2006.

queste aporie affermando che sull'*oinochoe* “la *geranos* delia viene ricompresa entro le forme rituali di una *pyrriche*, con l’esclusione della componente femminile presente nella versione mitica, in cui il ‘Teseo etrusco’ raffigurato come *geranoukos* riorganizza il mito teseico assimilandosi al *princeps* che guida la schiera di opliti.”⁹⁹.

Sulla brocca si avrebbe dunque una rielaborazione dell’episodio mitico greco (danza mista con valenza iniziatica) secondo schemi noti in ambito etrusco (danza armata¹⁰⁰ solo maschile con valenza iniziatica¹⁰¹). Elementi di derivazione etrusca si ritrovano anche negli attributi dei componenti delle *turmae* del *Lusus Troiae*, ovvero la *corona Etrusca* che adorna il capo degli *equites*, dei quali, secondo Torelli¹⁰², il *Lusus Troiae* costituirebbe il rito iniziatico. I giovani che lo eseguono mostrano dei tratti simili a quelli dei *Salii*¹⁰³: hanno la stessa età, probabilmente indossano la trabea e hanno i capelli tagliati (*tonsa coma*)¹⁰⁴. Ma i punti di contatto non si limitano solo a questi. Sul dorso di uno dei due cavalli incisi sull’*oinochoe* di Tragliatella è raffigurata una scimmia, per la quale sono state proposte diverse

⁹⁹ MENICETTI 1994, p. 61.

¹⁰⁰ Sulla danza armata in Etruria si vedano: CAMPOREALE 1987 e SPIVEY 1988.

¹⁰¹ A.L. Prosdocimi (2010, p. 466) afferma che il labirinto dell’*oinochoe* di Tragliatella ha un’entrata ma anche un’uscita, prossima all’entrata, che però è sbarrata, e interpreta questo come un ultimo ostacolo da superare nel percorso iniziatico. In realtà il tracciato del labirinto di Tragliatella presenta un percorso assolutamente regolare e quello che Prosdocimi interpreta come una “linea secca e profondamente incisa che sbarrata l’uscita dal percorso labirintico” è uno dei bracci della croce centrale che costituiva il primo passaggio nella realizzazione grafica di un labirinto, cfr. SARULLO 2017, p. 89.

¹⁰² TORELLI 1990, pp. 97-98.

¹⁰³ A.L. Prosdocimi (2010, p. 436) ricorda che nella tradizione “il rito saliare non è mai associato al *Lusus Troiae*, e viceversa”, ma vedi oltre.

¹⁰⁴ Sull’importanza del taglio dei capelli nei riti iniziatici si veda TORELLI 1984.

interpretazioni¹⁰⁵. L'ipotesi maggiormente accreditata vede nell'animale una valenza funeraria¹⁰⁶, che peraltro trova riscontro in alcune fibule appartenenti al corredo della tomba di Bocchoris a Tarquinia¹⁰⁷. Seguendo questo filone, Menichetti afferma che “il primo cavaliere procedente a sinistra è dunque inserito in una sfera funeraria: a lui succede un nuovo cavaliere che ne riprende tutte le funzioni, a partire da quella militare e di comando simboleggiata dalla lunga asta”. Il complesso delle raffigurazioni dell'*oinochoe* sarebbe dunque “una rappresentazione di una ideologia della successione regale”, come dimostrerebbe anche la presenza dei due troni. Prosdocimi¹⁰⁸ individua un'ulteriore scena che può essere interpretata come rappresentazione del passaggio di età ed eventualmente di futura regalità, ovvero lo scambio di *bullae* tra i personaggi sul corpo del vaso: il giovane avrebbe in mano la *bullae* puerile e riceverebbe dalla donna identificata come *thesa[n]thei* la *bullae* della maggiore età, potenzialmente regale. In questo quadro assume una certa rilevanza il fatto che *thesa[n]thei* sembra essere un derivato dell'etrusco *thesan* 'Aurora', e dunque una figura che agisce nell'ambito dell'auroralità, perfetta metafora per un nuovo inizio: “La figura femminile si nomina quale 'dell'aurora', perché l'aurora segna un inizio, della vita per nascita, dell'accessibilità sociale per rito, del 'passaggio' dall'adolescenza allo *status* di 'iuvenis-guerriero', come tale in grado di accedere, oltre che al *bellum*

¹⁰⁵ P. SMALL (1986, p. 82) ricorda come le scimmie spesso venissero ammaestrate per partecipare ai giochi; A. CHERICI (2010, p. 223, identifica nella scimmia – “elemento esotico e status symbol” – uno degli elementi che farebbero propendere per un'interpretazione del gruppo dei due cavalieri come un'esibizione da parata.

¹⁰⁶ Anche per la pirrica greca si presuppone un'originaria valenza funeraria; secondo le fonti, infatti, questa danza armata sarebbe stata eseguita per la prima volta o da Achille in occasione dei funerali di Patroclo, o da Pirro, in occasione dei funerali di Achille, cfr. MENICHETTI 1998, p. 78 e le fonti ivi citate.

¹⁰⁷ Cfr. MENICHETTI 1994, p. 62.

¹⁰⁸ PROSDOCIMI 2010, p. 461.

(*duellum*), al *coniugium*.”¹⁰⁹.

Il passo successivo è quello dell’accesso al potere regale, di cui tanti segnali sembrano riconoscibili nel quadro delle decorazioni dell’*oinochoe* di Tragliatella. La danza eseguita dai giovani raffigurati sul vaso andrebbe dunque interpretata non come un rituale di iniziazione di una classe sociale, ma come una cerimonia volta all’individuazione/riconoscimento del successore del re: “colui che, al pari di una gru e quindi nelle vesti del *geranoulkos*, ha superato il labirinto, ha anche conquistato l’accesso alla regalità”¹¹⁰. Com’è noto, al ritorno da Creta, Teseo diverrà re di Atene succedendo al padre Egeo. Significativo è anche il fatto che il *Lusus Troiae* descritto da Virgilio abbia luogo durante i funerali di Anchise, il vecchio re, per ordine di Enea, re in carica, e che vi partecipi in qualità di capofila Ascanio, futuro re. Anche nel sacerdozio saliare sembra presente l’elemento regale; questo potrebbe essere rintracciato, oltre che nell’abbigliamento dei sacerdoti danzanti¹¹¹, anche nel fatto che la loro processione avesse inizio, con ogni probabilità, dalla *Regia*, un luogo legato a questo collegio sacerdotale anche per altri aspetti: qui erano conservati gli *ancilia* e qui le *salias virgines* eseguivano un *sacrificium cum pontifice*¹¹². Il rito saliare appare dunque

¹⁰⁹ PROSDOCIMI 2010, pp. 462-463.

¹¹⁰ MENICETTI 1994, p. 62.

¹¹¹ M. Torelli (1990, p. 96) riconosce nell’abbigliamento dei *Salii* “la *vestis regia* dell’altissimo arcaismo”, con *tunica picta* e *pilum* come antecedenti della *toga picta* e dello *sceptrum* del trionfo. Come si è visto, le fonti ricordano tra gli attributi saliarì anche l’*apex* come elemento distintivo dei sacerdoti. Per l’importanza rituale dei copricapi e la loro associazione con le più alte cariche sacerdotali, si veda PROSDOCIMI 2015, pp. 1367-1370.

¹¹² Festo 439L: “*Salias virgines Cincius ait esse conducticias, quae ad Salios adhibeantur cum apicibus paludatas, quas Aelio Stilo scripsit sacrificium facere in regia cum pontifice paludatas cum apicibus in modum Saliorum*”. Su questa testimonianza saliare e sulla figura delle *Saliae virgines* si rinvia a SARULLO 2014a, pp. 278-281.

connesso alla regalità, forse addirittura all'accesso alla regalità¹¹³.

Conclusioni

Alla luce di quanto sin qui detto, emergono diversi punti di contatto tra le cerimonie saliare e il *Lusus Troiae*. Entrambi sono rituali di iniziazione rivolti ai giovani delle classi sociali più alte¹¹⁴, rituali che prevedono l'esecuzione (a piedi o a cavallo) di complessi movimenti circolari – ce lo ricordano i verbi *amptruare/redamptruare* e la figura del labirinto – portando delle armi con le quali, probabilmente, scandiva il ritmo della danza. Se è pur vero che nessuna fonte antica mette in relazione i due rituali, le coincidenze sono innegabili¹¹⁵. Ciò

¹¹³ Commentando le decorazioni del cinerario di Bisenzio, Menichetti (1998, p. 80) afferma: “In base a quanto sappiamo sui riti di passaggio maschili di Roma arcaica, la danza dei *Salii* corrisponde alla più antica pedagogia collettiva che mima i tempi della guerra in un nesso inscindibile tra *Salii* e *rex*, tanto che la *pyrriche* dei *Salii* corrisponde con tutta probabilità alla più antica cerimonia trionfale comprendente l'investitura regale. In altre parole, la danza saliare presenta un valore normativo, possiamo dire totalizzante, in quanto disciplina la crescita dei giovani, l'accesso alle armi, i tempi della guerra, l'accesso all'investitura regale”.

¹¹⁴ Un simile elemento esclusivo viene individuato anche nelle raffigurazioni del cratere di *Sybrita*, che viene considerato come la prima rappresentazione di una scena di rito di iniziazione mediante danza armata a Creta, cfr. D'AGATA 2012, pp. 235-236. Secondo la studiosa, il rito rappresentato sul cratere va distinto dalla danza circolare tipica dell'isola, che aveva la funzione di creare un senso di unione sociale e identità comunitaria, in quanto nella scena di *Sybrita* “the action shown is reserved for a few, and tends to distinguish one specific group within the local community, excluding rather than including”.

¹¹⁵ L'unica differenza di una certa portata è la frequenza: annuale quella delle cerimonie dei *Salii*, legata a eventi specifici per il *Lusus Troiae*, cfr. SCHEID – SVENBRO 2003, p. 40.

naturalmente non vuol necessariamente implicare una eredità nel *Lusus Troiae* delle cerimonie saliare; queste ultime continuarono ad essere eseguite senza soluzione di continuità fino all'epoca imperiale e dunque anche nel periodo in cui si collocano le esecuzioni del gioco equestre di cui abbiamo notizia. Peraltro, secondo quanto ci riferiscono le fonti, il *Lusus Troiae* sarebbe più antico dell'istituzione del collegio saliare da parte di Numa. Possiamo però immaginare che entrambi i riti declinino, in modi diversi, un antico paradigma che definiva la danza (armata) a fini iniziatici con le caratteristiche che abbiamo sopra delineato. Un paradigma che non riguarda solo le danze rituali nella Roma arcaica ma vede importanti riscontri nel mondo greco (γέρανος) e trova una sintesi iconografica nelle raffigurazioni presenti sull'*oinochoe* di Tragliatella, dove, insieme a un richiamo al mito teseico, elementi del gioco equestre si sovrappongono ad elementi saliare.

giulia.sarullo@gmail.com

FONTI CITATE NEL TESTO

1. Verg., *Aen.* V, 545-602.

- 545 *At pater Aeneas nondum certamine misso
custodem ad sese comitemque impubis Iuli
Aepytiden vocat, et fidam sic fatur ad aurem:
“Vade age et Ascanio, si iam puerile paratu
agmen habet secum cursusque instruxit equorum,
550 ducat avo turmas et sese ostendat in armis
dic ait”. Ipse omnem longo decedere circo
infusum populum et campos iubet esse patentis.
Incedunt pueri pariterque ante ora parentum
frenatis lucent in equis, quos omnis euntis
555 Trinacriae mirata fremit Troiaequae iuventus.
Omnibus in morem tonya coma pressa corona;
cornea bina ferunt praefixa hastilia ferro,
pars levis umero pharetras; it pectore summo
flexilis obtorti per collum circulus auri.*
- 560 *Tres equitum numero turmae ternique vagantur
ductores; pueri bis seni quemque secuti
agmine partito fulgent paribusque magistris.
Una acies iuvenum, ducit quam parvus ovantem
nomen avi referens Priamus, tua clara, Polite,
565 progenies, auctura Italos; quem Thracius albis
portat equus bicolor maculis, vestigia primi
alba pedis frontemque ostentans arduus albam.
Alter Atys, genus unde Atii duxere Latini,
parvus Atys pueroque puer dilectus Iulo.*
- 570 *extremus formaque ante omnis pulcher Iulus
Sidonio est invectus equo, quem candida Dido
esse sui dederat monimentum et pignus amoris.
Cetera Trinacriis pubes senioris Acestae
fertur equis.*
- 575 *Excipiunt plausu pavidos gaudentque tuentes
Dardanidae, veterumque agnoscunt ora parentum.*

*Postquam omnem laeti consessum oculosque suorum
lustravere in equis, signum clamore paratis
Aepytides longe dedit insonuitque flagello.*

- 580 *Olli discurrere pares atque agmina terni
diductis solvere choris, rursusque vocati
convertere vias infestaque tela tulere.
Inde alios ineunt cursus aliosque recursus
adversi spatiis, alternosque orbibus orbis*
- 585 *impediunt pugnaeque cient simulacra sub armis;
et nunc terga fuga nudant, nunc spicula vertunt
infensi, facta pariter nunc pace feruntur.
Ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta
parietibus textum caecis iter ancipitemque*
- 590 *mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi
frangeret indepressus et inremeabilis error;
haud alio Teucrum nati vestigia cursu
impediunt texuntque fugas et proelia ludo,
delphinum similes qui per maria umida nando*
- 595 *Carpathium Libycumque secant luduntque per undas.
Hunc morem cursus atque haec certamina primus
Ascanius, Longam muris cum cingeret Albam,
rettulit et priscos docuit celebrare Latinos,
quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes;*
- 600 *Albani docuere suos; hinc maxima porro
accepit Roma et patrium servavit honorem;
Troiaque nunc pueri, Troianum dicitur agmen.*

“Ma il padre Enea, prima ancora di aver chiuso le gare, / chiama a sé Epiteide, custode e compagno / dell’impubere Iulo, e parla così al fido orecchio: / “Va’, affrettati, e di’ ad Ascanio, se ha già pronta / con sé la schiera di fanciulli e allestita la giostra dei cavalli, / che guidi le torme in onore del nonno e si mostri in armi” / disse. Egli comanda che tutto il popolo sparso / si ritragga dal lungo circo, e si liberi il campo. / Avanzano i fanciulli, e allineati davanti allo sguardo / dei padri risplendono sui cavalli frenati, e tutta la gioventù / della Trinacria e di Troia freme guardandoli passare ammirata. / A tutti, secondo l’usanza, preme la chioma una rasa ghirlanda; /

e portano due aste di corniolo con la punta di ferro. / Alcuni lucenti farette alla spalla: sul petto / avvolge il collo un flessibile cerchio d'oro ritorto. / Volteggiano tre torme di cavalieri, e tre capitani: / seguendo ciascuno di loro, sei e sei fanciulli / rifulgono in schiera divisa e coi maestri al fianco. / Conduce una schiera esultante di ragazzi il piccolo Priamo, / che ripete il nome dell'avo, tua illustre progenie, / o Polite, e destinato ad accrescere gli Italici; lo porta un cavallo / tracio a bianche macchie, che mostra bianco il principio / della zampa sopra lo zoccolo, ed eretto la fronte bianca. / Lo segue Ati, fanciullo diletto al fanciullo Iulo. / Ultimo, e bello d'aspetto su tutti, Iulo. / Montava un cavallo sidonio, che la splendente Didone / gli aveva donato in ricordo e in pegno d'affetto. / Tutti gli altri ragazzi cavalcavano destrieri trinacrii del vecchio Aceste. / I Dardanidi accolgono con un applauso i fanciulli intimiditi, / e gioiscono nel guardare, e riconoscono i sembianti degli avi. Dopo che percorsero lieti sui cavalli l'intero consesso / e lo sguardo dei loro, Eptide di lontano diede con un grido / il segnale ad essi che aspettavano e fece schioccare la frusta. / Quelli corsero allineati e sciolsero a tre a tre / le squadre, separati i gruppi, e di nuovo richiamati / invertirono la marcia e brandirono avverse armi. / Poi intraprendono rinnovate corse e ritorni, / opposti nello spazio, e intrecciano alterni giri / a giri e in armi destano figure di battaglie; e ora / scoprono i dorsi nella fuga, ora minacciosi rivolgono / le aste; ora fatta la pace cavalcano in linea. / Come si dice che un tempo il Labirinto nell'alta Creta / ebbe un percorso costruito con cieche pareti, e un ambiguo / inganno con mille vie, per dove un ignoto / e irreversibile errare confondeva le tracce del cammino; / con uguali volteggi i figli dei Teucri aggrovigliano / le orme, e intessono fughe e battaglie per gioco, / simili ai delfini che nuotando per i liquidi mari / solcano il mare Carpatico e il Libico e giocano tra le onde. / Codesta foggia di corsa e queste gare per primo / Ascanio, quando recinse di mura Alba la Lunga, / riprese e insegnò a celebrare agli antichi Latini, / al modo di lui fanciullo e della gioventù troiana; / gli Albani la insegnarono ai loro; di qui in seguito l'accolse / la massima Roma, e

conservò il patrio costume; / e Troia si dicono ora i fanciulli, e schiera troiana” (PARATORE 2008).

2. Verg., *Aen.* VIII, 285-286

Tum Salii ad cantus incensa altaria circum / populeis adsunt evincti tempora ramis.

“Allora i Salii intorno agli altari accesi giungono al canto con le tempie avvinte di fronde di pioppo” (PARATORE 2008).

3. Varr., *L.* V, 85, 5

Salii a salitando, quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent.

“I Salii traggono il loro nome del verbo salitare (danzare), perché questo sogliono e debbono fare nel corso dei loro riti, che si celebrano ogni anno nelle adunanze del popolo” (TRAGLIA 1979).

4. D.H. II 70, 2-5

οὗτοι πάντες οἱ σάλιοι χορευταί τινές εἰσι καὶ ὑμνηταὶ τῶν ἐνόπλων θεῶν. ἑορτὴ δ' αὐτῶν ἐστὶ περὶ τὰ Παναθηναῖα ἐν τῷ καλουμένῳ Μαρτίῳ μηνὶ δημοτελὴς ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας ἀγομένη, ἐν αἷς διὰ τῆς πόλεως ἄγουσι τοὺς χοροὺς εἰς τὴν ἀγορὰν καὶ τὸ Καπιτώλιον καὶ πολλοὺς ἄλλους ἰδίους τε καὶ δημοσίους τόπους, χιτῶνας ποικίλους χαλκαῖς μίτραις κατεζωσμένοι καὶ τηβέννας ἐμπεπορημένοι περιποφύρους φοινικοπαρύφους, ἃς καλοῦσι τραβέας (ἔστι δ' ἐπιχώριος αὕτη Ῥωμαῖοις ἐσθῆς ἐν τοῖς πάνυ τιμία) καὶ τὰς καλουμένας ἀπίκας ἐπικείμενοι ταῖς κεφαλαῖς, πῖλους ὑψηλοὺς εἰς σχῆμα συναγομένους κωνοειδές, ἃς Ἕλληνες προσαγορεύουσι κυρβασίας. παρέζωσται δ' ἕκαστος αὐτῶν ζῖφος καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ χειρὶ λόγχην ἢ ῥάβδον ἢ τι τοιοῦθ' ἕτερον κρατεῖ, τῇ δ' εὐωνύμῳ κατέχει πέλτην Θρακίαν· ἢ δ' ἐστὶ ῥομβοειδεῖ θυρεῶ στενωτέρας ἔχοντι τὰς λαγόνας ἐμφορῆς, οἷας λέγονται φέρειν οἱ τὰ Κουρήτων παρ' Ἕλλησιν ἐπιτελοῦντες ἱερά. καὶ εἰσιν οἱ σάλιοι κατὰ γοῦν τὴν ἐμὴν γνώμην Ἑλληνικῶ μεθερμηνευθέντες ὀνόματι Κουρήτες, ὑφ' ἡμῶν

μὲν ἐπὶ τῆς ἡλικίας οὕτως ὀνομασμένοι παρὰ τοὺς κούρους, ὑπὸ δὲ Ῥωμαίων ἐπὶ τῆς συντόνου κινήσεως. τὸ γὰρ ἐξάλλεσθαι τε καὶ πηδᾶν σαλῖρε ὑπ'αὐτῶν λέγεται. ἀπὸ δὲ τῆς αὐτῆς αἰτίας καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὀρχηστάς, ἐπεὶ κὰν τοῦτοις πολὺ τὸ ἄλμα καὶ σκίρτημα ἔνεστι, παράγοντες ἀπὸ τῶν σαλίων τοῦνομα σαλτάτωρας καλοῦσιν. εἰ δὲ ὀρθῶς ὑπέιληφα ταύτην αὐτοῖς τὴν προσηγορίαν ἀποδιδοῦς ἐκ τῶν γιγνομένων ὑπ'αὐτῶν ὁ βουλόμενος συμβαλεῖ. κινοῦνται γὰρ πρὸς αὐλὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τοτὲ μὲν ὁμοῦ, τοτὲ δὲ παραλλάξ καὶ πατρίους τινὰς ὕμνους ἄδουσιν ἅμα ταῖς χορείαις.

“Tutti i Salii danzano e intonano inni in onore degli dèi della guerra. La loro festa, simile alle Panatenee, si celebra nel mese detto Marzio a spese pubbliche e dura molti giorni, durante i quali danzano per la città fino al Foro e al Campidoglio e in molti altri luoghi privati e pubblici; indossano tuniche variopinte, strette da cinture di bronzo e al di sopra portano toghe, legate con fibbie e ricoperte di strisce e orli di porpora, che chiamano trabee (si tratta di una veste propria dei Romani, che la tengono in gran pregio). Portano sul capo i cosiddetti apici, alti cappelli a forma di cono, che i Greci chiamano kyrbasiai. Ciascuno di loro porta alla cintura una spada, con la mano destra impugna una lancia o un bastone o qualcos'altro del genere, con la sinistra invece tiene uno scudo tracio: esso è simile a un grosso scudo romboidale con i lati molto stretti, quale si dice portino coloro che presso i Greci celebrano i sacri riti dei cureti. E appunto i Salii sono quelli che in lingua greca si chiamano Kuretes, almeno così io credo; da noi sono stati denominati così per l'età, in quanto kuroi, i Romani invece li chiamano Salii per il loro tumultuoso movimento. Dicono infatti salire il balzare e il saltare. Per questa ragione chiamano tutti gli altri danzatori saltatores, derivando tale nome dai Salii, poiché anche nei loro movimenti ci sono balzi e saltelli. Se io ho attribuito a costoro la giusta denominazione, chi vuole lo può desumere da ciò che essi fanno. Infatti si muovono ritmicamente, rivestiti delle armi, al suono del flauto, ora tutti insieme ora a

turno e, mentre danzano, intonano alcuni inni della tradizione patria” (DONATI – PEDULLÀ 2010).

5. Liv. I, 20, 4

[Numa] *caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit.*

“[Numa] stabilì che portassero quelle armi cadute dal cielo che son dette ancili e che andassero per la città cantando inni con una danza solenne in tre tempi” (VITALI 2007).

6. Plut., Num. XIII, 7-8

Σάλιοι δὲ ἐκλήθησαν, οὐχ, ὡς ἔνιοι μυθολογοῦσι, Σαμόθρακος ἀνδρὸς ἢ Μαντινέως, ὄνομα Σαλίου, πρώτου τὴν ἐνόπλιον ἐκδιδάξαντος ὄρχησιν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ τῆς ὄρχησεως αὐτῆς, ἀλτικῆς οὔσης, ἣν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱερὰς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί, φοινικοῦς μὲν ἐνδεδυμένοι χιτωνίσκους, μίτραις δὲ χαλκαῖς ἐπεζωσμένοι πλατεῖαις καὶ κράνη χαλκᾶ φοροῦντες, ἐγχειριδίοις δὲ μικροῖς τὰ ὄπλα κρούοντες. ἡ δὲ ἄλλητῆς ὄρχησεως ποδῶν ἔργον ἐστί· κινοῦνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐλιγμούς τινας καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες.

“Quali custodi e ministri di questi scudi, Numa istituì appunto i sacerdoti Salii, che non furono chiamati così, come sostengono fantasiosamente alcuni, perché un tale di Samotracia o di Mantinea, di nome Salio, avrebbe per primo insegnato la danza in armi. Il nome deriva dalla danza stessa, compiuta a salti, che essi ballavano attraversando la città, quando nel mese di marzo imbracciavano gli scudi, indossando delle tunichette scarlatte, sostenute ai fianchi da larghe cinture di bronzo, e portando elmi anch’essi di bronzo, mentre percuotono con piccole spade gli scudi. Per il resto la danza consiste soprattutto nel gioco dei piedi: i Salii li muovono con grazia, eseguendo certe figure complicate e

variate con un ritmo veloce e serrato, con forza e con leggerezza” (MANFREDINI – PICCIRILLI 2010).

7. Serv., ad Aen. VIII, 285, 1

Salii sunt, qui tripudiantes aras circumibant.

“I Salii sono coloro che si muovevano danzando intorno agli altari” (trad. a cura dell’autrice).

8. Serv., ad Aen. VIII, 663, 3

Dicti Salii ideo quod circa aras saliunt et tripudiant.

“Sono detti Salii poiché danzano e saltellano intorno agli altari” (trad. a cura dell’autrice).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AMPOLO – MANFREDINI 2006 = C. AMPOLO, M. MANFREDINI (a cura di), Plutarco, *Le vite di Teseo e Romolo*, Milano 2006.
- ALONSO FERNÁNDEZ 2011 = Z. ALONSO FERNÁNDEZ, *La danza en época romana. Una aproximación filológica y lingüística*, Departamento de Filología Latina, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2011.
- ALONSO FERNÁNDEZ 2016 = Z. ALONSO FERNÁNDEZ, Redantruare: *cuero y cinestesia en la ceremonia saliar*, in “Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones”, 21, pp. 9-30.
- ASPESI 2011 = F. ASPESI, *Archeonimi del labirinto e della ninfa*, Roma 2011.
- BRUNEAU 1970 = P. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris 1970.
- CAMPOREALE 1987 = G. CAMPOREALE, *La danza armata in Etruria*, in “MEFRA”, 99, 1987, pp. 11-42.
- CAMPOREALE 1989 = G. CAMPOREALE, *La mitologia figurata nella cultura etrusca arcaica*, in *Secondo Congresso internazionale etrusco*, Firenze 26 maggio – 2 giugno 1985, Roma 1989, pp. 917-918.
- CAPDEVILLE 1993 = G. CAPDEVILLE, *Riflessi del mito cretese in Etruria*, in “SMSR”, 59, 1993, pp. 191-208.
- CECCARELLI 1998 = P. CECCARELLI, *La pirrica nell'antichità greco-romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.
- CHERICI 2010 = A. CHERICI, “Otium erat quodam die Romae in Foro”. *Divagazioni su milizia, paesaggi, danze e cavalieri nella Roma più antica*, in G.M. DELLA FINA (a cura di), *La grande Roma dei Tarquini* (“AnnFaina”), XVII, 2010, pp. 367-489.
- CIRILLI 1913 = R. CIRILLI, *Les prêtres danseurs de Rome. Étude sur la corporation sacerdotale des Saliens*, Paris 1913.
- COARELLI 2010a = F. COARELLI, *Il Foro Romano. Periodo arcaico*, Roma 2010.
- COARELLI 2010b = F. COARELLI, *Il Foro Romano. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 2010.
- COARELLI 2012 = F. COARELLI, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012.

- CORDANO 1980 = F. CORDANO, *Il labirinto come simbolo grafico della città*, in “MEFRA” 92, 1980, pp. 7-15.
- CORDANO 1987 = F. CORDANO, *Labirinto*, in *Enciclopedia Virgiliana II* (1987), pp. 82-83.
- D’AGATA 2012 = A.L. D’AGATA, *The power of images. A figured krater from Thronos Kephala (ancient Sybrita) and the process of polis formation in west-central Crete*, in “SMEA”, 54, 2012, pp. 207-247.
- D’AGATA 2014 = A.L. D’AGATA, *Warrior Dance, Social Ordering and the Process of Polis Formation in Early Iron Age Crete*, in K. SOAR, C. AAMODT (eds), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, BAR International Series 2622, Oxford 2014, 75-83.
- DACIER 1699 = A. DACIER (ed.), *Sexti Pompei Festi et Marci Verrii Flacci De verborum significatione, lib. XX, notis et emendationis illustravit Andreas Dacerius, in usum Serenissimi Delphini. Accedunt in hac Nova Editione Notae integrae Josephi Scaligeri, Fulvii Ursini, & Antonii Augustini, cum Fragmenti & schedis, atque indice novo*, Sumptis Huguetanorum, Amstelodami 1699.
- DAREGGI 1992 = G. DAREGGI, *I mosaici con raffigurazione del labirinto: una variazione sul tema del ‘centro’*, in “MEFRA” 104.1, 1992, pp. 288-293.
- DASZEWSKI 1977 = W.A. DASZEWSKI, *Nea Paphos II. La Mosaique de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, Varsovie 1977.
- DE VAAN 2008 = M. DE VAAN, *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*, Leiden-Boston 2008.
- DE VAAN 2012 = M. DE VAAN, *Latin Deverbal Presents in -ā-*, in H.C. MELCHERT (ed.), *The Indo-European Verb*, Proceedings of the Conference of the Society for Indo-European Studies, Los Angeles 13-15 September 2010, Wiesbaden 2012, pp. 315-332.
- DEGRASSI 1963 = A. DEGRASSI, *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, Firenze 1963.
- DONATI – PEDULLÀ 2010 = F. DONATI, G. PEDULLÀ (a cura di), Dionigi di Alicarnasso, *Le antichità romane*, traduzione di Elisabetta Guzzi, nota alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino 2010.
- DUCHEMIN 1970 = J. DUCHEMIN, *Le thème du héros au labyrinthe dans la vie de Thésée*, in “Kokalos”, 16, 1970, p. 30-52.
- FERRI 2015 = G. FERRI, *The Last Dance of the Salians: the Pagan Élite*

- of Rome and Christian Emperors in the Fourth Century AD*, in *Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.*, vol. 12, Berlin-Boston 2016, pp. 117-153.
- GALLINI 1959 = C. GALLINI, *Potinja Dapuritoio*, in “Acme”, 12, 1959, pp. 149-176.
- GIGLIOLI 1929 = G.Q. GIGLIOLI, *L'oinochoe di Tragliatella*, in “StEtr”, 3, 1929, pp. 111-159.
- GIGLIOLI 1949-1951 = G.Q. GIGLIOLI, *Due monumenti inediti del Museo Lateranense; I. La processione dei*, in “RPAA”, Serie III, 25-26, 1949-1951, pp. 95-103.
- GÖTZ – SCHÖLL 1910 = G. GÖTZ, F. SCHÖLL (eds), *M. Terenti Varronis De Lingua Latina quae supersunt, recensuerunt Georgius Goetz et Fridericus Schoell. Accedunt grammaticorum Varronis librorum fragmenta*, Leipzig 1910.
- GRANINO CERERE 2014 = M.G. GRANINO CERERE, *I Salii: tra epigrafia e topografia*, in G. URSO (a cura di), *Sacerdos. Figure del sacro nella società romana*, Cividale del Friuli, 26-28 settembre 2012, Pisa 2014, pp. 105-128.
- GUÉNON 1987 = R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 1987.
- HABINEK 2005 = T. HABINEK, *The world of Roman song: from ritualized speech to social order*, Baltimore 2005.
- KERÉNYI 1983 = K. KERÉNYI, *Nel labirinto*, a cura di Corrado Bologna, Torino 1983.
- KERN 2000 = H. KERN, *Through the Labyrinth. Designs and Meanings over 5000 Years*, Munich-London-New York 2000.
- JACKSON KNIGHT 1936 = W.F. JACKSON KNIGHT, *Cumaeae gates. A reference of the sixth Aeneid to the Initiation pattern*, with drawings by L. J. Lloyd, Oxford 1936.
- LAWLER 1946 = L.B. LAWLER, *The Geranos Dance – A new Interpretation*, in “TAPhA”, 77, 1946, pp. 112-130.
- LEUMANN 1977 = M. LEUMANN, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München 1977.
- MANCINI 1991 = S. MANCINI, *Dalla Granitula corsa al labirinto antico. Saggio sulla simbologia labirintica nella religiosità mediterranea*, in *24 Artisti, icone, simulacri. Per una antropologia dell'arte popolare* (“La ricerca folklorica”, Nov. 1991), pp. 99-113.
- MANFREDINI – PICCIRILLI 2010 = M. MANFREDINI, L. PICCIRILLI (a cura di), *Plutarco. Le vite di Licurgo e Numa*, Milano 2010.

- MENICHETTI 1992 = M. MENICHETTI, *L'oinochóe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, in "Ostraka", I.1, 1992, pp. 7-30.
- MENICHETTI 1994 = M. MENICHETTI, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.
- MENICHETTI 1998 = M. MENICHETTI, *La pyrriche degli eroi: a proposito di un'anfora del pittore dell'Eptacordo*, in "Ostraka", VII, 1998, pp. 71-84.
- MÜLLER 1833 = K.O. MÜLLER (ed.), *M. Terenti Varronis De lingua latina librorum qui supersunt*, Lipsiae 1833.
- MÜLLER 1839 = K.O. MÜLLER (ed.), *Sexti Pompei Festi De Verborum Significatione quae supersunt cum Pauli Epitome*, Lipsiae 1839.
- NAEREBOUT 1997 = F.G. NAEREBOUT, *Attractive Performances: three preliminary studies*, Amsterdam 1997.
- PALMIERI 2006 = A. PALMIERI, *L'anfora del pittore di Micali RC 1042 del Museo di Tarquinia: un caso di 'special commission'?*, in "Mediterranea", 2, 2005, pp. 107-132.
- PAPADOPOULOU 2004 = Z. PAPADOPOULOU, *Les origines cycladiques de la geranos : sur un pendentif en pierre du Délion de Paros*, in "Kernos", 17, 2004, pp. 155-178.
- PARATORE 2008 = E. PARATORE (a cura di), *Virgilio, Eneide*, traduzione di Luca Canali, Milano 2008.
- PENSABENE 2001 = P. PENSABENE, *L'interpretazione delle evidenze archeologiche alla luce dei miti di fondazione*, in P. PENSABENE, S. FALZONE (a cura di), *Scavi del Palatino I. L'area sud-occidentale del Palatino tra l'età protostorica e il IV secolo a.C. Scavi e materiali della struttura ipogea sotto la cella del Tempio della Vittoria*, Roma 2001, pp. 3-19.
- PROSDOCIMI 2010 = A.L. PROSDOCIMI, *La Roma 'Tarquinia' nella lingua: forme e contenuti tra il prima e il dopo*, in G.M. DELLA FINA (a cura di), *La grande Roma dei Tarquini*, ("AnnFaina", XVII, 2010), pp. 367-489.
- PROSDOCIMI 2015 = A.L. PROSDOCIMI, *Le Tavole Iguvine. Preliminari all'interpretazione. La testualità: fatti e modi*, II, Firenze 2015.
- ROCCA 2017 = G. ROCCA, *Secespita*, in I. HAJNAL, D. KÖLLIGAN, K. ZIPSER (hrsgg.), *Miscellanea Indogermanica, Festschrift für José Luis García Ramón zum 65. Geburtstag*, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Innsbruck 2017, pp. 705-713.
- SABBATUCCI 1998 = D. SABBATUCCI, *La Religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano 1988.

- SANTARCANGELI 2005 = P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti*, Milano 2005.
- SARULLO 2014a = G. SARULLO, *Il Carmen Saliare. Indagini filologiche e riflessioni linguistiche*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 117, Berlin 2014.
- SARULLO 2014b = G. SARULLO, *Parca Maurtia e (Parca?) Morta*, in “Alessandria”, 8, 2014, pp. 159-177.
- SARULLO 2017 = G. SARULLO, *Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*, in “TraPassato(e)Futuro”, 1, 2017, pp. 81-136.
- SCHEID – SVENBRO 2003 = J. SCHEID, J. SVENBRO, *Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 2003.
- SIMPSON 1880 = F.P. SIMPSON, *Vergili Trojamentum. Aen. V. 560-587*, in “The Journal of Philology”, 9, 1880, pp. 101-108.
- SMALL 1986 = J.P. SMALL, *The Tragliatella oinochoe*, in “MDAI(R)”, 93, 1986, pp. 63-96.
- SPENGLER 1885 = A. SPENGLER (ed.), *M. Terenti Varronis De lingua latina libri, emendavit apparatus critico instruxit praefatus est Leonardus Spengel et recognovit Andreas Spengel*, Berlin 1885.
- SPENGLER 1826 = L. SPENGLER (ed.), *M. Terenti Varronis De lingua latina libri qui supersunt*, Berolini 1826.
- SPIVEY 1988 = N. SPIVEY, *The Armed Dance on Etruscan Vases*, in J. CHRISTIANSEN – T. MELANDER (eds), *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the 3rd Symposium on ancient Greek and related pottery, Copenhagen 1988, pp. 592-603.
- TORELLI 1984 = M. TORELLI, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1984
- TORELLI 1990 = M. TORELLI, *Riti di passaggio maschili di Roma arcaica*, in “MEFRA”, 101, 1990, pp. 93-106.
- TRAGLIA 1979 = A. TRAGLIA, *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino 1979.
- TOUTAIN 1900 = J. TOUTAIN, *Troja, Troiae Ludus*, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction de Mm. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, Vol. 5, Paris 1900, pp. 493-496.
- VITALI 2007 = C. VITALI (a cura di), *Tito Livio. Storia di Roma*, Milano 2007.

WARMINGTON 1957 = E.H. WARMINGTON (ed.), *Remains of old Latin, I: Ennius, Caecilius*, translated by E.H. Warmington, Cambridge (MA) 1935.

WEEBER 1974 = K.W. WEEBER, Troiae Lusus. *Alter und Entstehung eines Reiterspiels*, in "AncSoc", 5, 1974, pp. 171-196.

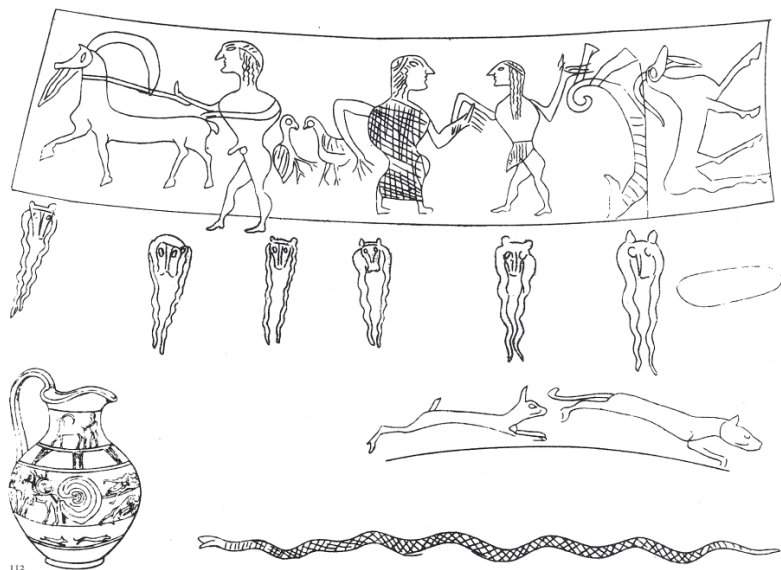


Fig. 2. Oinochoe di Tragliatella, fregio superiore (KERN 2000, p. 81).

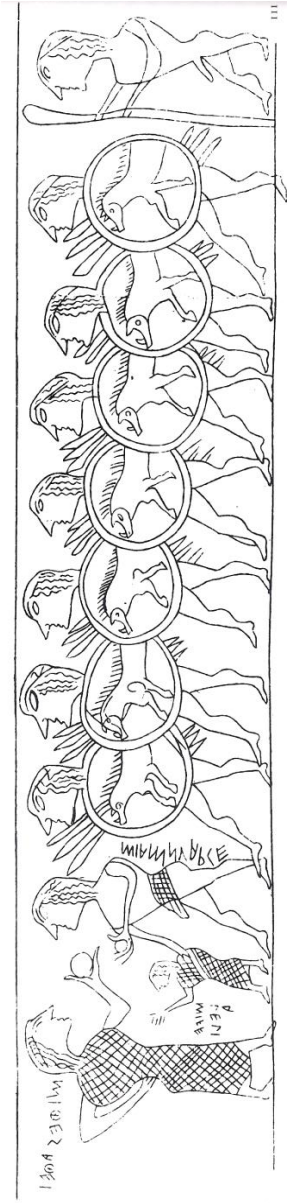


Fig. 3. Oinochoe di Tragiatella, fregio inferiore, prima parte (KERN 2000, p. 80).

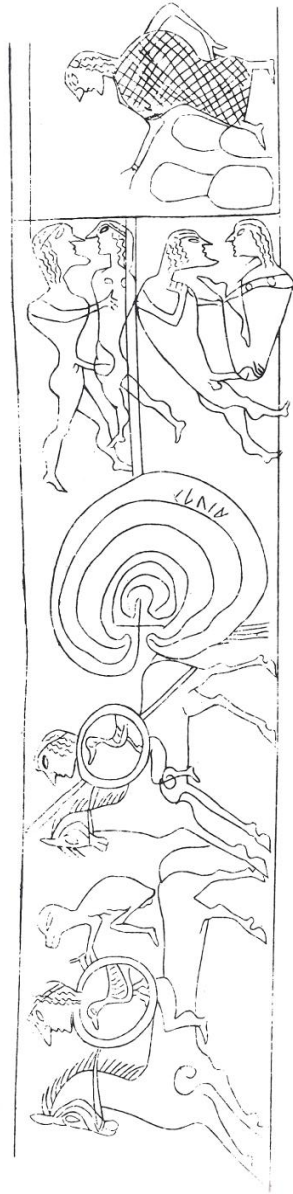


Fig. 4. Oinochoe di Tragiatella, fregio inferiore, seconda parte (KERN 2000, p. 81).