

# PAGANI E CRISTIANI

Forme ed attestazioni di religiosità  
del mondo antico in Emilia



## INDICE

Presentazione pag. 5

### Saggi

LORENZO ZAMBONI, *Ritualità o utilizzo?*  
*Riflessioni sul vasellame "miniaturistico" in Etruria padana* pag. 9

LARA COMIS, CORRADO RE, *Riti guerrieri nel contesto funerario  
della cultura Villanoviana/Orientalizzante. Una ricerca integrata* pag. 47

MARIA GRAZIA MAIOLI, *Uno "strano" bronzetto dal ravennate:  
originale romano o imitazione moderna?* pag. 95

CATERINA CORNELIO CASSAI, CINZIA CAVALLARI, *Riti funerari  
non convenzionali in una necropoli di età imperiale: il caso del-  
la tomba 76* pag. 103

MARCO MILELLA, VALENTINA MARIOTTI, MARIA GIOVANNA BELCA-  
STRO, *Un possibile caso di infissione rituale di chiodi: la tomba 76  
della necropoli di età imperiale della Stazione Centrale di Bologna* pag. 111

ALBERTO TAMPELLINI, *La sacralità delle acque tra paganesimo e  
cristianesimo* pag. 133

GIOVANNI ASSORATI, *Ulteriori considerazioni prosopografiche sui  
più antichi cristiani dell'attuale Emilia-Romagna* pag. 185

PAOLA NOVARA, *Campanili ravennati. Appunti di storia e archeologia* pag. 201

BEATRICE GIROTTI, *Vita monastica in Emilia Romagna: il caso di  
Sant'Ellero* pag. 243

### Confronti

ERICA FILIPPINI, *Presupposti, prerogative e aspetti culturali del  
ruolo pubblico femminile nell'ambito della monarchia seleucide  
tra III e II sec. a.C.: il caso di Laodike V* pag. 253

## **Riti guerrieri nel contesto funerario della cultura Villanoviana /Orientalizzante. Una ricerca integrata.**

LARA COMIS, CORRADO RE

### **Introduzione**

In occasione dell'esposizione al pubblico della stele della tomba 7-9 della necropoli di Marano, la cosiddetta "stele delle spade"(fig.1), all'interno del nuovo Museo della Civiltà Villanoviana di Villanova di Castenaso è stato promosso un progetto di ricerca e divulgazione incentrato sui legami tra ritualità ed attività bellica.

### **La Stele**

Si tratta di una «stele a disco in pietra arenaria decorata a bassorilievo: due personaggi si affrontano spada in pugno sovrastati da un felino forse con la lingua in fuori. Campo decorativo con sei ruote di carro ai lati delle figure principali, tre per parte, un grosso fiore di loto centrale (mal conservato) e spade; chiude in basso una teoria di paperelle». All'interno della tomba, tra gli altri oggetti: «nel terreno di rogo, finimenti in bronzo per cavallo, resti di due situle in bronzo, numerose borchie di bronzo, una fibula a drago, un coltello ed un'ascia in ferro.[...].Le ruote, apparentemente di carro, sono in realtà simboli solari; il corteo di paperelle, animale che vive tra cielo, terra ed acqua, è simbolo del passaggio tra la vita e la morte; il felino, quasi certamente un leone, rappresenta la regalità; il fiore di loto centrale è il tipico elemento orientalizzante [...]. Sulla stele della Tomba 7-9 la scena è quella di un duello fra due guerrieri con spada ed elmo, una decorazione dove l'artista scultore (perché di vero e proprio artista si tratta) tenta addirittura una resa prospettica dell'azione, attraverso l'incrocio di gambe dei duellanti.»<sup>1</sup>

Si ritiene che anche la raffigurazione dei due guerrieri sia connessa alla simbologia religiosa che campisce la stele e debba essere intesa come parte integrante dell'apparato simbolico religioso. Anche il confronto tra i due guerrieri deve quindi avere connotazione rituale. Si è infatti portati ad escludere che si tratti di un "epitaffio pittografico" del defunto.

Analizzando la rappresentazione si può notare come i due guerrieri siano rappresentati con la spada alzata nell'atto di vibrare un fendente, ma situati a distanza talmente ravvicinata da far sì che le rispettive gambe avanzanti (presumibilmente le sinistre nel caso di guerrieri destrimani) si incrocino. Inoltre i piedi sono sollevati, chiaramente nell'atto di compiere un passo con notevole slancio. Tale posizione rende poco verosimile la rappresentazione di un reale combattimento: la vicinanza dei due combattenti sarebbe tale da non permettere lo sviluppo della traiettoria del fendente stesso. Inoltre nel caso in cui siano verosimilmente rappresentati scontri realmente bellici (ad es. stele di via Righi,<sup>2</sup> solo per citare un esempio vicino sia cronologicamente sia geograficamente) i guerrieri vengono rappresentati gradienti ma statici, con i piedi ben posati a terra e la distanza tra i due i combattenti, seppur compressa nel ristretto spazio figurativo della stele, non presenta sovrapposizioni, se non eventualmente per le punte delle armi, descrivendo molto più realisticamente la reale distanza mantenuta durante il combattimento. La specularità della postura rende invece molto più probabile la rappresentazione di un combattimento rituale, mimato; o la rappresentazione di una danza armata, in cui la sovrapposizione delle gambe potrebbe significare il tentativo dello scultore di dare profondità ad un'azione in rapido movimento, quali le evoluzioni di due guerrieri impegnati appunto in una danza armata.

---

<sup>1</sup> CONTI 2008

<sup>2</sup> MALNATI 2008, p.177

## Scopo della ricerca

Lo scopo prefisso è stato quello di esplorare con un approccio innovativo (basato sulla metodologia integrata delle discipline archeologiche, filologiche, storiche ed etno-antropologiche) un tema poco indagato, ma di grande interesse sia per la conoscenza sia per la diffusione della conoscenza, considerando l'elevato potenziale di coinvolgimento del pubblico insito nell'argomento e nell'esito auspicato della ricerca stessa. Tra gli obiettivi, quindi, anche quello di proporre un'immagine viva di una società dove la guerra e la sua rappresentazione, il rito, la danza, la musica ed in generale gli aspetti della cultura immateriale contribuivano a definire una specifica identità culturale e sociale; e far presente che, se comunque far rivivere quella "cultura immateriale" è impossibile, non possiamo per questo ignorare la sua esistenza e importanza.

Coniugare la ricerca con una divulgazione corretta e contestualizzata ma anche innovativa e coinvolgente è un valido strumento per avvicinare il grande pubblico e promuovere l'immagine del patrimonio archeologico. Ma è anche la valorizzazione di un percorso di conoscenza indirizzato a tentare di "conoscere le persone" protagoniste di antiche culture e società, anziché limitarsi a "conoscere le cose", e soprattutto ad intendere le relazioni tra esse.

M.Green<sup>3</sup> nota che spesso gli archeologi, studiosi di culture antichissime, in quanto «studiosi di cultura materiale» sono riluttanti «nell'indagare i processi di pensiero delle società del passato, tuttavia Sir Mortimer Wheeler ci ricorda che gli scavi non riportano alla luce cose, ma persone, ragion per cui non pare corretto tralasciare uno degli elementi della coscienza umana, e cioè il riconoscimento di forze superiori non controllabili e non comprensibili». Fortunatamente l'archeologia teorica ha fatto enormi passi avanti verso l'integrazione delle visioni contrapposte dell'ottica prettamente scientifica della New Archaeology e quella "spirituale" dei Post processualisti, spostando l'attenzione non su un polo o l'altro, ma sulle relazioni esistenti tra oggetto e pensiero, considerando in tal modo un oggetto del passato quale frutto di un'azione sociale. L'ottica qui brevemente schematizzata rientra nei presupposti metodologici della Storia della Cultura Materiale, definita in tal senso in un recente contributo sulla storia del metodo archeologico<sup>4</sup>. L'oggetto della nostra ricerca, in ultima sintesi, è un comportamento sociale che ha la sua rappresentazione nella stele di Marano. Un approccio di questo tipo potrebbe condurre verso la comprensione di quello che in realtà non aveva nulla di materiale, ma che rivestiva un ruolo essenziale, tanto da connotare in modo discriminante una società (od un gruppo sociale) rispetto alle altre. Il concetto già introdotto per chiarire questa prospettiva è quello di identità. Ma come approcciarci ad un ambito così sfuggente?

In questa ricerca abbiamo cercato di inoltrarci nell'esplorazione di un ambito incognito, mettendo a frutto al meglio i pochi elementi a disposizione, cercando di dare uno sguardo sfuggente e rapido, consci di essere, usando una metafora, come esploratori di una terra sconosciuta, popolata da un popolo altrettanto sconosciuto, di cui non si comprende la lingua e che si può soltanto osservare per quanto ci sia permesso da loro stessi.

## Metodo di ricerca

Stabiliti a priori i limiti imposti alla ricerca stessa, si è adottato l'approccio che consentiva di affrontare da più punti di vista l'argomento, con la finalità di intersecare i dati utili provenienti da diverse discipline e adottare i risultati più verosimili. Come si diceva sopra si è trattato di un approccio integrato basato sulla metodologia delle discipline archeologiche ed etno-antropologiche. La difficoltà principale è consistita nella mediazione tra l'approccio storico, diacronico, e quello antropologico, sincronico.

<sup>3</sup> GREEN 1995, pp. 11

<sup>4</sup> GIANNICCHEDDA 2002, p. 116-7. L'agile pubblicazione di Giannichedda è utile a quanti vogliono approfondire la storia del metodo archeologico ed in particolare la ricomposizione del conflitto teoretico nonché per la corposa bibliografia di riferimento. Si pone inoltre come utile strumento per coloro che reputano ancora l'archeologia come disciplina antiquaria, visione ormai ampiamente superata.

L'ipotesi che la stele delle spade possa effettivamente raffigurare una danza armata è stata verificata alla luce di diverse tipologie di fonti. In particolare si è indagata la relazione esistente tra rito funerario e danza armata tramite lo spoglio sistematico delle fonti iconografiche relative al periodo in esame per la civiltà etrusca e la ricerca nelle fonti letterarie coeve provenienti anche da aree geografiche diverse. Il risultato ha indirizzato il percorso di ricerca ad approfondire altri due aspetti, particolarmente significativi per quanto concerne la "cultura immateriale": lo studio etno-antropologico della danza armata e la storiografia ad essa relativa. Nonostante i limiti derivanti anche dalle risorse e dal tempo disponibili per questo primo esperimento, l'approccio integrato ha permesso di intravedere nuovi ed interessanti sviluppi di ricerca.

Analizzando in modo più dettagliato il percorso pratico effettuato, possiamo schematicamente suddividerlo nei seguenti punti:

- Ricostruzione dell'equipaggiamento e dell'aspetto dei guerrieri in contesto rituale nell'Etruria padana del VII secolo a.C.
- Sperimentazione dell'utilizzo di tale equipaggiamento in figure di combattimento predefinite (combattimento ritualizzato).
- Sperimentazione di danza armata con l'impiego dello stesso equipaggiamento.
- Simulazione di combattimento reale

L.C.-C.R.

### **Ricostruzione dell'equipaggiamento e dell'aspetto dei guerrieri in contesto rituale nell'Etruria padana del VII secolo a.C.**

Per la ricostruzione delle armi che caratterizzavano i guerrieri rappresentati sulla stele, la stele stessa ci fornisce importanti rappresentazioni di dettaglio soprattutto per le armi offensive: spade e coltellacci. Meno chiara la raffigurazione dell'elmo, che se sicuramente presente in base alla chiara rappresentazione dell'ampio cimiero, non è definibile in base alla raffigurazione estremamente stilizzata.

In base alla prima pubblicazione della stele<sup>5</sup> ed ai confronti con contesti affini (ad es. l'elmo da Casalfiumanese, l'elmo da Verucchio, le tombe dei guerrieri di Sesto Calende, figg. 2,3), gli elmi sono stati ricostruiti come elmi a calotta con cimiero in crine di cavallo.

Per le spade si è adottata la tipologia di spada ad antenne di tipo halstattiano, ricostruendo in particolare la morfologia di un spada da Sesto Calende<sup>6</sup> che, per la maggior completezza del reperto, ha permesso una più fedele ricostruzione (fig. 4).

Per quanto riguarda i coltelli sono state utilizzate due riproduzioni di coltelli a lama ricurva, uno in bronzo ed uno in ferro (fig.5).

Allo scopo di poter sperimentare comunque anche l'utilizzo delle altre armi della panoplia del guerriero nell'Etruria padana nell'età orientalizzante, ed un eventuale loro impiego in attività sono stati ricostruiti anche scudi, scuri e lance.

Per quanto riguarda gli scudi ne sono stati ricostruiti quattro: due in lega di rame e due in vimini ricoperto di cuoio con umbone e impugnatura metallici (figg. 6,7).

---

<sup>5</sup> MALNATI 2008

<sup>6</sup> La n.4 della tav. 4 in MALNATI 2008, p.175

Per i due in lega di rame si è fatto riferimento ai due piccoli scudi della necropoli Benacci<sup>7</sup>. Nonostante la presenza di tracce di legno al momento del rinvenimento li avessero fatti ritenere umboni di scudi più ampi, la presenza di un bordo ribattuto (per di più all'interno, poco compatibilmente con il fissaggio ad una sottostante tavola o supporto in legno), come negli esemplari di maggiori dimensioni che sicuramente sono scudi compiuti in sé, ci ha fatto ritenere che in realtà potessero anche essere piccoli scudi di impiego simile al broccchiere rinascimentale, eventualmente con un rinforzo ligneo interno. Inoltre si tratterebbe di una tipologia di strumento difensivo, forse soltanto di uso rituale, perfettamente compatibile con raffigurazioni attinenti: ci si riferisce in particolare ai personaggi impegnati nel rito rappresentato sul cinerario bronzeo della necropoli dell'Olmo Bello di Bisenzio, (fig.8) ma anche alla successiva *kline* bronzeo di Hochdorf (fig.9).

Per la ricostruzione dei due esemplari in vimini, si è fatto riferimento alle considerazioni di Martinelli<sup>8</sup> ed agli umboni presenti al Museo Etrusco di Volterra<sup>9</sup> (fig. 10)

Le lance ricostruite ed utilizzate sono dotate l'una di punta e puntale all'altra estremità per un miglior bilanciamento e maneggevolezza dell'arma. Le punte sono realizzate l'una in bronzo fuso, l'altra in ferro forgiato. Le due scuri impiegate sono anch'esse, per una migliore rappresentatività della transizione tra armi in bronzo ed armi in ferro avvenuta nel VII sec. a. C., l'una in bronzo e l'altra in ferro forgiato, la prima ad alette con immanicatura a gomito, la seconda a cartoccio, sempre con immanicatura a gomito. (fig.11)

Per quanto riguarda l'aspetto del guerriero, ovviamente il tema si presenta più complesso: se per l'equipaggiamento militare ci si può avvalere sia di rappresentazioni iconografiche sia dei reperti di armi, seppure non numerosi, per il costume le evidenze sono decisamente più esigue.

Le poche, ma significative, rappresentazioni alle quali è possibile fare riferimento (per le quali si rimanda direttamente all'apparato iconografico a corredo, fig.12) rimandano tutte ad una nudità rituale, eventualmente "accessoriata" da un ampio cinturone (in particolare nel guerriero da Ripatransone), accessorio spesso connotante la figura del guerriero in molti contesti italici generalmente successivi.

Tra le raffigurazioni note, alcune seguono uno stile fortemente stilizzato e schematizzato per tutto quanto non riguarda gli oggetti-simbolo, funzionali all'identificazione del soggetto e di conseguenza alla comunicazione affidata all'opera.

Sono rappresentazioni che connotano il guerriero come figura umana dotata di armi difensive ed offensive, ma non dicono nulla del costume, come ad esempio la stele della tomba 63 della necropoli Benacci Caprara<sup>10</sup>, o la stele da Idice<sup>11</sup> (figg.13, 14). Altre testimonianze quali il bronzetto itifallico dal Circolo del Tritone di Vetulonia e soprattutto il bronzetto da Ripatransone<sup>12</sup> illustrano chiaramente l'usanza della nudità in ambito rituale. L'usanza della nudità in competizioni rituali è confermata anche da diverse raffigurazioni dell'arte delle situle, pur se in contesti più recenti, (ad es. nelle situle Benvenuti, di Vače, di Kuffern), anche se in questo caso si rappresentano incontri di due atleti che impugnano manubri e non scontri armati. Quanto il tema della nudità rituale od eroica sia un tema iconografico e simbolico più di quanto non fosse un'usanza reale, è difficile stabilire o anche soltanto ipotizzare. Certo è che il tema della nudità eroica si svilupperà in seguito in un tema iconografico e simbolico. È però altrettanto evidente che nelle tombe verucchiesi di esponenti di spicco dell'élite locale, di valenza sia religiosa sia militare (la figura del "guerriero sacerdote"<sup>13</sup>) sono presenti elementi di abbigliamento che probabilmente facevano parte dell'apparato del guerriero di rango e della sua rappresentazione. In definitiva se sembra più

<sup>7</sup> MORIGI GOVI, TOVOLI, 1994

<sup>8</sup> MARTINELLI 2004, pp.35-62

<sup>9</sup> FOSSATI 1987, p.33

<sup>10</sup> TOVOLI 1989, p.28

<sup>11</sup> BERMOND MONTANARI 1987, pp.113, 114

<sup>12</sup> NASO 2000

<sup>13</sup> VON ELES 2002

probabile che determinati rituali, e forse anche l'attività bellica reale, venissero praticate in nudità, è verosimile che anche gli armati, a seconda del contesto, vestissero una corta tunica come quelle rinvenute a Verucchio, o rappresentate nell'arte delle stipe proprio indossate dai guerrieri. Naturalmente questi brevi cenni sul costume sono serviti principalmente a inquadrare il tema ed a fornire un'ipotesi utilizzabile nella rappresentazione al pubblico dei primi risultati di questa ricerca. Si è quindi concluso che il costume più verosimile per i guerrieri rappresentati sulla stele fosse la nudità completa o adornata dal cinturone.

I cinturoni per i quattro ricercatori, sono stati ricostruiti in cuoio con fermagli a placca in lamina di lega di rame, sbalzata con motivi decorativi attinenti al periodo; per quanto riguarda la nudità rituale la ricostruzione proposta non ha presentato la nudità integrale documentata dalle fonti, ma ha incontrato l'attuale convenzione sociale riproponendo l'uso di un "perizoma", simile a quelli documentati in epoca leggermente posteriore, ad esempio nei bronzi di guerrieri etruschi da Broglio, del VI sec. a. C.<sup>14</sup> (fig.15). Per i perizoma è stato scelto il colore rosso, in accordo con il rinvenimento di diversi resti di tessuti in varie gradazioni di rosso a Verucchio<sup>15</sup> e con le fonti che documentano l'uso di vesti rosse per danzare la Pirrica<sup>16</sup>.

C.R.

### **Sperimentazione dell'utilizzo dell'equipaggiamento. Combattimento ritualizzato.**

I presupposti metodologici di una ricerca sull'utilizzo di armi antiche si basano sul fatto che la ripetibilità<sup>17</sup> e riproducibilità<sup>18</sup> di un'esperienza dipendono dalle condizioni strumentali, che definiscono l'ambiente dell'esperienza.

Nel nostro caso le condizioni strumentali sono le caratteristiche tecniche delle armi.

Condizioni strumentali complementari per definire l'ambiente di una esperienza che possiamo definire in senso lato "atletico", che per l'uso di armi bianche è senz'altro appropriato, sono in ultima analisi quelle della fisiologia umana,

Una volta imposti gli strumenti da utilizzare in un'attività di tipo "atletico" (in questo caso le armi che si devono utilizzare per il combattimento) la tecnica impiegata per utilizzare lo strumento converge necessariamente verso gli stessi risultati.

Naturalmente l'approccio della ricerca è stato allo stesso tempo antropologico - comparativo e sperimentale. Per l'impiego delle armi si è ricorsi alle discipline armate (tecniche di difesa personale, scherma antica<sup>19</sup>, arti marziali<sup>20</sup>) in cui sia previsto l'impiego di armi da taglio e da botta, compatibili per tipologia e funzionalità con le armi antiche. In particolare sono stati utilizzati del bagaglio di conoscenza degli sperimentatori, tutti praticanti di discipline marziali, sia a mani nude che armate, alcuni elementi del kali filippino, e della scherma rinascimentale di scuola bolognese. Il kali è un arte marziale che i contatti con le culture e società sia orientali che occidentali (i colonizzatori spagnoli) hanno reso probabilmente il metodo di combattimento corpo a corpo più completo e versatile attualmente esistente: tra le altre cose contempla l'uso di oltre venti tipi di armi

<sup>14</sup> FOSSATI 1987, p.53.

<sup>15</sup> VON ELES 2002 pp. 192-219.

<sup>16</sup> Il legame tra la pirrica e il colore rosso viene ad essere confermato da un numero notevole di fonti. A titolo esemplificativo, Appiano descrive i praesul del trionfo di Scipione come danzatori etruschi armati che vestono la tunica rossa (App. *Pun.* 66), e Luciano nel *Pescatore* riporta di una pirrica ad opera di 4 scimmie che vestono tuniche rosse. Si rimanda a CECCARELLI 1998 per l'attenta disamina delle fonti classiche.

<sup>17</sup> Riferita allo svolgimento di un'esperienza è la possibilità da parte di un operatore di ottenere gli stessi risultati impiegando gli stessi strumenti.

<sup>18</sup> È la possibilità di ottenere risultati analoghi da parte di operatori diversi.

<sup>19</sup> Ricordiamo a solo titolo d'esempio, le sperimentazioni sulle tecniche di combattimento dell'antichità, tra cui COLES 1981, JUNKELMANN 2000, MARTINELLI 2004.

<sup>20</sup> Tradizioni di antica origine, o riscoperte tramite sperimentazione dei dati esistenti, quali ad esempio per le prime le discipline asiatiche e lo studio della scherma medievale-rinascimentale europea per le seconde.



bianche<sup>21</sup>. La scuola bolognese di scherma da duello è stata utile per le analogie che intercorrono nei duelli aristocratici, inoltre la varietà di armi presenti nel periodo tardo medievale-rinascimentale hanno permesso interessanti confronti, ad esempio l'uso del già citato brocchiere, simile per dimensioni e funzionalità ai piccoli scudi rituali visti sopra. Hanno inoltre contribuito le conoscenze di arti marziali orientali quali il wushu ed il ju-jitsu e della sperimentazione della scherma gladiatoria e legionaria, e della scherma gallica.

Del lavoro di ricerca sull'utilizzo delle armi riassumiamo alcuni punti significativi.

Il primo lavoro affrontato è stato il tentativo di interpretare e riprodurre la postura dei guerrieri della stele e da lì sviluppare il movimento sotteso a tale rappresentazione.

Partendo dalla raffigurazione si è quindi per primo ricostruito al vivo la posizione dei due guerrieri (fig. 16). La rappresentazione è stata interpretata come quella di due guerrieri armati di spada e coltello, disposti in un a "guardia alta" in cui la spada viene portata dal braccio destro sopra la testa, la punta rivolta all'indietro, nell'atto di preparare un fendente che calerà dall'alto verso il basso nella direzione dell'avversario; mentre il braccio sinistro impugna un coltello che viene tenuto dietro la schiena per diminuire il bersaglio offerto all'avversario e tenere la seconda arma pronta per parare, mantenere a distanza l'avversario o colpirlo. In effetti, nel caso in cui il fendente non neutralizzi l'avversario, per averlo mancato o per essere stato assorbito dalle protezioni (l'elmo) o parato, i duellanti si troverebbero in tale prossimità da consentire soltanto l'uso del coltello, arma per un combattimento estremamente ravvicinato. Lo sviluppo di un movimento a partire da questa posizione si è basato sul presupposto che in una rappresentazione ritualizzata del combattimento non ci fosse contatto tra le lame delle armi, essendo la scherma di offesa e parata con la stessa arma dominio dei contesti tecnologici che utilizzano lame in acciaio, flessibili e resistenti. La realizzazione di un movimento che potesse portare ad una reciproca posizione delle gambe come raffigurato sulla stele, è risultato in un rapido movimento simultaneamente di avanzamento e rotazione dell'uno rispetto all'altro, che porta ad scambi di posizione simmetrico. Tale movimento è risultato compatibile con un combattimento ravvicinato, ma l'esecuzione contemporanea dello stesso movimento, in modo specularmente simmetrico, ha reso il movimento decisamente stilizzato e per la verità assai vicino ad un passo di danza. I successivi movimenti sono stati sviluppati concatenando in modo logico le tecniche di impiego di una spada corta (da taglio e da punta) e di un coltello assimilabile ad una daga per lunghezza. La simmetria e la ritmicità del movimento hanno di nuovo richiamato il movimento della danza o comunque del movimento fortemente stilizzato e ritualizzato.

Per quanto riguarda l'utilizzo di spada e coltello combinati sono state sviluppate quattro "figure" in cui sono state impiegate le principali tecniche di utilizzo della spada: due figure con l'impiego di colpi di stocco, dall'alto e dal basso, due figure con fendenti, la prima della serie con fendente dall'alto e l'ultima con fendenti "a otto" che raggruppa i principali angoli di movimento del fendente. Al contempo il coltello è sempre stato utilizzato come difesa nei momenti di maggior avvicinamento dei duellanti.

Si è poi passati a studiare altre combinazioni dell'armamento già descritto: ovviamente spada e scudo, come rappresentato nei già citati Cinerario di Bisenzio e *kline* di Hochdorf (figg.9, 17). In questo caso sono state ricostruite cinque "figure", partendo dalla posizione più simile a quella della stele, cioè partendo dal fendente alto; e concatenando in ordine logico le principali tecniche d'impiego della spada.

In questo caso la difesa, ovviamente fornita dallo scudo, è stata utilizzata anche in modo attivo, andando ad incontrare la difesa avversaria allo scopo di mantenere la distanza e coordinare il movimento, nel contesto ritualizzato, o mettere pressione all'avversario, nel caso di combattimento reale.

Altra arma fondamentale della panoplia sperimentata è la lancia (fig. 18). Si tratta senz'altro di un'arma che, se impiegata in abbinamento allo scudo e quindi brandeggiata ad una sola mano,

---

<sup>21</sup> MAURONE 2007 pp.41-43.



consente soltanto una scherma piuttosto semplice, tuttavia senz'altro più varia in un duello a due che in uno scontro in formazione. Infatti la possibilità di un brandeggio ampio dell'arma, di utilizzare la punta anche di taglio e di abbinare in un'unica tecnica l'uso della punta e del *sauroter*, ha permesso comunque di costruire cinque figure, in cui si abbinano appunto colpi dall'alto, dal fianco, laterali-circolari e terminano con una spazzata mirata alle gambe che implica come difesa il salto a piedi pari all'indietro, movimento presente anche nella danza pirrica, come tramandato da Platone<sup>22</sup> e da numerose fonti iconografiche etrusche.

Infine non poteva mancare l'utilizzo della scure, dall'affermato valore simbolico di rappresentazione del guerriero, ma certamente ancora di impiego bellico, considerando che le raffigurazioni nell'arte delle situle (ad es. nella situla della Certosa<sup>23</sup>, oppure il cinturone di Vače del V sec. a.C.,<sup>24</sup>) (figg. 19, 20) ci tramandano un uso che perdura almeno fino al VI-V sec. a.C. in raffigurazioni di equipaggiamenti sicuramente bellici e non esclusivamente rituali.

Anche la scure, per le sue caratteristiche di inerzia la movimento e di limitata superficie utile di offesa, presenta una scherma limitata, caratterizzata da fendenti concatenati in rotazione continua secondo le diverse angolazioni, o limitate ad un unico colpo nel fendente dal basso.

L'utilizzo della scure ha previsto la presentazione di sole tre figure per guerriero (fig. 21).

Per il tempo a disposizione non è stato possibile, come previsto inizialmente, la sperimentazione della scherma basata sull'impiego di una mazza lignea (impiegata con la sinistra) abbinata alla lancia o alla spada, come riprodotto sul bronzetto del Circolo del Tritone di Vetulonia (fig.12).

L'esperienza maturata durante la ricerca e l'esperienza di base dei ricercatori hanno permesso di simulare anche un combattimento reale tra due guerrieri impiegando le armi ricostruite.

In realtà anche in questo caso, parlando di "simulazione" di un "combattimento reale", si tratta in un certo modo già di una basilare "ritualizzazione" dello scontro: è chiaro che pur dando l'apparenza di uno scontro realmente aggressivo, sono presenti regole reciprocamente riconosciute ed esperienze condivise che formano il terreno comune necessario a non provocare danni ai contendenti.

C.R.

### **La danza armata nel contesto funerario tra il villanoviano e l'orientalizzante**

Nel contesto delle società arcaiche la pratica della danza è indissolubilmente legata alla pratica religiosa. La separazione della danza dal rituale è frutto della modernità. La danza rivestiva un significato che andava al di là della mera piacevolezza estetica: comprendeva invece fortissimo valore rituale e sociale ed era intesa quale struttura fondante della comunità.

Curt Sachs<sup>25</sup>, nel suo importantissimo contributo per molti versi insostituibile sulla storia della danza, descrive numerose attestazioni storiche ed etnografiche di danze armate. Appare subito evidente dalla sua opera come le danze armate si connotino per una sovrapposizione di caratteristiche rituali diversificate: la danza armata si praticava (e si pratica tutt'oggi in forma cristallizzata) in riti di fertilità, di iniziazione, nuziali, funerari, bellici. Non necessariamente, quindi, la danza armata rispecchiava un significato esclusivo di rappresentazione dell'atto bellico, ma in moltissimi casi il "brandire un'arma danzando" si connota quale elemento fortemente simbolico ed astratto ed in questo senso direttamente legato alle pratiche religiose. In questa

---

<sup>22</sup> «Da una parte si tratta dei movimenti che si fanno per evitare tutti i colpi scagliati da vicino o da lontano, come gettarsi di fianco, indietreggiare, saltare in alto, abbassarsi; e poi di tutti i movimenti contrari, quelli che comportano degli atteggiamenti offensivi e che tentano di imitare il tiro dell'arco o del giavellotto, o il gesto di assestare da vicino qualsiasi colpo». Platone, *Leggi* VII 815,6 (trad. a cura di MOUTSOPOULOS 2002, p. 99)

<sup>23</sup> DUCATI 1923.

<sup>24</sup> TERZAN 1997, pp.653 e ss.

<sup>25</sup> SACHS 2006, ma edito la prima volta nel 1937.

prospettiva, la danza d'armi viene sempre praticata in riti di passaggio con forte componente propiziatoria. Non sarà possibile in questa sede illustrare approfonditamente come meriterebbero le numerose caratteristiche simboliche sottintese alle danze armate. Verrà invece trattata l'analisi partendo dal contesto specifico e contestualizzandolo in base alle caratteristiche sociali e culturali delle civiltà antiche.

E' significativo che la danza armata venga indicata dalle fonti letterarie ed epigrafiche occidentali come il prototipo di tutte le altre danze<sup>26</sup>. Insieme alla danza sacra pacifica (*emmelia*), solo la danza armata viene inclusa nelle leggi di Platone come degna di essere praticata dai cittadini<sup>27</sup>. Se si passa ad analizzare l'origine della pirrica (danza armata per eccellenza nel mondo greco, eseguita con scudo e lancia) nelle fonti letterarie ed iconografiche, ancora una volta ci si ritrova a diretto contatto con una forte sovrapposizione simbolica sulla quale si innesta anche il lato atletico per la preparazione alla guerra e la valenza iniziatica<sup>28</sup>.

Come è accaduto per le danze sociali in epoca moderna, anche durante l'epoca arcaica queste testimonianze rituali subiscono un passaggio verso la spettacolarizzazione. Una volta che la liturgia prende sopravvento sul rito, il rituale viene a perdere il suo contatto primario con il soprannaturale e si trasforma da un lato in mera cerimonia, eseguita dalla casta sacerdotale, dall'altro sfocia in esiti spettacolari, eseguita da professionisti. Nel mondo greco sembra che questo fenomeno abbia trovato il suo compimento nel V secolo a.C.<sup>29</sup>.

L'ambito culturale etrusco pare essere stato interessato dallo stesso fenomeno, con alcune caratteristiche peculiari determinate dalla diversa connotazione sociale e religiosa. Le attestazioni iconografiche di danze armate sono numerose e sembrano aver rivestito particolare rilievo nel contesto funerario. Gli studiosi hanno riconosciuto nella successione delle iconografie attestate e dei loro contesti di origine un passaggio tra il rito e la spettacolarizzazione (che coinvolge l'uso di professionisti) sostanzialmente contemporanea<sup>30</sup> a quella avvenuta nel mondo greco<sup>31</sup>. Nell'analisi dell'iconografia successiva (soprattutto affreschi funerari di V e IV a.C., che non verranno qui illustrati) è importante notare come si attestino tipologie uniche, che non hanno confronti nel mondo greco, ma che rimandano non più alla sfera rituale, quanto più a contesti di esecuzione cerimoniali o festivi con sfumature simposiali più o meno accentuate.

Ci troviamo quindi di fronte ad un periodo di circa due secoli (dall'VIII al VI secolo a.C.) durante i quali è avvenuta una transizione tra rito e spettacolo nella pratica delle danze armate.

Per comprendere appieno l'entità del fenomeno è necessario analizzare sinteticamente il contesto sociale di appartenenza e i cambiamenti intersocietari nella finestra cronologica sopra tracciata.

La struttura della società etrusca dall'VIII secolo incomincia a modificarsi ed a differenziarsi. La consistenza dei corredi tombali presenta un incremento sostanziale ed indica la predominanza di alcune fasce sociali che si connotano tramite simboli guerrieri. Si tratta della cosiddetta transizione tra il Villanoviano e l'Orientalizzante. In quest'ultimo periodo, compreso all'incirca tra il 730 e il 580 a.C., si assiste alla presenza più consistente di contatti diretti con il mondo greco ed orientale, esemplificati dall'artigianato prezioso di importazione utilizzato negli stessi corredi ed interpretato

<sup>26</sup> CECCARELLI 1998 p. 17.

<sup>27</sup> Platone, *Leggi*, VII, 815,6; MOUTSOPOULOS 2002 p. 164.

<sup>28</sup> CECCARELLI 1998; BETA 1992, p. 114 nota 17.

<sup>29</sup> CECCARELLI 1998 p. 26. Benché venga ancora continuata la tradizione preclistenica delle gare di pirrica durante le Panatenee (che avvenivano per gruppi di età e non per classe di appartenenza) e si incomincino ad attestare forme di danze armate connesse con riti dionisiaci (CECCARELLI 1998 p. 34).

<sup>30</sup> Camporeale (1986) anticipa questo momento al VI secolo sulla base dell'introduzione dell'armamento oplitico e della conseguente ristrutturazione clientelare dell'esercito, che egli vede intimamente connesso con la pratica della danza armata. Benché sia stato notato come l'acculturazione etrusca in questo senso si sia innestata in un sistema sociale del tutto diverso rispetto a quello di origine, improntato sull'aristocrazia gentilizia (TORELLI 2000, pag. 149), e di conseguenza l'ipotesi formulata sia forse da interpretare in modo più consona al contesto sociale etrusco, la lettura ha un importante significato simbolico.

<sup>31</sup> MARTINELLI 2007 p. 81-82. Nel suo volume, Martinelli sottolinea inoltre l'inserimento dei giochi atletici di ascendenza greca dal 540 a.C. in questo processo di spettacolarizzazione.

come attestazione dello *status symbol* della nuova classe emergente anche nell'Etruria Padana<sup>32</sup>. Anche il rito funerario viene strutturato in modo più complesso e comprende un momento di festa con danze e giochi funebri. Il motivo di questa vera e propria politica di sfarzo funerario, evidente nei contesti archeologici indagati, risiede nel valore sociale delle cerimonie che venivano a rivelarsi di cruciale importanza per la stabilità delle comunità. La perdita di un membro della società, soprattutto se appartenente ad una classe in via di affermazione, determinava una destabilizzazione profonda<sup>33</sup>. Questa veniva annullata tramite il rito funerario collettivo volto a ristabilire l'ordine sociale, purificare dalla morte e placare i Mani del defunto<sup>34</sup>. E' in questo contesto che iniziano ad essere rappresentate le danze armate nell'ambito culturale Etrusco<sup>35</sup>. La stele di Marano (datata al VII secolo a.C.), collocata come segnacolo su un piccolo tumulo costruito sopra alla tomba, ricordava non solo la posizione della sepoltura, ma forse richiamava alla memoria un rito di affermazione e continuazione del prestigio familiare e guerriero presso la società contemporanea. Riservandoci di riprendere alcuni elementi di questo discorso in seguito, analizzeremo l'iconografia delle danze armate nei secoli di riferimento.

La rarità di rappresentazioni di danze armate o interpretate tali in ambiente etrusco padano ha fatto volgere lo sguardo verso la civiltà Etrusca dell'Italia centrale. Esistono alcuni studi svolti sull'argomento che analizzano l'iconografia relativa in prospettiva diacronica<sup>36</sup>. Ad essi ci si può riferire per una panoramica generale degli studi e per i problemi connessi. Qui si descriveranno solo alcuni esempi, particolarmente significativi per gli scopi della ricerca.

Il primo esempio iconografico relativo alla pratica di danza armata in ambito etrusco risale alla seconda metà del VIII sec. a.C.<sup>37</sup> e proviene da Bisenzio, sulla costa sud-occidentale del Lago di Bolsena (fig. 22). Si tratta di un cinerario in lamina bronzea con statuette a fusione piena e rappresenta un doppio circolo di personaggi itifallici con piccolo scudo, elmo e un oggetto oblungo simile ad una lancia o ad una spada (in alcuni casi non conservato). Al centro del circolo superiore è collocata una figura animale, forse di origine totemica, incatenata. Nel circolo esterno è possibile notare la presenza di un contadino che conduce un aratro trainato da un bue e di una figura interpretata come cacciatore<sup>38</sup>. Gli studiosi hanno letto secondo canoni diversi l'evento corale raffigurato, come rappresentazione rituale del potere dell'aristocrazia terriera<sup>39</sup> oppure come evento scenico<sup>40</sup>. Si ritiene opportuno sottolineare la presenza delle armi in associazione con elementi relativi al ciclo delle stagioni, in un contesto che tuttavia deve essere ricondotto ad una valenza funeraria. In altre parole, le caratteristiche illustrate si rifanno al rito di fertilità connesso con la rinascita della vegetazione, traslando il motivo semantico sulla rinascita del defunto. E' suggestiva la relazione che appare tra il rito illustrato nel cinerario e le feste religiose annuali che si tenevano in primavera ed alle quali partecipavano i rappresentanti della dodecapoli etrusca, in onore di Vertumno<sup>41</sup>, che si tenevano presso il Fanum Voltumnae<sup>42</sup>. La collocazione del sito rimane a tutt'oggi controversa, ma gravitava in ogni caso nell'ambito geografico del Lago di Bolsena.

Il secondo esempio selezionato è datato alla metà del VII secolo a.C. Si tratta della situla in argento dorato appartenuta a Plikasna e proveniente da Chiusi. E' di fattura fortemente legata a stilemi e

<sup>32</sup> MALNATI 2008 ; CONTI 2008; MALNATI 2004; TORELLI 1983 p. 69; CRISTOFANI 1978 p. 38.

<sup>33</sup> COLONNA 1985 p. 290.

<sup>34</sup> TORELLI 1983, p.90.

<sup>35</sup> CAMPOREALE 1986 p.27 e 28.

<sup>36</sup> JOHNSTONE 1956, CAMPOREALE 1986; LESKY, M. *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien* (Quellen und Forschungen zur antiken Welt, 35), Tuduv-Verl.-Gesellschaft, München 2000, che purtroppo non è stato possibile consultare.

<sup>37</sup> Datato all'ultimo ventennio del secolo da Cristofani (1978 p. 38).

<sup>38</sup> CAMPOREALE 1986 *ibidem*.

<sup>39</sup> CAMPOREALE 1986 *ibidem*.

<sup>40</sup> MARTINELLI 2007, p. 87.

<sup>41</sup> Divinità etrusca che rappresentava il mutamento delle stagioni. Di Vertumno rimane una sola rappresentazione iconografica piuttosto tarda, che lo raffigura in nudità eroica con lancia, calzari e mantello (KELLER 1981).

<sup>42</sup> Livio, *Ab Urbe Condita*, IV, 23, 25 e 61, V, 17, VI, 2.

tecnicismi orientali, ma gli studiosi hanno sottolineato l'importanza della presenza in ambito etrusco di questo manufatto interpretandola quale richiesta specifica di committenti etruschi<sup>43</sup>. Nella graffitura che lo campisce, si può osservare con dettaglio un rituale di difficile interpretazione, ove compaiono due guerrieri con elmo, scudo e lancia raffigurati con le ginocchia piegate, nell'atto del salto (fig. 23). La presenza di offerenti e il lebete sul podio verso il quale la teoria dei personaggi avanza, sembrano connotare la scena come un sacrificio rituale. La stessa iconografia dei guerrieri in salto si riscontra in un kantharos dall'ager falisco-capenate<sup>44</sup>.

A conclusione del secolo VII, si trova una rappresentazione di danza armata nella Pisside della Pania da Chiusi (fig. 24). In essa si può leggere una scena complessa di carattere forse mitologico, in cui sono presenti gestualità legate all'ambito funerario (mani sul capo dei guerrieri e mani sul petto delle donne). E' visibile un danzatore armato in nudità eroica davanti alle donne, con presenza di auleta. Il contesto funerario però è controverso data la caratteristica di "quotidianità" dell'oggetto<sup>45</sup>.

Databile in un periodo compreso tra il 540 e il 530 a.C., una hydria da Caere, in una recente lettura iconografica, è stata assunta alla rappresentazione di una danza armata<sup>46</sup> (fig. 25). Quattro guerrieri armati di lancia, scudo ed elmo sono rappresentati in formazione a coppie affrontate. Il piede dei guerrieri, palesemente non poggianti a terra e soprattutto la posizione simmetrica dei partecipanti fanno propendere per una raffigurazione di danza piuttosto che di combattimento reale. Considerato l'armamento, la rappresentazione potrebbe riguardare una pirrica.

Conclude la serie delle iconografie selezionate una breve analisi di un gruppo di kantharoi monoansati datati al 500 a.C. La particolarità di questi vasi risiede nel fatto che la morfologia richiama un prototipo di origine etrusca ma la realizzazione è ad opera di un'officina attica. Questo ha spinto gli studiosi ad interpretare la produzione come richiesta esplicita della committenza etrusca<sup>47</sup>. Il dato assume valore in quanto la rappresentazione della danza armata (pirrica) avviene in contesto esplicitamente funerario, diversamente dagli esempi coevi attici conosciuti<sup>48</sup>. Gli elementi raffigurati rappresentano la *prothesis* del defunto, gestualità del compianto funebre, auleti, da due a cinque guerrieri armati di elmo, lancia e scudo ritratti in movimenti di danza, il corteo funebre verso la tomba (fig. 26).

Per quanto riguarda le fonti letterarie antiche relative al mondo ellenico, studiate in un prezioso contributo attentamente documentato al quale si rimanda per gli approfondimenti<sup>49</sup>, le tradizioni che riguardano le danze armate vengono ad inquadrarsi in un ambito di sovrapposizioni culturali e culturali nelle quali assume importanza il contributo epico. La pratica della danza armata viene citata nel ciclo Omerico in strettissima connessione con il valore guerriero. Luciano (*De Saltatione*, 8-9), giustifica la grande abilità di Merione<sup>50</sup> nell'evitare i giavellotti con la sua padronanza dell'arte coreutica. Uno dei supposti "inventori" della pirrica viene inoltre identificato con Pirro Neottolema, ed alcuni autori riportano l'origine di questa danza in occasione dei funerali di Patroclo e Achille, rinforzando una delle supposte origini etimologiche attribuite ad Aristotele con forte valenza

<sup>43</sup> Le differenze sostanziali rispetto alla tradizione fenicio-cipriota alla quale si riferisce l'iconografia sono state identificate proprio nelle caratteristiche degli armati (Martelli, citata in CAMPOREALE 1986 p. 29, nota 21).

<sup>44</sup> CAMPOREALE 1986 n. 6.

<sup>45</sup> CAMPOREALE 1986 p. 32.

<sup>46</sup> BONAUDO 2004, cat. 1, p. 230.

<sup>47</sup> CECCARELLI 1998 p.54, catalogo: POURSAT 1968 nn. 2-3-4.

<sup>48</sup> L'esempio appare significativo, poiché gli studiosi hanno sottolineato il probabile riferimento all'importazione di un tema mitologico greco specifico (il trasporto del corpo di Sarpedone: CECCARELLI 1998 p. 55). Questa interpretazione si rivela interessante se viene ad essere integrata con il significato sotteso all'assenza di tipi morfologici (il kantharos monoansato) e iconografici analoghi in ambito attico. Se si considera valida l'ipotesi della selezione di motivi culturali greci adottati dalla classe in via d'affermazione in ambito etrusco con finalità di auto rappresentazione nel periodo preso in considerazione (TORELLI 2000, p. 152, ma ribadita da moltissimi studiosi), è probabile che la danza armata abbia rivestito un ruolo significativo strettamente connesso al valore guerriero, al punto da creare una richiesta morfologico-iconografica specifica e connotante.

<sup>49</sup> CECCARELLI 1998.

<sup>50</sup> Iliade XVI 617-19.

funeraria (da *pyr*, fuoco, in questo caso della pira funeraria<sup>51</sup>). Una delle origini mitologiche più antiche invece riporta la creazione della pirrica ai Cureti, sacerdoti cretesi al servizio di Rea, i quali avrebbero nascosto le grida del piccolo Zeus al padre Crono danzandogli intorno con spada e scudo. Come si vedrà in seguito, l'origine cretese della danza armata verrà a rivestire un significato importante per sue le caratteristiche.

E' significativo distinguere ben sei tipi diversi di danze armate nella descrizione che Senofonte ci tramanda a cavallo tra il V e il IV secolo a.C. I soldati greci, dopo aver stipulato un accordo con i Paflagoni, si esibiscono in danze tipiche dei luoghi di provenienza tutte connotate dall'uso delle armi<sup>52</sup>. Anche il termine "pirrica", lungi dall'essere l'unico usato nelle fonti greche per designare la danza armata (le *Glosse* di Esichio ed altre opere contengono molti altri termini messi in relazione con danze armate), pare sia stato utilizzato con intento unificante proprio da Platone nelle *Leggi*<sup>53</sup>. Non va d'altronde dimenticato il valore di iniziazione della danza armata come segno di passaggio di stato da giovane a guerriero, sotteso alla pratica Ateniese delle Panatenee ed alle tradizioni letterarie che attribuiscono ai lacedemoni l'utilizzo della pirrica come addestramento alla guerra<sup>54</sup>.

Gli unici dati che si possono desumere da un contesto così complesso in relazione agli apporti culturali provenienti dal mondo ellenico nella cultura etrusca nel momento più significativo di contatto sembrerebbero quindi prediligere l'aspetto eroico e guerriero della danza armata. Una dimensione prettamente "umana" di questa pratica sembra essere sottolineata dal fatto che, diversamente dal mondo ellenico, in Etruria non esistono dei danzanti<sup>55</sup>.

Gli studiosi hanno sottolineato l'importanza degli apporti provenienti dall'Oriente nell'iconografia delle danze armate pertinenti alla cultura etrusca. Citando la Ceccarelli: «in particolare ai Greci d'Oriente andrebbe imputata, assieme alla nuova tradizione di stile, anche la trasmissione di iconografie nelle quali si rispecchia un'ideologia che viene accolta dagli Etruschi come espressione di uno *status symbol*»<sup>56</sup>. A rinforzare un'ipotesi di questo tenore sussistono alcuni rinvenimenti che attestano l'iconografia della danza armata connessa con il rito funerario, in particolare da Clazomene e dalla Troade<sup>57</sup>. Un'interessante osservazione della Johnstone riguardo alla provenienza di modelli iconografici coreici dall'oriente cita: «se fosse arrivata dall'Asia Minore, ci sarebbe stato un duello tra due combattenti»<sup>58</sup>.

Delle tradizioni culturali extra-europee, risulta utile citare una danza armata proveniente dai Veda in relazione ad alcuni aspetti rituali. In circa 30 inni del testo sacro della cultura indiana (datato generalmente attorno II millennio a.C. ma codificato in forma canonica nel VII sec. a.C.) vengono descritti i Maruts, personaggi semidivini che accompagnano Indra, come "giovani della stessa età" che danzano con la lancia e quando danzano «scorrono insieme come le onde del mare». In base al testo degli inni, si intuisce il valore propiziatorio della loro danza<sup>59</sup>.

Le fonti iconografiche e letterarie analizzate non consentono di effettuare una sintesi conclusiva della danza armata in ambito etrusco. Gravano sull'interpretazione generale del fenomeno l'assenza di fonti scritte etrusche e la difficile lettura coreografica dovuta ai diversi supporti di rappresentazione (statuette, rilievi, incisioni, decorazioni). L'unico elemento riconoscibile è quello del salto. Appare invece come che la danza armata costituisse un elemento fondamentale di alcuni aspetti rituali funerari. Apparentemente, alla più antica tradizione di danza armata già testimoniata dai Rig-Veda e dal rito propiziatorio di valore collettivo del Cinerario dell'Olmo Bello di

<sup>51</sup> CECCARELLI 1998 p. 25, BETA 1992 p.114.

<sup>52</sup> *Anabasi* 6.1.12; CECCARELLI 1998 p. 20-21.

<sup>53</sup> CECCARELLI 1998 p. 200.

<sup>54</sup> EADEM 1998, p. 191.

<sup>55</sup> JOHNSTONE 1956 p. 143.

<sup>56</sup> CECCARELLI 1998, p. 145.

<sup>57</sup> CECCARELLI 1998, p.136-8

<sup>58</sup> JOHNSTONE 1956, p. 145; traduzione dell'autrice.

<sup>59</sup> WESTON 1920 p. 78-80. I Maruts portano armi d'oro. Il comparativismo dell'inizio del novecento li mette in relazione strettissima con i coribanti che però vengono confusi con i cureti e riportati *tout court* al culto di Dioniso ed al ciclo vegetativo (WESTON 1920 p. 81). Ci pare sufficiente in questa sede segnalare la costante del rito di fertilità.

Bisenzio<sup>60</sup>, utilizzata quale metafora in ambito funerario privato, sembra sovrapporsi a partire dalla seconda metà del VII secolo a.C. un contesto di pratica prettamente privato, ma con forte valore rituale e di coesione sociale, connesso alla celebrazione del valore guerriero e testimoniato dall'importazione del modello attico. Il contesto privilegiato appare ancora al volgere del VI secolo quello funerario, anche se la pratica della danza armata incomincia a subire la transizione tra l'ambito rituale e l'ambito scenico. Appare probabile che la traslazione semantica effettuata dall'VIII secolo a.C. fosse giunta anche a sottolineare le caratteristiche apotropiche del rituale funerario connesso con la danza armata, documentato in ambito etnografico<sup>61</sup>.

L.C.

### **Quale danza armata? Dalla Pirrica alla Moresca.**

Esistono dati desumibili dalle fonti riguardo alla pratica della danza armata nelle sue caratteristiche fisiche, di movimento e di ritmo, di armamento nel mondo etrusco? Alcuni studiosi si sono posti il problema della ricostruzione dei probabili movimenti della danza armata nel mondo greco antico. In particolare una studiosa francese, Delavaux-Roux (*Les danses armées en Grèce antique*, Aix-En-Provence 1993) ha cercato di ricostruire i movimenti della danza armata greca antica tramite la descrizione che riporta Platone (vd. nota 22), le indagini iconografiche e l'apporto di etnografia, danza antica e moderna. Il metodo seguito dalla studiosa, citato in contributi sulla storiografia della danza greca antica<sup>62</sup> viene denominato "ricostruzionismo" facendo riferimento alla tesi di fine ottocento elaborata da Maurice Emmanuel<sup>63</sup> che si basava sulla considerazione delle fonti iconografiche quali "istantanee" del movimento da ricostruire, poi ordinate in senso fisiologico e cronologico. Lo stesso metodo è stato recentemente utilizzato da Martinelli<sup>64</sup> per ricostruire i movimenti delle danze etrusche (non armate) tenendo conto dell'assenza di senso chiastico nelle rappresentazioni<sup>65</sup> (fig. 27). Questa "cronoiconografia" non ha però incontrato il favore degli accademici che hanno riconosciuto molte lacune sia nella ricerca preliminare sia nell'esito spettacolare<sup>66</sup>.

Non è stato in ogni caso possibile, a causa della natura delle fonti e dei limiti della presente ricerca, mettere in campo un simile approccio per le danze armate in ambito etrusco.

Per quanto concerne l'elemento fondamentale del ritmo, le fonti analizzate dagli studiosi sono piuttosto interessanti. Uno studio dettagliato che riguarda la possibilità di comparazione tra il metro pirrichio e il ritmo della pirrica è stato pubblicato nel 2002<sup>67</sup> tenendo conto della percezione che di esso ne avevano gli antichi e delle citazioni dei metricologi sui *metra* riferiti alle danze armate. In sintesi, si è osservato come la tradizione riporti due ambiti metrici differenti di cui il primo si riferisce all'ambito cretese e sia caratterizzato da metri come il peone o il cretico; il secondo invece si collega ai pirrichiaci che risultano essere percepiti come anapesti soluti. Come osservato da Ceccarelli, questa seconda attribuzione si presenta in connessione alla eziologia eroica della danza armata. Ma il ritmo anapestico viene attribuito anche ai più antichi riti della tradizione romana che

<sup>60</sup> L'evento corale rappresentato sul cinerario di Bisenzio presenta caratteristiche molto interessanti che non possono in questa sede essere chiarite adeguatamente. In ogni caso si ritiene doveroso citare come la danza testimoniata sposi l'ambito rituale della fertilità con quello funebre e sembri costituire un vero e proprio prototipo delle tradizionali danze delle spade ancora oggi eseguite in tutta Europa.

<sup>61</sup> Sachs (2006) e Jhonstone (1956) forniscono numerosi esempi di danze armate effettuate durante riti funerari. Particolare importanza viene attribuita dagli studiosi al frastuono provocato dall'urtarsi delle armi in questo contesto, per accompagnare e indirizzare l'anima del defunto ad essere propizia alla comunità dei vivi.

<sup>62</sup> NAEREBOUT 2001, p. 113 e CECCARELLI 1998 p. 24 nota 61.

<sup>63</sup> NAEREBOUT 2001 p. 76-77.

<sup>64</sup> MARTINELLI 2007, pp. 63-86

<sup>65</sup> Idem p. 63, JOHNSTONE 1956 p. 129.

<sup>66</sup> CECCARELLI, ibidem, NAEREBOUT 2001, p. 113.

<sup>67</sup> CECCARELLI 2002.

si fanno risalire ai tempi di Numa, i riti dei sacerdoti Sali<sup>68</sup>. Il collegio dei Sali (divisi in Palatini e Quirinales) effettuava due riti annuali (primavera e autunno) durante i quali si svolgeva una processione con una danza armata (lancia e scudo) effettuata su un ritmo a tre tempi, detto *tripudium*, ed indissolubile dal *carmen* tramandatici in forma frammentaria. La notizia si rivela interessante per l'attenzione data dalle fonti romane al ruolo degli etruschi nella liturgia danzata. L'introduzione di danzatori etruschi per scacciare una pestilenza nel 364 varr.<sup>69</sup> dà vita ad una tradizione che li mette in relazione sia con l'ambito rituale sia con quello puramente scenico<sup>70</sup>. Però Plutarco (*Numa XIII*, 5) indica come i Sali abbiano ricevuto una "etruschizzazione" databile al VI secolo nello svolgere le loro danze, ma pare indicare come queste si svolgessero con ritmo proceusmatico<sup>71</sup> (costituito dalla successione di due pirrichii). Le fonti tarde (Valerio Massimo e Dionigi di Alicarnasso), tenendo conto della distorsione effettuata a seconda dell'accettazione o del rifiuto dell'origine lidia degli etruschi, mettono in relazione i movimenti effettuati dai danzatori con i Cureti<sup>72</sup>. L'apparente contraddizione potrebbe trovare una soluzione nella percezione del ritmo e nella sua trasposizione metrica. In ogni caso pare possibile che il ritmo proceusmatico possa fare riferimento a movimenti simili ad una corsa, mentre il ritmo anapestico si richiami a movimenti più cadenzati<sup>73</sup>.

Le fonti più tarde rintracciate non si sono rivelate significative ai fini dell'identificazione dei movimenti. Durante il periodo medievale il silenzio apparente delle fonti andrebbe forse indagato più attentamente.

Ma è nell'epoca del Rinascimento e dell'età Moderna che avviene un vero e proprio revival delle danze armate antiche.

In particolare, sono i tentativi effettuati per la riproposizione delle danze armate di origine greca a fornire importanti elementi che hanno permesso di rilevare alcune particolarità. Anche nel periodo rinascimentale e moderno si ritrovano tracce consistenti relative ad esecuzioni di danze armate di tipo propiziatorio, probabilmente retaggio antropologico di carattere antico, sulle quali si innesta un tentativo erudito di riproposizione di danze armate volte a rappresentare il valore e l'abilità dei rappresentanti della classe militare.

La fortuna della danza armata viene ad interessare un periodo compreso tra il XIV e il XVIII secolo in Europa<sup>74</sup>. Le danze, eseguite con spade o bastoni, presentano una struttura coreografica piuttosto costante che è stata analizzata e sviscerata per quanto concerne l'aspetto rituale sia nell'ambito della storia della danza, sia per quanto riguarda l'antropologia del teatro e del folklore italiano<sup>75</sup>. Non vanno inoltre dimenticati i frutti del lavoro effettuato nell'ambito del comparativismo etnografico e musicale nella prima metà del Novecento, che, se contestualmente analizzati, restituiscono osservazioni per alcuni versi ancora valide<sup>76</sup>. Ma soprattutto i recenti contributi editi nel campo della storia della danza nel contesto sociale del rinascimento, forniscono una panoramica d'insieme assolutamente necessaria per la corretta contestualizzazione storica del fenomeno.

In concomitanza con la "riscoperta" della lingua greca e della diffusione a stampa di alcune opere relative alla danza antica, si percepisce chiaramente una grande attenzione all'elemento coreico che trova giustificazione nella contemporanea collocazione sociale ed educativa della pratica coreica.

<sup>68</sup> SACHS 2006 p. 279.

<sup>69</sup> Livio VII 2, 1-7; Valerio Massimo II 4, 4.

<sup>70</sup> TAGLIAFICO 1994.

<sup>71</sup> EADEM 1994, p. 52 nota 11, CECCARELLI 1998 p. 150.

<sup>72</sup> CECCARELLI 1998 p.151.

<sup>73</sup> Il proceusmatico, costituito dalla successione di due piedi pirrichio: ~~~~ ~~~~. L'anapesto: - □ □. È interessante l'attestazione di metra misti che potrebbero ricondurre ad un ritmo basato sull'enoplio relativa alle descrizioni di Senofonte di cui si presenta un esempio basato sulla versificazione archilochea: - - □ □ - □ ■ - (CECCARELLI 1998 p.177).

<sup>74</sup> SACHS 2006, p. 141.

<sup>75</sup> TOSCHI 1955, GALANTI 1942. Gli studi relativi alle tradizionali danze armate sono particolarmente proficui in Piemonte, con la collaborazione e lo studio effettuati ad opera dell'Università di Torino.

<sup>76</sup> Oltre all'opera di Frazer, si cita qui SCHNEIDER 1999.



Va sottolineato che la danza, nel contesto sociale del Rinascimento, rivestiva un ruolo educativo molto importante ed era praticata direttamente dai protagonisti del potere politico, militare e culturale<sup>77</sup>. Senza entrare ulteriormente nel dettaglio relativamente a questi aspetti, si segnala la pubblicazione a stampa delle *Glosse* di Esichio (vedi *supra*) per la prima volta a Venezia ad opera del Manuzio nel 1514. Il fatto che Baldassarre Castiglione denomini come “Pirrica selvaggia” le danze eseguite in un intermedio della *Calandria* di Bibbena, rappresentata ad Urbino nel 1513<sup>78</sup>, è indice del fatto che i rappresentanti della cultura umanistica rinascimentale erano pronti a recepire in modo diretto le testimonianze relative alle pratiche di danza antica in un contesto vivo dal punto di vista dell’esecuzione. E’ su questo substrato che si innestano i tentativi di ricreare le danze greche. Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), personaggio eclettico del quale ci preme ricordare qui l’opera di erudito unita all’esperienza militare, esegue più volte la “pirrica” in onore di personaggi eminentissimi<sup>79</sup>. Nella sua opera postuma *Poetices Libri VII* (Ginevra 1561), paragona in modo diretto le danze antiche con quelle a lui coeve<sup>80</sup> e soprattutto cerca di creare sulla scorta dei metricologi antichi, un verso pirrichio. La nota appare interessante poiché Ceccarelli, disaminando anche la produzione dello Scaligero, pone in luce come si tratti in realtà di un ritmo anapestico<sup>81</sup>. Si potrebbe quindi pensare che in realtà la “pirrica” dello Scaligero venisse eseguita con ritmo anapestico. Ma vi è un ulteriore elemento da tenere in considerazione: nel contesto della “comparazione” tra danze antiche e danze contemporanee, troviamo nel 1569 il paragone diretto tra la “pirrica” e la moresca<sup>82</sup>. La moresca<sup>83</sup>, per molti versi ancora dibattuta nel territorio delle ricerche di danze storiche, era una tipologia di danza armata (spade o bastoni) che veniva eseguita da più danzatori in occasione di eventi speciali tra cui i matrimoni e le feste pubbliche sin dalla metà del XV secolo. Il legame con l’archetipico rito di fertilità trasmesso attraverso la rappresentazione di una lotta e il sacrificio di un elemento soprannaturale che viene poi ad essere resuscitato (il buffone-demone) è già stato posto in luce così come la continuità di esecuzione in ambito popolare antica e contemporanea<sup>84</sup>. Le forme relative a questo genere di danza sono state trasmesse unicamente tramite tradizione orale, e le descrizioni relative all’epoca rinascimentale e moderna non ne consentono una ricostruzione coreografica convincente. Per quanto concerne invece la tipologia popolare, gli studi di Toschi e di Sachs hanno evidenziato alcune forme coreografiche piuttosto connotate<sup>85</sup> a cui si aggiunge la costante del ritmo anapestico (ancora oggi riscontrabile in alcuni esempi europei).

L’unica codificazione a stampa di coreografia armata risale al 1589, ad opera di Thoinot Arbeau che la include nel suo trattato dialogico e pratico sul valore della danza (*Ochésographie*). Arbeau è anche l’unico che descrive dal punto di vista ritmico una moresca<sup>86</sup>. Nel suo volume, l’importanza del legame con gli antichi è esplicito: si citano Ateneo, Luciano, Polluce, Galeno e i contributi contemporanei, come il Ricchieri e lo Scaligero<sup>87</sup>. Sulla scorta dei suoi predecessori, l’autore compara le danze antiche alle contemporanee, pur riconoscendo la difficoltà di parlare delle danze antiche, e dice esplicitamente che la pirrica si può comparare con *Les bouffons*. La coreografia armata che ha il titolo di “*Les Bouffons*” sembrerebbe dover rientrare nel genere “moresca”, a causa

<sup>77</sup> Enea Silvio Piccolomini, citato in PONTREMOLI 2002 p. 32: «Due cose devono essere istruite nei fanciulli: il corpo e l’anima».

<sup>78</sup> NAEREBOUT 2001, p. 32.

<sup>79</sup> Oltre ad essere ricordato da diversi autori, egli stesso si esprime così: «*Nos et saepe et diu coram divo Maximiliano iussu Bonifacii patrum, non sine stupore totius Germaniae repraesentavimus*» (citato in Naerebout 2001, p. 23 nota 28).

<sup>80</sup> NAEREBOUT 2001 p. 22.

<sup>81</sup> CECCARELLI 1998 p. 171 nota 25; CECCARELLI 2002, p. 6 nota 22.

<sup>82</sup> Ad opera di Girolamo Mercuriale, nel suo *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae, nostris temporibus ignoratae libri VI*, nel libro secondo, capitolo 18 (NAEREBOUT 2001 p. 22).

<sup>83</sup> Si rimanda al saggio di Pontremoli (1998) per un’inquadramento generale della problematica e per il rapporto con le momarie, nonché per la bibliografia di riferimento e la citazione di pratiche europee ed extra-europee.

<sup>84</sup> PONTREMOLI 1998 pp. 81-2, PONTREMOLI-LA ROCCA 1987 pp. 219-221.

<sup>85</sup> TOSCHI 1955 p.476; SACHS 2006 pp. 144-6.

<sup>86</sup> SACHS 2006 p. 368. Il ritmo ricordato era di 2/4 e la “metrica” del passo eseguito era così caratterizzata: □ □ □ □ –.

<sup>87</sup> NAEREBOUT 2001 p 22-23.

del richiamo diretto del titolo con il protagonista cerimoniale delle danze agresti<sup>88</sup>. In realtà la coreografia proposta dall'Arbeau non sembra possedere alcune delle connotazioni tipiche delle moresche testimoniate dalle fonti coeve, quale per esempio l'affrontarsi di due schiere chiaramente contrapposte<sup>89</sup>. La formazione proposta dall'Arbeau è particolare: i quattro danzatori interagiscono tra loro in modo che ognuno abbia scambi con solo due del resto della formazione (vedi *ultra*) ed a ogni figura succede una *ronde* nella quale i danzatori si muovono in cerchio. Il passo descritto è un saltello continuo con cadenza iniziale, e rientra nel ritmo anapestico. Le armi utilizzate sono una corta spada ed un brochiere e vengono descritte, così come l'abbigliamento all'antica e la tecnica dei colpi (fig. 28). Il trattato dell'Arbeau è inoltre il primo a riproporre i passi descritti in corrispondenza con la battuta musicale relativa all'esecuzione pratica. La presentazione della danza è veramente interessante: egli cita esplicitamente la danza dei Sali; alla domanda di Capriol, che chiede se quella danza fosse da identificarsi con la pirrica citando un'altra tradizione che la richiama ad Atena, egli risponde che l'origine della pirrica è attribuita dal mito ai Cureti, e che egli ne ha composta una sulla base delle due tradizioni, quasi unificandole. Con le sue parole: «De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appellons les Bouffons ou Mattachins»<sup>90</sup>. Si tratta quindi di una operazione erudita, basata su una conoscenza e un'analisi dei testi classici piuttosto accurata, tenuto conto delle fonti a lui disponibili. Ma è il contesto pratico che dà valore al contributo di Arbeau. L'armamento che egli indica pare ricondursi ad una tipologia di spada particolare e forse obsoleta nella sua epoca. Non è possibile che Arbeau abbia assistito alle "pirriche" dello Scaligero, morto nel 1548 (e probabilmente eseguite con lancia e scudo), ma il fatto che egli abbia dimostrato di fare uso cosciente sia della tradizionale tipologia coreutica delle "moresche" sia delle fonti classiche, e che soprattutto visse in un'epoca in cui ancora danzare rivestiva un significato sociale, connota la sua creazione (poiché è esplicitamente questo il caso, non una ricostruzione) quale l'unico esempio credibile e sperimentabile di danza armata storica. Il fatto che essa sia stata codificata in modo così preciso, la rende infatti ripetibile.

Le danze armate in contesto tradizionale, come detto sopra, continuano ad essere praticate ampiamente sino al XVIII secolo. Ma il contesto di esecuzione sfugge ad una codificazione certa degli elementi coreografici a causa della trasmissione orale e della naturale acculturazione a cui è stata soggetta nel corso dei secoli. Va ribadito che, in alcune aree geografiche connotate da una forte chiusura, le danze armate o le loro derivazioni culturali vengono ancora praticate in Italia. Benché sia possibile riconoscere il nucleo rituale antico in queste testimonianze, non è stato possibile individuare tramite approccio storico diretto un esempio oggi praticato riconducibile all'area geografica della valle padana.

L.C.

### L'esperienza

Come evidenziato sopra, la ricostruzione delle danze armate in ambito antico è pressoché impossibile, da una parte per la carenza di fonti interpretabili in questo senso, dall'altra per una carenza di un metodo affidabile dal punto di vista accademico e scientifico. Pertanto, per la realizzazione del progetto di cui all'introduzione, è stato pianificato un esperimento con finalità di ricerca basato su due assunzioni principali. La prima riguarda la continuità della fisiologia umana, che non ha incontrato modificazioni sostanziali nei movimenti del corpo rispetto all'epoca d'indagine. La seconda assunzione riguarda le tecniche di combattimento di cui si è discusso sopra. Il metodo utilizzato ha riguardato una decostruzione degli elementi coreografici e ritmici tramandati dall'Arbeau alla luce delle tecniche di combattimento plausibili per l'epoca di riferimento. Benché infatti non si possa effettuare un confronto plausibile con le danze armate antiche, la coreografia dell'Arbeau si connota come l'unico elemento disponibile per iniziare una valutazione sperimentale.

<sup>88</sup> PONTREMOLI-LA ROCCA 1987 p. 228-229.

<sup>89</sup> SACHS 2006 p. 369.

<sup>90</sup> ARBEAU 1589, pp 97-98.

Per il periodo Villanoviano/Orientalizzante si è ritenuto verosimile l'utilizzo di spada e scudo, poiché la scherma di sola spada, che prevede la parata con il filo della stessa, è una tecnica che appare solo a partire dal medioevo-rinascimento.

La finalità dell'esperimento era quella di giungere ad una prima tappa nell'analisi antropologica delle danze armate nell'antichità. La coreografia di Arbeau è stata studiata e praticata seguendo l'interpretazione di Lucio Paolo Testi<sup>91</sup> e di essa si sono analizzate le caratteristiche che possono essere messe in relazione alla pratica delle armi nel mondo antico. Come detto sopra, l'esperimento non è stato portato avanti da danzatori ma da esperti di tecniche di combattimento storiche orientali ed occidentali. Questo ha permesso da un lato di evitare la contaminazione dei movimenti dovuti all'utilizzo di danzatori storici, dall'altro ha lasciato la possibilità ai protagonisti di verificare alla luce delle loro conoscenze l'impatto psicologico e cognitivo della pratica della danza e di modificare la coreografia in base all'armamento utilizzato. Sono state considerate a priori costanti dell'esperimento il ritmo anapestico e la formazione a 4 (testimoniata dall'*hydria ceretana* e da altre fonti più recenti, vd nota 16). Il lavoro è stato compiuto nel corso di alcuni mesi di pratica grazie all'ospitalità della Sala d'Arme Achille Marozzo di Carpi (fig. 29).

Il risultato, che non può certo definirsi risolutivo considerata la natura della ricerca, è stato una modifica sostanziale della coreografia. Dal punto di vista del passo utilizzato dall'Arbeau, si è osservato il piegamento delle gambe durante l'esecuzione, trasformando i saltelli in una sorta di corsa sul posto. Il cambiamento più significativo però ha riguardato la parte alta del corpo. L'armamento utilizzato, infatti, era costituito da spada e piccolo scudo (vd. *supra*). L'impossibilità che le spade venissero usate lama contro lama, come indicato nella coreografia dell'Arbeau, ha spinto i ricercatori ad alternare un colpo di spada con una parata di scudo e viceversa. L'alternanza così costituita ha determinato una variabile considerata quale costante in tutto l'esperimento. La conseguenza è stata una ritmica del tutto diversa rispetto alla coreografia originale dell'Arbeau che ha permesso di intravedere alcuni spiragli per la prosecuzione della ricerca alla luce degli studi di Ceccarelli sulla percezione del ritmo e della metrica connessi alle danze armate. Alcune figure si sono dimostrate inoltre difficoltose da eseguire e sono state trasformate a seconda delle soluzioni prospettate dai ricercatori impegnati nell'esecuzione. Per esempio, la figura denominata come "passaggio dei quindici colpi", è stata trasformata utilizzando una retroguardia di scudo.

L.C.

### **Presentazione della ricerca**

La particolarità di questo lavoro, oltre che alle caratteristiche pioneristiche di integrazione di diverse discipline, ha riguardato la possibilità di essere resa fruibile in modo diretto al pubblico. Nel corso della prima apertura al pubblico, il 10 maggio scorso, del MUV - Museo della Civiltà Villanoviana di Castenaso, sono stati presentati i risultati preliminari della ricerca.

La presentazione è stata suddivisa in una conferenza ed in una dimostrazione pratica. Nella prima parte sono stati illustrati i risultati della ricerca sulle fonti archeologiche, antropologiche, storiche e letterarie ed in cui si è avuto occasione anche di presentare i problemi e le prospettive; la seconda è stata volta ad illustrare i risultati preliminari degli esperimenti condotti sul combattimento ritualizzato, sulla danza armata e sul combattimento reale con la simulazione di un duello tra due guerrieri (fig.30).

Per quanto concerne la danza, i risultati dell'esperimento sono stati presentati introducendo l'uso di un tamburo per sottolineare il ritmo anapestico e accompagnati dal suono di un flauto doppio, strumento tipico delle danze armate in generale e particolarmente attestato nella civiltà etrusca. Infine, è stato inserito un movimento finale totalmente assente dalla coreografia dell'Arbeau che è consistito in un salto a piedi pari contemporaneo all'indietro di tutti i danzatori verso i punti

---

<sup>91</sup> Nel corso di diversi laboratori di danza storica a cura di Lucio Paolo Testi e nell'ambito dei corsi di formazione a cura dell'Istituto Civico per la ricostruzione delle Arti e dei Costumi del Comune di Cassine (Alessandria).

cardinali. Si è voluto in tal modo inserire un passo sicuramente documentato nelle fonti sia letterarie che iconografiche, richiamare la scansione dello spazio celeste in quattro settori presente nella cultura etrusca<sup>92</sup> ed infine omaggiare le tradizioni popolari tuttora esistenti in Italia (attestato nelle danze delle spade piemontesi, a San Giorgio<sup>93</sup>) che portano avanti una tradizione veramente antichissima.

Va detto per inciso che la possibilità di proporre una soluzione spettacolarizzata dei risultati dell'esperimento è stata l'unica che ci ha consentito un puntuale ma limitato contatto con l'ambito rituale, per noi ormai lontano: così come era sacrilego nel mondo antico interrompere una danza sacrale<sup>94</sup>, continua ad essere "off-limits" interrompere una performance in presenza del pubblico.

L.C.-C.R.

## Conclusioni

In conclusione, per la prima parte della ricerca, relativa all'utilizzo delle armi ricostruite ed alla costruzione di una sequenza di figure che schematizzino le tecniche d'impiego delle armi stesse, possiamo tracciare un primo bilancio sicuramente positivo per gli scopi previsti e per i suggerimenti di ulteriori sviluppi emersi. Si deve aver presente in modo chiaro quali siano i limiti di tale ricerca, assolutamente preliminare: pur affrontata con metodo e solida base di conoscenze ed esperienza attinenti, l'argomento è quanto mai vasto ed il lavoro di sperimentazione, per avere qualche significato scientifico, ancora lungo. A solo titolo comparativo si pensi che lo studio della scherma rinascimentale di scuola bolognese, pur basato su trattati corredati da disegni che ne illustrano testualmente le tecniche in dettaglio, pur essendo in relazione di ascendenza con l'attuale scherma sportiva e pur vantando ormai più di un decennio di studio in diverse sedi con sperimentatori praticanti in congruo numero, presenta tuttora tecniche di incerta od ampia interpretazione.

Per quanto concerne le danze armate, la ricerca sulle fonti deve essere completata ed approfondita in alcuni ambiti che non si sono potuti considerare in questa sede. In particolare, assume particolare rilevanza una prospettiva di indagine volta a chiarire gli eventuali legami con la provenienza della rappresentazione di danza armata o combattimento rituale raffigurata sulla stele di Marano dall'Asia Minore. E' stato possibile in ogni caso assodare l'importanza che la danza armata possedeva nell'ambito culturale etrusco tra VIII e VI secolo a.C. in connessione con i riti funerari.

La sperimentazione pratica (su cui gravano gli stessi limiti evidenziati per il combattimento rituale) ha ottenuto risultati molto parziali ma significativi. In particolar modo si è avuto modo di accertare la possibilità di proseguire la ricerca verificando le modalità di movimento connesse con i diversi tipi di scherma, approccio innovativo che potrebbe fornire un contributo agli studi già svolti sull'argomento. Benché, come si è già ripetuto più volte, la ricostruzione delle danze armate di epoca etrusca non sia possibile, appaiono importanti le osservazioni effettuate ad opera dei ricercatori direttamente coinvolti nell'esperimento sulla pratica di una danza armata in rapporto con l'esperienza dell'uso delle armi stesse.

Relativamente ad un plausibile rapporto tra danza armata e la preparazione al combattimento reale, sono emersi alcuni temi interessanti. Il primo è che questo tipo di danza potrebbe essere stata utile per guerrieri che erano coinvolti in scontri di mischia e non in formazione serrata: tende infatti a sviluppare precipuamente il senso dell'orientamento spaziale e ad enfatizzare la distinzione amici-nemici in una situazione in cui le posizioni reciproche mutano in continuazione (è evidente come nella danza si individuino due "squadre": ogni danzatore interagisce esclusivamente con altri due, mentre non "combatte" mai, ovvero non scambia mai colpi, col quarto, che evidentemente rappresenta il compagno di schieramento). Ovviamente tali aspetti rivestono grande importanza in combattimenti di mischia all'interno di scontri intraculturali, dove non è certo l'aspetto estraneo a

<sup>92</sup> Testimoniata dal fegato di Piacenza.

<sup>93</sup> TOSCHI 1955 p. 475.

<sup>94</sup> TAGLIAFICO 1994 p. 53-54, ove si cita un attacco di Cicerone (*De haruspicum responso* XI, 23) contro Clodio, reo di avere interrotto la danza (forse armata) di inizio ai *Ludi Megalenses*.

distinguere l'amico dal nemico. Situazione che certo ricorreva con estrema frequenza ancora nella età del Ferro e nell'Orientalizzante.

L'attenzione ai movimenti altrui ed i cambiamenti nella disposizione della formazione implica anche la stimolazione della visione periferica, con l'effetto di mantenere una percezione dell'evoluzione del contesto, non permettendo allo sguardo di fissarsi su un oggetto od un movimento in particolare. La fissazione sul particolare infatti spesso ha come conseguenza il restringimento dell'orizzonte percettivo, con ovvio pericolo in un contesto di combattimento.

Inoltre rende più probabile la possibilità di essere preda di un flusso di pensiero che può far perdere la concentrazione.

La ripetizione di movimenti preordinati serve, infatti, anche a saturare la mente in modo da quietare il pensiero, per lasciare il corpo libero di agire in modo autonomo ed efficiente, senza il rallentamento dovuto all'intrusione del pensiero. È infatti decisamente più veloce ed efficiente la reazione "istintiva" quando appropriatamente condizionata attraverso il necessario allenamento.

La danza armata in realtà si occupa anche di questo: implica anche lo sviluppo di una reazione condizionata, veloce ed istintiva, ai movimenti del compagno-avversario. Ulteriore effetto è quello di sviluppare il concetto di sincronicità tra azione schermisitica, costituita dalla sequenza: posizione di guardia, colpo, parata - oppure parata e colpo - ritorno in posizione di guardia; e passo schermisitico, ovvero la contemporaneità di una sequenza di movimenti degli arti superiori con un determinato numero di passi. Questo sincronismo e assimilazione del ritmo sottintendono il concetto, comune alle tecniche di combattimento, che per poter essere efficaci bisogna essere sincronizzati con l'avversario: andare fuori tempo significa essere colpiti o non arrivare a segno.

In definitiva la danza armata costituisce allo stesso tempo una preparazione atletica e psicologica (o spirituale) al combattimento, in considerazione anche del fatto che nel caso del combattimento con armi da taglio e da botta è difficilmente praticabile l'esercizio realistico di preparazione.

In definitiva, ci siamo solo avvicinati alla comprensione dell'atto sociale da noi indagato. Ma l'approccio metodologico sperimentato (basato sulle intercorrelazioni di ricerca teorica e sperimentazione pratica) ha dimostrato grande potenzialità nel dischiudere ambiti d'indagine tradizionalmente sottostimati dalla ricerca accademica.

L.C.-C.R.

#### Ringraziamenti

Si ringraziano: Marco Pazzini, praticante di scherma storica, di arti marziali e sperimentatore di armi antiche; Marco Tirelli praticante di arti marziali armate ed a mani nude; Alessandro Lusuardi, praticante di arti marziali armate ed a mani nude; Cristiano Panzetti, flautista; Graziano Saccà, percussionista; il MUV- Museo della Civiltà Villanoviana; la Sala d'Armi Achille Marozzo di Carpi; Lucio Paolo Testi; Alessandro Pontremoli; Barbara Sparti; Paola Ceccarelli; Riccardo Lazzarini; Michela Conti; Donata Pains; Andrea Guareschi.

Foto: Lara Comis, Natalia Comis, Andrea Guareschi, Sara Barbieri.

## Bibliografia

ARBEAU 1589 = T. ARBEAU, *Orchésographie, en traicté en forme de dialogue*, Ristampa anastatica Forni, Bologna 1981.

BERMOND MONTANARI 1987 = G. BERMOND MONTANARI, *La stele a disco della valle dell'Idice*, in *La formazione della città in Emilia Romagna: prime esperienze urbane attraverso le nuove scoperte archeologiche*; a cura di G. Bermond Montanari, Bologna 1987.

BETA 1992 = S. BETA (a cura di), *Luciano. La danza*, Venezia 1992.

BONAUDO 2004 = R. BONAUDO, *La culla di Hermes: iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma 2004.

BOSI 2004 = F. BOSI 2004, *Guerra, scambio e potere nell'età del Ferro*, in *Principi Guerrieri ed Eroi tra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, a cura di F. Marzatico, P. Gleirscher, Trento 2004.

CAMPOREALE 1986 = G. CAMPOREALE *La danza armata in Etruria*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité", 1987, n. 99, p. 11-42.

CECCARELLI 1998 = P. CECCARELLI, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa 1998.

CECCARELLI 2002 = P. CECCARELLI, *Il ritmo della danza pirrica nella percezione degli antichi*, pubblicazione on line a cura del DISMEC (Università di Bologna): <http://www.dismec.unibo.it/musichegrecci/seminari/2002/2002.htm>

CELTIC D'INSUBRIA 2004 = *Celti d'Insubria. Guerrieri del territorio di Varese*, a cura di A. Bernardini, M. Pizzo, Varese 2004.

COLES 1981 = J. COLES, *Archeologia sperimentale*, Milano 1981.

COLONNA 1985 = G. COLONNA, *Il culto dei morti*, in *Civiltà degli Etruschi* a cura di M. Cristofani, Milano 1985, pp. 290-306.

CONTI 2008 = CONTI C., *Gli scavi per la costruzione di un condominio portano in luce una straordinaria necropoli protofelsinea del VII secolo a.C. Marano di Castenaso, via della Pieve* – in «Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia-Romagna»: [http://www.archeobo.arti.beniculturali.it/marano\\_necropoli/scavo\\_07.htm](http://www.archeobo.arti.beniculturali.it/marano_necropoli/scavo_07.htm). 2008.

CRISTOFANI 1978 = M. CRISTOFANI, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Torino 1978.

DUCATI 1923 = P. DUCATI, *La situla della Certosa*, Bologna, 1923.

FOSSATI 1987 = FOSSATI I., *Gli eserciti etruschi*, Milano 1987.

GALANTI 1942 = B. M. GALANTI *La danza della spada in Italia*, Roma 1942.

GIANNICHEDDA 2002 = E. GIANNICHEDDA *Archeologia teorica*, Roma 2002.

GLEIRSCHER 2004 = P. GLEIRSCHER 2004, *I carri cerimoniali dei primi celti*, in *Principi Guerrieri ed Eroi tra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, a cura di F. Marzatico, P. Gleirscher, Trento 2004.

GREEN 1995 = M. GREEN 1995, *Le divinità solari dell'antica Europa*, Genova 1995.

IAIA 2005 = C. IAIA, *Produzioni toreutiche della prima età del Ferro in Italia centro-settentrionale. Stili decorativi, circolazione, significato*, "Biblioteca di Studi Etruschi", 40. Pisa, 2005.

JAROSCHINSKI 2004 = S. JAROSCHINSKI, *Der Salzherr von Hallstatt* <[www.hallstattzeit.de](http://www.hallstattzeit.de)>, 2004.

JOHNSTONE 1956 = M. A. JOHNSTONE, *The dance in Etruria. A comparative study*, Firenze 1956.

JUNKELMANN 2000 = M. JUNKELMANN, *Das Spiel mit dem Tod. So kämpften Roms Gladiatoren*, Zabern 2000.

KELLER 1981 = W. KELLER, *La civiltà Etrusca*, Milano 1981

MALNATI 2004 = L. MALNATI 2004, *Il ruolo dell'aristocrazia nell'affermazione del dominio etrusco in Val Padana tra il IX ed il VII secolo a.C.*, in *Principi Guerrieri ed Eroi tra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, a cura di F. Marzatico, P. Gleirscher, Trento 2004.

MALNATI 2008 = L. MALNATI 2008, *Armi e organizzazione militare in Etruria Padana*; in: *Annali della fondazione per il museo "Claudio Faina": La colonizzazione etrusca in Italia*, 2008, vol. XV. Orvieto.

MARTINELLI 2004 = M. MARTINELLI, *La lancia, la spada, il cavallo. Il fenomeno guerra nell'Etruria e nell'Italia centrale tra età del bronzo ed età del ferro*. Firenze 2004

MARTINELLI 2007 = M. MARTINELLI, *Spettacolo e Sport in Etruria*, Firenze 2007.

MAURONE 2007 = S. MAURONE, *Difesa personale. Self defence project*, Forlì 2007

MORIGI GOVI, TOVOLI 1994 = MORIGI GOVI C., TOVOLI S., *Due piccoli scudi in bronzo e il problema dell'armamento nella società villanoviana bolognese*, "Archeologia Classica" vol. XLV, 1 1993; Roma 1994

MOUTSOPOULOS 2002 = D. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, Milano 2002.

NAEREBOUT 2001 = F. G. NAEREBOUT, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce 2001.

NASO 2000 = A. NASO, *I Piceni: Storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*. Milano, 2000

PONTREMOLI 1998 = A. PONTREMOLI, *La moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo*, in *Dramma medioevale europeo 1997*; atti della II Conferenza Internazionale su "Aspetti del Dramma Medioevale Europeo", Camerino, 4-6 luglio 1997, a cura di F. Paino. Vol. II, Camerino 1998, pp. 79-103.



- PONTREMOLI 2002 = A. PONTREMOLI, *Storia della Danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze 2002.
- PONTREMOLI-LA ROCCA 1987 = A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il Ballare Lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano 1987.
- POURSAT 1968 = J. C. POURSAT, *Les représentations de danses armées dans la céramique attique*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", 1976, n. 91, pp. 550-615.
- SACHS 2006 = C. SACHS, *Storia della danza*, Milano 2006 (prima edizione 1937).
- SCHNEIDER 1999 = M. SCHNEIDER, *La danza delle spade e la tarantella*, Lecce 1999 (prima edizione 1948).
- TAGLIAFICO 1994 = M. TAGLIAFICO, *Ludiones, ludi saeculares e ludi scaenici*, "Aevum", 1994, genn/apr., 68:1 pp. 51-57.
- TERZAN 1997 = B. TERZAN, *Heros derb Halstattzeit. Beobachtungen zum Status an Gräbern um das Caput Adriae*, in *Chronos. Festschriften Bernhard Hänsel*, Espelkamp 1997.
- TORELLI 1983 = M. TORELLI, *Storia degli Etruschi*, Roma-Bari 1983.
- TORELLI 2000 = M. TORELLI, *L'ellenizzazione della società e della cultura etrusche*, in *Gli Etruschi*, a cura di M. Torelli, Milano, 2000, pp. 141-155.
- TOSCHI 1955 = P. TOSCHI *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955.
- TOVOLI 1989 = S. TOVOLI, *Il sepolcreto villanoviano Benacci Caprara di Bologna*, Bologna, 1989
- VON ELES 2002 = P. VON ELES, *Guerriero e Sacerdote. Autorità e comunità nell'Età del Ferro a Verucchio. La Tomba del Trono*, Firenze, 2002
- WESTON 1920 = J. L. WESTON, *From ritual to romance*, London 1920.



Fig. 1. La stele della tomba 7-9 della necropoli di Marano di Castenaso (Bo).



Fig. 2. Elmo da Verucchio, scavi 2005, elmo a calotta composta in lamina di bonzo, seconda metà VII sec. a. C., (Museo archeologico di Verucchio).

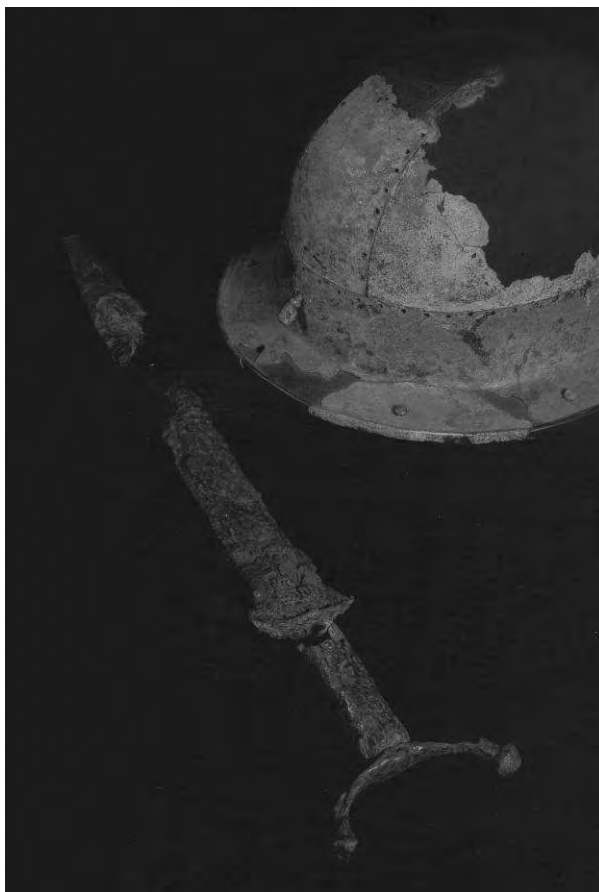


Fig. 3. Elmo a calotta composita e spada ad antenne dalla prima tomba del guerriero di Sesto Calende, fine VII sec. a.C., (da CELTI D'INSUBRIA 2004).



Fig. 4. Due delle spade ricostruite.



Fig. 5. I coltelli utilizzati: sopra in bronzo e sotto in ferro.



Fig. 6. Gli scudi in lamina metallica.



Fig. 7. Gli scudi in vimini e cuoio



Fig. 8. Figurine di armati sul coperchio del cinerario bronzeo della necropoli Olmo Bello di Bisenzio (da GIUNTOLI 2003 p. 29).

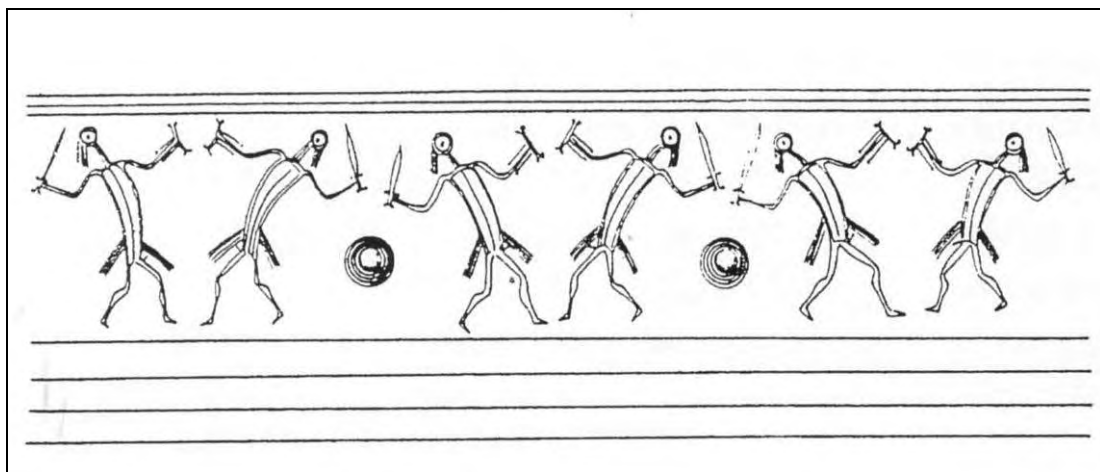


Fig. 9. La danza armata rappresentata sulla *kline* bronzea di Hochdorf, VI sec. a.C, (da GLEIRSCHER 2004, fig. 5b, p. 246).



Fig. 10. Umboni di scudo villanoviani dal Museo Etrusco di Volterra, (da FOSSATI 1987).



Fig. 11. Le scuri ricostruite: sopra in bronzo, sotto in ferro.

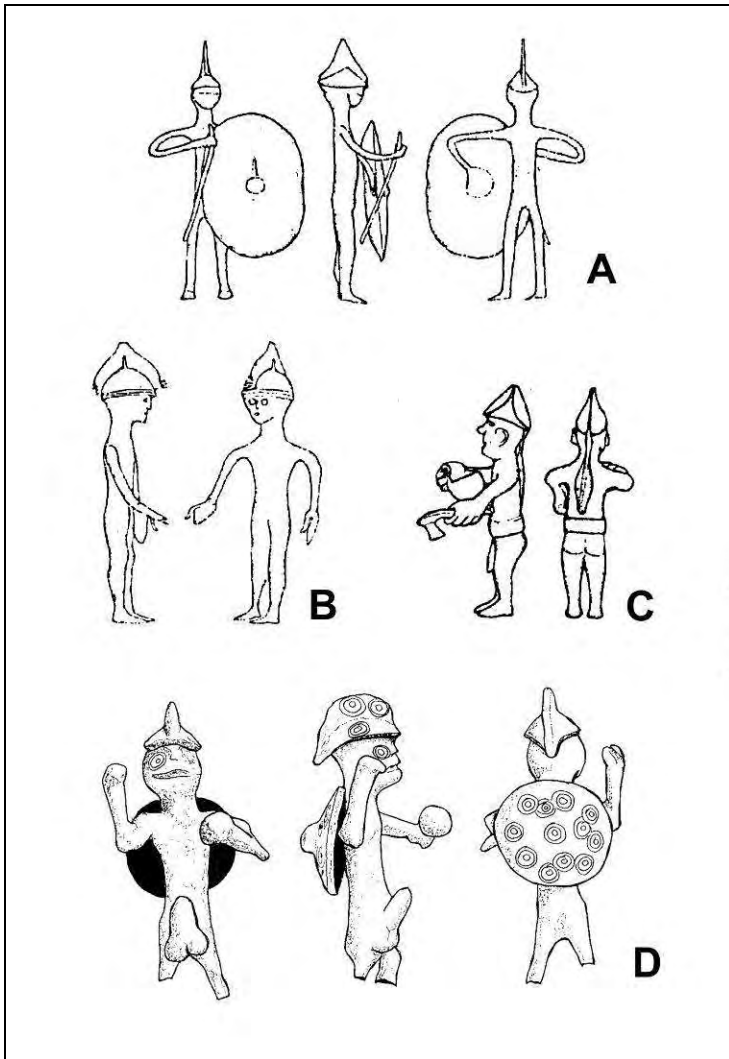


Fig. 12. A) Bronzetto di guerriero da Lozzo, Este. B) Bronzetto di guerriero da Reggio Emilia. C) bronzetto di guerriero da Ripatransone. D) Bronzetto di guerriero da Circolo del Tritone di Vetulonia, A-C (da IAIA 2005, p. 144, D da MARTINELLI 2004).



Fig. 13. Stele della tomba 63 della necropoli Benacci Caprara, (da TOVOLI 1989, p.28).





Fig. 14. Stele da Idice, San Lazzaro di Savena, prima metà del VII sec. a. C., (da BERMOND MONTANARI 1987, pp.113, 114).

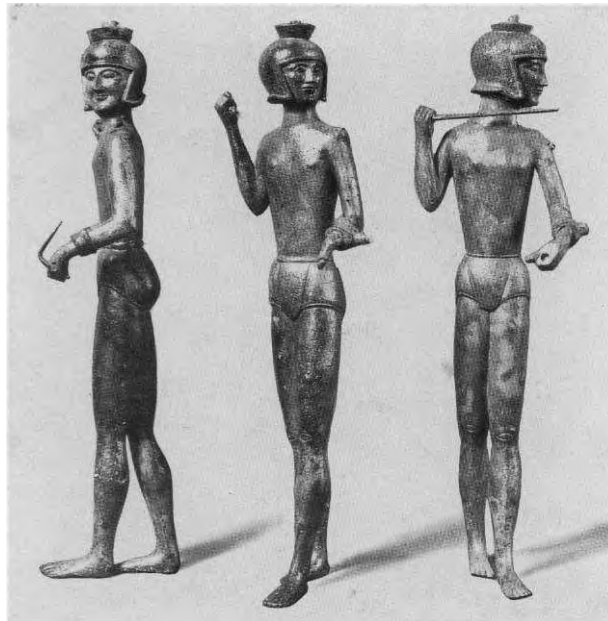


Fig. 15. Bronzetti di guerrieri etruschi da Broglio, VI sec. a.C., (da FOSSATI 1987).



Fig. 16. La prima figura della sequenza con spada e coltello.



Fig. 17. Una figura della sequenza con spada e scudo.

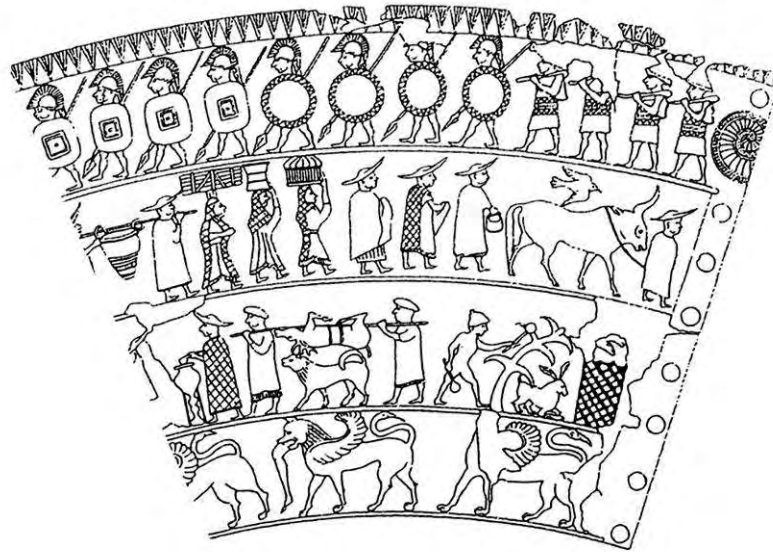


Fig. 18. Ricostruzione grafica di parte della situla della Certosa, VI sec. a.C.; a destra, nella parata di armati, fanti con la scure, (da BOSI 2004, p.211, rielaborata).



Fig. 19. Ricostruzione grafica della placca di cinturone di Vače, V sec. a.C., (da *Der Salzherr von Hallstatt* <[www.hallstattzeit.de](http://www.hallstattzeit.de)>).



Fig. 20 Danza rituale sul Cinerario dell'Olmo Bello, Bisenzio seconda metà VIII secolo a.C. (da MARTINELLI 2004, p. 345).

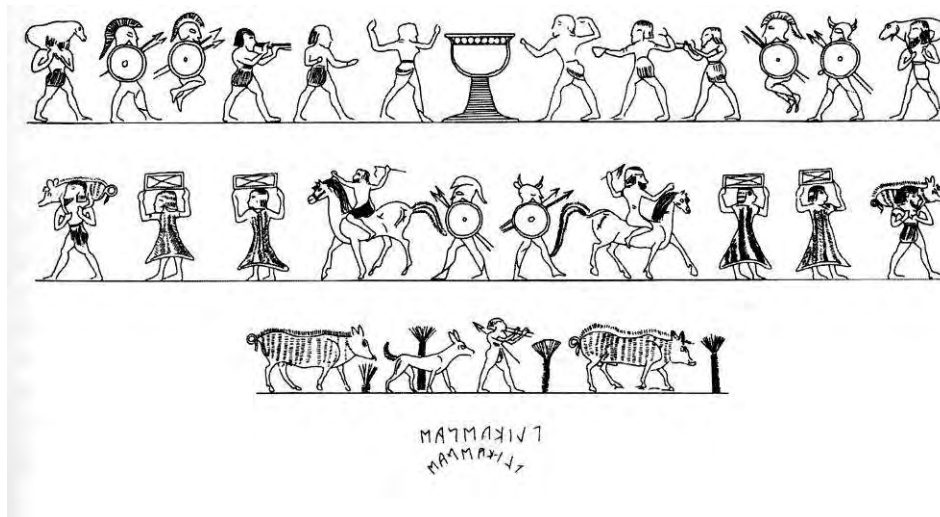


Fig. 21. Schema grafico della decorazione incisa sulla situla di Plikasna da Chiusi, metà VII sec. a.C. (da MARTINELLI 2007, p. 121).



Fig. 22. Dettaglio dell'intaglio sulla pisside della Pania, da Chiusi, fine VII sec. a. C. (da GIUNTOLI 2003 p. 83).



Fig. 23. Dettaglio di decorazione con pirrica eseguita da quattro guerrieri. Hydria da Caere, 540-530 a.C. (da BONAUDO 2004 p. 231.)



Fig. 24. Khantaros monoansato con raffigurazione di pirrica in contesto funerario, 500 a.C., (da CECCARELLI 1998, tav. VI).

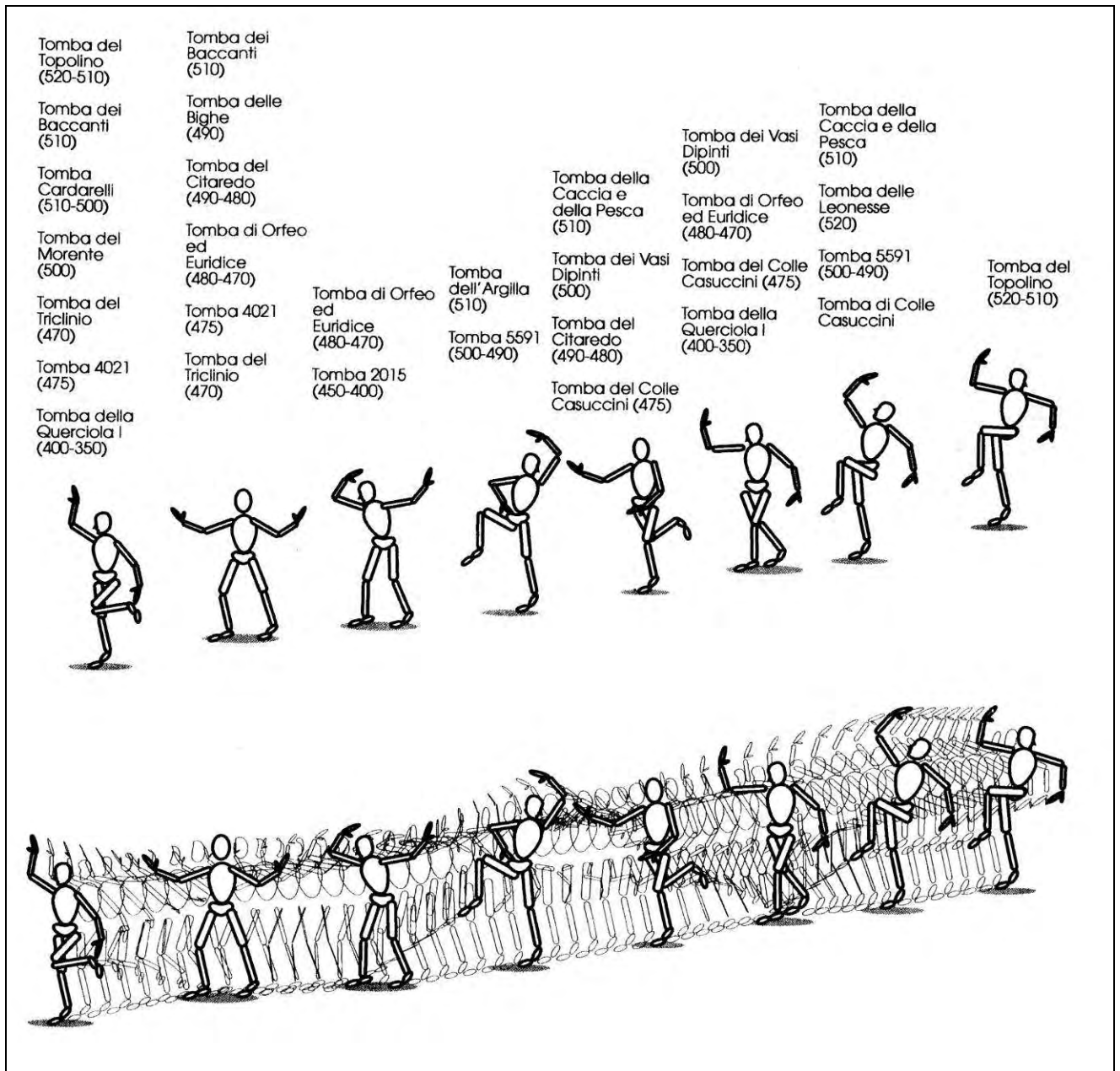


Fig. 25. Esempio di “ricostruzionismo” finalizzato alla ricostruzione dei movimenti della danza su base iconografica (da MARTINELLI 2007, p. 67).

DE THOMOT ARBEAV. 98  
main fenestre a la droicte: Et a fin que vous entendiez mieux  
la tabulature que ie vous en veulx donner, ie n'elpargneray  
pas de vous figurer leidi.ces sortes de gestes.

Feincte.



Estocade.



Taille haute.



Reuers haut.



Vous voyez cy dessus quatre figures des gestes dont ie vous ay  
parlé, sçavoir la feincte, l'estocade, taille haute, & reuers haut,  
b ij

Fig. 28. Arbeau, *Orchésographie*,  
dettaglio illustrazione con le mosse di  
“scherma” utilizzate nella coreografia  
*Les Bouffons* (da ARBEAU 1589, p. 98).



Fig. 29. Un momento della sperimentazione effettuata con la danza armata in palestra.

