

A Turning World

A Multidisciplinary Approach to Spinning Tops and other Toys and Games



Claudia Lambrugo (ed.)



Milano University Press

A TURNING WORLD.

*A Multidisciplinary Approach
to Spinning Tops and Other Toys and Games*

Claudia Lambrugo (ed.)

A Turning World. A Multidisciplinary Approach to Spinning Tops and other Toys and Games /
Claudia Lambrugo (ed.), Milano: Milano University Press, 2023.

ISBN 979-12-80325-89-1 (print)

ISBN 979-12-80325-94-5 (PDF)

ISBN 979-12-80325-96-9 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.98

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espresse nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



ⓘ Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2023

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

Dove non diversamente indicato, le licenze di pubblicazione delle immagini si intendono regolarmente acquisite dai proprietari dei diritti.

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Si ringrazia Giovanni Colzani per l'assistenza alla redazione del volume.

Indice

Great Team at Play <i>Claudia Lambrugo, Chiara Torre</i>	7
ARCHAEOLOGY AND ART HISTORY	
The Spinning Tops of Hemaka <i>Patrizia Piacentini, Alessio Delli Castelli</i>	15
Where do the Children Play? Some Thoughts on Toys in the Ancient Near East during the 3rd Millennium BCE <i>Agnese Vacca</i>	37
Fiasche a trottola e Celti cisalpini <i>Marta Rapi</i>	63
May a Spinning Top become a Chest? New Insights into the Cultural Meaning of Spinning Tops in Early Iron Age Athens <i>Claudia Lambrugo</i>	73
For Whom Did the Top Spin? A Boeotian Spinning Top in Context <i>Victoria Sabetai with an Appendix by Nikoletta Kanella Kladouri</i>	95
<i>Volitans sub verbere turbo. Osservazioni sull'iconografia del gioco della trottola nella ceramica apula</i> <i>Agnese Lojacono</i>	115
Trottole/palei dal tempio della <i>Magna Mater</i> sul Palatino a Roma <i>Luca Dal Monte</i>	129
Il giocatore di trottola: osservazioni su una rara iconografia della piccola plastica antica <i>Giovanni Colzani</i>	143

HISTORICAL AND ITALIAN LINGUISTIC

- Motivazioni semantiche del nome della trottola tra India ed Europa orientale.
Esplorazioni e riflessioni 157
Andrea Scala

- La trottola nella lessicografia dialettale lombarda tra Settecento e Ottocento 169
Edoardo Buroni

- Moscacieca nella lessicografia dialettale lombarda sette-ottocentesca 195
Mario Piotti

LITERATURE, HISTORY OF SCIENCE AND ETHNOGRAPHY

- Nescio quo turbine agor:* turbine o trottola di Eros? (Nota a Ovidio, *Amori*, 2.9.27-28) 217
Chiara Torre

- Pedagogia della trottola tra Medioevo e Modernità: sistemi, sostituzioni e opposizioni 241
Guglielmo Barucci

- La peonza de Dios. Nicolás de Cusa y la construcción de una metáfora teológica 275
Oriol Vázquez-Romero Trueba

- La trottola come oggetto di riflessione scientifica 317
Elio Nenci

- La trottola e il gioco della letteratura 345
Laura Neri

- Children's Spinning Tops in North Africa and the Sahara 361
Jean-Pierre Rossie

FINAL REMARKS

- Toys and Games: Reflections and New Perspectives 385
Véronique Dasen

Great Team at Play

Claudia Lambrugo, Chiara Torre

It is only in recent years that historians of literature, language, religion and art have recognized the cultural dimension of play as a subject worthy of scholarly investigation, thus overcoming prejudices that had long been affecting some academic quarters. Indeed, previous scholars were unaware of the import of some seminal theories of play. These include the studies of Huizinga (1938), Caillois (1958) and Geertz (1973) on ludic practices and the creation of individual and collective identity, not to mention Brian Sutton-Smith's more recent work (Smith, Roopnarine 2019).

The development of play studies in the 1990s, including the publication of *The Ambiguity of Play* (Sutton-Smith 1997) and of a number of scientific journals («Ludica», «Nikephoros» and «Homo Ludens») has restored the importance of play in academic disciplines such as classical and medieval studies (e.g., Cisam 2018; Kidd 2019). The role of play in modern society, too, has recently been recognized as a defining feature of personal and social identity both in cultural history (Bianchi, Merlotti 2001; Arcangeli 2004; Aceto, Lucioli 2019; Burke 2021) and Italian studies (*Passare il tempo* 1993; Quondam 2019). From an anthropological point of view, equally important are Roberte Hamayon's recent studies, which focus on the ambiguity between fiction and reality. Hamayon has convincingly highlighted the intense and multi-faceted impact of play on daily life. The reason for that, she argues, lies in the very complexity of play, which can be construed as a structured mode of interaction, one that is close to ritual performances and thus capable of creating a sense of community by condensing modes of relation and transposing them into a different framework on an everyday basis (Hamayon 2016).

Today, the most remarkable development concerning play in historical studies is the ERC Advanced Project *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* (2017–2022/2023: see <https://locusludi.ch/the-project/>), directed by Véronique Dasen (Université de Fribourg, Switzerland). True to the mission of ERC projects, *Locus Ludi* covers a wide range of topics and research questions. Since its inception, the project has been fostering multidisciplinary exchanges among archaeologists, historians, philologists, and anthropologists. *Locus Ludi*, whose goals include the identification, classification, and reconstruction of the forms and contexts of play and games in the Classical world, deserves major credit for highlighting the enormous potential of this area of inquiry and for suggesting further research avenues in the cultural history of Europe.

The editor of the present volume, Claudia Lambrugo, as well as several scholars who have contributed their chapters here, currently belong to a research group working on play and games based at the University of Milan “La Statale” (hereafter UNIMI). They have been cooperating with Véronique Dasen and her international team (Fig. 1) for more than ten years, and they fully share the multidisciplinary approach outlined above.



Fig. 1 – A fruitful and amusing moment of shared didactics on *ludus*: Véronique Dasen (Université de Fribourg) and the *Locus Ludi* Project visited Milan in spring 2023 (Lambrugo’s Photograph).

Here are their main achievements through time. The first step was a workshop held in Milan in 2011 on *Play and Games in the Ancient World: Between Material and Immaterial Culture* (Lambrugo, Torre 2013), with the participation of numerous experts. We single out here the contribution by Gherardo Ortalli, the founder, in Italy, of studies on the social history of play. The investigations of the UNIMI group then extended to Italian literature, leading to the publication of a series of essays collected in «Acme» (Capra, Torre 2016, combining ancient and modern material). A new research proposal, funded by UNIMI “Piano di Sviluppo Ricerca” (PSR 2016), resulted in an international conference, *Games and Toys. Words, Objects, and Imagery*, held at UNIMI and at the “Museo del Giocattolo e del Bambino” (Cormano, Milan, spring 2018) as well as in the publication of a collection of essays in «Enthymem», international journal of literary criticism, literary theory, and philosophy of literature (Floridi *et al.* 2019). Additionally, over the years, some members of the UNIMI research group participated in a project, coordinated by Claudia Lambrugo and Fabrizio Slavazzi,

on archaeological materials pertaining to play and games in public collections in Lombardy, most notably the world-renowned collection “Giulio Sambon”, the corner stone of the so-called Museo Teatrale alla Scala in Milan (Lambrugo *et al.* 2012; Lambrugo *et al.* 2015)¹.

In our view, the present volume is a tangible expression of the fruitful cross-fertilization between *Locus Ludi* and the UNIMI team, which relies on shared and, so to speak, ‘playful’ interests. Moreover, the volume builds on the most recent outcome of the UNIMI group, namely the LALLACT project (*Lexicon of Ancient Ludonyms, Ludic Activities and Cultural Tradition: A Prototype*, P.I. C. Lambrugo), funded by UNIMI SEED 2019 (“Bando Straordinario per Progetti Interdipartimentali”). The project came to an end in October 2021 and the relevant work was therefore carried out remotely due to the Covid-19 pandemic. Nevertheless, not only did it prove to be an intense and rewarding adventure in many ways, both from a human and a scientific perspective; what is more, by providing a virtual common space for scientific exchanges and collaborations (Fig. 2), it also turned the very problems raised by the pandemic into an opportunity.



Fig. 2 – The LALLACT Project’s members: Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali: Claudia Lambrugo (P.I.), Marina Castoldi, Clemente Marconi, Chiara Torre, Giovanni Colzani, Luca Dal Monte, Agnese Lojacono, Irene Sozzi. Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici: Edoardo Buroni (CUD), Guglielmo Barucci, Francesco Dedè, Laura Neri, Mario Piotti, Andrea Scala. Dipartimento di Filosofia: Elio Nenci (Lojacono’s Photograph).

¹ An agile synthesis of what has been produced so far by UNIMI group on playful theme is now available also in the open access journal «NotoOtto» https://issuu.com/valentino.albinii/docs/nototto_studiosissime_ludere.

The LALLACT project successfully created the prototype of a Digital Lexicon of Ludic Activities, complete with a couple of pilot entries (“spinning top” and “blind man’s buff”). By collecting the main outcomes of lively discussions held, at first, within the UNIMI group, and, later, in the wider context of *Locus Ludi*, the present volume provides an in-depth study of spinning top and blind man’s buff. Both are tackled in wide, multidisciplinary perspectives and, more importantly, provide two excellent paradigms that showcase the complex imagery, multifarious traditions and cultural meanings pertaining to the universal activity of play.

Based as it is on archaeological and historical data as well as on literary and linguistic sources, our research on twirlers, spinning tops and blind man’s buff has proved to be a vantage point from which to understand past and present communities and unravel unexpected connections between past and present. People play with spinning tops and twirlers all over the world and have done so throughout history, but they do not play the same games, nor do they assign the same meaning and function to this plaything. Once more, then, play and games emerge as intriguing activities and practices, whose role is far from futile. Indeed, they are integral to the fabric of social, gendered, religious, and ethnic identities and as such they can give us a precious insight into present and past societal values, identities and social imaginary.

In her concluding remarks, Véronique Dasen makes the most of her unmatched experience to summarize the most remarkable outcomes of our joint effort and to suggest new paths for play studies. We want to express our warmest thanks to her, to all contributors, to Andrea Capra, who played the crucial role of volume’s curator, and to the whole board of the Milan University Press.

Bibliography

- ACETO F., LUCIOLI F. (a cura di) 2019, *Giocare tra Medioevo ed età moderna. Modelli estetici ed etici per l’Europa*, Roma.
- ARCANGELI A. 2004, *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVII)*, Roma.
- BIANCHI P., MERLOTTI A. (a cura di) 2001, *Gioco, società e culture in Europa e in Italia fra Sette e Ottocento*, «Rivista napoleonica - Revue napoleonienne - Napoleonic Review» 2 (numero monografico).
- BURKE P. 2021, *Play in Renaissance Italy*, Cambridge.
- CAILLOIS R. 1958, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris.
- CAPRA A., TORRE C. (a cura di) 2016, *Percorsi della ludicità tra antico e moderno*, in «Acme» 69/1, pp. 9-102.
- CISAM 2018, *Il gioco nella società e nella cultura dell’Alto Medioevo*, Atti delle Settimane del CISAM LXV (Spoleto 2017), Spoleto.

- FLORIDI L., NERI L., TORRE C. (a cura di) 2019, *Giochi e giocattoli: Parole, oggetti e immaginario*, in «Enthymema» 23, pp. 286–508.
- HAMAYON R. 2016, *Why we play. An Anthropological Study*, Chicago.
- HUIZINGA J. 1938, *Homo ludens*, Haarlem.
- KIDD S. 2019, *Play and Aesthetics in Ancient Greece*, Cambridge.
- LAMBRUGO C., CERESA MORI A., SLAVAZZI F. (a cura di) 2012, *L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali della Collezione Sambon di Milano*, Milano.
- LAMBRUGO C., TORRE C. (a cura di) 2013, *Il gioco e i giochi nel mondo antico: Tra cultura materiale e immateriale*, Bari.
- LAMBRUGO C., FEDELI A.M., SLAVAZZI F. (a cura di) 2015, *I materiali della Collezione Archeologica "Giulio Sambon" di Milano. Tra alea e agòn: giochi di abilità e di azzardo* (Collana Materia e Arte, vol. 1), Firenze.
- Passare il tempo* 1993, *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI*, Roma.
- QUONDAM A. 2019, *Giochi di corte*, in ACETO, LUCIOLI 2019, pp. 87-112.
- SMITH P.K., ROOPNARINE J.L. (eds) 2019, *The Cambridge Handbook of Play. Developmental and Disciplinary Perspectives*, Cambridge.
- SUTTON-SMITH B. 1997, *The Ambiguity of Play*, Cambridge, MA.

ARCHAEOLOGY AND ART HISTORY

The Spinning Tops of Hemaka

Patrizia Piacentini

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

patrizia.piacentini@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8657-7948>

Alessio Delli Castelli

Université de Liège (Belgique)

Sciences historiques – Faculté de Philosophie et Lettres, Histoire de l’art et archéologie de l’Egypte pharaonique – UR Mondes anciens,

alessio.dellicastelli@uliege.com

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-0915-1448>

DOI: 10.54103/milanoup.115.103

Abstract

Forty-five spinning tops were found by W.B. Emery in 1936 at Saqqara, inside the tomb of Hemaka (S 3035), Chancellor of Den, the fifth king of the First Dynasty (ca. 3000-2900 BCE). Behind their appearance of innocent games, the spinning tops reveal themselves to be the sign of a time of deep transformation in Egypt. They show connections both to the culture of the Naqada Period and to the motifs and forms that would characterise the Old Kingdom. This contribution analyses the connection between state formation and the societal relations it entailed; the history of their archaeological discovery and historical milieu; the syntactic structure of images based on circular frames; other Egyptian forms of amusement. A diachronic view of the iconography of hunting is offered, and two case studies (disks Cairo, JE 70164 and JE 70165) have been selected which best exemplify the nature of these artefacts as representative of a world in transition.

1. Introduction

Works of art are the speculative tools of the creative process, which involves a synthetic and crystallised understanding of the world’s order, connections and aprioristic perceiving categories. The aim of a creative work is seamlessly to integrate these different levels of human understanding through their analogies. The earlier the cultures under observation are, the more cemented the relations between their signifiers, as a reflection of the fundamentally totalising character of their world-view. In Egyptian works of art, one can recognise socio-political,

utilitarian, ideological, levels of meaning which necessitate a horizontal, intericonical and net-like interpretive structure (Laboury 1998, Laboury 2017).

The spinning-tops found in the tomb of Hemaka (S 3505) from the Archaic Cemetery of North Saqqara afford a perfect example of the multi-dimensional, synthetic expression of Egyptian works of art. Behind their innocuous and jejune appearance of amusingly decorated games, the spinning tops of Hemaka stand as signs-of-the-times. This «time» was the historical cusp in a process that brought the population of the Nile Valley from small, autarchic groups politically regulated according to the principles of a chieftdom to a highly centralised State.

The formation of the Egyptian unitary state (Stevenson 2016; Bard 2017) was a thousand-year-long affair that occupied the whole of the fourth millennium, also known as the Naqada Period, divided in three stages and relative sub-phases which reflect the cultural and political changes (Hendrickx 1996, Hendrickx 1999)¹.

This historical process saw the continuous movement of the Upper Egyptian chieftdoms towards such remote lands as Nubia and the Near East in search of objects of prestige in exchange for their agricultural surplus. This process of goods-exchange had various ramifications. It was in the interest of the cultures of Upper Egypt to try and facilitate their own passage towards the mining country of Sinai and the Near East beyond and so include the territories that divided them from their destination. Before political unification could occur, the contacts between the various groups established along the Nile Valley gave their culture uniformity, as is evidenced by the changes in funerary customs in Lower Egypt and the diffusion of cults focusing on falcon gods. These cults would constitute the ideological foundation of the Egyptian monarchy which perceived the king as embodiment of and intermediary with the gods and an assurance of the continuation of the world order, which the Egyptian called and deified as *ma'at*.

The nature of power slowly changed during the fourth millennium. The acquisition of objects of prestige had the long-term effect of creating social disparity, as testified by the content and topography of tombs. The élite tended to separate itself both spatially and qualitatively by selecting separate burial grounds and including a wider variety of goods in their interments. In the long-run, this process favoured a concept of power the transmission of which was based on dynastic lines. This substituted the more egalitarian feats favoured by chieftdoms the effects of which were extinguished with the chieftain's passing.

The gradual inclusion of wider territories under centralised power required the creation of an administration and a tool, *i.e.* writing, with which it could operate. From its earliest appearance in Egypt, writing had a simultaneously

¹ The absolute chronology of the Naqada Period is as follows (all dates BCE): Badarian (ca. 4400-3800); Naqada IA-IIIB (ca. 3800-3450); Naqada IIC-D (ca. 3450-3325); Naqada IIIA1-IIIB: Scorpion I- Irj-Hor/Ka (ca. 3300-3100); Naqada IIIC1: Narmer-Djed (Dyn. I) (ca. 3100-3000); Naqada IIIC2: Den-Adjiib (and also the official Hemaka) (ca. 3000-2900); Naqada IIID (Semerkhet/Qa'a-Dyn. II) (after ca. 2900).

religious, social and administrative significance (Wengrow 2008) as well as being connected, from a semantic point of view, to its visual culture, *i.e.*, to the way through which society shaped the perception and presentation of itself.

The territorially growing country of Egypt gradually changed its physical centre of power northwards to just below the separation of the Nile into the branches of its Delta, thus facilitating control over its various districts. Contrary to apocryphal legends concerning Menes, the first king of Egypt, almost certainly identified with Narmer, this process was not immediate, as were none of those concerning the birth of the Egyptian state. The change of capital from This to Memphis occupied the passage from Dynasty 0 and the Early Dynastic period (First and Second Dynasty) (Tallet *et al.* 2012: 385-387 [3] and Fig. 9 on 396) and was resolved only at the beginning of the Third Dynasty, on the inception of the Old Kingdom.

(P. P.)

2. Hemaka. History and Archaeology

The reign of King Den², under whom Hemaka served, is one of the best documented and important of the Early Dynastic Period, showing changes that would become effective during the Old Kingdom. Nineteen partitions of the *Palermo Stone*, divided between the Palermo and Cairo fragments concern the reign of King Den. It has been concluded that he reigned between 33 and 65 years (Godron 1990: 105-106).

A great increase in the administrative body, both in titles and officials, occurred under this king although a contraction can be similarly observed, alongside the merging of a number of administrative bodies, during the reign of his successors Anedjib and Semerkhet (Müller 2012). The tombs of the numerous officials of King Den are found in Saqqara, Abu Roash and Helwan (Wilkinson 1999: 75-78), beside the subsidiary tombs dug around his tomb at Umm el-Qa‘ab. The different topography also signifies a difference in status, Saqqara being the burial ground of the highest officials and Helwan of the lowest.

Through the employment of a fewer number of hieroglyphic signs, a first simplification of the writing system occurred, alongside the simultaneous recording of almost all consonant sounds employed in the Egyptian language (Kahl 2001: 119, 123-124). Both processes bespeak a system that was gradually becoming more sophisticated — simplicity being the result of a resolved complexity. Coincidentally, the tomb of Hemaka (fig. 1), contained the oldest traces of papyrus, albeit not used to write on but with a symbolic signification of the

² The deciphering of the name of this king is uncertain. The various interpretations may be found in Godron (1990: 11-17).

power of writing (Piacentini 2002: 44), together with its practical function of packing material.

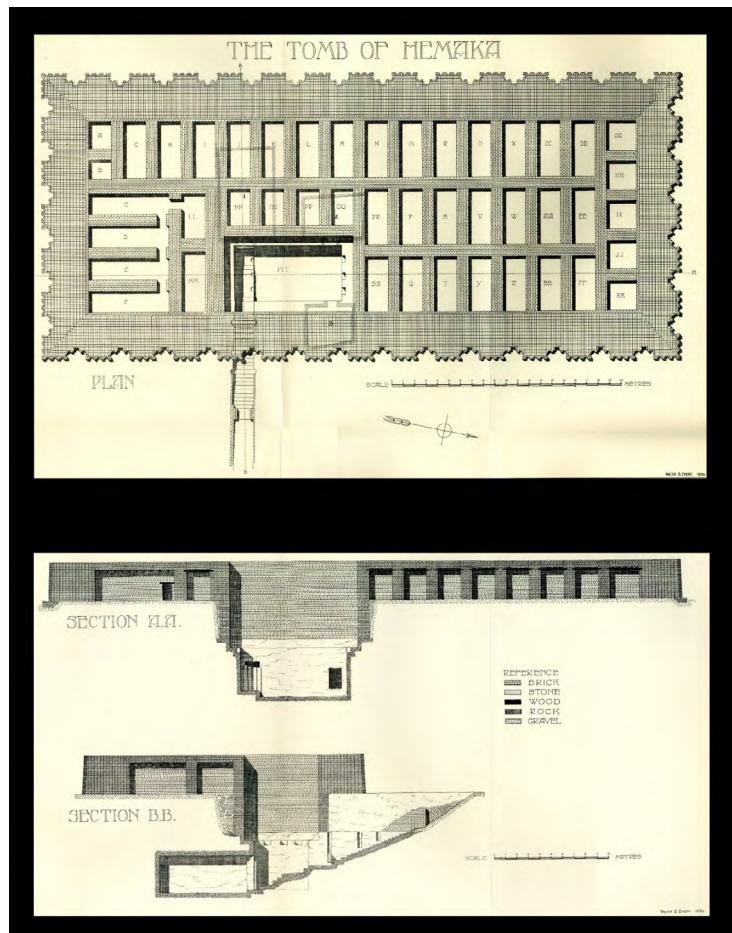


Fig. 1. Plans of the tomb of Hemaka (S 3035), Archaic Cemetery, North Saqqara (from EMERY 1936: Pl. 1 and 2).

King Den introduced the royal title *njswt-hjtj* literally «he who Belongs to the Sedge and Bee» and often translated as «Dual King»³ and meaning «King of Upper and Lower Egypt». The double crown, which combined the White Crown of Upper Egypt and the Red Crown of Lower Egypt also appeared around this time. Both innovations stand to signify the simultaneous unification and acknowledgement of the differences of the two territories which constituted Egypt as a State that had probably been unified at this point, albeit temporarily.

³ This name has also been interpreted in different ways (Godron 1990: 17-21).

From the perspective of architectural development, the reign of this king shows the introduction in funerary architecture of stone in the paving of the royal burial chamber and of a descending ramp leading to it, which aided the construction process considerably (Engel 2008: 33). The same descending apparatus is found in the tomb of Hemaka, whose name is of difficult translation⁴.

Judging from the seal-impressions and inscriptions found both in his tomb at Saqqara by Emery and in the tomb of Den at Umm el-Qa‘ab by Petrie, Hemaka was the highest official to serve under King Den (Emery 1938: 62-64; Petrie 1900: 22, 25, 41, Pl. XXV [53-56]). Den appointed Hemaka to the highest position in the treasury, that of Chancellor, *i.e.*, «Bearer of the Royal Seal» (*khetemu-hjtj*). He was also a «controller» or «manager» (*kheret*) and «administrator» ('adj-mer) of a domain called *Hor-tepj-khet* first, and of the more prestigious *Hor-sekhentj-dju* later (Wilkinson 1999: 147; Müller 2012: 24-28) (fig. 2). As testified by their crenelated determinatives, domains were self-contained stretches of land destined to the production of the funerary endowments destined to the king. In the Early Dynastic Period, they were devoted to wine-production. Each king founded his own domains and some continued production in subsequent reigns. As seal-bearer, Hemaka would have also been in charge of distribution. He was, at all effects, at the core of the economic life of the mid First Dynasty.

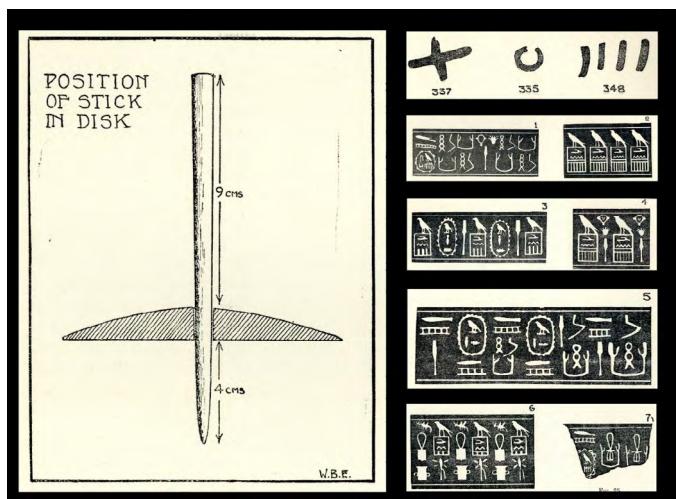


Fig. 2. Model representation of the functioning of the Hemaka disks, some numeral signs found inscribed on three of them and seal-impressions found in the tomb of Hemaka (from EMERY 1936).

⁴ Godron (1990: 69-71) does not mention the possibility that the *hema* part of the name might mean «formen» as is found in Jochem Kahl's Dictionary (Kahl 2002-2004: 307 with previous bibliography). Other names composed by verb+ka (ex. *ankh-ka*), are usually translated as *sdm=f*-Forms with gnomic meaning (*ankh-ka*= the ka lives); *hema-ka* would then mean «the ka forms» and maybe by extension «(whom) the ka forms».

As already mentioned, the tomb of Hemaka (S 3035) is part of the Archaic Cemetery at Saqqara. The name was originally given the necropolis by James E. Quibell (Quibell 1913, Quibell 1923), who excavated its northern section, closer to the village of Abusir.

Now barely visible, the Archaic Cemetery of Saqqara is situated in the northern section of this vast site, on the edge of the Saqqara Plateau, approximately 30m above the alluvial plane. This elevated position would have made the façades of these monuments visible from great distances and certainly from Memphis, which stood 4km away. The Archaic Cemetery originally comprised a series of monumental tombs dating to the first three dynasties which are characterised by exteriors decorated with a series of uninterrupted crenelated niches forming a so-called palace-façade (Hendrickx 2008).

The Archaic Cemetery of Saqqara is an archaeological site of fundamental importance, especially in its connection to the royal necropolis of This/Abydos/Umm el-Qa'ab⁵. It stands as the archaeological sign of the gradual shift of power from the southern capital of This to *Ibenu-hebu* (the White Walls), i.e., Memphis in the north and the consequent choice of moving the royal necropolis from Abydos/Umm el-Qa'ab to the Memphite Necropolis, which represented the last steps in the unification of the Land.

After completing his work at the Step Pyramid in 1931, the archaeologist Cecil M. Firth turned his attention to an Early Dynastic Tomb standing in the Archaic Cemetery half a kilometre north-east of the Funerary Complex of Netjerikhet/Djoser (Firth *et al.* 1935). Firth gave the tomb which would come to be known as the tomb of Hemaka, inventory number S 3035 but died before being able to complete his excavations, which were then carried out by Walter B. Emery in 1936. An architect and engineer, Emery had been charged by the director of the Harvard Expedition William Stevenson Smith to draw the plans of the tomb so that they may be included in Reisner's monumental publication on the development of archaic tombs down to the accession of Khufu (Cheops) (Reisner 1936: 64-65)⁶. The results of Emery's work were published in 1938 in *The Tomb of Hemaka* (Emery 1938).

As all Egyptian tombs, the tomb of Hemaka (fig. 1) is a double structure, comprising an accessible superstructure devoted to mortuary cults and an inaccessible hypogaeic space contemplated for the preservation of the body of

5 This is the name of the capital of the district and Abydos of the adjoined necropolis in its widest sense. As seat of the god Osiris, Abydos is a wide archaeological site of great importance and comprises monuments from all ages of Egyptian history. Umm el-Qa'ab is the name of the locality within Abydos where Pre- and Early Dynastic tombs are situated.

6 At least standing to what Emery wrote in *Preface*. In his publication, Reisner quotes Firth's Manuscript.

the deceased (Reisner 1936: 1)⁷. The superstructure is defined by a rectangular perimeter of crude brick which was faced with white-washed mud-plaster and painted red in places in imitation of wood. It originally measured 3.45h x 57.30 (N-S) x 26 (E-W) m, with walls sloping at an angle of 26° and decorated with a palace-façade motif of intricate niches.

The rectangle of the superstructure was further divided into forty-five storage rooms, inventoried by Emery with letters (A, B, etc.) and double letters (AA, BB, etc.). Some storage rooms presented a layer of sand covered with reed mats; others, especially conceived for the preservation of wine jars, were connected by wooden doors. From 9m outside the perimeter of the structure, a ramp and staircase proceed east-west to allow access to the underground structure. At a depth of 3m this structure encountered the rock stratum, from which point they ceased to be built but were cut directly into the rock⁸. The ramp and staircase lead to the pit and three subterranean rooms, one of which (Room I) probably was the burial chamber (Emery 1938: 3-9, Pl. I, II).

The spinning tops of Hemaka were found alongside various other finds in the superstructure, in the eastern half of the storage room to which Emery gave inventory letter Z (fig. 1), a space measuring 3.25d x 4.80l x 2.00w m, above a false-floor of sand 2m high and covered with reed mats. The spinning tops lay in a wooden box underneath a stack of arrows near the northern wall. Inside the box were 45 disks (Emery Cat. Nos. 306-50) made in different materials such as stone⁹, copper, horn and ivory. The box (Cat. No. 433) also contained wooden sticks, some of which were found still in contact with the disks, making the interpretation of the objects as spinning tops almost certain. Emery himself carried out an experiment to see whether they worked as such. If inserted in their central perforation, the wooden sticks would stand 9cm above the disks. Emery placed the upper section of the sticks between the palms of his hands which he then slid swiftly and horizontally in opposite directions, making the object spin for a considerable amount of time (fig. 2, top left; fig. 3, top left). Their nature as games found further confirmation in the inclusion of painted

⁷ These two spaces did not necessarily exist in the same context, as the tombs of the First Dynasty kings of Abydos (cf. the preceding note) and those of the New Kingdom in the Kings' Valley testify. The cult place could in fact be placed separately, for security and religious reasons, in order to avoid robbery and, certainly in the New Kingdom, to associate the king with the cult of various local and national deities (the so-called Temples of Millions of Years).

⁸ This is the main architectural difference of the royal tombs of Abydos, which are completely built, while those of Saqqara are partly cut directly into the rock, which depended on the different geological formation of the two sites but also entailed the creation of a new kind of building expertise.

⁹ As stones, Emery recorded: schist (also greenish), black steatite, limestone (also yellow), crystal, alabaster (also pink and white), blue-green volcanic ash, dolomit.

numerical signs on the surface of three of them (Cat. Nos. 335, 337 and 348) (fig. 2, top right).

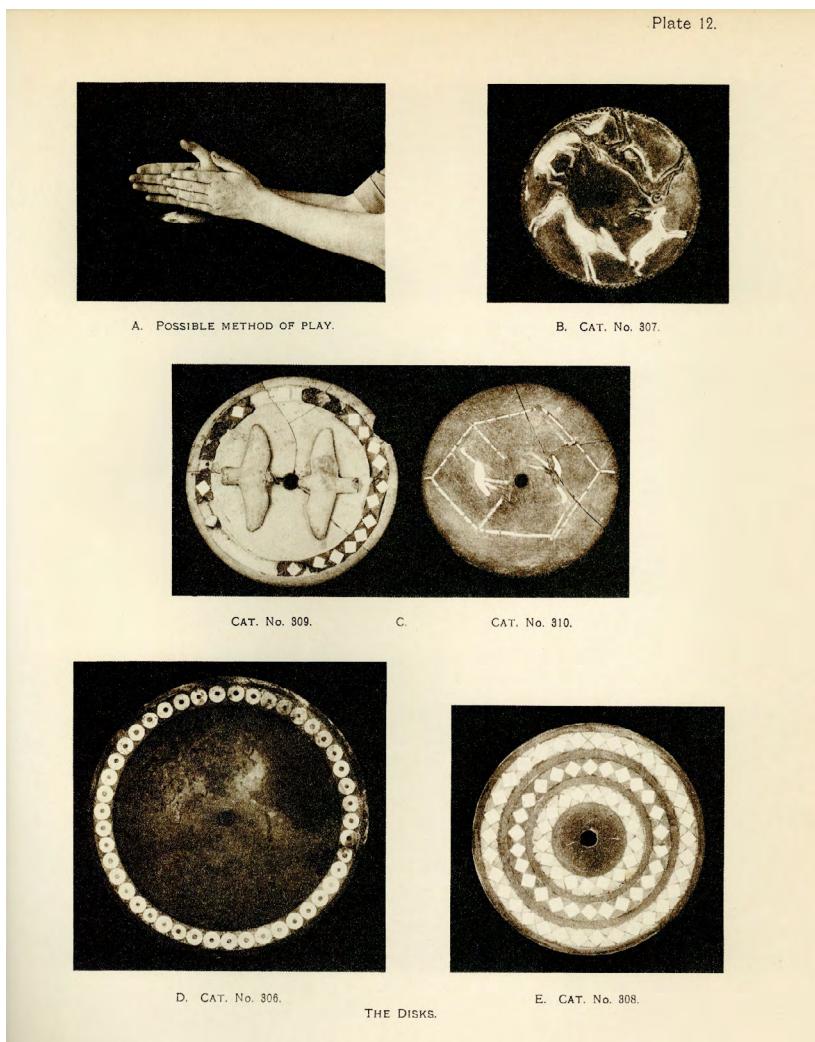


Fig. 3. Decorated spinning top disks from the tomb of Hemaka (from EMERY 1936: Pl. 12).

The box was lidless, measured 54 x 15cm and most probably presented an ivory decoration on the sides and upper width¹⁰ but had been eaten away by insects. The box may also have worked as a games board. Emery proposed that the bottom of the box presented a pattern somewhat connected with the object

¹⁰ The continuation of the decoration on the upper width confirms that it was meant not to have a lid.

of the game. Although coherent with the structure of other Egyptian games (cf. § 4), this was unprovable, due to the state of deterioration of the box, as the archaeologist himself stated.

(P. P.)

3. The Decorative Syntax of the Spinning Top Disks of Hemaka

The disks of Hemaka (figs. 3-5) are all circular while their sections and sizes vary considerably. Some are flat on both sides, some flat on the bottom and convex on top, others convex and concave or concave and convex. The diameters of the disks range between 82 and 144mm, and one alabaster disk (Cat. No. 345) is recorded to measure 313mm. Thickness and diameter of the central hole are often very similar in measurements, ranging between 6 and 14mm. (Emery 1938: 13-14, 28-32). Overall diameter, thickness and the diameter of the hole are not in a proportional ratio.

Of the forty-five disks which were found, five present a decorated surface, each different from the other. Cat. No. 306 and 308 present an abstract and geometric pattern, while Cat. No. 307, 309 and 310 present theriomorphic decoration connected, at least in two specimens (307 and 310), to the iconography of either fowl or game hunting.

All five decorated disks present a decorative pattern which is structured around the circular frame of the disk. Roland Tefnin defined this figurative syntax of circular-frames-based images as *symétrie rotative* (Tefnin 1993: 9). In the absence of a word-image relation which would help the interpretation of the iconography as in later pharaonic times, the underlying visual syntax of the Naqada Period offers an insight into a general set of signifiers connected to the way of life of these early cultures. Similarly, in the passage from images based on circular frames to those based on registers, a reflection is found of the socio-political-religious changes which occurred between the Neolithic and historical times, the advent of a monarchy and a unified State. A similar change can be observed in housing practices, in the passage from huts with a circular/ovoid plan to houses based on rectangle structures, as is also shown in hieroglyphs (Gardiner Signs O1 and O6). The different plan of houses evidently reflects a new hierarchical and social disposition, which would find its final form in the organisation of houses around the perpendicular structure of temples during the Old Kingdom. The passage to rectilinear structures might also have been influenced by changes in agricultural labour — the employment of ploughing, which proceeded in parallel, boustrophedon lines and canals, revolutionary in Egyptian society towards the maximum exploitation of the Nile's flood, and

provisioned by central authority, as testified by the Scorpion (II) mace-head¹¹, at an early stage of State development.

Essentially, the difference between images based on circles and rectangles concerns the passage from a natural to an abstract approach to natural forms. The curved line is the natural expression of organic forms, while straight lines describe a more intellectualistic, structural and therefore hierarchical mental structure. This change also involved Egyptian monumental architecture, especially in the passage from Imhotep's rendition of natural details and edification of mock buildings within the precinct of the Step Pyramid of Netjerikhet/Djoser at Saqqara at the beginning of the Third Dynasty and the abstract structure of the Pyramids of the Fourth. Sculpture was also interested in this change. Compared with earlier specimens, the unfinished figurative sculptures from the Step Pyramid (Firth *et al.* 1935: 12, 114-15 [66], Pl. 66) and the Funerary Complex of Menkaura (Reisner 1931: Pl. 61-63) show a sculptural procedure based from the outset on parallelepipeds which envelop the image in a system of intersected cubic volumes.

In relief and painting, images based on the rectangle and inserted in registers have a predisposition toward narration and invite (con)sequential interpretation. The *symétrie rotative* bases images around a centre from which rays develop dictating a syntactic structure conforming with the very essence of the circle, existing without beginning or end. This phenomenon is clearly observable on the flat, inner circular surface of cups. On White Cross-lined pottery composing its images on the outside perimeter of vases, it is often very difficult to determine where the image begins or ends, unless clearly stated by the painter through the employment, for instance, of a straight vertical line (Hendrickx *et al.* 2012: 25-29).

The exploitation of the possibilities offered by the centre and its rays, linearity and circularity, has been interpreted by Tefnun as an early reflection on the nature of the One and the Many, which expresses the two concepts of growth and diffusion connected to nature and its multiple forms (Tefnun 1993: 10, 12-13) and accommodates the fundamentally dualistic worldview of the Egyptian. Circle-based images are also figurative-syntactic structures which make it impossible to distinguish between abstract and figurative decoration. A continuous relation is formed between centre and periphery, so that any figurative element is also, simultaneously, a structural element.

Among the most important proto-historical documents, the decorated palettes display an intermediary tension between circular and rectangular images. Within their ovoid contours, they show different syntactic strategies which developed over time or, rather, in time lost their connection with their Neolithic precedents. In the earliest examples of decorated palettes, the Neolithic layout

¹¹ Oxford, Ashmolean Museum, E 3632.

is preserved. In the Hunters Palette¹², the images are positioned along the outline and around the centre, indicated by the circular depression destined for the grinding of ore used as eyepaint. The palettes that show decoration on both sides are more complex and their syntactic structure differs on the two sides (Tefnin 1993: 18). One of the two sides is deprived of its centre, as the circular depression always appears only on one side. The contradicting syntactic structure of these objects testifies to the change that was occurring in the Naqada culture and society, with one side of these palettes remaining faithful to the Neolithic mentality and the other anticipating later pharaonic form. It is around this time that the concept of royalty permanently substitutes that of chiefdom. On the Narmer Palette¹³, the last example of this kind of artefact, the circular depression has lost its function as a centre from which rays depart to become a negative space formed by the intertwining necks of two serpopards.

(A. D. C.)

4. Games in Pre- and Early Dynastic Egypt

The spinning tops of Hemaka are not the only source of amusement found in Egyptian Pre- and Early Dynastic tombs. A game composed of sticks was found in Chamber 11 of Tomb U-j at Abydos, the first Egyptian tomb to show signs of royalty. Some of these games were sticks which gave the player points according to the number that landed on a board (Dreyer 2011: 133 and note 3 on 136).

Another game re-occurring in Pre- and Early Dynastic iconography and tomb finds has a more direct bearing on the iconography of the Hemaka spinning tops, and helps define their cultural context and explain their decoration. This is the *mehen* game, the components of which are represented on the walls of the tomb of Hezrya (Quibell 1913: Pl. XI, XXVI). The game was played on a board in the shape of a coiled snake, the head of which rested in the centre of the board and the body was divided in a variable number of spaces on which the game pieces moved according to rules that can only be inferred. Many pieces have been found in tombs; they are in the shape of lions, lionesses or dogs¹⁴, which were interchangeable with a certain chronological and iconographic extent.

This iconographic similarity is not the only point of interest with regard to the *mehen* game. Mentions of *mehen* may be found in the *Pyramid Texts*, among others, at Utt. 332, §541 and Utt. 758. Here, the determinative of the word

12 British Museum EA 20790, EA 20792; Louvre E 11254.

13 Cairo Museum, JE 14716.

14 Cf., for example, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek AEIN 1605-06; Chicago, Oriental Institute Museum, E6057, E7895; the same Museum preserves a *mehen*-board from the Old Kingdom E16950.

mehen has the same form of the board in the Hezyra wall-painting, a circle with a protruding trapezoidal appendage:

Utt. 332: Recitation: It is this N. who has come forth from the *mehen*-board
 When he came around, N. came forth from its fiery breath
 Just as N. has travelled <to> the two skies, so N. has returned <to> the two lands
 Utt. 758: Neith is conceived in the nose. This is how Neith is born in the nostril.
 Just as Neith rests in your coils, so Neith sits in (i.e. “resides in”) your *mehen*-board
 (Translation: Piccione 1990: 48).

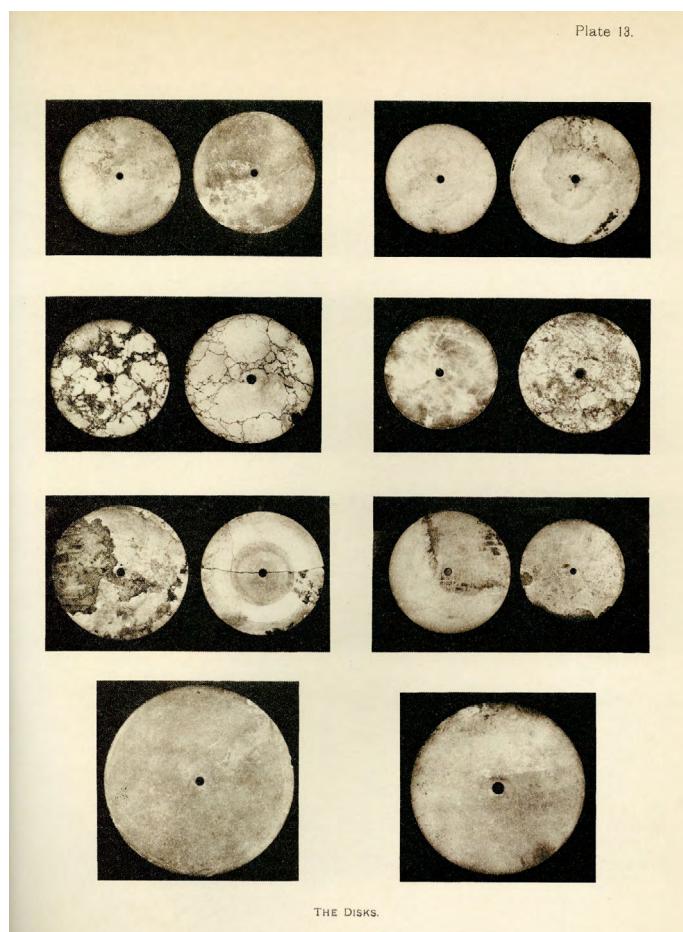


Fig. 4. Plain spinning top disks from the tomb of Hemaka (from EMERY 1936: Pl. 13).

In the texts, the word *mehen* presents three levels of interpretation, as referring to the game, hunting and the name of a serpent god, as testified by the various translations offered by Sethe, Junker, Montet and Faulkner (Piccione 1990: 48 with previous bibliography). The *mehen* board-game appears as a transitional

space in which the coordinates of the phenomenal world may be reversed — up becomes down, the inside inside out, the contained the container, the dead the living and vice versa — as so often occurs in the perspective of Egyptian relief. The spinning tops of Hemaka suggest a variation on this meaning.

In the context of the Hemaka spinning tops, it is interesting to underline the relation existing between rebirth, transformation and descension as testified by the third line of Utt. 332, hunting and games.

(A. D. C.)

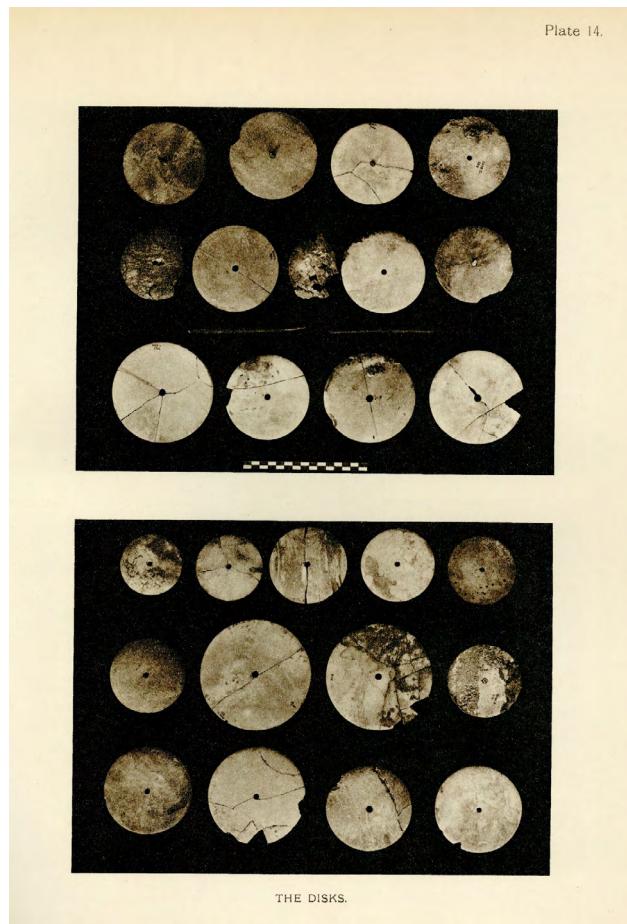


Fig. 5. Plain spinning top disks from the tomb of Hemaka (from EMERY 1936: Pl. 13).

5. The Iconography of Hunting between the Predynastic and Early Dynastic Period

Hemaka disks Cat. No. 307 (figs. 6-7) presents a synthetic image of game hunting, popular throughout the Naqada Period.

In Upper Egypt, between the Badarian Period and the beginning of Naqada I, in normal circumstances, the percentage of wild animals is around 10% against 90% of domestic animals (excluding carnivores). For the following Predynastic Period, the percentage decreases to 1-2%. Although there is evidence of hunting for all Predynastic settlements, the various sites show variations in the importance of wild game. This may depend on the nature of the animal being hunted. In the area of Merimde, for example, this might be due to the protection of fields from the incursion of hippopotami. It may otherwise depend on the nature of the settlement. In Hierakonpolis, a large number of wild-game-remains were found in structure HK29A, which has been interpreted as an archaic temple, thus requiring to consider the cultic activities in the interpretation of the data (Linseele *et al.* 2009: 54-64).

The economic reality represented by the archaeological data does not find confirmation in the social self-expression offered by iconography of the Predynastic Period, in which hunting is widely represented. More than forty years ago, Tefnin exemplified his concerns regarding the utilisation of Egyptian images as historical sources by using, among others, Predynastic hunting scenes. The author demonstrated the absence from these objects of a narrative *Kunstwollen*. Rather than being based on a space-time continuum, Pre- and Early Dynastic decorated objects adopted a ritual dualistic contraposition (Tefnin 1979: 221-229).

Hunting is found on White Cross-lined pottery of the Naqada I-IIA Period. A variety of wild animals are represented while domesticated animals are largely absent, with the noticeable exception of dogs. Important toward the interpretation of the Hemaka spinning tops is the fact that on the White Cross-lined pottery the hunter is seldom represented directly. He appears metonymically, through his weapons in hippopotamus hunts or through his dogs in desert hunts (Hendrickx 2010: 110). Dogs were an important aspect of the Predynastic way of living of the élite and their hunting practices in particular. They have been found buried in settlements and necropolis and, more importantly, in the proximity of élite tombs, especially HK6 at Hierakonpolis (Hendrickx 2010: 118).

Between the whole period ranging from early Naqada Period to the Early Dynastic, hunting and political power were synonymous. In two examples from Abydos, Tomb U-415 and U-239, the theme of the hunt is directly connected with that of military victory (Hendrickx 2010: 110-13, 129-31). At times, such as in the Decorated Tomb of Hierakonpolis (Tomb 100) and on Oxford AM E.2832, dogs are associated with a person raising their arms (Hendrickx *et al.* 2012: 59). Once connected with dancing, they are considered today to represent

the idea of power, through the analogy between the position of the arms and the horns of a bull. This corroborates the interpretation of hunting as a form of domination over the chaotic principle represented by desert animals and, by extension, of the role of royalty and the élite in the preservation of order (*ma'at*) within society.

Considering the position of captured animals as testified by the finds of Hierakonpolis, hunting was also a sign of social prestige. The return from the hunt and the hiatus between the placement in captivity and ritual death of the animals would have conspired to augment such prestige. The visual aspect was not negligible and was probably reiterated by the possession of hunting dogs as permanent reminders.

The élite cemetery of Hierakonpolis HK6 demonstrates that the eating of game was part of the élite way of living and contributed to social inequality, offering access to a more varied diet and to weaponry. Furthermore, within the élite, the social circumstances surrounding hunting presupposed a social pact similar to the one that has been described for the earliest written documents found in Tomb U-j at Abydos (Wendrow 2008). Metaphorically, the identification between hunters and lycaons appearing on Predynastic Decorated Palettes was selected by virtue of the ability of these animals to successfully hunt in groups.

On certain cups of the Amratian Period, a concept similar to the most accomplished of the Hemaka disks can already be observed. It is a series of four hippopotami composed neatly around the centre and framed by a zig-zag «decorative» motif, which would in historical times stand as a word for water (*mw*) or as a determinative for any liquid substance (both Gardiner Sign N35A) (Tefnín 1993: Fig. 8a on 15).

Among White Cross-lines pottery, more archaic examples developed in Hemaka's disk Inv. No. 307 can already be found¹⁵. As in Hemaka, these examples bring together dogs and gazelles¹⁶. Except in the earlier specimens no contact is made between the animals, the syntactic structure is more erratic, images can develop on more registers and other emblems accompany the images, such as the sign for foreign territories and a boat.

In the decorated pottery of the Naqada IIC-D period, hunting is seldom represented and only on two examples are known. The limited number of specimens is most probably due to the funerary destination of the decorated pottery (Hendrickx 2010: 115-117) and of the loss of the greater part of the iconography due to a shift to a poorly preserved pictorial medium. On the item in Lyon, Musée des Confluences inv. n. 90000098, a gazelle is represented between two dogs in heraldic fashion; on Oxford AM E.2832 a dog is chasing a long line of

¹⁵ Brussels, MRAH E.2988 and E.2631; Oxford AM 1895.482.

¹⁶ A certain amount of confusion appears to exist in the determination of these species, which are often called antelopes (Strandberg 2009: 8-23).

desert animals. The example from Lyon has the simplicity of the Hemaka disk but does not share its utilisation of the whole figurative space.

On a stela found in Meri 02/50 (70 km south-west of the Dakhla Oasis) and dating to the first two dynasties a dog attacking the jugular of a mouflon sheep (Hendrickx 2010: 119, Fig. 26 on 117), is typologically the same as dog attacking an antelope in one of the Hemaka disks.

(A. D. C.)

6. Hemaka: Disks JE 70164 (Emery Inv. No. 307) and JE 70165 (Emery Inv. No. 310)

Hemaka's disk JE 70165 (Emery Inv. No. 310, fig. 3) presents what is probably the earliest known example of fowl hunting. This is perhaps the reason for some of its formal asperities, it lacked the thousand-year-tradition on which the iconography of JE 70164 (Emery Inv. No. 307, fig. 6-7) could rely (cf. further). Regardless of the success of its form, the ideas that the craftsmen wanted to express are not less interesting. A hexagon that does not comply to any strict geometric structure was drawn. The bottom half is larger and the upper half is further defined by a diamond shape. This is the classic shape with which nets employed in fowl hunting were indicated and which are still employed to this day on Lake Manzala (Henein 2001). The net is supposed to be open. The two birds represented on the surface of the disk have been interpreted as storks, cranes or large egrets (Henein 2001: 240 with previous bibliography). One of the two is placed inside the diamond-shape partition and the other in the remaining lower part of the hexagon. The first bird would appear to be outside the net and the second inside, as a variation on the idea developed with the gazelles in JE 70164, and coherent with the structure of other Egyptian games. Image of fowl hunting would be very common in the Old Kingdom. One of the earliest examples, from the tomb of Nefermaat in Meidum from the very beginning of the Fourth Dynasty shown how it developed into a tomb decoration scene (fig. 8).

The surface of disk JE 70164 (fig. 6) presents four images, two dogs and two gazelles. One dog is chasing a gazelle while the other has successfully captured its prey and is holding down its neck between its fangs. JE 70164 certainly stands out as the masterpiece among the decorated disks of Hemaka. To a certain extent, this certainly is a culturally empathic and subjective projection based on the naturalism and seemingly narrative form of its representation. However, it would be incorrect to assume that the image represented two moments in a narration, like a magic lantern, as Tefnin observed with regard to other artefacts (Tefnin 1979) rather than a dualistic, cultic principle. One golden and the other black, the colour of the dogs' furs alone testifies to this. From a more objective and aprioristic point of view based on its structural elements, it

is the outstanding coherence with which the project of the craftsman has been carried out that places this specimen in a class all of its own. Exceptionally, JE 70164 considers the spinning motion of the object and applies it to the decoration. This was studied with such accuracy that even when the object is static the mind guesses its potential revolving principle. This is achieved through the sinuous contours of the dogs, presenting a sliding, downward curve from their hindlegs to their necks inviting one's gaze to follow it.



Fig. 6. Spinning top disk, black steatite, diam. 87mm., hole 7mm, thickness 7mm, Cairo Museum JE 70164, Emery Cat. No. 307 (from EMERY 1936: frontispiece).

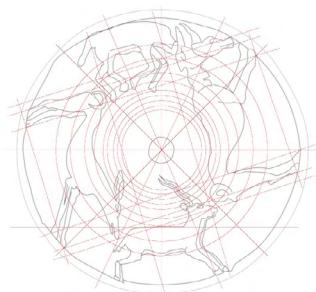


Fig. 7. Visual syntactic structure of disk JE 70164 (Author's elaboration).

The structure of the image (fig. 7) follows the principle of rays and concentric circles described in Tefnин's *symétrie rotative*. The circle is divided in sixteenths that accommodate the lengths of the figures. The concentric circles can be divided in four equal parts. The closer they are to the centre the more frequent they are and smaller the space between them, which doubles with every set of lines, making for progressively fewer lines. Observed from the point of view of its geometric construction, Hemaka's disk JE 70164 appears as the major achievement of one millennium of images based on a *symétrie rotative*. Especially noteworthy is the subtle liberty in the use of this geometric structure. Except for their heads, the two dogs are practically symmetrical, occupy the same space and appear as being one the projection of the other. The craftsman simultaneously utilised straight lines. The employment of a square/oblong pattern in disk JE 70164 connects Predynastic and Old Kingdom formal principles. The two gazelles do not follow the same principles. It is on their figures that the notion of reversal observed in the *mehen*-game is displayed, while the dogs display reversal in the choice of colours. While the dimensions of the two gazelles is consistent, they are not positioned on specular sections of the circle. The gazelle

that has been captured shifts by one-sixteenth of the circle in order to join the portion of the black dog and so find room between its fangs.



Fig. 8. Fowl hunting scene from the tomb of Nefermaat at Meidum, Tomb 16a (from PETRIE 1892: Pl. XVIII).

The wider context of the desert hunt that could be found in Pre-Dynastic works disappeared from the Hemaka disk together with the supplementary emblems observed in White Cross-lines pottery and, with this, another connection is created with subsequent Old Kingdom iconography. In the non-royal iconography of the Old Kingdom, thirty-six examples of desert hunt involving dogs and gazelles are known (for the full list, cf. Strandberg 2009: 197–202). Of particular interest here are the earliest examples known from Meidum, dating to the end of the Third Dynasty and the beginning of the Fourth. They are the tombs of Nefermaat¹⁷, Atet (fig. 9)¹⁸,

17 Meidum, Tomb 16a, Cairo JE 43809.

18 Meidum, Tomb 16b, Pennsylvania University Museum E.16141.

and Rahotep¹⁹. The constant preoccupation with the achievement of a unitary state necessitated a confrontation with its dualistic opposite, represented by the chaotic element of the desert. This found a reflection in the iconography of hunting, its fauna, weapons and rituals both cultic and funerary. The strengthening of the state would have loosened this connection, while the solidification of the individualism of monarchy also implied that what had been achieved as a collective enterprise became the sole right and duty of the king. This is testified by the continuity of the iconography of the hippopotamus hunt and the slaying of captives. The attention which the Egyptians paid to tradition seldom allowed for the abandonment of an iconographical motif. Hunting must have come to be regarded as representative of a way of living which, in Egyptology, takes the name of «Decorum» (Baines 1993: 59-62 with previous bibliography) but is devoid of the cosmogonical significance it presented in the Naqada Period.

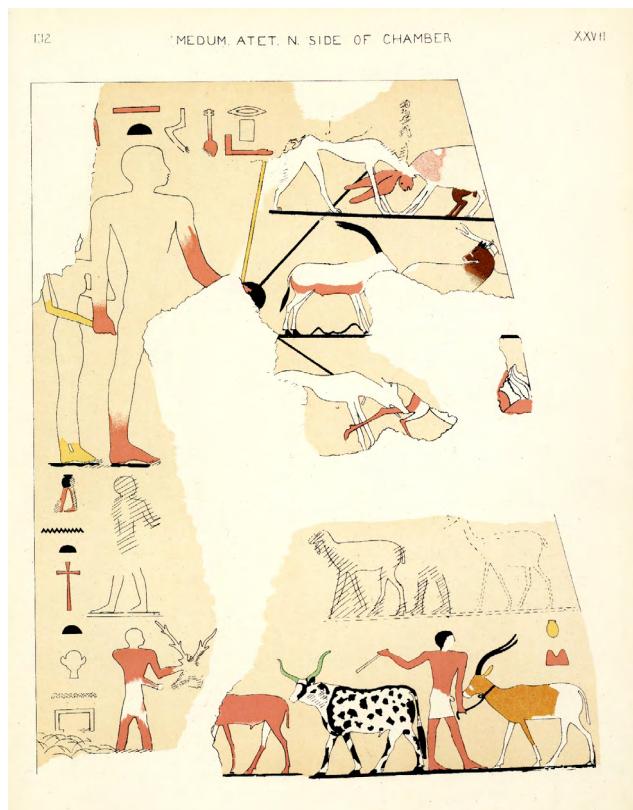


Fig. 9. Game hunting scene from the tomb of Atet at Meidum, Tomb 16b
(from PETRIE 1892: Pl. XXVII).

¹⁹ Tomb 6, Cairo Temp. No. 19.11.24.3G.

The representations of the Early Dynastic and the Old Kingdom also differ in their employment of metonymy. (Auto)biography and portraiture have been identified as the two principle and most prolific forms of self-thematisation of the Old Kingdom creative faculty (Assmann 1996). The presence of the large-scale representation of the tomb owner makes the hunting scenes of the Old Kingdom an exemplification of a pseudo «moral perspective» (Laboury 1998: 140) rather than the representation of the whole cosmos and of the battles for its preservation from chaos. The difference is subtle. Among the many scenes of «daily life», dogs become attributes (Schulz 2006: 318) rather than metonymic substitutes of the élite way of living and are now indicated by their name proper, which can be, exceptionally for an animal, even be theophoric (Fischer 1977, with previous bibliography).

Bibliography

- ASSMANN J. 1996, *Preservation and presentation of self in ancient Egyptian portraiture*, in P. Der Manuelian (ed.), *Studies in honor of William Kelly Simpson*, Boston (MA), pp. 55-81.
- BAINES J. 1993, *Symbolic roles of canine figures on early monuments*, in «Archéo-Nil» 3, pp. 57-74.
- BARD K.A. 2017, *Political economies of Predynastic Egypt and the formation of the early state*, in «Journal of Archaeological Research» 25.1, pp. 1-36.
- DONADONI S. 1957, *Un disco di Hemaka*, in Anonimo (a cura di), *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Pisa 1957, Firenze, pp. 101-103.
- DREYER G. 2011, *Tomb U-J: A royal burial of Dynasty 0 at Abydos*, in E. Teeter (ed.), *Before the pyramids: The origins of Egyptian civilization*, Chicago, pp. 127-136.
- EMERY W.B. 1936, *The tomb of Hemaka*, Excavations at Saqqara, Cairo.
- ENGEL E.-M. 2008, *The royal tombs at Umm el-Qa'ab*, in «Archéo-Nil» 18, pp. 30-41.
- FIRTH C.M., QUIBELL J.E. 1935, *The Step Pyramid*, Excavations at Saqqara, Cairo.
- FISCHER H.G. 1977, *More ancient Egyptian names of dogs and other animals*, in «Metropolitan Museum Journal» 12, pp. 173-178.
- GODRON G. 1990, *Études sur l'Horus Den et quelques problèmes de l'Égypte archaïque*, Cahiers d'Orientalisme 19, Genève.
- HENEIN N. 2001, *Du disque de Hemaka au filet hexagonal du lac Manzala: un exemple de pérennité des techniques de chasse antiques*, in «Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale» 101, pp. 237-248.
- HENDRICKX S. 1996, *The relative chronology of the Naqada culture: Problems and possibilities*, in J. Spencer (ed.), *Aspects of early Egypt*, London, pp. 36-69.

- HENDRICKX S. 1999, *La chronologie de la préhistoire tardive et des débuts de l'histoire de l'Égypte*, in «Archéo-Nil» 9, pp. 13-81.
- HENDRICKX S. 2008, *Les grands mastabas de la I^{re} dynastie à Saqqara*, in «Archéo-Nil» 18, pp. 60-88.
- HENDRICKX S. 2010, *L'iconographie de la chasse dans le contexte social prédynastique*, in «Archéo-Nil» 20, pp. 106-133.
- HENDRICKX S., EYCKERMANN M. 2012, *Visual representation and state development in Egypt*, in «Archéo-Nil» 22, pp. 23-72.
- KAHL J. 2001, *Hieroglyphic writing during the fourth millennium BC: an analysis of systems*, in «Archéo-Nil» 11, pp. 101-134.
- KAHL J. 2002-2004, *Friihägyptisches Wörterbuch*, Wiesbaden.
- LABOURY D. 1998, *Fonction et signification de l'image égyptienne*, in «Bulletin de la classe des beaux-arts» 6th series, 9.7-12, pp. 131-48.
- LABOURY D. 2017, *Tradition and creativity: toward a study of intericonicity in ancient Egyptian art*, in T. Gillen (ed.), *(Re)productive traditions in ancient Egypt*, Proceedings of the conference held at the University of Liège, 6th-8th February 2013, Liège, pp. 229-258.
- LINSEELE V., VAN NEER W. 2009, *Exploitation of desert and other wild game in ancient Egypt: The archaeozoological evidence from the Nile Valley*, in H. Riemer, F. Förster, M. Herb, N. Pöllath (eds), *Desert animals in the eastern Sahara: status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*, Proceedings of an interdisciplinary ACACIA workshop held at the University of Cologne, December 14-15, 2007, Cologne, pp. 47-78.
- MÜLLER V. 2012, *Do seal impressions prove a change in the administration during the reign of King Den?*, in I. Regulski, K. Duistermaat, P. Verkinderen (eds), *Seals and sealings practices in the Near East. Developments in Administration and Magic from Prehistory to the Islamic Period*, Proceedings of an International Workshop at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo on December 2-3, 2009, Leuven - Paris - Walpole (MA), pp. 17-32.
- PETRIE W.M.F. 1892, *Medium*, London.
- PETRIE W.M.F. 1900, *The royal tombs of the First Dynasty. Part I*, Memoir of the Egypt Exploration Fund 18, London.
- PIACENTINI P. 2002, *Les scribes dans la société égyptienne de l'Ancien Empire*, I, *Les premières dynasties, les nécropoles memphites*, Études et Mémoires d'Égyptologie 5, Paris.
- PICCIONE P.A. 1990, *Mehen, mysteries, and resurrection from the coiled serpent*, in «Journal of the American Research Center in Egypt» 27, pp. 43-52.
- QUIBELL J.E. 1913, *Excavations at Saqqara (1911-12): The tomb of Hey*, Excavations at Saqqara, Cairo.
- QUIBELL J.E. 1923, *Excavations at Saqqara (1912-1914): Archaic mastabas*, Excavations at Saqqara, Cairo.

- REISNER G.A. 1931, *Mycerinus: The temples of the third pyramid at Giza*, Cambridge (MA).
- REISNER G.A. 1936, *The development of the Egyptian tomb down to the accession of Cheops*, Cambridge (MA) - London.
- SCHULZ R. 2006, *Dog missing his master: Reflections on an Old Kingdom tomb relief in the Walters Art Museum, Baltimore*, in M. Bárta (ed.), *The Old Kingdom art and archaeology*, Proceedings of the conference held in Prague, May 31 - June 4, 2004, Prague, pp. 315-324.
- STEVENSON A. 2016, *The Egyptian Predynastic and state formation*, in «Journal of Archaeological Research» 24.4, pp. 421-468.
- STRANDBERG Ås. 2009, *The Gazelle in ancient Egyptian art: Image and meaning*, Uppsala Studies in Egyptology, 6, Uppsala.
- TALLET P., LAISNEY D. 2012, *Iry-Hor et Narmer au Sud-Sinaï (Ouadi 'Ameira): un complément à la chronologie des expéditions minières égyptiennes*, in «Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale» 112, pp. 381-398.
- TEFNIN R. 1979, *Image et histoire: réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, in «Chronique d'Égypte» 54.108, pp. 218-244.
- TEFNIN R. 1993, *L'image et son cadre: réflexions sur la structure du champ figuratif en Égypte prédynastique*, in «Archéo-Nil» 3, pp. 7-22.
- WENGROW D. 2008, *Limits of decipherment: object biographies and the invention of writing*, in B. Midant-Reynes, Y. Tristant (eds), *Egypt at its origins 2*, Proceedings of the international conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, Toulouse (France), 5th-8th September 2005, Leuven, pp. 1021-1032.
- WILKINSON T.A.H. 1999, *Early dynastic Egypt*, London - New York.

Where do the Children Play? Some Thoughts on Toys in the Ancient Near East during the 3rd Millennium BCE

Agnese Vacca

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

agnese.vacca@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8420-1974>

DOI: 10.54103/milanoup.115.104

Abstract

This article will briefly explore the material culture associated with infancy and childhood, focusing on object categories that can be potentially interpreted as playthings, such as clay rattles, spinning tops, whistles, and miniature vessels. These specific categories of objects are discussed considering their occurrence in child's graves, as well as in domestic and cultic assemblages dating to the 3rd millennium BC in Mesopotamia, South-Eastern Anatolia, and the Levant. The article will review the variety of interpretation proposed for them arguing for multi-functional use, including that related to potential playthings. References to contemporary literary and iconographic sources, as well as to later 2nd-1st millennia BC case-studies, from the Ancient Near East and beyond will be made to widen the discussion.

1. Studies on Children and Childhood¹

While children are not rare in the ancient Near Eastern (henceforth, ANE) archaeological and textual evidence, they have been only sparsely studied, and the actual potential they hold for the investigation of past societies still remains largely unexploited (Garroway 2014). Over the past two decades, growing attention has been paid to gender studies and, especially since the 1980-1990s, research has shifted its focus towards social categories that have been long neglected, such as women and children (Durand 1987; Bolger 2008). For the most part, targeted studies on ANE children and childhood arose after the 1980s and were twofold: those concerned with textual evidence – which

¹ I wish to warmly thank Valentina Oselini and Mohammed Alkhaled for their help in collecting data on 3rd millennium BC child burials from Syria and Mesopotamia, and to Valentina Oselini for providing me the GIS map of burials mentioned in the text. A special thank is also addressed to the editors of the volume for inviting me to participate in this volume and to the anonymous referee for providing me valuable suggestions and insights on ancient Egypt.

analyse terminology mostly related to age, gender, socio-economic classes, labour engagement and life conditions, childhood diseases and children's intellectual and physical training – and those focused on archaeological evidence and material culture, which concentrated on aspects concerning iconographic representations and funerary practices (Théodoridès *et al.* 1980; Capomacchia, Zocca 2019). Conversely, aspects related to children's games have been rarely addressed in past and recent studies, a trend which is mainly due to the sparsely available documentation and the uncertainties in interpreting playthings (see Hübner 1992 for toys in Iron Age Southern Levant).

In this article, I will discuss the material culture possibly associated with infancy and childhood by concentrating on aspects related to children's games drawn from the available archaeological, iconographic, and textual evidence. The focus is on 3rd millennium BC contexts from Mesopotamia, Anatolia, and the Levant, although references to later 2nd-1st millennia BC case-studies will be also addressed to widen the discussion. Some categories of objects will be selected, and I will review the different interpretations proposed for them, including those related to potential playthings.

Overall, the investigation of ludus in ANE societies, i.e. how and for how-long children spent their free-time in playing activities, should incorporate the analysis of specific aspects such as age and gender categories, understood as cultural constructs strictly related to both physiological and social aspects that may vary greatly across time and space (Kamp 2001). In this respect, childhood is not only biologically, but mainly also socially defined according to the cultural connotation of children's developmental stages and their "social age". Similarly, sex/gender differentiation can be understood not only as a biological difference, but notably as a cultural interpretation of sexual diversity (Baxter 2005). During the 3rd millennium BC, the definition of breakpoints in childhood developmental stages can be mainly reconstructed through textual evidence coming from literate societies of Northern and Southern Mesopotamia and the Northern Levant (i.e., Tell Mardikh/Ebla). According to cuneiform texts, different stages of childhood can be detected, ranging from new-born to child and youth. Specific age-grade terms occur in written sources, such as weaned children (Sum. *dumu:EN*), babies (Sum. ŠA₃, Akk. *šerru*), children and sons (Sum. *dumu*, tur, banda₃, Akk. *šuharu*), and minor (Sum. lu₂ tur-ra). As for sex/gender, a distinction among female (Sum. *munus*) and male (Sum. *nita_x(KUR)*) children occurs, although the term *dumu* is often used regardless of biological gender to convey offspring and kinship relationships (Verderame 2017: 133-134; Bartash 2018a). Young adult male (Sum. *guruš*, Akk. *šuhru*) and woman (Sum. *geme₂*, Akk. *šuhartu*) are also distinguished (Bartash 2018a).²

² A rich vocabulary related to children is also attested in the private archives of Assyrian merchants found in the kārum of Kültepe/Kanesh and dating to the beginning of the 2nd

According to Bartash (2018a: 14-15, fig. 3), a fourfold system of age grades reflecting biosocial life can be detected in 3rd millennium BC Southern Mesopotamia texts; it encompasses infants and children, unmarried adolescents, and adults, married adult individuals and elders. Important turning points are represented by both reproductive age and social condition, the latter involving marriage with a consequent change in the legal status of an individual in the society. A further age grade system can be deduced from administrative texts, and it is based on the labour value of an individual, which ranges from non-exploitable (new-born and babies) to exploitable (children), full workers (youths and adults) and individuals with limited labour value (elders) (Bartash 2018a: 16, fig. 4). Yet, it is not always easy to define the threshold between the different age categories and absolute age in years, even though weaning seems to have occurred around 2-3 years and it seems that children began to participate in working tasks at the age of about 5-7 years, being considered youths or young adults when they reached 12/14 years (onset of puberty) and were of marriageable age (Ziegler 1997; Englund 2009; Bartash 2018a: 16; Justel 2018: 59-82).

Thus, playtime, understood as a fundamental aspect of children's cognitive and physical development, should have characterised the life course of a child at least from birth to puberty, if not earlier to the age of 5-7 years, when children began their apprenticeship in family-run workshops or farms, as well as in public institutions (e.g. scribes, valets, etc. working for public institutions such as temples and palaces). Children from unprivileged social strata, such as orphans, sons of slaves and debtors, prisoner of war, and deportees, were obliged to work even at a younger age (4-5 years) becoming dependant on public institutions in exchange of salary or shelter (Bartash 2018b).³ On the other hand, children from the high-ranking milieu could also be entrusted with tasks of responsibility at a young age, as in the case of Assurbanipal (668-630 BC), who succeeded his father Esarhaddon to the throne of Assyria when he was a child. The king's childhood, described in several tablets kept in Nineveh's archives and especially in his autobiographical inscriptions,⁴ was characterized by an intense intellectual and physical training including scribal education, initiation to the practices of exorcism and training in the lion hunt and martial arts, political business, and royal etiquette (Villard 1997; Zamazalová 2011). Those children

millennium BC (Michel 1997). See also Pezzulla 2020 for the tentative identification of age categories in iconographic representations.

3 More information about working age can be gathered from Neo-Babylonian texts from the temple of Šamaš at Sippar where we have mentions of young dependant workers employed as arborists working at the age of 4-5 years (Joannès 1997: 120-121).

4 The Ashurbanipal *res gestae* are inscribed on several hundred clay prisms discovered in the North Palace of Nineveh; passages related to the childhood of the Assyrian king occurs especially in inscription "L" and in the so-called Rassam Prism from the name of the archaeologist, Hormuzd Rassam, who discovered it during the excavations in the North Palace of Nineveh).

seem to have spent a limited time in playing activities, soon becoming “young adults”.

Cuneiform texts occasionally mention playtime and overall children are rarely attested in Mesopotamian literature, with the exception of the wisdom literature with reference to pedagogical aspects (Verderame 2017). Thus, while child-training, education and labour are dealt with in cuneiform texts, a relevant part of children’s lives involving playing activities mostly escapes our knowledge. A notable exception is represented by a Middle Babylonian tablet (HS 1893), classified as a praise text with an address to the city of Babylon. In the tablet a variety of activities interpreted as children’s games is listed. The narrating voice, even if not explicitly mentioned, should be Ištar and the activities described appear to be related to the cult of the goddess (Kilmer 1991; Zomer 2019). The tablet contains in a single column two separate lists of boys/young men and girls/maiden’s games. The section related to young boys enlists physical actions such as jumping, running, throwing and strength-demonstrating games; terms such as «the rogue one, the proud one, and the acrobat» are employed besides verbs like taunting, mockery and hiding. The winner is described as «the one who dances», while the loser «beats (his) breast» (Zomer 2019: 51-52, v. 14-15).

In the following list concerning girls’ activities, housework, hair combing and dressing games are enumerated; in this section verbs are used in the imperative form, entailing games where girls command each other to perform specific tasks, such as «stir-up-my-dust!». Other girl games entail taunting boys, making use of verbs such as «attack!», and «escape-him!» (Zomer 2019: 51-52, v. 20). The light-heartedness of the girls contrasts with a passage of the Myth of Nergal and Ereshkigal, where the goddess of the Netherworld regrets her sad childhood: «since I was a little girl, I have not known the play of maidens, nor have I known the frolic of little girl» (Foster 2005: 18).

The Middle Babylonian tablet represents a unique text describing games in daily life. Besides free-body and imagination games, objects employed as playthings in the text are the skipping rope (*keppū*), stick-dice, and astragali (*kisallu*).

A further mention of playthings can be found in the *Gilgameš Epic* known in different versions, the most famous of which is the standard Babylonian epic (George 2003). In the *Gilgameš Epic*, the hero Gilgameš – son of the goddess Ninsun and the king Lugalbanda – is already grown-up, although he refuses to come of age; he left the city of Uruk and spent his time amid amazing adventures, encounters, and battles with mythical creatures (such as Humbaba in the Forest of Cedar), which he faced together with his wild friend Enkidu. However, throughout the tale, Gilgameš progressively achieves adulthood and eventually returns to the city of Uruk, exchanging the light-heartedness of youth for parenthood and social burdens. Scholars have dealt with the many possible readings of the different versions of the *Gilgameš Epic*, disclosing literary *topoi* such as the life-stages and age-specific behaviours, and the literary significance of the

journey as a rite passage, or liminal transition, involving changing age and social status, with the final aggregation of the mature Gilgameš into the community (Harris 2000: 37; Rendu Loisel 2020: 233-235).

In one of the five poems of the earliest Sumerian version (*Bilgames and the Netherworld*) – later incorporated into the XII tablet of the standard Babylonian version – Gilgameš, whose name appears as Bilgames, manufactures a *pukku* and a *mekkû*, probably a ball and a mallet, from the wood of a haunted tree that the hero freed from the creatures of evil for the Goddess Inanna (George 2000: 176; 2003: 528-530, 898-900). Bilgames then begins to play with the young men of Uruk with the *pukku* and *mekkû* in the city street making noise to the point that the inhabitants of Uruk complained to the gods, and the playthings are thrown into a hole and down into the Netherworld.

The sons of his city who had come with him lopped off its branches, lashed them together. To his sister, holy Inanna, he gave wood for her throne, he gave wood for her bed. For himself its base he made into his ball, its branch he made into his mallet. Playing with the ball he took it out in the city square, playing with the ... he took it out in the city square. The young men of his city began playing with the ball, with him mounted piggy-back on a band of widows' sons. "O my neck! O my hips!" they groaned. The son who had a mother, she brought him bread, the brother who had a sister, she poured him water. When evening was approaching he drew a mark where his ball had been placed, he lifted it up before him and carried it off to his house. At dawn, where he had made the mark, he mounted piggy-back, but at the complaint of the widows and the outcry of the young girls, his ball and his mallet both fell down to the bottom of the Netherworld. (George 2000: 183, *Bilgames and the Netherworld*, v. 145-164)

Bilgames seems to act as a child, weeping and crying for his lost playthings «O my *ball!* O my *mallet!* O my *ball*, which I have not enjoyed to the full! O my ..., with which I have not had my fill of play!» (George 2000: 183, *Bilgames and the Netherworld*, v. 169-171).

The exact meaning and use of these playthings is not known, although it seems that they were employed in a sort of game or sport (like modern polo) played by Gilgameš and the young men of Uruk (George 2003: 449). Similarities can be found in ancient Egypt, in gaming scenes depicted in several tombs, such as those of the Beni Hasan necropolis dating to the Middle Kingdom (Deckers 1992: figs 77, 83). According to Deckers (1992: 113-115), two types of ball games can be recognised based on figurative scenes: the first involves catching and juggling games (exclusively associated with women), while the second seems to have required the use of a bat by male figures. In the temple of Hatshepsut, Tuthmosis III is depicted standing before the god Hathor and holding a ball and a bat (Decker 1992: fig. 78). Interestingly, in similar scenes accompanied by hieroglyphic inscriptions occurring in later Ptolemaic temples,

the king is described as holding a bat and a ball, enjoying himself «as a boy, a youngster, a child» (Borghouts 1973: 132), reminding us of the childish behaviour of the Mesopotamian hero.⁵

The rare mentions of playthings in Mesopotamian texts introduce us to the difficult question of archaeological visibility of games and gaming in the ANE, especially when related to another almost invisible component of ancient Near Eastern societies represented by children.⁶

2. Child-related Objects and Playthings: Archaeological Contexts and Problems of Definition

The identification of toys as specific forms of child-related material culture is a complicated task. Objects generally interpreted as toys encompass clay rattles, miniature vessels, figurines, and small carts with wheels (Kilmer 1993; Kamp 2001; Crawford 2009). However, there is no unequivocal interpretation of these objects as child-related in the published literature. In fact, their function and meaning may vary considerably depending on the context in which they were used, resulting in different interpretations ranging from toys to utilitarian items and objects with a ritual purpose and significance (Tooley 1991; Moorey 2004: 10-11; Tamm 2013).

Following Crawford (2009: 55) «being toys is a potential characteristic of all objects within a child's environment». Overall, every object can be transformed into a plaything and even children could have produced their own toys, such as mud or clay figurines, and miniature small vessels (§2.1-2). Some authors have explored the role of children as both toy makers and users; they investigated the archaeological evidence of their agency, recognizable, for instance, in fingerprints left by children on wet clay or in use wear and breakage patterns observable on clay figurines (Hutson 2015). Ethnographic examples of hand-made toys modelled by children have been documented by E.L. Ochsenschlager (2004) in villages of the Marsh Arab in years 1968-69. These include sun-dried mud figurines manufactured by children of different ages, starting from 3-4 years old, and reproducing common animals (such as sheep, camel, horse, dog, water buffalo and chicken), but also uncommon wild

5 The representation of the king with a bat and a ball has been connected with the myth of Apophis, where the king blinds the god with a ball, probably made of wood (Decker 1992: 115). For the origin and development of the myth see Borghouts 1973, with main bibliographical references to iconographic representations and hieroglyphic inscriptions.

6 Adults' games are better known from archaeological findings and iconography and encompass, for instance, gameboards which have been found in Egypt from the pre-Dynastic period (mid-4th millennium BC) and in Mesopotamia and Iran from the Early Bronze Age (3rd millennium BC), such as the Egyptian Senet or the Sumerian Twenty Squares or Royal Game of Ur found in grave PG 513 of the Ur necropolis (Finkel 2007; Crist *et al.* 2015). Other gaming objects include dies and knucklebones, also interpreted as instruments of divination (Finkel 2007: 27-28; Beeri *et al.* 2010).

species such as lions, schematic human figures, houses, and vehicles, such as wagons and boats (Ochsenschlager 2004: 79–85, figs 5.7–11).⁷

Besides “visible” child-related objects, other “invisible” children toys made of organic substances, which have not survived in the archaeological record, must have existed (Crawford 2000: 174). Examples of toys made of perishable materials from ancient Egypt – where climatic conditions have favoured their preservation – are in fact well-attested. These include wooden spinning-tops, leather, or wooden balls, and jump-ropes made of organic fibres discovered in domestic and funerary contexts dating from the Pre-Dynastic period to the Roman age (Janssen *et al.* 2007; Decker 1992: 111–135).⁸ Exemplars of children’s toys were found, for instance, in a Pre-Dynastic child’s grave (tomb no. 100) in the Naqada necropolis (Petrie *et al.* 1986: 35, pl. VII), and at the site of Kahun in domestic contexts dating to the 12th Dynasty (early 2nd millennium BC) (David 1979: 12–15; 2003: 371). It is worth mentioning the finding in the Tomb of Hemaka at Saqqara, dating to the 1st Dynasty (ca. 3000–2900 BC) and pertaining to an adult individual, of a wooden box containing wooden disks (with one side convex and the other flattened) kept together with small sticks, some of which inserted into the perforations of the disks and likely used as spinning tops (Emery 1938: 13, 28–29).

As a complement to archaeological materials, gaming scenes occur in several tombs dating from the Old Kingdom onwards. One of the most representative is the depiction, accompanied by inscriptions, of different types of gaming appropriate for children in the tomb of Kheti at Beni Hasan (tomb no. 17) dated to the 11th Dynasty, between the late 3rd and the early 2nd millennium BC. These encompass guessing games, with little sticks or pair of pots, throwing and hoop games (Decker 1992: 121–124, fig. 83).

In the ANE, toys made of organic materials are archeologically invisible due to the climatic conditions of the region and this probably accounts for the scarcity of contextual finding and the restricted number of object types potentially interpreted as playthings that are mostly made of backed clay.

Overall, archaeological contexts where children are physically visible are represented by graves. From a child-oriented perspective, burials – especially single depositions – could be meaningful archaeological contexts to observe relevant associations between age-at-death, sex, burial type, and grave goods. However, it should be remarked that in excavation reports, and especially in old excavations, information regarding the age-at-death (based on skeletal and dental development) are not consistently mentioned, and sex determination is even more rare

7 On children play with self-made objects in Greek and Roman world see especially Lambrugo forthcoming.

8 Exemplars of tops from later Roman contexts are well-represented by the findings from the domestic contexts at Tebtynis, Fayyum (Gallazzi and Hadji-Minaglou 2019: 213, cat. no. 141).

since it requires expensive DNA studies (Brown 2015).⁹ Moreover, osteological remains pertaining to children are generally more affected by bone deterioration.

Particular artefact types that are never, or only rarely, attested in adult burials, while occurring in children graves, can be more plausibly interpreted as toys. Yet, the occurrence of actual plaything in child graves is nonetheless rare in funerary contexts dating to the 3rd millennium BCE throughout the ANE, and overall burial objects were almost never left in infant and child graves, suggesting some level of horizontal stratification, as well as specific patterns of children's social integration into the community. In interpreting children graves, some scholars have also emphasised the role of adults in manipulating burials and creating the mortuary context, thus reflecting ritual aspects related to death and beliefs of the afterlife, as well as adults' behaviours towards childhood and premature deaths (Parker Pearson 2001: 102-104; Garroway 2014: 25).

Actually, child burials show a high variability in funerary ritual. The most attested typology of Early Bronze Age burials consists of inhumations in simple pits and *enchytrismos* located within settlements, under the floors of domestic or public spaces or in abandoned areas, suggesting a different treatment for adults and children. Ceramic containers employed as children's burials usually encompass jars, pots, or pithoi, often consisting of two different fragmentary vessels, with one used to accommodate the body and the other to cover it. However, cases of extramural infant/child burials are also attested, especially when they occur in multiple depositions in association with adults.¹⁰ When present, the most common funerary equipment consists of necklaces or bracelets made of stone and shell beads, ceramic vessels, and metal implements. In some cases, particular objects such as clay rattles and miniature vessels can be also found (§ 3.1-2). The occurrence of specific object categories in funerary contexts related to children may allow us to propose a toy function for some findings (§ 3.1-2). Yet, similar objects have been also discovered in domestic contexts where, nevertheless, gendered activity areas cannot be certainly reconstructed, and the possible toy function thus becomes disputed. Based on ethnographic examples from villages in the Marsh Arab, Ochsenschlager (2004: 88-89) observes that abandoned toys can be found in a number of different locations, including courtyards, canals, and marshes, and even scattered in the fields.

⁹ Studies on human remains generally appear on final excavation reports and targeted articles especially those from recent excavations in the Euphrates and Jazirah areas by A. Soltysiak.

¹⁰ In extramural cemeteries in the Middle Euphrates Valley children are consistently less numerous than adults, while they occur as intramural depositions (Bouso 2015). For instance, in the Early Middle Euphrates 2a (EME 2a) extra muros cemetery at Hassek Höyük, among 97 graves only 3 pertain to children; conversely, the number of children buried inside the settlement is higher amounting to 26 depositions contra 1 youth and 12 adults (Bouso 2015: 379). For Early Bronze Age burials in the Jazirah and Tigris regions see Valentini 2011, 2019. See Massa 2014 for a throughout study of Early Bronze Age burials in the Central Anatolian plateau during the 3rd millennium BC and Bachhuber 2015.

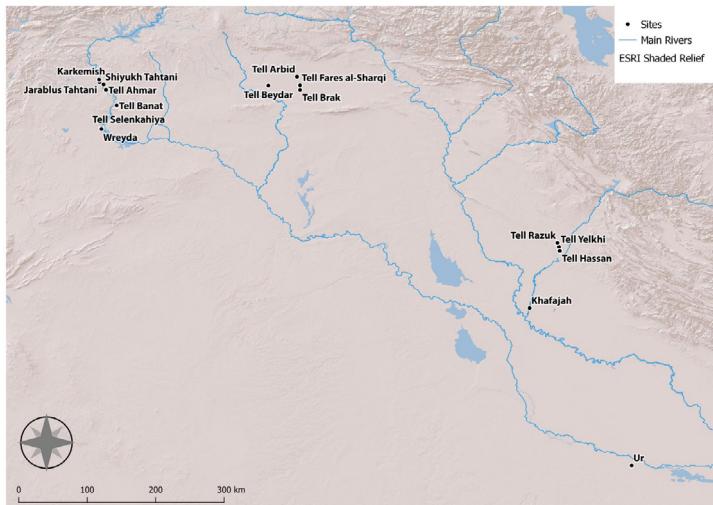
3. Children and Playthings

Overall, targeted studies on children's burials are rare and information can be gathered from the general literature on funerary customs and excavation reports on ANE cemeteries.¹¹ In this article I have selected and analysed a total number of 189 burials containing children graves from several sites dating to the 3rd millennium BC, located along the Euphrates (Jerablus Tahtani, Tell Banat, Tell Selenkahiye, Tell Ahmar, Tell Ashara/Terqa, Carchemish, Shiyukh Tahtani), in the Jazirah (Rad Shaqra, Tall Arbid, Tell Beydar, Tell Brak, Tell Fares al-Sharqi) and in Central-Southern Mesopotamia (Khafajah, Tell Hassan, Tell Razuk, Yelkhi) in order to quantify the occurrence of potential child-related objects and their direct association with children (fig. 1). Overall, the selected sample encompasses children's graves (infants, children, youngsters, and pre-adults, ranging from 0 to 14 years) located in residential neighbourhoods (half of the sample), abandoned areas and, to a lesser extent, in extra-mural cemeteries. Out of 189 graves, 153 are single depositions, while the remaining sample (36) encompasses multiple burials (with one or more than one adult plus one or more children).¹² The majority of graves are simple pits and depositions in ceramic containers (especially for single child burials), with few chamber tombs and shaft graves representative of multiple depositions. Slightly less than half of the total children graves (ca. 44%) are furnished with a funerary assemblage, mainly consisting of ceramic vessels, ornaments including necklaces made of stone, terracotta and metal beads and shells, metal pins, earrings, and bracelets.¹³ Some of the graves have particular grave goods such as terracotta figurines, clay rattles, whistles, and castanets, models of boats and miniature vessels. The latter categories of objects could have functioned as playthings, even if their occurrence in other contexts – as it will be discussed in the following paragraphs – opens up to different interpretations. The brief outline given below is an approach to the identification of a child-related material culture in the 3rd millennium BC ANE moving from their direct association in funerary contexts (mainly single internment were selected) and discussing particular object categories that occur in the children graves here analysed. However, a thorough study is needed, considering a wider sample, as well as a statistical analysis of grave goods occurring in children versus adult burials (see Kohut 2011). Besides potential playthings occurring in children's graves, other materials will be considered to widen the discussion (§ 3.1).

11 See Pezzulla 2018 for an analysis of children's burial and associated material culture in Mesopotamia and Syria dating to different chronological periods with a focus on 3rd millennium BC burials.

12 Out of 290 individuals buried in the 189 single and multiple graves considered in this study, 250 depositions pertain to children.

13 Multiple burials have not considered in this count due to the difficulty in associating grave goods to individuals.



Site	No. of burials considered	Type of burial	Total no. of individuals	Total no. of children	Bibliography
Jarablos Tahtani	31	Single and Multiple	111	85	Peltenburg 2015
Tell Banat	5	Single and Multiple	14	3	Porter 1995; 2002
Tell Selenkahiye and Wreyde	18	Single and Multiple	22	21	Van Loon 2001
Tell Ahmar	5	Single	5	5	Dugay 2005
Terga	10	Single and Multiple	11	11	Tomczyk, Soltysiak 2015
Rad Shaqa	13	Single and Multiple	14	14	Soltysiak 2006
Tell Arbid	31	Single	31	31	Soltysiak, Kolinski 2012; Wygnanska 2018
Tell Fares al-Sharqi	1	Single	1	1	Soltysiak 2010
Tell Beydar	29	Single	29	29	Van der Steede 2007; Bertoldi 2014
Klinfijah	30	Single and Multiple	36	34	Delougaz, Hill, Lloyd 1967
Yelkhi	2	Single	2	2	Fiorina 2007
Hassan	1	Single	1	1	Fiorina 2007
Tell Razuk	2	Single	2	2	Starz 1939
Tell Rumm	1	Single	1	1	Bielski 2003
Shiyukh Tahtani	3	Single	3	3	Sezonzo 2006
Carchemish	7	Single	7	7	Falzone, Sezonzo 2007

Fig. 1. Map with 3rd millennium BC child's burials quoted in the text
(Author's elaboration).

3.1. Clay Objects: Spinning Tops, Rattles, and Flutes

Spinning-tops have been one of the most popular child's games worldwide since antiquity. While spinning tops are found in archaeological contexts in Egypt,¹⁴ in the ANE they are usually rare, probably because they were mainly manufactured in perishable materials as the Egyptian contemporary findings seem to suggest (David 2003: 371 with illustration of wooden tops from the Kahun tombs kept at the Manchester Museum). A rare iconographic representation of children playing with tops is depicted on basalt stelae from Carchemish (Hogarth 1914: pl. B 7 1:10). The stelae, dating to the beginning of the 8th century BC (around 790 BC), are part of the sculptural cycle of the Royal Buttress of the King's Gate complex. The reliefs converge towards a

14 See also *supra*, Piacentini, Delli Castelli in this volume.

central monumental inscription of Yaris, serving as regent of Carchemish for the young king Kamanis (Hogarth 1914: pl. 7:b; Gilibert 2011: 19-54, figs 19-20). The stelae display on the façade Yaris with the adolescent crown prince Kamani, armed and dressed like an adult, and his eight brothers “represented in different stages of childhood” including a baby learning how to walk, five children with short hair, and two youths with long hair (Gilibert 2011: 49). The five children hold or play with a spinning top, while the two youth are playing with astragali. The tops have an acorn-like shape and are of the type set in motion with the aid of a string rope coiled around the body; these tops may be thrown forward while firmly grasping the end of the string, that can be also secured to a whip, and pulling it back (fig. 2). According to Gilibert (2022) the iconography of young princes playing with toys could be set in a ceremonial context of royal investiture and the toys could have served as oracular instruments to obtain favourable omen for their heir apparent. The connection between play and divinatory practices is known also in Mesopotamia, as suggested by literary texts dating to the 2nd millennium BC (Rendu Loisel 2020).



Fig. 2. Royal Buttress of the King's Gate complex, stelae with the royal children at play (after HOGARTH 1914: pl. 7:b).

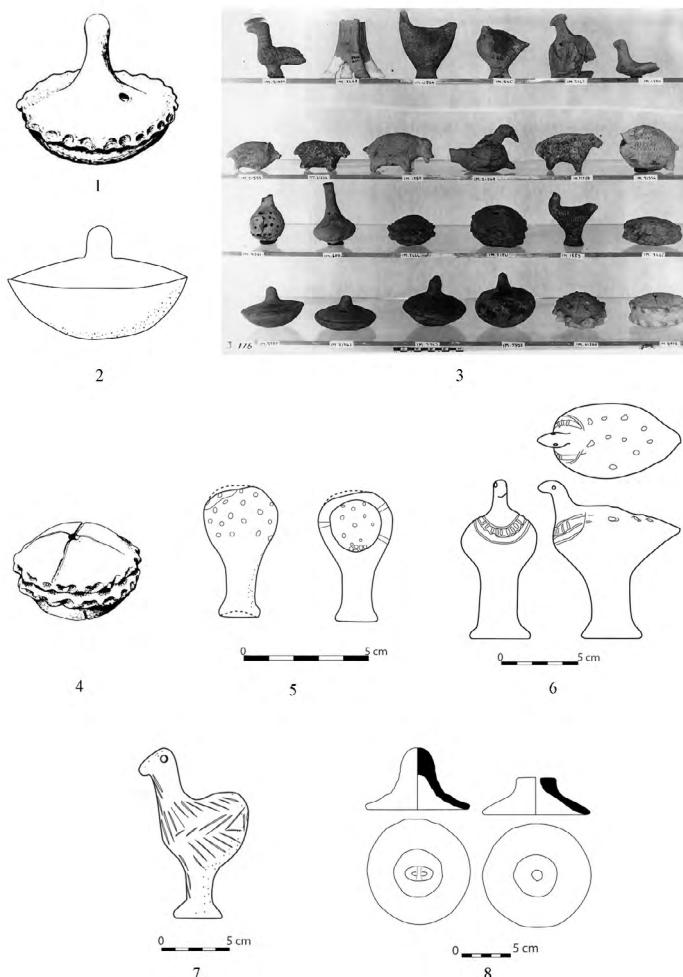


Fig. 3. Spinning tops, clay rattles, whistles and castanets: **1)** probable clay spinning-top (redrawn after WOOLLEY 1955: Fig. 16b, not to scale); **2)** showcase of the Baghdad Museum (redrawn after OCHSENSCHLAGER 2004: fig. 5.16); **3)** object IM 3759 from grave PG 138 of the Ur Necropolis (redrawn after the Woolley's original catalogue card accessible from the Ur project website, <http://ur.iaas.upenn.edu/>, not to scale); **4)** pie-crust rattle from Ur (redrawn after WOOLLEY 1955: Fig. 16b, not to scale); **5)** rattle with a cylindrical stem from Halawa A (redrawn after MEYER *et al.* 1994: fig. 61:10); **6)** bird-shaped rattle from grave T5 at Tell Arbid (redrawn after BIELŃSKI 2004: fig. 4); **7)** bird-shaped whistle from grave U:1 at Tell Bi'a/Tuttul (redrawn after RITTIG 2010: pl. 86:1); **8)** castanets from grave U:1 at Tell Bi'a/Tuttul (redrawn after STROMMENGER *et al.* 1998: pl. 103:12-13).

To my knowledge, there is no targeted study on spinning tops from the ANE and mentions of tops from 3rd millennium BC contexts are extremely rare.¹⁵ A peculiar object published by Sir L. Woolley and retrieved in an unspecified filling layer dating to the 3rd millennium BC in Pit W at Ur is described by the author as a «clay rattle or top» (Woolley 1955: 76, fig. 16a, here fig. 3:1). Woolley refers to an illustration depicting two different objects, one of which is definitely a piecrust rattle (see below; fig. 3:4). For the former object, a tentative interpretation as a top can be proposed (fig. 3:1).

The same piece is described also by A. Tamm (2013: 154, no. 25) as «rather extraordinary» exemplars of a lentil shaped rattle with a single crest, a hole on the upper part and a vertical handle. Although the decoration in a form of a crest is similar to that applied on piecrust rattles, the overall shape and the occurrence of a knob and a rounded bottom differ from that of quite standardised piecrust rattles; moreover, the presence of pebbles is not mentioned. Similar objects from Southern Mesopotamia are kept in the Iraqi Museum in Baghdad and can be recognised in a photograph published by E.L. Ochsenschlager of objects displayed in the museum in 1973 (Ochsenschlager 2004: fig. 5.16; here fig. 3.3). The photograph depicts a show case with several clay animal figurines, whistles, and rattles, while in the lower shelf there are three objects (from the bottom left the first, the third and fourth) that can be tentatively interpreted as spinning tops, rather than rattles or figurines, due to their biconical or lentil-shaped body with a rounded bottom and a vertical knob applied on the top (fig. 3:3). Unfortunately, the identification of the archaeological context is possible only for one object (IM 3759), while for the others, a provenance from the site of Tell Muqqayar/Ur can be merely postulated. Object IM 3759 is described in Woolley's original catalogue cards – accessible from the Ur project website¹⁶ – as a pinkish baked clay pot lid with a knob handle (fig. 3:2). The finding context is a grave (PG 138), excavated in Trial Trench E (TTE), which cuts across the area of the 3rd millennium BC Royal Cemetery of Ur. Unfortunately, graves discovered in this sector are badly documented and more information about PG 138 cannot be obtained (Nissen 1966: 165). The objects are quite small, ca. 8-10 cm in diameter (at the maximum expansion) and the overall shape, with a rounded bottom, is hardly functional for a lid, which is generally characterised by a hollowed inner profile. However, the lid function cannot be rejected since similar, but larger objects, have been found and interpreted as pierced lids to close vessels used for fermentation.¹⁷ Nevertheless,

¹⁵ See Hübner 1992: 86-89 for spinning tops in the Southern Levant during the Hellenistic and Roman periods. According to the author, both gods (such as Hermes) and children play with terracotta and wooden tops and these objects were deposited as ex-voto in sanctuaries but can be also found in graves and domestic contexts.

¹⁶ <http://ur.iaas.upenn.edu/>

¹⁷ I wish to thank Andrea Polcaro for the information he provided me with about some exemplars coming from Tell Zorghul/Nigin in Southern Mesopotamia and the specimens kept

a multifunctional interpretation of these objects, both as lids and spinning tops, cannot be excluded even if additional data are needed to further elaborate on the hypothesis of a toy function for these objects.

Another category of potential child-related objects is represented by clay rattles, which are idiophones producing indirect sound through the vibration of the instrument that contains clay pellets, pebbles, or seeds (Dumbrill 2007). The earliest exemplars are attested in Neolithic contexts, such as the one recovered in an infant burial from Tepe Gawra level XVII/XVI (ca. 5300-5000 BC) together with a clay figurine of a mouflon (Locus 7-37, Tobler 1950: 116, pl. LXXXII:b). During the 3rd millennium BC three main types of rattles are attested in Anatolia, Syria, and Mesopotamia: the fructiform or piecrust, the ball-shaped and the zoomorphic rattles (Pruß 1999; Gorris 2012).

The first type is common in Southern Mesopotamia, Syria, and Iran, where it occurs in contexts dating from the mid-3rd to the 2nd millennium BC (Tamm 2013; fig. 3:4). These baked-clay rattles, with diameters between 6-10 cm and about 3-6 cm thick, have a lentil shape, with one or two crests in the middle and more or less pronounced spikes. They are either manufactured from two separates hemispheres, then joined with a lump of clay, or from a single clay lump; they are perforated on one or both halves and some of them bear two incised lines on the top with a perforation at the cross point (Tamm 2013: 138-139). Pie-crust rattles were mainly found in residential areas at Ur, Kish, Nippur, Tello, Adab, Tell Asmar and Tell Agrab (Mesopotamia), Susa and Haft Tappeh (south-western Iran). Few exemplars were also found in cultic contexts (e.g., the Snake Shrine at Tell Asmar and the Ishtar temple at Mari), and in workshop areas (Ur, *Diqdiggah*) dating to the late 3rd millennium BC, as well as in public buildings, such as the XVIII cent. BC palace of Zimri-Lim at Mari.¹⁸

The second type encompasses rattles with a cylindrical stem (ca. 8-10 cm) and a spherical hollowed and pierced body. They are manufactured in two pieces, the stem and the lower body, the latter filled with small stone or clay spheres and then joined with the spherical upper body. This simple rattle type is documented from the 3rd to the 1st millennium BC in Mesopotamia and the Levant (Pruß 1999: 57-59; Gorris 2012; fig. 3:5). Exemplars dating to the 3rd millennium BC are mainly found in domestic contexts in Northern Mesopotamia and along the Middle Euphrates Valley, e.g. at Tell Brak (Mc Donald 2001: fig. 490: 95-96), Tell Halawa A (Meyer *et al.* 1994: figs 60-61: 9-11), Tell 'Abd (Pruß 2019:

at the Baghdad Museum that could have been also the function of lids given the diameter similar to those of closed shapes.

18 For a description of pie-crust rattles with the catalogue of published exemplars see Tamm 2013 with relevant bibliography.

pl. 26: a-d), Tell Chuera (Pruß 1999: fig. 2: R1-4), and at the site of Hama in the Orontes Valley.¹⁹

The third type is the zoomorphic rattle, which is common across Mesopotamia, Syria, and Anatolia from the mid-3rd to the late 2nd millennium BC (Rashid 1984: 98; Pruß *et al.* 1994: fig. 46; Pruß 1999: 59-60). The most common is the bird-shaped rattle that displays a hollow globular or expanded body with perforations and a pedestal cylindrical base; the tail and the head are modelled in a bird-like shape, while the body is decorated with incisions recalling the plumage. Exemplars of these kinds of rattles have been found at Tell Arbid (Syria) in association with a rich child grave (Grave 5) dated to the post-Akkadian or late Early Jazirah 4-early Early Jazirah 5 period (henceforth EJZ), ca. 2200 BC (Wygñanska 2018).²⁰ The child's body (approximately 4-years-old, undetermined sex) was accommodated inside a cooking pot, while the funerary assemblage was placed in the burial cavity. It consisted of six vessels, gold, silver and bronze ornaments, beads, and a terracotta bird-shaped rattle. The rattle is 13.5 cm high and has a cylindrical stand with a hollowed bird on the top; the latter has a pointed tail and an expanded body with ten pierces on the top, two incisions for the eyes and a decoration with three incised lines around the neck (Bieliński 2004: 339, figs 4-5; fig. 3:6).

Comparable specimens (dating to Period EJZ 5) were found at Tell Brak, in Area CH in a surface level covering the houses of the late 3rd millennium BC (Mallowan 1947: pl. LIV:4) at Tell Mozan (Wissing 2009: 355, pls 73:1198, 157:1197), and in EJZ 4 houses at Tell Chuera (Pruß 1999: 70-71, figs 3-4) and Tell Halawa A (Pruß *et al.* 1994: fig. 46). A large number of bird-shaped rattles (13 exemplars) was discovered at the site of Tell Bi'a/Tuttul in a silo and in destruction layers between the royal tombs and Palace B (Rittig 2010: 87-88).

For these idiophones multifunctional interpretations as musical instruments, ritual objects, or toys have been proposed (see Tamm 2013: 140-143). According to A. Pruß (1999), who analysed Early Bronze Age rattles from Syria and Mesopotamia, the frequent occurrence of these idiophones in domestic contexts suggest a mundane use by common people for private cult or magic, as well as for children's toys. A similar interpretation is suggested by Tamm (2013:142) for the rattles uncovered in Mesopotamia and south-western Iran, due to their frequent occurrence in domestic contexts and, to a lesser extent, in private buildings and workshops. Interestingly, R. Dumbrill (2007: 21) noted that some of the pie-crust rattles bear fingerprints of children, who could have

19 The study and publication of rattles from Early Bronze Age houses of levels J8-1 at Hama (ca. 2550-2000 BC) and kept at the National Museum of Denmark is currently under way by the author together with M.M. Hald, S. Lumsden, and G. Mouamar within the Hama Project.

20 For the chronology recently elaborated by the ARCANE Project see www.arcane.uni-tuebingen.de. In this contribution abbreviations for the different regional periodization are employed, including the Early Jazirah (EJZ) and the Middle Euphrates Valley (EME).

taken part in their manufacturing. According to the author, rattles can be considered as musical instruments, played within an “orchestra” (Dumbrill 2007). However, the frequent occurrence of clay rattles in private contexts, including houses and tombs, suggests a larger use within Near Eastern communities, probably both as mundane objects used for playing, for calming children, and as cultic instruments used in exorcisms and domestic apotropaic rituals (Rashid 1984: 98-100; Meyer *et al.* 1994: 198; Gorris 2012). A likely mention of rattles in religious texts can be found in the Late Bronze Age period. Some Hittite religious texts refer to the use of ^{GIS}mukar, mukn-, a wooden implement used as a noise maker (interpreted as a *sistrum* or a rattle) to call the Stormgod or generally to summon the gods and scare off evil spirits (Güterbock *et al.* eds 1989: 323-324). Similarly, rattles have been found in Late Bronze Age sanctuaries in the Northern Levant, close to an altar in a temple at Tell Hazor, or in a later Iron Age sanctuary at Horvat Qitmit, where a statue of a goddess was adorned with a rattle on her head, comparable to the most common typology of 1st millennium BC spool-shaped rattles (Gorris 2012: 242).

The mundane and ritual interpretations are not mutually exclusive, as suggested by the finding contexts. In fact, during the Early Bronze Age these idiophones occur in association with children’s burials, suggesting a function as child-related objects, as well as in temple contexts, a fact that may indicate a ritual or magical purpose. Their discovery in great numbers in houses is in line with both interpretations; their use in daily life by Near Eastern ordinary people fits well with their deposition in funerary assemblages, where mundane objects can be placed to accompany the deceased in the afterlife. Moreover, their accessibility to the larger public is suggested by their occurrence in pottery workshops where they were manufactured and/or fired together with ordinary vessels. The analysis of clay fabrics suggests similarities to those employed for pottery production, as well as a standardised method of manufacture (Pruß 1999: 67).

Another clay object that has multifunctional uses, among which that of a toy, is the whistle in the shape of a bird (fig. 3:7). This aerophone has a hollowed body with a projection for the handle and the blowhole below the tail. The animal is rendered through a decoration with short, incised lines and dots indicating the plumage, and applied or pierced eyes (Pruß 1999: 61-63). Some exemplars have no handles and two holes on the tail and the back, the second of which may have been used to alter the tone (McDonald 2001: 274, fig. 489: 75). Bird-pipes/flutes have been mainly found in mid to late 3rd millennium BC domestic contexts throughout Mesopotamia, with few exemplars occurring in graves. The latest bird-shaped whistles seem to date to the Ur III period (e.g., Nippur; Legrain 1930: pl. 62: 342). At Tell Bi'a, along the Euphrates, several bird-shaped whistles (30 exemplars) were discovered in residential areas or in secondary contexts, with one specimen retrieved in a child burial (grave U:1) in cemetery U (Strommenger *et al.* 1998: pl. 103: 14; Rittig 2010: 85-87). The

burial, dating to EJZ 5, contained the disturbed remains of a child with only the ribs and the skull preserved; the funerary assemblage consisted of ceramic vessels, beads, a spatula, a bird-shaped whistle and two clay disks interpreted as castanets (Strommenger *et al.* 1998: 84-85; here fig. 3:8). The whistle is 8.1 cm in height and has a massive base, a hollowed body with a hole on the tail (fig. 3:7). A similar aerophone was found in a stone shaft tomb at Gre Virike (J9/028/G; Ökse 2006: 29, fig. 27; Prüß 2015: fig. 3.7), dating to period Early Middle Euphrates 4/5 (EME 4-5, mid-late 3rd millennium BC) and containing multiple inhumations including three children. According to Prüß (1999: 67-68) these objects could be used as children's toys or as means of communication over long distances.

3.2. Miniature Vessels

Like other categories of clay objects, miniature vessels have been also differently interpreted as ritual or symbolic items, as well as playthings. The meaning of producing miniaturised versions of a common repertoire of shapes remains elusive and a vast bibliography exists on the subject, thus a detailed review goes beyond the scope of this short contribution. Miniature objects are generally considered to have a symbolic, rather than functional meaning, reproducing *realia* in a reduced scale. This category occurs in heterogeneous contexts including graves, domestic, public, and cultic environments (Knappet 2012). In this respect, a multifunctional use can be postulated, and specific functions can be reconstructed based on the archaeological finding context, and through the consideration of the manufacturing techniques and the relationship with contemporary full-size prototypes. The most disputed interpretation is related to their occurrence in settlement contexts (public and domestic areas) for which some authors have proposed a cultic/ritual interpretation, while others have suggested a mundane use such as cosmetic containers or playthings. For example, one case-study that falls into the first category is represented by the occurrence at the site of Khirbet Iskander (Jordan) of a set of miniature vessels in a public space of the Phase B settlement dating to the last quarter of the 3rd millennium BC (Richard 2019). The corpus mostly encompasses miniature vessels related to liquids such as jars, juglets, teapots, cups, and lamps comparable to contemporary full-size vessels, as well as a miniature tin-bronze spearhead. Although the author does not exclude a possible use as toys, a more likely interpretation related to ritualised practices and activities is preferred given the numerous comparisons from contemporary ceremonial or cultic contexts pointing to a «inter-artefactual network of common cultural attitudes and shared traditions» during a period of urban crisis and regeneration in late Early Bronze Age Southern Levantine societies (Richard 2019: 828).

As for the interpretation of miniature vessels as toys, some authors have emphasised the agency of children both as miniature-makers and users. According

to some scholars, the less well-executed clay objects, including hand-made miniature vessels, could have been produced by inexperienced apprentice potters or by children (Crawford 2009). A line of enquiry carried out especially in recent years aims at exploring the bodily presence of children through fingerprint detection on artifacts (Králík *et al.* 2008). Targeted studies on ANE ceramics have revealed the presence of multiple hands in pottery making, distinguishing among adults, adolescents, and juveniles in the manufacture process of particular classes of vessels and objects (Sanders 2015). In particular, recent studies on miniature vessels from domestic contexts at the site of Hama (Syria) revealed the exclusive presence of children fingerprints of about 7–8 years old on miniature vessels, thus suggesting their role as miniature-makers.²¹

Miniature vessels occur relatively frequently, although not exclusively, in children's graves. In the analysed sample, out of 194 children's graves, 22 (11%) contain miniature vessels, ranging from one to several specimens. For instance, in grave T.83 at Tell Shiyukh Tahtani a striking amount of miniaturised handmade pots were retrieved amounting to fifteen specimens (Sconzo 2006).

According to Di Pietro (2019: 53 with relevant bibliography), the selection of miniatures as grave goods in infant burial in Egypt could suggest their use as toys. Similar considerations have been put forward in quite distant chronological and geographical contexts, such as in the Maya postclassical site of Mayapán (Kohut 2011). Unfortunately, there is no corroborative textual or visual evidence to interpret these objects as playthings in ANE contexts. Moreover, miniature vessels occur also in adult burials throughout the ANE in different periods. Thus, while a toy function cannot be disregarded, other uses are also supported by the finding context.

4. Conclusion

«Fundamental to the recognition of (child-structured) toys in archaeological records is the need to realise that a 'toy' is not a single-function object, unified and static within a defined 'toy' category» (Crawford 2009: 61). This is inferred, for instance, by the fact that different interpretations appear plausible for the categories of objects discussed throughout the article, pointing to their possible multifunctional use. The analysis of a selected sample of children's graves allowed us to speculate on particular grave goods that can be interpreted as playthings which occur in connection with children. In particular, noise-making objects, such as rattles, whistles, and castanets, mainly recur in association with children's graves or in adult's burials when child remains are also present.

²¹ The study of fingerprints on vessels is being carried out within the Hama J project (see fn. 13). I would like to warmly thank Stephen Lumsden, Akiva Sanders, and Georges Mouamar for providing me with this information that will appear in a forthcoming article.

When documented, age categories associated with these findings encompass infants and children about 2-4 years old. The presence of these grave goods in the burials of the prematurely deceased reflects the adults' behaviours in selecting objects that can be also widely found in domestic contexts, thus suggesting that they were used throughout all levels of society. Similarly, handmade miniature vessels can also occur in child burials as miniaturised versions of full-size exemplars. However, the presence of these objects in differentiated contexts (such as temples or cultic areas), as well as the mention of musical or noise-maker instruments in later Hittite ritual texts, similarly points to a multi-functional use. Besides visible objects, the presence of invisible toys made of perishable materials should be kept in mind as well, as contemporary, and later Egyptian burial assemblages illustrate. These objects are revealed among others in the rare mentions of children games mentioned in cuneiform texts referring to playthings such as balls, sticks and ropes. Although playtime appears as an elusive component of Ancient Near Eastern societies based on textual and archaeological sources, nevertheless it must have been a fundamental aspect of children's cognitive and physical development that still needs to be explored through different lines of enquiry and multidisciplinary approaches that have only recently emerged in childhood studies in the past.

Bibliography

- BACHHUBER C. 2015, *Citadel and Cemetery in Early Bronze Age Anatolia*, Sheffield-Bristol.
- BARTASH V. 2018a, *Sumerian Child*, in «Journal of Cuneiform Studies» 70, pp. 3-25.
- BARTASH V. 2018b, *Age, Gender and Labor: Recording Human Resources in 3350-2500 BC Mesopotamia*, in A.G. Ventura (ed.), *What's in a Name? Terminology related to the Work Force and Job Categories in the Ancient Near East* (AOAT 440), Ugarit Verlag, Münster, pp. 45-80.
- BAXTER J. 2005, *The Archaeology of Childhood: Children, Gender and Material Culture*, Walnut Creek.
- BEERI R., BEN-YOSEF D. 2010, *Gaming Dice and Dice for Prognostication in the Ancient East in the Light of the Findings from Mount Ebal*, in «Revue Biblique» 117/3, pp. 410-429.
- BERTOLDI, F. 2014, *The Human skeletal Remains from Tell Beydar. Palaeobiological and Paleopathological Analysis*, in L. Milano, M. Lebeau (eds), *Tell Beydar. Environmental and Technical Studies*, Vol. II (Subartu XXXIII), Turnhout, pp. 35-52.
- BIELIŃSKI P. 2003, Ninevite 5 Burials at Tell Rijim, in E. Rova, H. Weiss (eds), *The Origins of North Mesopotamian Civilization. Ninevite 5 Chronology, Economy, Society* (Subartu IX), Turnhout, pp. 493-511.

- BIELIŃSKI P. 2004, *Tell Arbid. The 2003 Campaign of Polish-Syrian Excavations. Preliminary Report*, in «Polish Archaeology in the Mediterranean» 15, pp. 335-353.
- BOLGER D. 2008, *Gender through Time in the Ancient Near East*, Lanham.
- BOUSO M. 2015, *Burials and Funerary Practices*, in U. Finkbeiner, M. Novák, F. Sakal, P. Sconzo (eds), *ARCANE: Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean, Arcane IV. Middle Euphrates*, Turnhout, pp. 371-399.
- BORGHOUTS J.F. 1973, *The Evil Eye of Apopis*, in «The Journal of Egyptian Archaeology» 59, pp. 114-150.
- BROWN K.A. 2015, *Placing Children in Society. Using Ancient DNA to Identify Sex and Kinship of Child, Skeletal Remains and Implications*, in G. Coşkunsu (ed.) *The Archaeology of Childhood. Interdisciplinary Perspectives on an Archaeological Enigma* (JEMA Proceedings Vol. 4), New York, pp. 129-148.
- CAPOMACCHIA A.G., ZOCCA E. (eds) 2019, *Liminalità infantili. Strategie di inclusione ed esclusione nelle culture antiche* (HENOCHE 41/1), Brescia.
- CRAWFORD S. 2000, *Children, Grave Goods and Social Status in Early Anglo-Saxon England*, in S.J. Derevenski (ed.), *Children and Material Culture*, London, pp. 169-179.
- CRAWFORD S. 2009, *The Archaeology of Play Things: Theorising a Toy Stage in the 'Biography' of Objects*, in «Childhood in the Past» 2/1, pp. 55-70.
- CRIST W., DUNN-VATURI A.E. 2015, *Board Games in Antiquity*, in H. Selin (ed.), *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*, Dordrecht: https://doi.org/10.1007/978-94-007-3934-5_9836-2.
- DAVID A.R. 1979, *Toys and Games in the Manchester Museum Collections*, in J. Ruffle, G.A. Gaballa, K.A. Kitchen (eds), *Glimpses of Ancient Egypt. Studies in Honour of H.W. Fariman*, Warminster, pp. 12-15.
- DAVID A.R. 2003, *Handbook to Life in Ancient Egypt*, New York.
- DECKER W. 1992, *Sports and Games of Ancient Egypt*, New Haven-London.
- DELOUGAZ, P., HILL, H.D., LLOYD, S. 1967, *Private Houses and Graves in the Diyala Region* (Oriental Institute Publications 88), Chicago.
- DI PIETRO G. 2019, *Miniaturisation in Early Egypt*, in J. Davy, C. Dixon (eds), *Worlds in Miniature. Contemplating Miniaturisation in Global Material Culture*, London, pp. 39-60.
- DUGAY, L. 2005, *Early Bronze Age Burials from Tell Ahmar*, in P. Talon, V. Van der Stede (eds), *Si un homme... Textes offertes en hommage à André Finet* (SUBARTU XVI), Turnhout, pp. 37-49.
- DUMBRILL, R.J. 2007, *Idiophones of the Ancient Near East in the Collections of the British Museum*, London.
- DURAND J.M. (ed.) 1987, *La femme dans le Proche-Orient antique*, XXXIII Rencontre Assyriologique Internationale, Paris.
- EMERY W.B., 1938, *The Tomb of Hemaka*, Cairo.

- ENGLUND R.K. 2009, *The Smell of the Cage*, in «Cuneiform Digital Library Journal» 2004/9, pp. 1-27.
- FALSONE, G., SCONZO, P. 2007, *The "Champagne-Cup" Period at Carchemish. A review of the Early Bronze age levels on the Acropolis Mound and the problem of the Inner Town*, in Peltenburg (ed.), *Euphrates River Valley Settlement. The Carchemish Sector in the Third Millennium B.C.* (Levant SS 5), Oxford, pp. 73-93.
- FINKEL I. 2007, *On the rules for the Royal game of Ur*, in I. Finkel (ed.), *Ancient board games in perspective*, London, pp. 16-32.
- FIORINA P. 2007, *L'area di Tell Yekhi: le sepolture*, in «Mesopotamia» LXII, pp. 1-115.
- FOSTER B.R. 2005, *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*, Bethesda.
- GALLAZZI C., HADJI-MINAGLOU G., 2019, *Trésor inattendus. 30 ans de fouilles et de coopération à Tebtynis (Fayoum)* (Bibliothèque générale 57), Le Caire.
- GARROWAY K. 2014, *Children in the Ancient Near Eastern Household*, University Park, PA.
- GEORGE A.R. 2000, *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian*, London.
- GEORGE A.R. 2003, *The Babylon Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford.
- GILIBERT A. 2011, *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance: The Stone Reliefs at Carchemish and Zincirli in the Earlier First Millennium BCE*, Berlin, New York.
- GILIBERT A. 2022, *Children of Kubaba: Serious Games, Ritual Toys, and Divination at Iron Age Carchemish*, in «Religions» 13/881, pp. 1-28, <https://doi.org/10.3390/rel13100881>
- GORRIS E. 2012, *The Clay Rattles from Tell Tweini (Syria) and their Contribution to the Musical Tradition of the Ancient Near East*, in T. Boiy, J. Bretschneider, A. Goddeeris, H. Hameeuw, G. Jans, J. Tavernier (eds), *The Ancient Near East, A Life! Festschrift Karel Van Lerberghe* (Orientalia Lovaniensia Analecta 220), Leuven-Paris-Walpole, MA, pp. 235-251.
- GÜTERBOCK H.G., HOFFNER H.A. (eds) 1989, *The Hittite Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, Winona Lake, IN, pp. 323-324.
- HARRIS R. 2000, *Gender and Aging in Mesopotamia: The Gilgamesh Epic and other Ancient Literature*, Norman.
- HOGARTH D.G. 1914, *Carchemish: Report on the Excavations at Djerabis on behalf of the British Museum*, Part I: Introductory, London.
- HÜBNER U. 1992 *Spiele und Spielzeug im antiken Palästina* (OBO 121), Freiburg/Göttingen.
- HUTSON S. 2015, *Method and Theory for an Archaeology of Age*, in G. Coşkunsu (ed.), *The Archaeology of Childhood. Interdisciplinary Perspectives on an Archaeological Enigma* (IEMA Proceedings Vol. 4), New York, pp. 53-72.

- JANSSEN R.M., JANSSEN J. 2007, *Growing Up and Getting Old in Ancient Egypt*, London.
- JOANNÈS F. 1997, *La mention des enfants dans les textes néo-babyloniens*, in «Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques» 22, pp. 119-133.
- JUSTEL D. 2018, *Infancia y legalidad en el próximo Oriente antiguo durante el Bronce Reciente (ca. 1500-1100 a.C.)* (Ancient Near East Monograph 20), Atlanta.
- KAMP K. 2001, *Where Have all the Children Gone? The Archaeology of Childhood*, in «Journal of Archaeology Method and Theory» 8, pp. 1-29.
- KILMER A.D. 1991, *An Oration on Babylon*, in «Altorientalische Forschungen» 18, pp. 9-22.
- KILMER A.D. 1993, *Games and Toys in Ancient Mesopotamia*, in J. Pavúk (éd.), *Actes du XII^e Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques* (Institut archéologique de l'Académie Slovaque des Sciences Vol. 4), Bratislava, pp. 359-364.
- KNAPPET B. 2012, *Meaning in Miniature: semiotic networks in material culture*, in M. Jensen, N. Johanssen, H.J. Jensen (eds), *Excavating the Mind: Cross-sections Through Culture, Cognition and Materiality*, Aarhus, pp. 87-109.
- KOHUT B.M. 2011, *Buried with Children: Reinterpreting Ancient Maya 'Toys'*, in «Childhood in the Past» 4/1, pp. 146-161.
- KRÁLÍK M., URBANOVÁ P., HLOŽEK M. 2008, *Finger, Hand and Foot Imprints: The Evidence of Children on Archaeological Artefacts*, in L.H. Dommasnes, M. Wrigglesworth (eds), *Children, Identity and the Past*, Newcastle, pp. 1-15.
- LAMBRUGO, C., forthcoming, *The Materiality of Toys and Children's Spontaneous Play: Towards a Biography of Ludic Objects*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *A Handbook to Play and Games in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, CUP.
- LEGRAIN L. 1930, *Terra-cottas from Nippur* (The University Museum Publications of the Babylonian Section Vol. XVI), Philadelphia.
- MALLOWAN M.E.L. 1947, *Excavations at Brak and Chagar Bazar*, in «Iraq» 9, pp. 1-259.
- MASSA M. 2014, *Early Bronze Age burial customs on the central Anatolian plateau: A view from Demirciböyük-Sariket*, in «Anatolian Studies» 64, pp. 73-93.
- MC DONALD H. 2001, *Third Millennium Clay Objects*, in D. Oates, J. Oates, H. Mc Donald (eds), *Excavations at Tell Brak. Nagar in the Third Millennium BC* (Mc Donald Institute Monographs Vol. 2), London, pp. 269-277.
- MEYER J.W., PRUSS A., 1994 (Hrsg.), *Ausgrabungen in Halawa 2. Die Kleinfunde von Tell Halawa A* (Schriften zur Vorderasiatischen Archäologie 6), Saarbrücken.
- MICHEL C. 1997, *Les enfants des marchands de Kanis*, in «Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques» 22, pp. 91-108.
- MOOREY P.R.S. 2004, *Ancient Near Eastern Terracotta. With a Catalogue of the Collection in the Ashmolean Museum*, Oxford.
- NISSEN H.J. 1966, *Zur Datierung des Königsfriedhofes von Ur. Unter besonderer Berücksichtigung der Stratigraphie der Privatgräber*, Bonn.

- ÖKSE T. 2006, *Early Bronze Age Graves at Gre Virike (Period II B): An Extraordinary Cemetery on the Middle Euphrates*, in «Journal of Near Eastern Studies» 65/1, pp. 1-38.
- OCHSENSCHLAGER E.L. 2004, *Iraq's Marsh Arabs in the Garden of Eden*, Pennsylvania.
- PARKER PEARSON M. 2001, *The Archaeology of Death and Burial*, Sutton Publishing, Stroud.
- PELTENBURG, E. 2015, *Mortuary Practices at an Early Bronze Age Fort on the Euphrates River* (Levant Supplementary Series 17), Oxford, Philadelphia.
- PETRIE W.M.F., QUIBELL J.E. 1986, *Naqada and Ballas 1895*, London.
- PEZZULLA N. 2018, *I bambini nel Vicino Oriente antico: un'analisi a partire dalle sepolture*, Unpublished PhD Thesis, Sapienza University of Rome, online access: <https://core.ac.uk/display/296244732?source=2>
- PEZZULLA N. 2020, *Dumu.gaba, sîhru e Guruš/ sal.Tur.tur: The Recognition of Developmental Stages in Ancient Mesopotamia*, in K. Rebay-Salisbury, D. Pany-Kucera (eds), *Age and Abilities. The Stages of Childhood and their Social Recognition in Prehistoric Europe and Beyond*, Oxford, pp. 133-150.
- PORTER, A. 1995, *Tell Banat- Tomb 1*, in «Damaszener Mittelungen» 8, pp. 1-50.
- PORTER, A. 2002, *The Dynamics of Death: Ancestors and Pastoralism, and The Origins of Third Millennium City in Syria*, in «Bulletin of the American School for Oriental Research» 325, pp. 1-36.
- PRUSS A. 1999, *Glöckchen, Rasseln, Pfeifen: Musikinstrumente aus Ton*, in M. Mode (Hrsg.), *Zwischen Nil und Hindukusch. Archäologie im Orient* (Hellasche Beiträge zur Orientwissenschaft 28), Saale: 56-87.
- PRUSS A. 2015, *Animal Terracotta Figurines and Model Vehicles*, in U. Finkbeiner, M. Novák, F. Sakal, P. Sconzo (eds), *Arcane IV, Middle Euphrates*, Turnhout, pp. 279-295.
- PRUSS A. 2019, *Animal Figurines, Model Vehicles, Rattles and Architecture Models*, in U. Finkbeiner (ed.), *Final Reports of the Syrian-German Excavations at Tell el-'Abd. Small Objects and Environmental Studies*, Vol. 3 (Marru 5/2), Münster, pp. 49-72.
- PRUSS A., LINK C. 1994, *Zoomorphe Terrakotten*, in J.-W. Meyer, A. Pruss (Hrsg.), *Ausgrabungen in Halawa 2: Die Kleinfunde von Halawa A*, Saarbrücken, pp. 111-155.
- RASHID S.A. 1984 *Musikgeschichte in Bildern: Mesopotamien*, Musik des Altertums 2, Leipzig.
- RENDU LOISEL, A.C. 2020, «*S'il y a beaucoup de jeux dans la ville: trouble pour cette ville*» : *fortunes et infortunes du jeu dans les textes de l'ancienne Mésopotamie*, in D. Bouvier, V. Dasen (eds), *Héraclite: le temps est un enfant qui joue* (Collection Jeu/Play/Spiel 1), Liège, pp. 225-321.
- RICHARD S. 2019, *Miniatures and Miniaturization in EB IV at Khirbat Iskandar, Jordan*, in M. D'Andrea, M.G. Micale, D. Nadali, S. Pizzimenti, A. Vacca (eds), *Pearls of the*

- Past. Studies on Near Eastern Art and Archaeology in Honour of Frances Pinnock* (Marrupi, Münster), pp. 813-838.
- RITTIG D. 2010, *Musikinstrumente*, in E. Strommenger, P.A. Miglus (Hrsg.), *Tall Bi'a/Tuttul V: Altorientalische Kleinfunde* (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 126), Saarbrücken, pp. 85-88.
- SANDERS A. 2015, *Fingerprints, Sex, State, and the Organization of the Tell Leilan Ceramic Industry*, in «Journal of Archaeological Science» 57, pp. 223-238.
- SCONZO P. 2006, 'Sombrero lids' and children's pots: An Early Bronze Age shaft grave from Tell Shiyukh Tahtani, in «Baghdader Mitteilungen» 37, pp. 343-353.
- SOLTYSIAK, A. 2006, *Tell Rad Shaqra (Syria), Seasons 1994–1995*, in «Studies in Historical Anthropology» 3, pp. 138-149.
- SOLTYSIAK, A. 2010, Short Fieldwork Reports. Tell Arbid (Syria), Seasons 1996–2010, in «Bioarchaeology of the Near East» 4, pp. 45-48.
- SOLTYSIAK, A., KOLIŃSKI R. 2012, *Preliminary report on human remains from Tell Arbid, Sector P. Excavation Seasons 2008-2010*, in «Światawita», IX (L)/A, pp. 49-66.
- STARR, R.F.S. 1939, *Nuzi. Report on the Excavations at Yorgan Tepa near Kirkuk, Iraq, conducted by Harvard University in conjunction with the American Schools of Oriental Research and the University Museum of Philadelphia 1927-1931*, Cambridge.
- STROMMENGER E., KOHLMAYER K. 1998, *Tall Bi'a/Tuttul I. Die altorientalischen Bestattungen* (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 96), Saarbrücken.
- TAMM A. 2013, *Pie crust rattles of the Ancient Near East with a focus on the finds from Haft Tappeh (Iran)*, in «Elamica» 3, pp. 133-170.
- THÉODORIDÈS A., NASTER P., RIES J. (éds) 1980. *L'enfant dans les civilisations orientales*, Leuven.
- TOBLER A.J. 1950, *Excavations at Tepe Gavra*, Philadelphia.
- TOOLEY A. 1991, *Child's toys or ritual objects?*, in «Göttinger Miszellen», 123, pp. 101-111.
- TOMCZYK, J., SOLTYSIAK, A. 2015, *Preliminary report on human remains from Tell Ashara, Tell Masaikh, Gebel Mashtale and Tell Marwaniye (season 2006)*, in J.C. Margueron, O. Rouault, P. Butterlin, P. Lombard (eds), *Akh Purattim* 3, pp. 443-448.
- VALENTINI S. 2011, *Burials and Funerary Practices*, in M. Lebeau (ed.), *ARCANE: Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean, Arcane I. Jezirah*, Turnhout, pp. 267-286.
- VALENTINI S. 2019, *Burials and Funerary Practices*, in E. Rova (ed.), *ARCANE: Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean, Arcane V. Tigridian Region*, Turnhout, pp. 267-282.
- VAN DER STEDE, V. 2007, *Le chantier B: résultats des campagnes 2000-2002*, in M. Lebeau, A. Suleiman (eds), *Tell Beydar, the 2000–2002 Seasons of Excavations, the 2003-2004 Seasons of Architectural Restoration. A Preliminary Report = Tell Beydar,*

- rappport préliminaire sur les campagnes de fouilles 2000–2003 et les campagnes de restauration architecturale 2003-2004* (Subarta XV), Turnhout, pp. 7-39.
- VAN LOON, M. 2001, *Selenkahiye. Final report on the University of Chicago and University of Amsterdam Excavations in the Tabqa Reservoir, Northern Syria, 1967-1975*, Istanbul.
- VERDERAME L. 2017, *Letterature dell'antica Mesopotamia*, Firenze.
- VILLARD P. 1997, *L'éducation d'Assurbanipal*, in «Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques» 22, pp. 135-149.
- WISSING A. 2009, *Die Tonobjekte*, in A. Bianchi, A. Wissing (Hrsg.), *Ausgrabungen 1998–2001 in der zentralen Oberstadt von Tall Mozan/Urkex II. Die Kleinfunde*, Wiesbaden, pp. 13-427.
- WYGNANSKA S. 2018, *A break in cultural legacy: child grave inventories from Tell Arbid, Syria, in transition from EBA to MBA*, in «Levant», 50/3, pp. 338-362.
- WOOLLEY S.L. 1955, *Ur Excavations, Vol. 4. The Early Periods. A Report on the Sites and Objects Prior in Date to Third Dynasty of Ur Discovered in the Course of the Excavations*, Philadelphia.
- ZAMAZALOVÁ S. 2011, *The Education of Neo-Assyrian Princes*, in K. Radner, E. Robson (eds), *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, Oxford, pp. 313-330.
- ZIEGLER N. 1997, *Les enfants du Palais de Mari*, in «Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques» 22, pp. 45-57.
- ZOMER E. 2019, *Games Text*, in E. Zomer (ed.) *Middle Babylonian Literary Texts from the Frau Professor Hilprecht Collection*, Jena, Wiesbaden, pp. 49-58.

Fiasche a trottola e Celti cisalpini

Marta Rapi

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

marta.rapi@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0576-091X>

DOI 10.54103/milanoup.115.105

Abstract

Nella tradizione degli studi sui Celti cisalpini di età gallica (IV-I secolo a.C.) sono chiamate *vasi a trottola* le fiasche in ceramica tornita, caratterizzate da un corpo lenticolare e da uno stretto bocchello. La superficie è lisciata, spesso è presente una ingobbatura, a volte anche una decorazione dipinta a fasce orizzontali.

Non hanno nulla a che fare con la sfera del gioco e dell'infanzia cui è dedicato questo volume. Sono invece una classe di produzione che si ritiene legata al consumo del vino o di bevande fermentate.

Nei corredi funerari, dove ricorrono senza connotazione di genere in tombe sia maschili sia femminili, le fiasche a trottola spesso si accompagnano ad altri elementi di set da banchetto: patere, bicchieri, coppe, per un utilizzo nell'ambito di un simposio funebre celebrato al momento delle esequie o come offerta o viatico al defunto. Non mancano tuttavia le occorrenze, sia pur frammentarie, in contesti di abitato, che fanno ipotizzare che il consumo del vino e di altre bevande alcoliche fosse abbastanza diffuso e che tali fiasche fossero usate come bottiglie, senza una pertinenza esclusivamente funeraria. Nel periodo in cui sono in uso, tra il III secolo a.C. e la romanizzazione, subiscono sensibili mutamenti che interessano la forma del corpo, le dimensioni, il profilo e lo spessore dell'imboccatura; sono aspetti ritenuti indicativi della cronologia e che in linea generale permettono di classificare come più recenti i tipi con profilo a spigolo.

I rinvenimenti sono numerosi nella Gallia Transpadana e in particolare nell'area attribuita agli Insubri, al punto da poter considerare le fiasche a trottola un indicatore culturale di tale tribù.

For researchers of the Cisalpine Celts of the Gaulish period (4th-1st centuries BC) the Italian term *vasi a trottola* (*i.e.* spinning top-shaped vases) is commonly used to refer to wheel-thrown flasks having a lenticular body and a narrow, thick-rimmed mouth. The surface of these ceramic flasks is burnished, often engobe-covered. Sometimes they are decorated with painted horizontal stripes.

The *vasi a trottola* have nothing to do with spinning tops and childhood, which are the topic of this volume. Instead, they are thought to be associated with the consumption of wine or fermented beverages. These flasks are found in both female and male graves, where they are often associated with other types of banqueting vases – paterae, goblets, and cups – which are thought to be used either in funerary symposia or as offerings or a viaticum to the deceased.

There are also examples in settlements. It can therefore be assumed that the consumption of wine or other fermented beverages was rather widespread, and that these flasks were used as bottles; hence, they were not seemingly restricted to burial rites. Over the timespan they were in use, *i.e.* between the 3rd century BC and the Roman period, these flasks underwent significant changes in the shape of the body, their size, their overall profile and the thickness of the mouth. All of these features are considered significant in chronological terms; in general, the types having an edgy profile are considered the most recent of the series.

The *vasi a trotola* are frequently found in graves of the Transpadane Gaul, especially in those in the region assigned to the *Insubres*, to such an extent that these vases can be considered a cultural marker for this Celtic tribe.

1. Vasi a forma di trottola

Tra le produzioni vascolari di età gallica (IV-I secolo a.C.) in Cisalpina, vale a dire nei territori a sud delle Alpi interessati da un popolamento celtico, molto caratteristica è la serie dei cosiddetti *vasi a trotola* (Fig. 1). Sono recipienti in ceramica tornita, caratterizzati da un corpo lenticolare e da un bocchello stretto ad orlo ispessito. Trattandosi di una forma vascolare chiusa bisognerebbe definirli più propriamente *fiasche a trotola*. È una produzione non corsiva, l'impasto è depurato, la superficie esterna è lisciata e spesso ingobbiata, a volte è presente anche una decorazione dipinta a fasce orizzontali. Nel periodo in cui sono in uso, tra il III secolo a.C. e la romanizzazione, si producono sensibili mutamenti che interessano la forma del corpo, le dimensioni, il profilo e lo spessore dell'imboccatura e che vengono ritenuti indicativi della cronologia; in linea generale vengono classificati come più recenti i tipi con profilo a spigolo, anche se per l'inquadramento cronologico sono dirimenti i contesti e le associazioni di corredo.

La denominazione di *vasi a trotola* risale ai primi del Novecento e si deve all'archeologo e accademico Giovanni Patroni (1907: 126-127); si è affermata con successo se pensiamo che è stata recepita, in forma letterale e non tradotta, anche nella letteratura di lingua tedesca e francese (Stöckli 1975: 50; Pernet *et al.* 2006: 223; Lejars 2014: 423). La proposta terminologica di Patroni muoveva anche dall'esigenza di abbandonare i termini allora impiegati di *olpe* e di *hydria*, considerati impropri e fuorvianti sia dal punto di vista della morfologia sia della funzione. Lo studioso, considerata la forma molto chiusa e la presenza di una stretta e corta imboccatura adatta ad essere tappata con un turacciolo, riteneva questi recipienti idonei a contenere bevande fermentate e in particolare il vino.



Fig. 1. Fiasche a trottola conservate presso il Museo Civico di Sesto Calende, da una tomba forse bisoma, con coppia di spade e punta di lancia, rinvenuta in località Stallazzo di Sesto Calende (fotografia dell'Autore).

2. Fiasche per il vino

L'intuizione di Patroni rispetto alla funzione e al contenuto ha successivamente trovato conferme.

Molto nota è una epigrafe in leponzio, l'alfabeto in cui sono redatte le iscrizioni in lingua celtica databili tra la metà del VII e il I secolo a.C. rinvenute nella regione dei laghi insubrici occupate dai Celti golasecciani.

L'iscrizione, che allude al vino (*latumarui:sapsutai:pe:uinom:nasom*), è graffita su una fiasca a trottola dalla necropoli di S. Bernardo di Ornavasso, tomba 84 (Fig. 2). Consiste in una dedica rivolta a una coppia che si ritiene essere marito e moglie (“per Latumaros e Sapsuta”), da parte di quattro individui che si firmano sulla spalla del vaso, forse i figli, mentre l'oggetto della dedica è il vino (*uinom*) contenuto nel recipiente. Non doveva trattarsi di un vino comune se fu specificato come “di Naxos”, secondo la lettura di Patrizia Solinas (1995, n. 128) e di Filippo Motta (2000: 206); infatti, la città greca, in Sicilia, era celebre per produzioni molto pregiate, oggi diremmo i *grand crus*. Il contesto tombale, della fine del II secolo a.C. (Graue 1974: 228, Taf. 30), è riferito a una donna di età matura, la quale dovette avere uno status particolare già solo per la dedica che presuppone la conoscenza della scrittura e della lettura; in base al nome

dovrebbe essere stata una straniera, a differenza di Latumaros, riconoscibile come celtico.

Il corredo (Figg. 3 e 4) comprende, oltre a vasellame da mensa, una fibula in ferro come fermaglio d'abito, un bracciale in argento, una moneta pure d'argento di zecca insubre con legenda *RIKOI*, come obolo; vi è anche una roncola in ferro che Paola Piana Agostinetti (2019: 16) ha collegato alla coltivazione della vite, giungendo ad attribuire alla defunta il ruolo di vignaiola.

Per quel che attiene alla funzione, è inoltre significativo che nelle associazioni funerarie le fiasche a trottola siano complementari, alternative, ad altri specifici contenitori da vino: infatti non solo è stato osservato, ad esempio nella ricca documentazione della necropoli di Garlasco - Madonna delle Bozzole (PV), che si affermano in modo direttamente proporzionale alla scomparsa delle brocche a becco imitanti le brocche da vino/*oinochoai* etrusche (Pernet *et al.* 2006: 223), ma anche che escono dall'uso progressivamente in tutta la Transpadana dalla metà del I secolo a.C., quando vengono gradualmente sostituite dalle *olpai*.

Nei corredi, dove ricorrono senza connotazioni di genere in tombe sia maschili sia femminili, spesso si accompagnano ad altri elementi di set da banchetto: patere, bicchieri, coppe, un ulteriore elemento indicativo di un utilizzo nell'ambito di un simposio funebre celebrato al momento delle esequie o come offerta o viatico al defunto. Non mancano tuttavia le occorrenze, sia pur frammentarie, in contesti di abitato; esse fanno ipotizzare che il consumo di vino o di bevande fermentate fosse abbastanza diffuso e che tali fiasche fossero usate come comuni bottiglie, senza una pertinenza esclusivamente funeraria.



Fig. 2. Fiasca a trottola dalla t. 84 di S. Bernardo di Ornavasso, conservata presso la Sezione Archeologica “Enrico Bianchetti” del Museo del Paesaggio di Verbania (da PIANA AGOSTINETTI 2019 fig. 17).

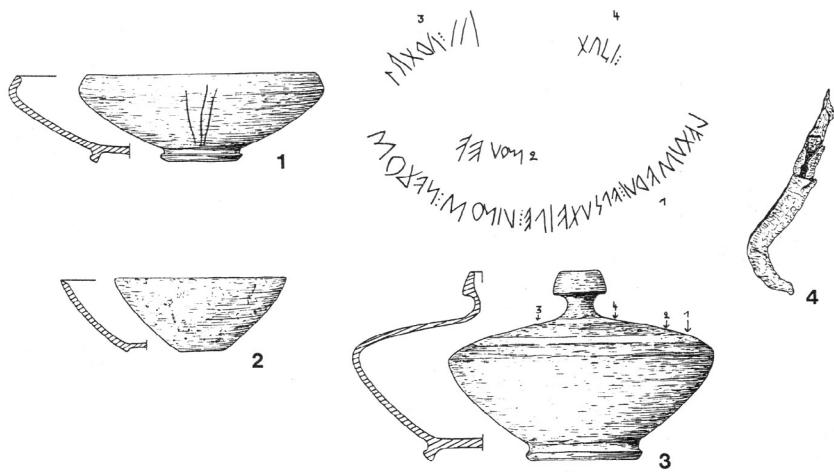


Fig. 3. Disegno del corredo della t. 84 di S. Bernardo di Ornavasso (rielaborazione da GRAUE 1974, Taf. 30).



Fig. 4. Corredo della t. 84 di S. Bernardo di Ornavasso, conservata presso la Sezione Archeologica “Enrico Bianchetti” del Museo del Paesaggio di Verbania (da PIANA AGOSTINETTI 2019 fig. 16).

3. Cronologia e diffusione

La classe è documentata dal III secolo a.C. alla romanizzazione nella Gallia sudalpina, a sud del Po (Cispadana) presso i Boi ma soprattutto in Transpadana presso i Cenomani (in particolare nel Veronese) e gli Insubri. Se si osservano la distribuzione e la numerosità dei rinvenimenti (Fig. 5), le fiasche a trottola possono essere considerate un indicatore culturale particolarmente significativo per il contesto insubre, qui inteso in termini più politici che etnici nel senso di una confederazione (Grassi 1991: 112) che include anche gli *Orobii* nell'area bergamasca, i *Laevi* e i *Marici* in Lomellina, i *Vertamocori* nel Novarese e i *Lepontii* in Canton Ticino e nelle valli Leventina, Mesolcina e d'Ossola.

Significativo è, inoltre, il fatto che le fiasche a trottola rappresentino una delle poche classi di produzione che in seguito alle invasioni galliche del IV secolo a.C. prendono forma in Traspadana in modo originale rispetto alla precedente tradizione locale costituita dalla cultura di Golasecca, che caratterizza l'Italia nord-occidentale tra la Sesia e l'Oglio durante la Prima età del Ferro; è ritenuta anch'essa espressione di un popolamento celtofono, archeologicamente documentato, nella fase formativa (Proto-Golasecca), già dal XII secolo a.C. (de Marinis 1988; Id. 1991).

È innegabile che i movimenti migratori e gli stanziamenti di nuclei celtici a sud delle Alpi riconducibili al complesso di La Tène portarono alla definizione di una più ampia Gallia cisalpina, articolata territorialmente in ambiti più specifici in relazione ai gruppi etnici coinvolti. Questi ultimi in alcuni casi diedero luogo a comunità ben integrate con gli *ethnē* locali, in altri mantennero invece legami più stretti con il contesto culturale centro-europeo.

L'avvicendamento tra Celti golasecchiani e Celti insubri si realizzò in modo privo di nette cesure nel quadro di una graduale trasformazione; non sono infatti documentati orizzonti di distruzione e movimenti di individui di ampia portata. I contesti documentano la sopravvivenza della cultura di Golasecca in termini di cultura materiale, di costume, di riti e di continuità topografica, come è osservabile in particolar modo nel settore alpino detto anche leponzio (Stöckli 1975; Schindler, de Marinis 2000), dove è stato identificato il maggior numero di siti archeologici. Nella fascia sub-alpina e nella pianura la documentazione del IV e del III secolo a.C. è più limitata ma del tutto comparabile (Rapi 2009; Casini, Tizzoni 2015; Roncoroni 2021) e ne è esempio *Mediolanum*, fondazione golasecchiana del V secolo a.C., che diviene *caput gentis* della confederazione insubre, unica metropoli in Transpadana degna di tale nome agli occhi degli antichi che invece associano i Celti cisalpini a uno stile di vita non urbano (Polibio II, 17.9).

Il cambiamento rilevabile riguarda l'introduzione di alcune selezionate tipologie di oggetti di origine transalpina, in particolare nella sfera dell'armamento e della *parure* (come alcuni tipi di fibule e di bracciali), che non sostituirono *in toto* le produzioni locali, come testimoniato dalla maggior parte degli elementi del

costume (orecchini, pendagli e amuleti, placche da cintura, fibule) e in generale dall'intero quadro della cultura materiale, specie dal repertorio vascolare.

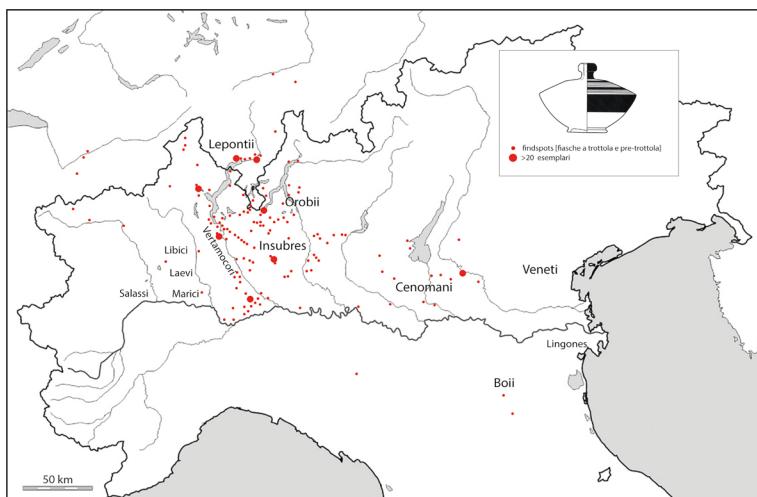


Fig. 5. Carta di diffusione delle fiasche a trottola in Cisalpina
(modificato da PIANA AGOSTINETTI 2007, fig. 4).

4. All'origine delle fiasche a trottola

Come detto, le fiasche a trottola sono tra i pochi elementi di novità rispetto alla tradizione locale, sostanzialmente riconducibile a una matrice golasecciana, che si esprime in età gallica (IV-I secolo a.C.).

In merito all'origine, si individuano due possibili antecedenti tipologici che prendono forma nell'orizzonte delle invasioni, alla fine del IV e la metà del III secolo a.C. (Fig. 6).

Secondo alcuni studiosi (Tori *et al.* 2010: 213, fig. 4.15) all'origine della tradizione vi sarebbe una serie di vasi detti “pre-trottola,” costituita da fiasche ovoidi con imboccatura ancora piuttosto larga e orlo non ingrossato, attestate in area leponzia e insubre, ad esempio in Lomellina e a *Mediolanum* (Roncoroni 2021 fig. 28: 18). Secondo altri (Stöckli 1975: 50, Abb. 91), tra le fogge “pre-trottola” potrebbero essere inserite anche le fiasche slanciate con bocchello e cordonatura lungo il collo, note nei contesti leponzi già da tempo e recentemente rinvenute anche a *Mediolanum* (Roncoroni 2021, fig. 28: 19). Sono collegabili a modelli di ascendenza transalpina, in particolare alle olle con alto piede distinto, talora a decorazione dipinta, presenti in contesti funerari dell'area della Marna nella regione della Champagne ma diffusi anche in Italia settentrionale (de Marinis 2009; Rapi 2022), dove avrebbero potuto costituire il prototipo all'origine delle nuove tipologie vascolari. Secondo altri, i vasi a trottola potrebbero essersi

originati dalla convergenza tra la tradizione celtica transalpina delle olle piriformi con collo cordonato e quella più locale delle fiasche ovoidi (Casini, Tizzoni 2015: 228).

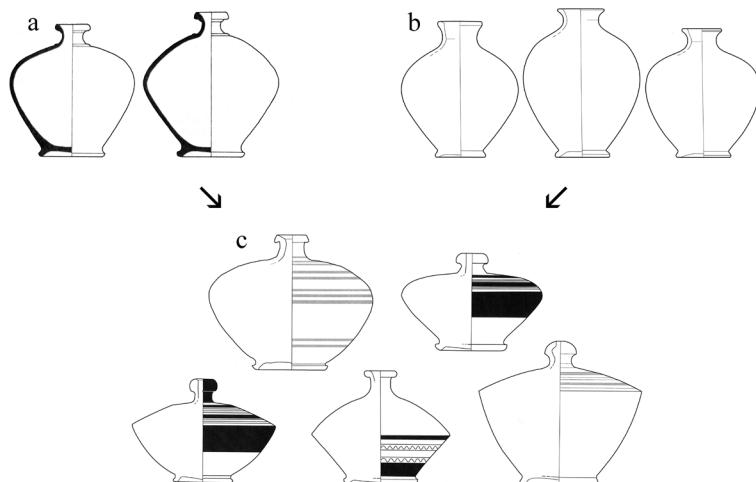


Fig. 6. Fiasche pre-trottola con cordonatura lungo il collo (a) e con bocchello largo (b) e tipologia delle più comuni varianti di fiasche a trottola (c) (rielaborazione da STÖCKLI 1975, Abb. 91 e da TORI *et al.* 2010, Fig. 4.15 e 4.16).



Fig. 7. Fiasca a trottola da Casate (Como) con iscrizione graffitta in caratteri leponzi: ZA OŠORIS, conservata presso il Musei Civici di Como (fotografia dell'Autore).

Bibliografia

- CASINI S., TIZZONI M. 2015, *Via Moneta: analisi culturale delle fasi preromane*, in A. Ceresa Mori (a cura di), *Lo scavo di via Moneta a Milano (1986-1991). Protostoria e romanizzazione*, «Notizie Archeologiche Bergomensi» 23, pp. 69-176.
- DE MARINIS R.C. 1986, *L'età gallica in Lombardia (IV-I secolo a.C.): risultati delle ultime ricerche e problemi aperti*, in Atti 2° Convegno Archeologico Regionale (Como 1984), Como, pp. 93-173.
- DE MARINIS R.C. 1988, *Liguri e Celto-Liguri*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Antica Madre, Italia omnium terrarum alumna*, Milano, pp. 157-259.
- DE MARINIS R.C. 1991, *I Celti galasecciani*, in S. Moscati, O.H. Frey, V. Kruta, B. Raftery, M. Szabò (a cura di), *I Celti*, catalogo della mostra (Venezia 1991), Milano, pp. 93-102.
- DE MARINIS R.C. 2009, *Arsago Seprio, materiali La Tène da tombe in via Roma*, in R.C. de Marinis, M. Pizzo, S. Massa (a cura di), *Alle origini di Varese e del suo territorio. Le collezioni del sistema archeologico provinciale (SiMArch)*, Roma, pp. 524-528.
- GRASSI M.T. 1991, *I Celti in Italia*, Firenze.
- GRAUE J. 1974, *Die Gräberfelder von Ornavasso: eine Studie zur Chronologie d. späten Latène- u. frühen Kaiserzeit*, Hamburg.
- LEJEUNE M., 1987, *Le vase de Latumaros. (Discussions sur l'alphabet de Lugano)*, in "Latomus" 46, pp. 493-509.
- LEJARS Th. 2014, *L'armement des Celtes d'Italie*, in P. Barral, J.-P. Guillaumet, M.-J. Roulière-Lambert, M. Saracino, D. Vitali (éds.), *Les Celtes et le Nord de l'Italie (Premier et Second Âges du fer)*. Actes du XXXVI colloque international de l'A.F.E.A.F. (Vérone, 17-20 mai 2012), (RAE suppl. 36), pp. 401-434.
- MOTTA F. 2000, *La documentazione epigrafica e linguistica*, in R. C. de Marinis, S. Biaggio Simona (a cura di), *I Leponti tra mito e realtà*, catalogo della mostra (Locarno 1999-2000), Locarno, vol. II, pp. 181-222.
- PATRONI G. 1907, *Tomba gallica di Barzio*, in «Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como» f. 53, pp. 121-133.
- PERNET L., CARLEVARO E., TORI L., DELLA CASA, PH., VIETTI G.L., SCHMID-SIKIMIĆ B., 2006, *La necropoli di Giubiasco (TI), vol. II. Les tombes de La Tène finale et d'époque romaine*, in «Collectio archaeologica» 4, Zürich.
- PIANA AGOSTINETTI P. 1972, *Documenti per la protostoria della Val d'Ossola. San Bernardo d'Ornavasso e le altre necropoli preromane*, Milano.
- PIANA AGOSTINETTI P. 2007, *Dai vasi a trottola alle olpai nella Transpadana preaugustea*, in *Produzioni e commerci in Transpadana in età romana*, Atti del Convegno (Como, 18 novembre 2006), Como, CD Rom.
- PIANA AGOSTINETTI P. 2014, *Contributo alla cronologia della tarda età di La Tène nella Cisalpina centrale*, in P. Barral, J.-P. Guillaumet, M.-J. Roulière-Lambert, M. Saracino, D. Vitali (éds.), *Les Celtes et le Nord de l'Italie (Premier et Second Âges du fer)*,

- Actes du XXXVI e colloque international de l'A.F.E.A.F. (Vérone, 17-20 mai 2012), (RAE suppl. 36), pp. 37-62.
- PIANA AGOSTINETTI P. 2019, *Guida del Museo del Paesaggio Enrico Bianchetti, Sezione Archeologica*, Verbania.
- PIANA AGOSTINETTI P. (a cura di) 1998-1999, *I sepolcreti di Ornavasso, cento anni di studi*, (4 vol.), Roma.
- RAPI M. 2009, *La seconda età del Ferro nell'area di Como e dintorni. Materiali La Tène nelle collezioni del Civico Museo Archeologico P. Giovio*, in «Archeologia dell'Italia Settentrionale» 11, Como.
- RAPI M. 2022, *Un vaso La Tène con decorazione curvilinea da Piadena (Cremona)*, in «Rivista di Scienze Preistoriche» LXXII S. 2, pp. 1221-1227.
- RONCORONI F. 2021, *Nota preliminare sui reperti protostorici dallo scavo dell'anfiteatro romano di Milano*, in «Notizie degli scavi di antichità» N.S. I, I, Roma, pp. 31-46.
- SOLINAS P. 1994, *Il Celto in Italia*, in «Studi Etruschi» 60 (1995), pp. 311–408.
- SPAGNOLO GARZOLI G. (a cura di) 2009, *I Celti di Dormelletto*, Gravellona Toce.
- SCHINDLER M., DE MARINIS R.C. 2000, *L'età del Ferro nel Canton Ticino e nella Val Mesolcina*, in R.C. de Marinis, S. Biaggio Simona (a cura di), *I Leponti tra mito e realtà*, catalogo della mostra (Locarno 1999-2000), Locarno, pp. 159-183.
- STÖCKLI W. E. 1975, *Chronologie der jüngeren Eisenzeit im Tessin*, in «Antiqua» 2, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte.
- TORI, L., CARLEVARO, E., DELLA CASA, PH., PERNET, P., SCHMID-SIKIMIĆ, B. 2010, *La necropoli di Giubiasco (TI), vol. III. Le tombe dell'età del Bronzo, della prima età del Ferro e del La Tène antico e medio. La sintesi*, in «Collectio archaeologica» 8, Zürich.

May a Spinning Top become a Chest? New Insights into the Cultural Meaning of Spinning Tops in Early Iron Age Athens

Claudia Lambrugo

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

claudia.lambrugo@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3001-8573>

DOI: 10.54103/milanoup.115.106

Abstract

The pointed *pyxix* is one of the most elegant and colorful Athenian Geometric vases. This shape is fairly rare, as it is well attested only between EG I and MG II. Interestingly, it has been found almost exclusively in exceptionally wealthy burials containing a large amount of pottery, exotic and prestige goods, metal tools, and jewellery. These funerary assemblages clearly demonstrate the deceased's claim to *élite status*.

It is then likely that the pointed *pyxix* may have played a particular role in Athenian funerary rites. Nevertheless, the origin and meaning of the shape are still difficult to define. Being sometimes labelled as an egg-shaped vase, the bulbous object might resemble the shape of Geometric spinning tops, as suggested by a few scholars (Dontas, Kent Hill) whose words, however, went unheeded. This paper highlights the suggestive connection among pointed *pyxides*, spinning tops, girls/young women, Eros, and the love sphere. My main goal is to assess whether it is possible to recognize in the pointed *pyxix* a *simulacrum* of the spinning top, i.e. a metaphorical reference to the complex and multifaceted semantic status of the toy, which alludes to the unpredictable duration of life, and perhaps even to divinatory practices (e.g. drawing lots for a good wedding during prenuptial ceremonies).

1. Introducing Spinning Top in Geometric Athens¹

The spinning top was a common toy in ancient Greece. Spinning tops could be made of various materials, including bronze, stone, glass, and lead, but wood

¹ This paper represents one of the main outcomes of the fruitful collaboration between the LALLACT Project, based at the University of Milan "La Statale" and supervised by this Author (see *supra*, *Great Team at Play*, by C. Lambrugo, C. Torre), and the ERC project 2017-2022/2023 "Locus Ludi: The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity", directed by Véronique Dasen (Université de Fribourg, Switzerland). The theory put forth in this paper was first proposed within the webinar series organized by Véronique Dasen and her team during the first uncertain months of the Covid 19 pandemic. While the virus was

and terracotta seem to have been the most common. Spinning tops could also have different shapes, but two types are more commonly observed. One is the twirler, equivalent of the French *toupie* and Italian *trottola*, which is usually shaped like a cone or a disc, and may have a stem on top for spinning the toy, either by hand or through a string wrapped around the toy (fig. 1a-b). The second one is the whipping top, equivalent of the French *sabot* and Italian *paleo*, with a cylindrical body ending in a short, conical tip, often with grooves on the sides (fig. 1c-d). To spin this latter top, one has to strike it with a whip (*mastix* figs 12-13), which is also used to keep the toy in motion (Salza Prina Ricotti 1995: 32-35; de' Siena 2009: 75-78; Lambrugo 2013a; Cruccas 2014; Dasen 2019; Giuman 2020; Klinger 2021: 100-105; Lambrugo 2021; Sabetai 2022: 154-158; see also Kyriakou-Zapheiropoulou 2014-2015: 383-384, for conical clay objects which are likely to be recognized as twirlers)².

To this variety of shapes corresponds an equally remarkable variety of ancient Greek names for spinning top. Greek tops are mentioned in literary sources with different names such as στρόμβος, στρόβιλος, βέμβηξ, βέμβιξ³, and each name apparently relates to a different semantic sphere with interesting changes over time (Torre 2019). Στρόμβος and στρόβιλος are the earliest terms used, and both of them are connected to the sense of a quick movement and referred to an object which turns quickly around its own axis⁴. However, by the end of the Classical Period, the term στρόβιλος lost its dynamic component and was used to indicate conical objects, such as pine cones (Amigues 1978). In other words, the cone shape of the toy resulted in changing the meaning of the word.

Greek Geometric tops (dating from the 9th and 8th century BC), either with or without the stem on top for spinning the toy, are generally the interpretation given to certain conical items. Some of them are worth mentioning here: the piece (h 11,43 cm) from the British Museum (Lambrugo 2013a: 31; fig. 2a), whose exact provenance and chronology are unknown; and the top from Grave 3 on the south slope of the Akropolis at Athens. The latter (h 12,7 cm), dating from the early 8th century BC (Middle Geometric II), was published by Dontas as a spinning top, and as such is now on display in the Akropolis Museum (Dontas 1961-1962: 86, 90-91, pl. 34; Giuman 2020: 25; fig. 2b).

spreading all over the world, deeply changing our life and impacting on research, the webinars were a great opportunity to meet and exchange scientific ideas. My warmest thanks to Véronique Dasen, Anna Maria D'Onofrio, Susan Langdon for their suggestions.

2 For further examples of spinning tops see *infra*, chapter by V. Sabetai.

3 The Greek names ρόμβος, τροχός, and κῶνος, this latter clearly alluding to the pine cone shape, are worthy of a deeper discussion: see *infra*, chapter by C. Torre.

4 See *infra*, chapter by A. Scala for a study of the semantic motivations of the names labelling “spinning tops”, which reveal interesting processes of categorization.



Fig. 1a. Bone spinning top (Italian *trotola*); h 2 cm; diam. 2,3 cm; from Eretria (Greece); 330-270 BC. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (© 2009 RMN-Grand Palais; musée du Louvre / Hervé Lewandowski).



Fig. 1b. Wooden spinning top (Italian *trotola*); h 8,5 cm; from Tebtynis (Egypt); 1st-3rd century AD. Milano, Civico Museo Archeologico, inv. n. E 0.9.40021 (© Milano, Civico Museo Archeologico).



Fig. 1c. Clay whipping top (Italian *paleo*); from Thebes (Greece), Kabirion sanctuary; 5th century BC. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, CA 447 (© 2019 RMN-Grand Palais; musée du Louvre / Tony Querrec)



Fig. 1d. Clay whipping top (Italian *paleo*); h 6,6 cm; diam 4,9 cm; from Thebes (Greece), Kabirion sanctuary; 5th century BC. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, CA 446 (© 2009 RMN-Grand Palais; musée du Louvre / Hervé Lewandowski).



Fig. 2a. Clay spinning top (h 11,43 cm); Geometric Period (8th century BC). (©London, British Museum inv. n. 1875,0309.31)



Fig. 2b. Clay spinning top (h 12,7 cm) from Grave 3, south slope of the Akropolis, Athens; Middle Geometric II (early 8th century BC). Athens, Akropolis Museum, NA 1961, NAK 300 (©Acropolis Museum 2018, photo: Yiannis Koulelis).

Additionally, it is useful to draw attention to three other artefacts belonging to the so-called “*Berlin-München Fundgruppe aus Attika*” (fig. 3 in red circles), whose features and sizes (h 9,5/7,5/7 cm) definitively resemble the shape of the aforementioned spinning tops (*CVA Deutschland 9, München 3*: pl. 129, 3-5). The “*Berlin-München Fundgruppe*” (*CVA Deutschland 9, München 3*: pls. 125, 129; *CVA Deutschland 85, Berlin 10*: pls. 3-6), unanimously dated to the middle of the 9th century BC (transition from Early Geometric II to Middle Geometric I), is an acquisition from the antiquarian market from the beginning of the last century, later split between Munich and Berlin, and thought to be very likely coming from an Athenian child’s grave (Smithson 1974: 373). Notwithstanding the total lack of evidence, the bowl with one handle in the shape of a booted leg is generally assumed to mark sub-adult tombs in Geometric Athens, and to have been specifically associated with male individuals (D’Onofrio 2017: 45; Papadopoulos, Smithson 2017: 848). But what is particularly relevant for the topic at hand is the close similarity within the “*Berlin-München Fundgruppe*” between the so-called Geometric pointed *pyxides* and the cone-shaped tops. The latter objects are sometimes not interpreted as such, but rather are labelled “pseudo-*pyxides*”, as they are closed and full terracotta objects.

Having been inspired by an authoritative suggestion in Giuman’s book (Giuman 2020: 25, note 2), I would like to propose a competing argument that suggests that the pointed *pyxix*, whose precise derivation is still unclear, may purposefully resemble a spinning top. I will also discuss the possible cultural significance of this suggestion. The hypothesis that the shape of the pointed *pyxix* may have been derived from the common spinning top was actually mentioned *en passant* by Dorothy Kent Hill while describing a similar *pyxix* in Baltimore, but the idea went unheeded (Kent Hill 1956: 37).



Fig. 3. The so-called “*Berlin-München Fundgruppe aus Attika*”: in the dashed line on right the artefacts preserved in Berlin; on left the ones in Munich; in red circles the spinning tops (or “pseudo *pyxides*”); middle 9th century BC (Author’s elaboration from *CVA Deutschland 9, München 3 & CVA Deutschland 85, Berlin 10*).

2. The Athenian Geometric Pointed *Pyxis*

The so-called pointed *pyxis* (fig. 4), one of the most elegant and colorful Athenian Geometric vases, is characterized by an ovoid profile, cut at the top (i.e. the greatest diameter is on the upper part of the vessel), and tapering toward a rounded or more pointed bottom. It is a wheel-made and painted ware whose development, already well mapped by Coldstream (1968: 11, 17, 23) and Bohen (1979; 1988: 24-27), has been more recently revised by Papadopoulos and Smithson (2017: 780-783). The vase, whose height ranges from 13 cm to 17 cm, appears in the Early Geometric I (EG I: 900-875 BC) as a new creation without real precedents in the Protogeometric Period⁵ and enjoys its great popularity between a later phase of the Early Geometric (EG II: 875-850 BC) and the Middle Geometric I (MG I: 850-800 BC). The shape slowly disappears before the end of the Middle Geometric II (MG II: 800-760 BC). The whole surface of the pot is usually covered with a considerable variety of geometric patterns: zigzags, hatched meanders, lozenge chains, chevrons etc., accurately organized in multiple registers ranging from four to eight.

The origin of the shape is unclear and still poses a challenging problem. Sometimes labelled as an egg-shaped vase (Iliffe 1931; Young 1949: 285), the vessel has a profile too pointed at the bottom to be considered a clay version of eggs like certain later Athenian black-figure vases, sometimes pierced both on the top and the bottom. In addition, the pointed *pyxis* was meant for suspension: the holes piercing its lid rim and lip were undoubtedly created for a string. These vertically pierced holes are usually four, divided into two opposing pairs on either side of the rim.

Furthermore, as they were made not to stand up, but to be hung, Athenian Geometric pointed *pyxides* are likely to be distinguished from those clay domed objects (fig. 5), generally interpreted as miniature models of granaries (Morris, Papadopoulos 2004: 226-229; Papadopoulos, Smithson 2017: 849-862) or of vertical hives (Cherici 1989; Negro, forthcoming)⁶. In fact, despite being vaguely reminiscent of the same pointed shape, the latter artefacts have their own precise features, namely an opening on the top protected by a shutter or horizontal flap and holes at the base, as if they were meant to be filled from the top and emptied from the bottom.

5 The only exception is perhaps the Attic Fine Handmade Incised pointed *pyxis* which is however mostly contemporary and relatively rare outside the exceptional “Tomb of the Rich Athenian Lady”: Papadopoulos, Smithson 2017: 780, 869-871. Moreover, it is worth underlining that the majority of the Attic Fine Handmade Incised pointed *pyxides* have ovoid bodies with their greatest diameter closer to the middle of the *pyxis*, whereas the wheelmade and painted pointed ones have it on the upper part of the vessel.

6 These bulbous objects have brought up a long-term debate which refers to them also as to kilns, bread-ovens, or rattles, whistles, and even piggy-banks.

More variations of the pointed *pyxis* are also known in the pottery productions of Corinth, Boeotia, and Crete⁷, but I agree with most scholars (Papadopoulos, Smithson 2017: 781) that these versions are far removed from the Athenian pointed *pyxides*, and rather seem to be miniaturizations of large storage vessels.

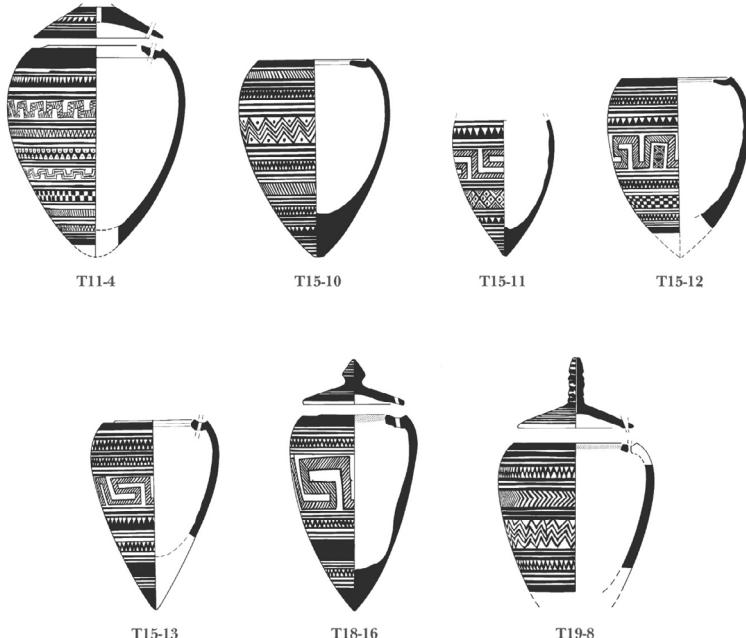


Fig. 4. Geometric pointed *pyxides* from the Early Iron Age cemeteries at the Athenian Agora (redrawn after PAPADOPoulos, SMITHSON 2017: fig. 6.27; scale 1:3).

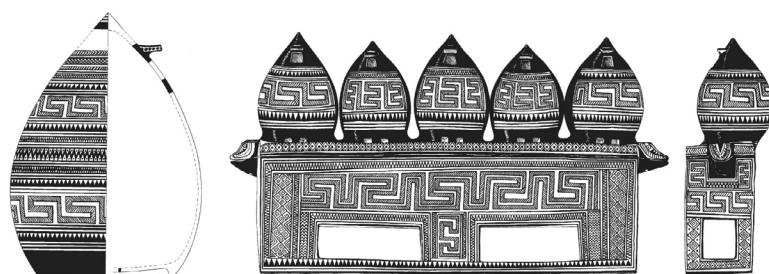


Fig. 5. Model ‘granaries’ and chest from the ‘Tomb of the Rich Athenian Lady’ (redrawn after PAPADOPoulos, SMITHSON 2017: fig. 6.44).

⁷ Bohen 1988: 25, note 161; 27, note 174. For the shape in Corinthian ware, with a surprisingly long interval between the Geometric specimens and the Corinthian ones, see Williams 1970: 18, pls. 8-9, n. 24 (Protogeometric); Payne 1931: 323, note 1 («ovoid pyxis»); Amyx 1988: 453-454; Lambrugo 2013b: 94 (Corinthian). For the shape in the Cretan pottery see Levi 1945: 25, pl. 19:2; Brock 1957: 129, pl. 108.

3. The Athenian Geometric Pointed *Pyxis* in Context

Athenian Geometric pointed *pyxides*, apparently a bizarre and rare shape, have mostly been found in famous grave groups brought to light between the end of the nineteenth and the first half of the twentieth century in Athens, on the slopes of the Akropolis and in the area between the Areopagus and the Athenian Agora respectively (an accurate list in Papadopoulos, Smithson 2017: 780-783). It is worth pointing out that all the graves stand out as exceptionally wealthy burials, containing a large amount of pottery, exotic and prestige goods, metal tools, and jewellery—sometimes even gold—clearly demonstrating the dead's claims to *élite status*.

The earliest and far richest contexts for these vessels belong to the so-called “Areiopagos Plot”, a group of burials scattered midway along the north slope of the Areiopagos, ranging chronologically from the Sub Mycenaean Period to the beginning of the Early Geometric. The tombs might be linked with an aristocratic Attic clan (a royal *genos?*) with a long history and large responsibilities in economic affairs (D'Onofrio 2001; Papadopoulos, Smithson 2017: 35-272)⁸.

A crucial cornerstone of the Aegean Early Iron Age chronology, and thus of the beginning of the Geometric Period in Athens, is Tomb 11, also known as the “Boots Grave”, fully published by Rodney Young (Young 1949; more recently Papadopoulos, Smithson 2017: 77-102). It is an urn cremation of the trench-and-hole type, dating from ca. 900 BC (Early Geometric I). The lavish grave assemblage uncovered in the pyre debris consists of the famous two pairs of clay boots, a large amount of *oinochoai* of various shapes and sizes, *skyphoi*, *kantharoi*, and a pointed *pyxis* (h 19,5 cm), together with some bronze jewellery, especially dress pins and fibulae which had no doubt served to fasten the clothes of the deceased (fig. 6a-b). As for the cremated remains, Liston's recent analysis concludes that they belong to a female individual aged 20-25 at death.

Unsurprisingly, several fragmentary pointed *pyxides* were recovered from the pyre debris of the largely celebrated “Tomb of the Rich Athenian Lady” (fig. 7), and numerous sherds also came from the dump by the so-called “Geometric House” nearby, probably a ruler's dwelling converted in a cult place for performing heroic rituals (D'Onofrio 2001 with previous bibliography, but see also Laughy 2018 for the tomb cult theory revisited). The tomb of the “Rich Lady” (Tomb 15, Deposit H 16:6; Papadopoulos, Smithson 2017: 124-176; see also Smithson 1968) is a cremation of the trench-and-hole type dated to ca. 850 BC (i.e. near the end of Early Geometric II). The enormous number of grave

⁸ We do not enter here into the heated debate about the original destination of the Kerameikos area (site of the future Agora): with many inhabited nuclei and different tomb clusters, according to the model of multi-focal sites? or with the entire community of Athenians settled on the Acropolis and in the southern districts of the city and the Kerameikos area attended merely as a vast burial ground? An overview in D'Onofrio 2021; Papadopoulos 2021.



Fig. 6a. Athens, north slope of the Areiopagos, the “Boots Grave” with its grave assemblage; Early Geometric I (YOUNG 1949: pl. 67).

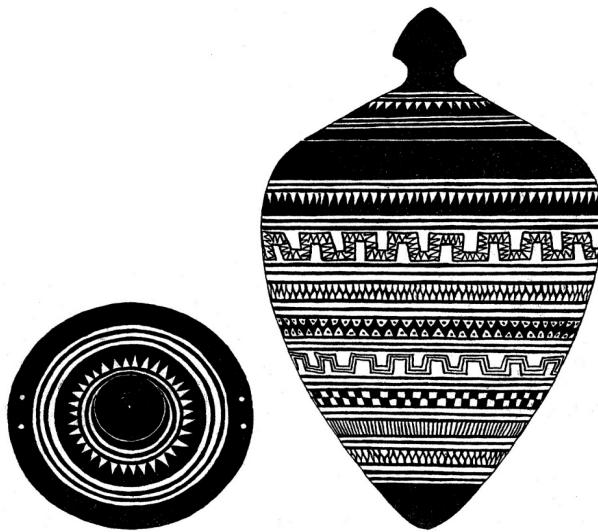


Fig. 6b. Pointed *pyxis* from the “Boots Grave” (YOUNG 1949: fig. 4).

offerings – among which it is worth mentioning the famous clay chest with five model “granaries” (Morris, Papadopoulos 2004; fig. 5) –, as well as their quality and the profusion of exotic artefacts such as gold, glass, faience, and ivory, are to be interpreted in terms of the wealth of the cremated Athenian woman, an aristocratic lady, perhaps even an archon’s wife. Interestingly, the same grave yielded the largest number of pointed *pyxides*. The cremated remains of this rich woman underwent a recent reexamination by Liston and Papadopoulos (2004), who brought to light the presence of a fetus four-to-eight weeks short of full term, and established that the adult female (reported to be 30-35 years old at death) died during pregnancy or premature childbirth.



Fig. 7. Pointed *pyxides* from the “Tomb of the Rich Athenian Lady”, Early Geometric II (PAPADOPoulos, SMITHSON 2017: fig. 2.80).

Tomb 18 (Deposit I 18:1, Papadopoulos, Smithson 2017: 185-199; previously published in Bradford Welles 1947: 271, pl. 64; Smithson 1974: 330-331, 352-359, pls. 75-77), still «one of the richest burials of the period» (Smithson 1974: 331), lies in the same burial ground. It is a Middle Geometric I inhumation in a rectangular trench, partly cut in the bedrock, belonging to a child aged 12-14 years at death. Unfortunately, the fragmented state of the skeleton makes it difficult to determine the sex of the individual. Eighteen well-preserved vessels (fig. 8a), among which is a pointed *pyxix* (h 16,5 cm, fig. 8b), laid on and around the legs of the deceased, together with a pierced stone plaque and two fragmentary iron shafts (or iron pieces).

Another pointed *pyxix* (h 18,6 cm) in a rich assemblage of flat *pyxides* comes from a Middle Geometric I simple trench cremation (Tomb 19, Deposit I 18:2, Papadopoulos, Smithson 2017: 199-204; Smithson 1974: 359-362) excavated not far from the aforementioned Tomb 18. The cremated human bones from this tomb were not preserved, but a fragmented cooking pot led Smithson to suggest that the deceased may have been a woman.

Pointed *pyxides* are well represented in the Kerameikos too (Bohen 1988: 24-27, fig. 9a), although a single example (h 14 cm), from the second half of the 9th century BC (Middle Geometric I), is reported to have been uncovered in a tomb, Grave 13 (Kübler 1954: 218-220, pl. 110; fig. 9b), whose human remains were attributed to a male adolescent (Kübler 1954: 26).



Fig. 8a. Athens, north slope of the Areiopagos, grave goods from Tomb 18, child inhumation; Middle Geometric I (PAPADOPoulos, SMITHSON 2017: fig. 2.109).



Fig. 8b. Pointed *pyxis* from Tomb 18 (inventory number P 17475). Athens, Museum of the Ancient Agora (Ephorate of Antiquities of Athens City, Ancient Agora, ASCSA: Agora Excavations © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development - H.O.C.R.E.D.)

Also worth mentioning are some tombs and related grave goods uncovered by the German Archaeological Institute at Athens during regular excavations, carried out between 1892 and 1899 under the general supervision of Wilhelm Dörpfeld, in the broad open areas of the Akropolis slopes, the Areiopagos, and the eastern-most slopes of the Pnyx (Papadopoulos, Smithson 2017: 37-40). Smithson then undertook the remarkable work of piecing together the Dörpfeld's graves and materials, which resulted in a crucial publication (Smithson 1974). We are thus informed about the presence of two pointed *pyxides* in the West Slope Graves I and II (WSI. I & II, December 1895), both of them recorded as child's inhumations (Smithson 1974: 373-374), but without relying on a proper osteological study of the human remains. Besides, an exceptionally fine pointed *pyxis* (h 16 cm), suggesting a very early Middle Geometric I or the transition between Early Geometric II and Middle Geometric I, comes from Tomb II in the Phinopoulos Lot (3, Hadrian Street), north of the *Hephaisteion*. This grave is considered to be a female cremation in simple trench, but this identification is exclusively based on the presence of a spindle whorl. The pointed *pyxis* is one of the objects that by 1902/1903 became part of the collection of the National Museum in Athens (NM 15317; Smithson 1974: 374, 379-382; CVA Grèce 1, Athènes 1, pl. 1, 8).

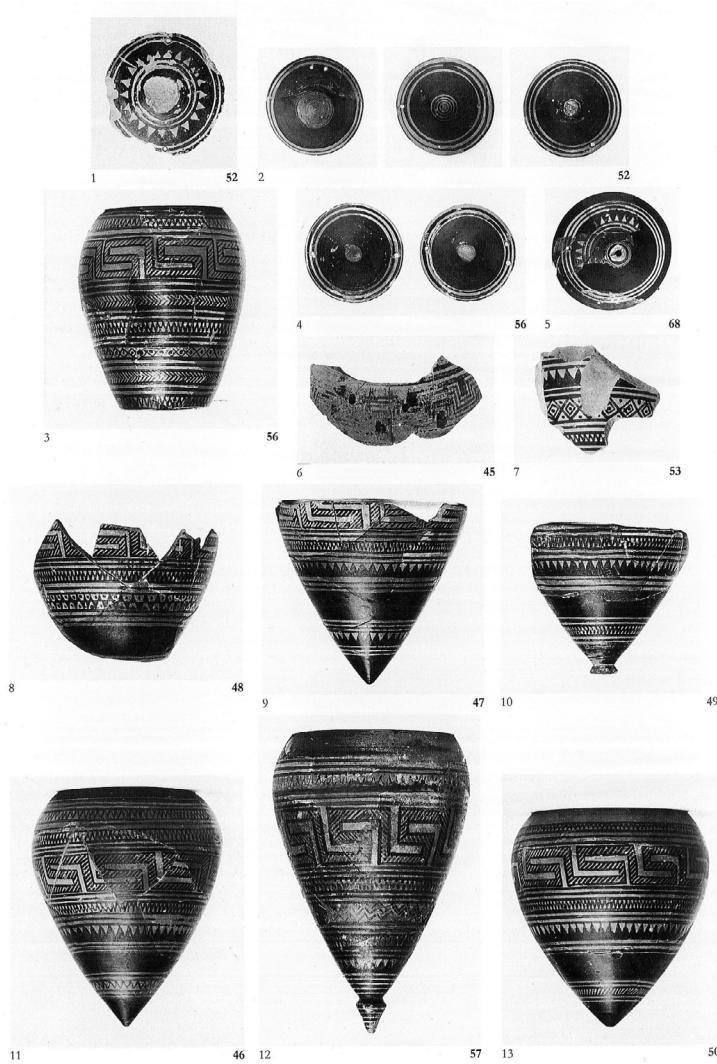


Fig. 9a. Pointed *pyxides* from the Kerameikos (BOHEN 1988: pl. 4).

One of the latest archaeological contexts containing pointed *pyxides* appears to be the aforementioned Grave 3 from the south slope of Akropolis (Dontas 1961-1962: 86, 90-91). Dating from the early 8th century BC (Middle Geometric II), the grave has a rich ceramic assemblage that includes two pointed *pyxides* and a spinning top (figs 2b, 10).

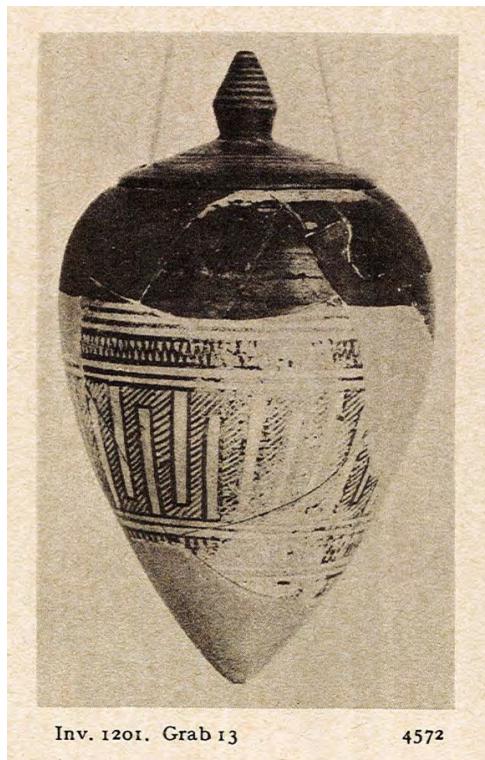


Fig. 9b. Pointed *pyxides* from Kerameikos, Grave 13 (KÜBLER 1954: pl. 110).

It is also worth mentioning four more Athenian funerary contexts containing pointed *pyxides*, sometimes more than one per assemblage, all dating from between Early Geometric and Middle Geometric. One is the grave of a young woman discovered in Odos Haghioi Dimitriou 20, in the eastern portion of the Kerameikos. The grave goods consisted of three pointed *pyxides* (doubtfully referred to the spinning top shape by the excavator), two pairs of model boots, and two dolls (Ph. Stavropoulos, in «Archaiologikòn Deltion» 19, 1964, B1: 54-55, 49-50). Another *pyxis* was uncovered in the grave of a young woman on the southern slope of the Acropolis, at the crossroad between Odos Mitseon e Odos Zitrou (A. Andriomenoi, in «Archaiologikòn Deltion» 21, 1966, B1: 84-85). Both of these burials are dating from EG I, while tomb *alpha* from Eleusis, also containing a young woman, is dating from MG I (A. Skias, in «Archaiologikè Ephemeris» 1898, 103-104, pl. 4.4. A. Skias, in «Archaiologikè Ephemeris» 1912, 36, pl. 16).

Lastly, the extraordinary “Toronto Grave Group” (fig. 11), published as a «Geometric tomb group from Athens», contained an astonishing number of pointed *pyxides* (six, h 8-17 cm), two *kalathoi*, a glass bead, a clay spindle whorl,

two bronze pins, and a large “sail” bronze bow fibula, which may indicate a female grave, although we cannot rely on skeletal remains (Iliffe 1931)⁹.



Fig. 10. Athens, south slope of the Akropolis, grave goods from Tomb 3; early 8th century BC; Middle Geometric II. Athens, Akropolis Museum, NA 1961, NAK 1980@ /199@ /200@ /297@ /298@ /299@ /300@ /301@ (©Acropolis Museum 2011, 2018, photo: Yiannis Koulelis, Vangelis Tsiamis).

9 Several high-quality pointed *pyxides* are also preserved in world-famous museum collections. Lacking precise contextual details, some of these latter are briefly listed here, but not discussed in the text: *CVA Deutschland 15, Mainz 1*, pl. 4, 4-5; *CVA France 25, Louvre 16*, pl. 1, 3-4; *CVA Great Britain 12, Reading 1*, pl. 8, 1.



Fig. 11. “Toronto Grave Group” (ILIFFE 1931:pl. VI).

4. Towards an Interpretation

To sum up the available data, the Athenian Geometric pointed *pyxis* is a comparatively rare form that does not seem to have been in vogue for very long, as it is well attested in lavish funerary assemblages only between Early Geometric I and Middle Geometric II. The *pyxis* must have had some special use, but there are no traces of what, if anything, the *pyxides* contained, nor any burnt remains have ever been discovered inside the vessels. Equally significant is the specific association with members of the aristocracy, which may hint at the pointed *pyxis* having a particular significance in Athenian funerary rites.

Not all the listed tombs with pointed *pyxides* are accompanied by published analyses of the human remains, and we know how slippery it is to rely only on the vagaries of the assemblages and on what grave goods might be deemed – at any given time – gender-specific. But when the study of human remains is available, pointed *pyxides* are mostly reported to belong to female graves of either sub-adult or adult individuals (Papadopoulos, Smithson 2017: 506-508, table 3.2). While discussing what she refers to as the “maiden kit”, which consists of dolls made of Attic Fine Handmade Incised Ware, terracotta models of boots and chests, *kalathoi*, and spiral hair ornaments, Langdon (2008: 130-143) suggests that pointed *pyxides* might be «maiden-linked» as well (Langdon 2008: 130). But she does not explore this hypothesis any further.

The current scholarship agrees that in Early Iron Age Athens the graves of girls and women, at least between the Early Geometric and the Middle Geometric phase, are the richest in terms of quantity and range of objects.

Besides, they tend to be marked by the deposition of a host of gender-specific grave goods symbolically alluding to the nuptial sphere, as being a virtuous bride and a good and prolific mother were the ultimate and only purpose of women's lives. Focusing on marriage in elite burial groups evokes double loss, not only of the *parthenos*/young bride/young mother herself but also of her potential to produce offspring. We know well that this marked visibility conferred after death to an elite group of women, even if partly due to emotional factors, can mainly be interpreted as a compensatory reaction to the significant social investment placed by the household on the offspring, as a way to assert elite roles within a society in formation.

The model chest, for example, a finely decorated rectangular box with a lid, might refer to wool-working, jewelry, and other items in a bride's *pberné*, symbolizing the feminine goods and talents that marriage brought to a new household (Langdon 2008: 138-139). Moreover, clay boots, which sometimes occur in the same assemblages as the pointed *pyxides* (fig. 6a), are now definitively established as the *akrosphyra* (girls' boots) of the literary sources, and thus as specific markers of young women who (we assume) did not live long enough to be married, but received symbolic equipment to mark their status, unmistakably evoking the sense of passage either in bridal or in funerary rites (Cultraro, Torelli 2009: 175-184; Torelli, Cultraro 2010: 20-27; Papadopoulos, Smithson 2017: 844-848).

It is also noteworthy that an important shift occurs in the women's burial kit around the middle of the 8th century BC, which means between Middle Geometric II and Late Geometric, exactly when the pointed *pyxix* disappears from the grave goods, as such suggesting its belonging to a precise social system of female representation in the funerary realm. Langdon (2008: 141-143) argues that the change in burial goods ca. 750 BC coincides with the rise of figurative scenes, especially in painted pottery. This is a fascinating hypothesis that would deserve a more in-depth analysis. If true, this would mean that with the appearance of figurative scenes the system of values through which the Athenian community establishes the social identity of young girls of marrying age or young brides was transferred from terracotta objects to scenes painted on vessels. It is indeed peculiar that there is a chronological correspondence between the disappearance of pointed *pyxides* in grave goods and the first representations, on LG jugs made exclusively for funerary contexts, of scenes in which certain characters hold objects that look very similar to the *pyxides* analyzed in this work. These vases belong to the so-called "Rattle Group", decorated with painted scenes showing seated figures holding spindle-like objects. The latter have been so far interpreted either as purifying sprinklers shaped like pomegranates or as percussion instruments to scare off evil spirits from the grave. As far as I know, no one has ever pointed out the strong similarity between pointed

pyxides and the eponymous spindle-like objects of the Rattle Group (*CVA Great Britain 25, British Museum 11*, n. 40, pls. 26, 27).

To which symbolic horizon may the pointed *pyxides* be referring? First, they were used in Athens at least until the mid-8th century BC, and they seem to have been firmly embedded in a coherent funerary system pertaining to female individuals. On the one hand, it is possible that these vessels contained jewels or other precious objects belonging to the deceased (e.g. exotic ointments or perfumed powders) that signalled elite status, and as such, they may have been displayed during elaborate funerary ceremonies. On the other hand, it is impossible to ignore the close resemblance between the shape of the vessels and that of the contemporary spinning tops. On the contrary, the fact that certain funerary assemblages (such as Grave 3 on the south slope of the Akropolis and the so-called “*Berlin-München Fundgruppe*”, discussed above) include both true and “false” pointed *pyxides* (the latter perhaps being spinning tops), may suggest that the shape of the refined pointed box was created in Athens as a symbolic reference to the spinning top during a period in which craftsmen were boldly experimenting with new pottery shapes between EG and MG.

However, this reference should not be regarded as pointing to the spinning top as a mere plaything, since it is very plausible that the functional toy used in everyday life was smaller and made of wood rather than terracotta (fig. 1b). The pointed *pyxix*, by resembling the shape of the spinning top, should rather have acted as a *simulacrum* of it, a symbolic reference to the complex and multifaceted semantic status of the toy.

Playing with spinning tops was not always easy. On the contrary, it was an activity that required great ability in putting and keeping the toy in motion. Therefore, a special relationship was established by the Greeks between adolescents and tops, which were not suitable for small children. Véronique Dasen (2016), Marco Giuman (2020: 16-23), and other scholars have emphasized how frequently tops (particularly the ones that need to be struck with a whip) occur in ephebic contexts, sometimes in friendly cooperation with Hermes, the kinetic god *par excellence*, effectively embodying youthful excitement and dangerous uncontrolled *vertigo*, or lack of self-control. This significant relationship between spinning tops and adolescence, which seems to be particularly strong during the 5th and the 4th century BC, at least judging from Greek vase paintings, might also explain why we find tops as votive offerings in sanctuaries, dedicated to various gods protecting youth on the occasion of coming of age¹⁰.

Most importantly, in ancient literature tops have a very long tradition of serving as a metaphor for a heterodirect psychological condition linked to feelings such as hatred, happiness, but particularly love and passion, whose devastating

10 For spinning tops and rites of passage in Greek and Roman sanctuaries see also *infra*, chapters by V. Sabetai, A Lojacono, L. Dal Monte and G. Colzani.

power makes human beings rotate without being able to resist. In this regard, it is also worth mentioning the special connection of spinning tops with girls or young women, Eros, and the love sphere, as often seen on Greek vase paintings from the Classical period (figs 12-13)¹¹. Scholars agree in possibly recognizing in these latter scenes references to divinatory practices comparable to drawing lots for a good wedding within the context of prenuptial ceremonies (*proteleia*): «*le jeu dévoile l'avenir amoureux. Aux mouvements aléatoires de la toupie s'ajoute le klédôn, une parole spontanée qui constitue un message divin. Le présage concerne le choix d'un mariage* (Dasen 2016: 78)». In other words, young brides are supposed to be ‘playing’ with spinning tops to receive a divine message, an *omen* related to the crucial choice of a good marriage (Dasen 2016: 82-85; Scapini 2016; Dasen 2017; Giuman 2020: 16-48). Interestingly, when the archaeological context is known, Greek red-figure vases with painted scenes representing young women spinning tops are strongly associated with *aoroī*’s tombs (Giuman 2020: 28-41).

In a broader, and even more meaningful perspective, the toy, a turning object whose rotations are unpredictable, might have represented «*la part de l’aléatoire dans la vie, en comparant la durée imprévisible du mouvement de la toupie à celle de l’existence* (Dasen 2016: 78)»: a turning object for underlining a turning point of life - from childhood to adulthood, from unmarried to married status, even from life to death - and the related unpredictable paths.

Can we then theorize that the symbolic meaning of spinning tops, widely spread in 5th and 4th century BC Greece and subsequently transmitted, with few variations, to the Roman world, already existed in Early Iron Age Athens? As Langdon clearly states (2008: 124), «one of the challenges in studying the process of socialization in ancient Greece is maintaining historical focus and resisting the anachronistic application of later rituals and texts to earlier periods. Religious and social institutions maintained a certain amount, perhaps a great deal, of continuity from the later 8th century into Archaic and Classical times. Moral and social orders base their authority on tradition. Nevertheless, it is the dynamic use of tradition, of ancestral myths and cultural symbols in communal rituals, that makes possible the state’s replication in changing historical circumstances».

From this perspective, I am rather convinced that it is plausible to establish a symbolic connection between Geometric spinning tops and these extraordinary terracotta containers. Pointed *pyxides* could have hardly been used in daily life, but they would have been suitable as display objects in lavish funerary ceremonies of Geometric élite individuals as a *memento* of the unpredictable duration of life, and a marker of an *omen* for a good marriage that never came or was dramatically interrupted by premature death.

11 See *infra*, chapters by A. Lojacono, V. Dasen and C. Torre.



Fig. 12. Attic red figure *lekythos*; maidens ‘playing’ with spinning tops; Bosanquet Painter; 475-425 BC. Boston, J. Herrmann collection (OAKLEY 1997: fig. 9D).



Fig. 13: Attic red figure squat *lekythos*; women ‘playing’ with spinning tops; 440-430 BC. New York, Metropolitan Museum of Art (NEILS, OAKLEY 2003: 270).

Bibliography

- AMIGUES S. 1978, *De la toupie aux pignons: les avatars botaniques de STROBilos*, in «Revue des Études Anciennes» 80, 3-4, pp. 205-216.
- AMYX D.A. 1988, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BOHEN B. 1979, *The Attic Geometric Pyxis*, New York University PhD Dissertation.
- BOHEN B. 1988, *Die geometrischen Pyxiden* (Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen, Bd. 13), Berlin-New York.
- BRADFORD WELLES C. 1947, *Archaeological News*, in «American Journal of Archaeology» 51, 3, pp. 269-300.

- BROCK J.K. 1957, *Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos*, Cambridge.
- CHERICI A. 1989, 'Granai o arnie? Considerazioni su una classe fittile attica tra IX e VIII sec. a.C.', in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti» 44, pp. 215-230.
- COLDSTREAM J.N. 1968, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London.
- CRUCCAS E. 2014, *Doni votivi al Pais. Trottola e giochi dal Kabirion tebano, tra riti di passaggio, Mysteria e miti orfici*, in C. Terranova (a cura di), *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico. La vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, Roma, pp. 467-494.
- CULTRARO M., TORELLI M. 2009, *Status femminile e calzature*, in «Ostraka» 18, 1, pp. 175-192.
- CVA Deutschland 9, München 3*, R. LULLIES, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 9, München 3*, München 1952.
- CVA Deutschland 15, Mainz 1*, R. HAMPE, E. SIMON, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 15, Mainz 1*, München 1959.
- CVA Deutschland 85, Berlin 10*, CHR. DEHL-VON KAENEL, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 85, Berlin Antikensammlung 10*, München 2009.
- CVA France 25, Louvre 16*, A. KAUFFMANN-SAMARAS, *Corpus Vasorum Antiquorum, France 25, Paris, Musée du Louvre 16*, Paris 1972.
- CVA Great Britain 12, Reading 1*, P. NEVILLE URE, A. DUNMAN URE, *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain 12, Reading 1*, London 1954.
- CVA Great Britain 25, British Museum 11*, J.N. COLDSTREAM, *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain 25, The British Museum 11*, London 2010.
- CVA Grèce 1, Athènes 1*, K.A. RHOMAIOS, S. PAPASPYRIDI, *Corpus Vasorum Antiquorum, Grèce, Athènes, Musée National*, Paris s.d.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hazard en Grèce ancienne*, in «Kernos» 29, pp. 73-100.
- DASEN V. 2017, *Jeu et divination. Un nouveau témoignage de l'époque romaine*, in «Archeologia» 553, pp. 60-65.
- DASEN V. 2019, *Sabots, toupies et tottons*, in V. Dasen (éd.), *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Lyon 2019), Gent, pp. 52-53.
- DE' SIENA S. 2009, *Il gioco e i giocattoli nel mondo classico. Aspetti ludici della sfera privata*, Modena.
- D'ONOFRIO A.M. 2001, *Immagini di divinità nel materiale votivo dell'edificio ovale geometrico ateniese e indagine sull'area sacra alle pendici settentrionali dell'Areopago*, in «MEFRA. Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité» 113, 1, pp. 257-320.
- D'ONOFRIO A.M. 2017, *Working tools, toilet implements, and personal adornments in weapon burials at Early Iron Age Athens and Lefkandi*, in «Studi micenei ed egeo-anatolici», pp. 27-52.

- D'ONOFRIO A.M. 2021, *Recensione a John K. Papadopoulos, Evelyn Lord Smithson (eds.), The Early Iron Age. The Cemeteries (The Athenian Agora 36)*, Princeton, New Jersey 2017, in «*Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft*» 93, 2, pp. 154-162.
- DONTAS G. 1961-1962, *Ανασκαφή οικοπέδου Αγγελοπόντου. Ανασκαφή οικοπέδου Ζαχαράτου*, in «*Arcaialogikon Deltion*» 17, Α', pp. 83-95.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- ILIFFE J.H. 1931, *Some Recent Acquisitions at Toronto*, in «*The Journal of Hellenic Studies*» 51, 2, pp. 164-173.
- KENT HILL D. 1956, *Other Geometric Objects in Baltimore*, in «*American Journal of Archaeology*» 60, 1, pp. 35-42.
- KLINGER S. 2021, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Miscellaneous Finds of Terracotta* (Corinth XVIII.8), Princeton, New Jersey.
- KÜBLER K. 1954, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts* (Kerameikos. Ergebnisse des Ausgrabungen, Bd. 5), Berlin.
- KYRIAKOU-ZAPHEIROPOULOU D. 2014-2015, *Αρχαικό ιερό στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (II): Ο «οικος» και τα ενρήματά του. Ειδώλια και μικροαντικείμενα του αποθέτη*, in «*Arcaialogikon Deltion*» 69-70, Α, Meletes [2018], pp. 281-410.
- LAMBRUGO C. 2013a, *La toupie*, in V. Dasen, U. Schädler (éds.), *Jeux et jouets gréco-romains* («*Archéothéma. Histoire et archéologie*» 31), pp. 30-31.
- LAMBRUGO C. 2013b, *Profumi di argilla. Tombe con unguentari corinzi nella necropoli arcaica di Gela*, Roma.
- LAMBRUGO C. 2021, *Giochi sonori e trottole ronzanti da Corinto. Su due oggetti ludici inediti di Ginevra*, in *Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi*, «*LANX*» 29, pp. 193-205.
- LANGDON S. 2008, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge.
- LAUGHEY M. 2018, *Figurines in the Road: A Protoattic Votive Deposit from the Athenian Agora Reexamined*, in «*Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*» 87, 4, pp. 633-679.
- LEVI D. 1945, *Early Hellenic Pottery of Crete*, in «*Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*» 14, pp. 1-32.
- LISTON M.A., PAPADOPoulos J.K. 2004, *The "Rich Athenian Lady" was Pregnant: The Anthropology of a Geometric Tomb*, in «*Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*» 73, 1, pp. 7-38.
- LISTON M.A. 2017, *Human Skeletal Remains*, in PAPADOPoulos, SMITHSON 2017, pp. 503-560.
- MORRIS S.P., PAPADOPoulos J.K. 2004, *Of Granaries and Games: Egyptian Stowaways in an Athenian Chest*, in CARIS: *Essays in Honor of Sara A. Immerwahr* («*Hesperia*» Suppl. 33), Princeton, New Jersey, pp. 225-242.

- NEGRO S. forthcoming, *Attic Honey: Fame, Evidence and Connection with the Funerary Sphere*, in «Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano».
- NEILS J., OAKLEY J.H. (eds) 2003, *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven-London.
- OAKLEY J. 1997, *The Bosanquet Painter*, in J. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (eds), *Athenian Potters and Painters*, Oxford, pp. 241-248.
- PAPADOPOULOS J.K. 2021, *The Emergence of the Polis*, in J. Neils, D.K. Rogers (eds), *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, Cambridge University Press, pp. 35-46.
- PAPADOPOULOS J.K., SMITHSON E.L. 2017, *The Early Iron Age. The Cemeteries* (The Athenian Agora 36), Princeton, New Jersey.
- PAYNE H. 1931, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- SABETAI V. 2022, *The Archaeology of Play in Boeotia. A Contribution to the Ludic Culture of a Greek Region*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in ancient Greece, Etruria, and Rome* (Monographies Instrumentum 75), Drémil-Lafage, pp. 153-172.
- SALZA PRINA RICOTTI E. 1995, *Giochi e giocattoli* (Vita e costumi dei Romani antichi 18), Roma.
- SCAPINI M. 2016, *The Winged Figure in the “Villa dei Misteri” Fresco and the Spinning Top in Ancient Rituals*, in «Mythos» 10, pp. 193-213.
- SMITHSON E.L. 1968, *The Tomb of a Rich Athenian Lady, CA. 850 B.C.*, in «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 37, 1, pp. 77-116.
- SMITHSON E.L. 1974, *A Geometric Cemetery on the Areopagus: 1897, 1932, 1947*, in «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 43, 3, pp. 325-390.
- TORELLI M., CULTRARO M. 2010, *Status femminile e calzature*, con appendice *I vasi a forma di scarpa nella produzione attica di età Geometrica: una nota*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, Caltanissetta, Gela...2001), vol. I, Roma, pp. 13-28.
- TORRE C. 2019, *La trottola cosmica: da Manilio (Astronomica 3, 356-61) a Roger Caillois*, in «Enthymema» 22, pp. 461-482.
- WILLIAMS C.K. II 1970, *Corinth, 1969: Forum Area*, in «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 39, 1, pp. 1-39.
- YOUNG R.S. 1949, *An Early Geometric Grave near the Athenian Agora*, in «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 18, 4, pp. 275-297.

For Whom Did the Top Spin? A Boeotian Spinning Top in Context

with an Appendix by Nikoletta Kanella Kladouri

Victoria Sabetai

Research Centre for Antiquity
Academy of Athens
Athens – Greece
vsabetai@academyofathens.gr

Nikoletta Kanella Kladouri

Conservator of Antiquities, MSc
Laboratory of Physical – Chemical Research & Archaeometry
National Archaeological Museum
Athens, Greece

DOI 10.54103/milanoup.115.107

Abstract

The paper presents a rare clay spintop from a child burial at Akraiphia, Boeotia in the context of its funerary assemblage. The object's shape is a low cylinder tapering sharply to a fragile tip and bears polychrome decoration on a white ground, thus it is a votive simulacrum rather than a functional toy. It dates to the last third of the 5th c. BC based on diagnostic, locally made, co-finds such as a floral cup and a kantharos. It is comparable to Attic and Boeotian types of spintops, the latter dedicated plentifully to the Kabirion sanctuary where they must have served as iconic toys with cultural importance offered to a divine male pair, namely the mature symposiast Kabiros and his adolescent acolyte Pais, protectors of youth and maturation in the Archaic and the Classical periods. Although Kabiric spintops are usually interpreted in the context of Dionysiac mystery cult based on late testimonia, the further discovery of such cultural ludic objects also in other deities' sanctuaries points to a widespread cultic use associated with coming of age. In tombs of nonadults simulacra of spintops functioned as markers of premature demise.

1. Playthings and Spintops in Boeotia

Boeotia, one of Greece's richest regions in material culture, is also home to a variety of playthings in a number of media. These include "dolls", dice, sound-making objects such as rattles, bells and phormiskoi, a "yo-yo",

knucklebones and, of interest to us here, spintops (Sabetai 2021; Sabetai 2022). If terracotta animals and other miniature objects in the form of shields and baskets are also regarded as cultural artifacts with a playful facet, the quantity of ludic material from Boeotia increases considerably. Although the majority of objects associated with play is derived from the region's extensive cemeteries, some are best known from its sanctuaries. This is the case of the multifunctional astragals and of the spintops. The latter are almost solely known from the Kabirion, a sanctuary west of Thebes which housed the cult of two deities, Kabiros and Pais, a duet cast in a “senior-junior” sympotic relationship on custom-made pottery (Schachter 2003). The surviving spintops from the Kabirion date from the 5th c. BC onwards and are made in clay, stone and metal (Wolters, Bruns 1940: 89; 123–124; pl. 18, nos. 2; 4–11; pl. 19, nos. 4–7; pl. 41, no. 7; pl. 42, no. 13; pl. 48, no. 19; pl. 49, nos. 11–14 and pl. 61, no. 4; Braun, Haevernick 1981: 36–37; 48–49; 61; 114; pl. 3, nos. 1–4; pl. 4, no. 14; pl. 6, nos. 6–7; pl. 7, nos. 4; 7 and 13; pl. 8, no. 1; pl. 19, nos. 3–4 and 6; Cruccas 2014; Giuman 2020: 53; 59–64; 71–72; Sabetai 2022; Avronidaki 2023: 156–157; pl. 5–7). Their material, size and weight suggest that they were mostly votive simulacra rather than functional toys. Some clay tops bear figured and floral decoration in black and red-figure, while others are black-glazed or undecorated; most are grooved at the side. The offer of spintops in the Kabirion is documented in a Hellenistic inscription found in situ which attests further to the importance of dedicating them in this cult place (Wolters, Bruns 1940: 21–22, no. 2, lines 21–23). The Greek term in this inscription is «στρόβιλος» and the testimonium mentions also the whip used to set it in motion («μάστιξ»).

Surprisingly, spintops from Boeotian tombs are reported rarely, despite the fact that those accommodating children and adolescents were furnished with a plethora of clay funerary gifts from the 6th to the 4th c. BC. It is unknown if, and to what degree, the lack of published tops may reflect modern bias which prioritizes the study of pottery, figurines and jewellery to the detriment of other categories of material, such as minor objects. The possibility that wheel-turned clay objects, such as tops, lay unmended and unidentified in museum storerooms cannot be excluded either. We should further remember that real spintops may have been numerous both in tombs and sanctuaries, but left no trace in the archaeological record because they were made of perishable materials, such as wood. No matter what the truth is, the tops' transcription in various media and sizes as well as their dedication to a major sanctuary underlines their iconic character and cultural importance. I have argued elsewhere that the “monumentalized” spintops in marble, metal and painted clay in conjunction with the diptych of the “senior-junior” Kabiric deities to whom a plethora of figurines of youths was offered, point to male maturation rites in this cult place (Sabetai 2022). The memorialization of the important transition from childhood to adulthood was marked with votive practices which not only comprised

playthings but accorded an important role to the spintop, a toy requiring skill and dexterity in order to be set in motion. An epigram in the *Anthologia Palatina* (6.309) attests to such practices, as it states that Philokles offered his toys, including a «πόμβος», to Hermes; the term has been thought to refer to a spintop of some kind¹.

2. A Spintop from an Akraiphian Child Tomb: Findspot

In view of the above, the rare discovery of clay spintops in Boeotian tombs is a welcome addition to the already known corpus from the Kabirion. The following discussion presents one such toy from an Akraiphian child grave while drawing comparisons with the only other extant example from the same cemetery which is known from brief notes in preliminary reports.

The spintop (cat. 1; figg. 1a-1d) presented here was unearthed in the grave T.209 which forms part of the extended necropolis of Akraiphia, an important city of the Boeotian confederacy to the northeast of Thebes and not far from the famous sanctuary of Apollo Ptoos². The tomb dates to the last third of the 5th c. BC. It is a rectangular pit with irregular “ledges” along its long sides and measures 1.30 x 1.04 m. at the exterior and 1.24 x 0.72 m at the interior, which suggests that the deceased, whose bones had totally decomposed, was a child of unknown sex. The tomb’s SE corner violated another, underlying, child tomb (T.208) which dates to the first decades of the 5th c. BC, but this small intrusion did not seem to disturb the contents of neither of them as they lay on different elevations, except, perhaps, for a dubious pig figurine (cat. 7).

The spintop was unearthed in the west corner of the small tomb. It was found with its tip pointing upwards, presumably on the spot where it was originally deposited next to the dead child. The burial was frugally furnished with a few ceramics, while the spintop must have been the most important object in its assemblage. The co-found pottery includes a few large and small vases, namely a black-glazed kantharos (cat. 2; fig. 2), a miniature trefoil oinochoe (cat. 3; fig.

1 For the terms *bembix*, *strobilos* or *konos*, see Dasen 2016: 82-85. Weiss, Buhl 1990: 505 and Dasen 2018: 30 caution that the term *rhombos* in the *Anthologia Palatina* VI, 309 may refer to the yo-yo. Levaniouk 2007: 175-180 connects it to the bull-roarer. Two ivory *rhomboi* are mentioned in an inventory list from the sanctuary of Artemis Brauronia found in Oropos, see Kalliontzis 2021: 128-129, nos. 62 and 70.

2 The tomb T.209 was excavated by K. Kostanti in the rescue digs of 1996 at the widening of the National road Athens-Thessaloniki which cuts through the necropolis of Akraiphia (Kilometer 102.170 North; orientation NW-SE). Clusters of graves of all types were unearthed at the north and south side of the road in the years 1994-1998. For bibliography on specific studies treating this material see Vlachogianni 2012: 1007-1008, n. 3. For an overview of Akraiphian child tombs see Sabetai 2000. All the finds presented here are kept in the Museum of Thebes.

3 left), a saltcellar (cat. 4; fig. 3 middle), the body of a miniature pyxis (cat. 5; fig. 3 right), a Boeotian floral cup and sherds of at least another (cat. 6; fig. 4).



Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 1c



Fig. 1d

Fig. 1a-d. Clay spintop, from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. Thebes Museum, inv. 99729 (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).

Non-joining sherds collected in the grave once belonged to one or two floral cups, a kantharos and an open-shaped pot (cat. 11; fig. 5). The pig figurine (cat. 7; fig. 6) may have been part of this assemblage, but this is not entirely certain. Apart from the miniature pots, all the rest were found badly damaged, presumably due to the lack of cover slabs which would have protected the objects deposited inside the pit or because they were exterior offerings.³ Spots of ash randomly attested on the earth during excavation suggest a funerary ritual at the closing of the tomb which probably involved burning of seeds and food-stuffs as indicated by a charred fig (cat. 9), a symbolic multi-seeded fruit which is attested also elsewhere in this necropolis' burials. In that area were found also clay beads from a funerary wreath (cat. 8; fig. 7). The finds from the child

³ The objects' bad state of preservation is not uncommon at the lakeside necropolis of Akraiphia which suffered from inundations. Items from pit graves and cremations are usually the worst preserved.

tomb are rather few in comparison to other such contemporaneous Akraiphian interments, possibly because some of the external offerings got swept away.⁴



Fig. 2. Black-glazed kantharos, from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. Thebes Museum inv. 99730 (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).



Fig. 3. Miniature oinochoe (left), glazed saltcellar (middle), powder pyxis (right), from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. Thebes Museum inv. 99731, 99732, 99733 (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).

4 A burnt area ca. 0.60m SW of the tomb T.209 contained ashes, three female terracotta heads wearing a polos, a male figurine and glass beads. Although of similar date, these loose finds are of undetermined association to this child tomb and may have belonged to other nearby interments or cremations.



Fig. 4. Floral cup, from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. Thebes Museum inv. 99734 (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).



Fig. 5. Sherds from floral cups from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).



Fig. 6. Pig figurine, from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. Thebes Museum inv. 30775 (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).



Fig. 7. Clay beads from a funerary wreath from Akraiphia, tomb T.209; 430/425 - 415/410 BC. (Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Boeotia. Photographer: V. Sabetai).

3. Form, Material, and Decoration of the Akraiphian Spintops

The terracotta top from this child tomb is wheelmade and shaped as a low cylinder tapering sharply to a thin tip whose edge has been broken. The base of the cylinder features a small recession at its edge while also lacking the central hole that occurs often on other examples. Its side is ungrooved, while the entire

surface is coated with a white ground on which slight traces of linear or floral designs in added red colour can still be discerned.

The low, broad shape of the spintop, its ungrooved side, and its long and thin tip find a close comparandum in an example from the partly published Akraiphian tomb KOΛ/84 (height 6.5 cm; diameter 6 cm; Andreiomenou 1991: 43-44, fig. 76; Andreiomenou 1994: 238-239, fig. 103; figg. 8-9). That piece is also coated with white ground and preserves a floral decoration on its conical part, namely three silhouetted palmettes whose central leaves converge towards the centre.



Fig. 8. Clay spintop, from Akraiphian, tomb KOΛ/84; third quarter 5th c. BC. Thebes Museum (from ANDREIOMENOU 1994: 239, fig. 103).

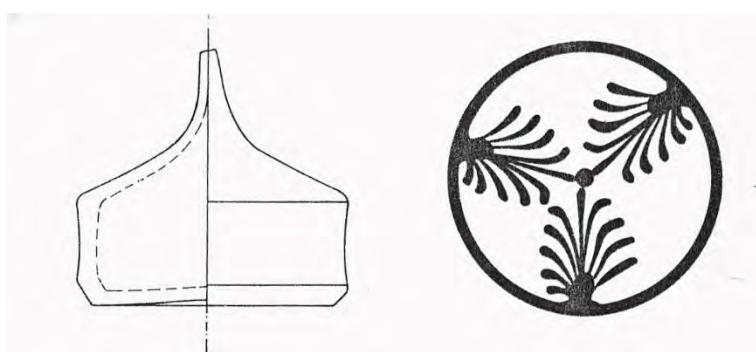


Fig. 9. Clay spintop, from Akraiphian, tomb KOΛ/84; third quarter 5th c. BC (drawing). Thebes Museum (from ANDREIOMENOU 1991: 44, fig. 76).

The Boeotian spintops are kindred to Attic models in that they are shaped as a cylinder which tapers to a cone (see, e.g., Knigge 1976: 192, ES 34, pl. 94, 4; Klinger 2021: 104, no. 134, pl. 20). Yet, they differ in the detail, for the Akraiphian pair has a long and angular tip in comparison to the sturdier examples from the Kabirion whose lower part may either be more strictly conical, or end to a low tip which barely protrudes from the cylinder (cf. Cruccas 2014: 471, fig. 3). The Kabiric examples (figg. 11a/b-14) present further variation in the decoration and grooving, the latter suggesting imitation of whipping tops (see, e.g., Wolters, Bruns 1940: pl. 18, 4-5; 7-8 and 11); one rare clay example is even coated with tin which would have made it a shining object (see *Appendix*). Attic and Boeotian whipping tops are, however, quite different from another type which occurs in the sanctuary of Demeter and Kore at Corinth and is made of two conical halves with pointed end that join at their maximum diameter, as recognized by Sonia Klinger (Klinger 2021: 100-105). The unidentified cones and biconical objects from a rich votive pit at a sanctuary in the Megarid may also be recognized as halves or entire spintops which were not whipped but twirled with the fingers (see Kyriakou-Zapheiropoulou 2014-2015: 383-384, nos. Δ45-Δ53).⁵ They have been dated from 630 BC to the first half of the 6th c. BC and may count as the earliest known spintops from a Greek cult site (fig. 10).



Fig. 10. Half cone and biconical object from a sanctuary in the Megarid; Archaic period (from KYRIAKOU-ZAPHEIROPOULOU 2014-2015: 384, figs. 225-226).

The close resemblance of the two Akraiphian, white-ground spintops suggests local manufacture. The evidence from the Kabirion, on the other hand,

5 The figure composed of two cones on opposite sides of the same base was termed ρόμβος στερεός, see Liddell Scott, s.v. citing Archimedes, *On the Sphere and Cylinder* [Archim.Sph.Cyl.] 1.26, al.: σχῆμα συνιστάμενον ἐκ δύο κώνων συνημμένας ἐν τῷ αὐτῷ τὰς βάσεις ἔχοντων (Greek: Αρχιμήδ., Περὶ σφαίρας καὶ κυλίνδρου).

attests to diversity in form and decoration which points to numerous production centres in the region among which at least one associated with Kabiric ware. From low to tall cylinders with grooved or ungrooved side, and from plain to decorated in polychrome or black and red figure, such clay toys were popular and cherished objects across Boeotia and a number of workshops must have potted them along with other types of ceramic artifacts.



Fig. 11a. Clay spintops from the Kabirion; from left to right, inv. 421 and 10446. Athens, National Archaeological Museum (National Archaeological Museum, Athens. Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development. Photographer: K. Xylina).



Fig. 11b. Clay spintop from the Kabirion, inv. 421; detail of the body and of the pierced base. Athens, National Archaeological Museum (National Archaeological Museum, Athens. Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development. Photographer: N. Kladouri).



Fig. 12. Clay spintops from the Kabirion; from left to right, inv. 10450, 10445 and 10447. Athens, National Archaeological Museum (National Archaeological Museum, Athens. Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development. Photographer: K. Xylina).



Fig. 13. Clay spintop from the Kabirion; inv. 10451. Athens, National Archaeological Museum (National Archaeological Museum, Athens. Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development. Photographer: K. Xylina).



Fig. 14. Clay spintop from the Kabirion; inv. 10444. Athens, National Archaeological Museum (National Archaeological Museum, Athens. Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development. Photographer: K. Xylina).

4. Date

The Akraiphian spintops may be placed in the last third of the 5th c. BC and are the first of their kind to be securely dated on the basis of their co-found vases and figurines. Both tomb assemblages included floral cups, a popular class of decorative ware which was produced by a number of Boeotian workshops. The inception of the series is placed ca. 430 BC on the basis of examples from the Thespian Polyandron which accommodated the fallen in the battle of Delion of 424 BC, while their production peaked at the end of the 5th and the early 4th c. BC (Sabetai 2001: text to pl. 13, 2-4; Heymans 2013). The floral cup from tomb T.209 features palmettes whose fleshy petals are rendered with thickened tips. Such renderings characterize the early phase of the series and point to a date ca. 430/425 - 415/410 BC. This is in accordance with the tomb's kantharos which features a high stem circled by a flat plastic ring at its midpoint and a rather narrow disc foot. A similar date has been proposed for the richer Akraiphian tomb ΚΟΛ/84 where the spintop itself is decorated with palmettes, a popular design also on other Kabiric spintops. The excavator dated its grave goods to the third quarter of the 5th c. BC and noted briefly that among the 20 vases most are floral cups, while three figurines depict a youth wearing a symmetrical himation covering his back and sides, a type with a notable

presence in the Kabirion (Andreiomou 1991: 43; Andreiomou 1994: 239). A slightly later date for that tomb cannot be excluded, as both floral cups and male figurines span the latter part of the 5th c. BC.

5. Function

The actual whipping top required much skill in order to be spun with the use of a whip and could be played by older children, not infants. Its depiction in Attic vase-painting shows it often in a context of initiatory pederasty involving adolescents in the company of gods or elders who oversee them or teach them how to play it (see, e.g., pelike Basel BS483; *BAPD* 205409; cup Baltimore, Johns Hopkins University B9; *BAPD* 205298). The boys may hold iconic toys and animals, such as hoops and roosters, or appear fully enveloped in their garment in the passive and modest posture of the immature apprentice who is “initiated” in the art of spinning the top. Females appear associated with this toy too, albeit in decontextualized settings in the 5th c. BC. The spintop’s association with the transient sphere between childhood and adolescence in the framework of pederastic initiation which formed part of the education and incorporation of young males in the polis system, may explain its cultural importance and conspicuous presence in the sacred space. The votive function of tops may be documented also on the basis of the Akraiphian examples. Their fragile material, angular tip, lack of lateral grooves and evanescent decoration on white ground point to the ephemeral life of the offering rather than the functional toy which can endure whipping and spinning. Thus, these spintops must be simulacra which were deposited in the grave as markers of an age class. Yet, not all copies in clay were strictly destined for the tomb, as documented by the Kabiric examples which, however, are sturdier, pierced on their upper part and occasionally bear steadfast decoration. These features may perhaps suggest that they could withstand a limited, ritual use on the occasion of their dedication to the sanctuary. The accumulation of clay spintops in the cult place rather than in the tombs may suggest that they were produced primarily for votive and ritual use. In the Kabirion they would be ephebic thank offerings and mementos of a childhood left behind upon maturation, while at the grave they would highlight the missed chance to dedicate them to the sanctuary due to premature demise.

6. For Whom Did the Top Spin?

As to the identity of the individuals who were buried with the simulacrum of a spintop at Akraiphia, the interior dimensions of tomb T.209 and the total decomposition of the skeleton point clearly to a child as suggested also by the co-found miniature pottery. It was probably not an infant, as these are

not usually buried with a wreath, but rather, an older child. Unfortunately, the tomb's remaining pottery is not diagnostic for narrowing the age and sex of the deceased, as besides small, also regular-size vases, such as kantharoi and floral cups, form part of the assemblage. Other objects from our tomb, such as the powder pyxis, are not diagnostic either as they may occur in burials of both sexes. The Akraiphian tomb ΚΟΛ/84 however, offers some clues which point to a male adolescent, namely three male figurines that are comparable to those from the Kabirion, as already said (Andreiomou 1994: 239, with n. 304, citing Higgins 1967: pl. 33E). That grave is a cremation, a type used commonly for adults at Akraiphia from the late 6th to the mid 4th c. BC in contrast to children who receive interment. Thus, a cremation of smaller dimensions such as ΚΟΛ/84 suggests a subadult deceased.

7. Conclusion

The two clay spintops presented here in context are rare finds from Boeotian tombs which complement the varied series from the Kabirion sanctuary. Their rarity in the cemeteries may suggest that the real toy was made in more durable but perishable materials, that clay examples were aimed primarily at the cult place or that they are ill-represented in the published funerary record.

The spintops from the Akraiphian necropolis may be dated to the last third of the 5th c. BC based on their tomb-group, especially the floral cups. Their type with a low and broad cylindrical part tapering to an angular, easily breakable tip as well as their fragile decoration on white ground makes them simulacra rather than functional toys. The low or high cylinder with conical top is the main type of spintop in Boeotia in the latter part of the 5th c. BC and may be compared to Attic models. This type must have been favoured in the area in the Classical period, in contrast to the Archaic, biconical twirlers from the Corinthian and Megarian sanctuaries.

The Akraiphian spinning tops accompanied an inhumed child and a cremated, possibly male, subadult, each. The offer of iconic toys to the prematurely deceased highlights their cultural import in the context of the *mors immatura*. The spintop, in particular, is associated with skill on the basis of Attic images with adults of status who display their ease in spinning it in front of demure boys who are cast in a figure type associated with initiatory pederasty. The players' expressive gestures suggest that they are engaged in teaching the modest youths a dexterity with the use of an iconic toy. The Attic imagery helps further understand the votive practice with whipping tops in the Kabirion. In this important extra-urban Theban sanctuary the elder-younger sympotic relationship depicted on local pottery, the plethora of youthful male figurines and the spintops draw a picture of male voters who dedicate toys on the occasion of coming of age. It is quite revealing that the scene of a youth with a hoop was

selected to decorate a Kabiric spintop (Braun, Haevernick 1981: 49, no. 153, pl. 6, 7; Sabetai 2022: 157, pl. 3, c). The combination of these toys occurs in Attic scenes depicting Zeus pursuing Ganymede. The boy rolls his hoop while bearing a cock and looks at one of his peers who holds a spintop and a whip (pelike Basel BS483; *BAPD* 205409, mentioned above). It remains unknown whether the tops were offered to Pais, the immature sympotic acolyte or to the Kabiroi, the mature symposiast, or to both. Attic vase-painting indicates that learning how to spin the toy involved, in fact, both players, the elder as teacher and the youth as learner and recipient of knowledge concerning a skill.

Although it has been suggested that spintops were offered to the Kabiroi in the context of a mystery cult in accordance with late testimonia, the discovery of such iconic toys in the neighbouring sanctuaries of Demeter at Corinth and the unidentified deity in the Megarid suggests that they were not particular to the Kabiric cult. In the Archaic and the Classical period at least, they could be used as a telling offering to various gods protecting youth on the occasion of coming of age. In tombs of nonadults they were markers of premature demise.

Catalogue of objects from Tomb T.209

1. inv. 99729 (fig. 1a-d). Clay spintop. Mended from fragments but missing its tip. Wheelmade; no hole at the centre of the cylinder's base, as typical in other examples. Coated with white ground for polychrome decoration. Traces of red preserved on its conical part. Height 5.5 cm; diameter 7 cm; weight 80.67 gr. Cf. Andreiomenou 1991: 43-44, fig. 76; Andreiomenou 1994: 238-239, fig. 103.
2. inv. 99730 (fig. 2). Black-glazed, shallow-bottomed, high-stemmed kantharos missing its high-swung handles as well as part of its body and foot. Height: 22 cm; diameter 15.5 cm. Cf. Ure 1927: 36, pl. X, 123.2 and 123.7 (ca. 440 BC to some date later than 424 BC); *CVA* Thessaloniki, Aristotle University, Cast Museum, Greece 13, (Athens 2012) pl. 26, 3.
3. inv. 99731 (fig. 3 left). Miniature oinochoe coated with white ground for polychrome decoration. Short cylindrical neck flaring to trefoil mouth, rounded conical body, flat resting surface and strap handle. Height 4.5 cm; diameter mouth 1.5 cm; base diameter 3 cm. Cf. Pemberton 1989: 170, pl. 50, no. 514; late 6th c. BC.
4. inv. 99732 (fig. 3 middle). Red-glazed saltcellar with echinus wall. Height 2.5 cm; diameter 5.5 cm; base diameter 3 cm. Cf. Sparkes, Talcott 1970: 301, pl. 34, nos. 914-915 (425-400 BC). Cf. Ure 1927: 38, pl. X, 123.30 (latter part 5th c. BC).

5. inv. 99733 (fig. 3 right). Powder pyxis (bowl). Height 3.5 cm; mouth diameter 4.9 cm; base diameter 5 cm. Slightly diagonal flange, flat underside. Cf. Pemberton 1989: 105, pl. 19, no. 180; 3rd c. BC.
6. inv. 99734 (fig. 4). Floral cup preserved in fragments. Chain of scrolled palmettes with fleshy leaves and thickened tips alternating with lotus flowers. Max. diameter 31. Cf. Ure 1927: 76, pl. XXIV, 114, a16; 123.32 (ca. 424 BC).
7. inv. 30775 (fig. 6). Terracotta pig. The pig's eyes and snout are rendered in relief, and a thick ridge runs the length of the back. Coated in white slip. Height 5.5 cm; length 8.7 cm. Cf. Vierneisel-Schlörb 1997: 173, pl. 99, nos. 568 (450-430 BC) and 569. Higgins 1954: 77-78, pl. 33, nos. 179, 181-182.
8. Ca. 60 clay, half-pierced beads from a funerary wreath (fig. 7). Cfr. Sabetai 2012: 309-310.
9. Charred fig.
10. Iron nails from a coffin.
11. Sherds (kantharos; floral cups; open-shaped pot) (fig. 5).

APPENDIX

The Spinning-Top inv. 421 in the National Archaeological Museum at Athens

by Nikoletta Kanella Kladouri

According to information kindly provided by Christina Avronidaki, the spinning-top inv. 421 (fig. 11a left, 11b) was purchased by the Archaeological Society (inv. AE 4290) via P. Wolters, who acquired it from the Theban antiquities dealer Apostolos Kalabakas in 28/11/1888. The object was registered in the Museum in 2/1/1895. The Archaeological Society's inventory states that it came from the Kabirion (presumably according to information by the dealer). It is wheel-made, has a hole on its base and was once coated with tin (see the data from the X-ray fluorescence analysis below). The spintop's measurements are: height, 5 cm; diameter of base 4.5 cm; max. diameter 5.5 cm.

Non-destructive X-ray fluorescence analysis on the spinning-top inv. 421 was conducted at the Laboratory of Physical-Chemical Research & Archaeometry of the National Archaeological Museum in Athens. The application of the X-ray fluorescence (p-XRF) analysis aimed to identify the material used for the grey coating on the artefact's surface.

The p-XRF analysis was applied both on the clay body and the grey coating of the sample, using a portable Bruker Tracer 5i spectrometer. Prior to measurements, all areas were simply treated with water to remove soil and particles with little adherence to the surface. The chemical characterisation of the clay and the coating was performed with the integrated calibration packages of the portable

XRF spectrometer. During each measurement a photograph was also taken with the integrated camera to assure reproducible positioning of the measuring probe, as well as visualization and documentation of the analysed area. The spinning-top was analysed at three different spots, in order to assess the uncertainties potentially introduced by the method or by the selection of the measured area. The total real-time acquisition of 180s was conducted in the air.

The ceramic body of the spinning-top appears to consist of a calcareous clay with no visible traces of tin. However, the results attest to the presence of tin as an outer coating layer on the artefact. As can be seen in the figure (line in black color), the tin peaks K and L are clearly visible in the spectrum. Based on the data obtained, the grey coating consists of almost pure tin. Elements present in trace concentrations such as iron, titanium, zirconium etc. most likely originate from the clay substrate.

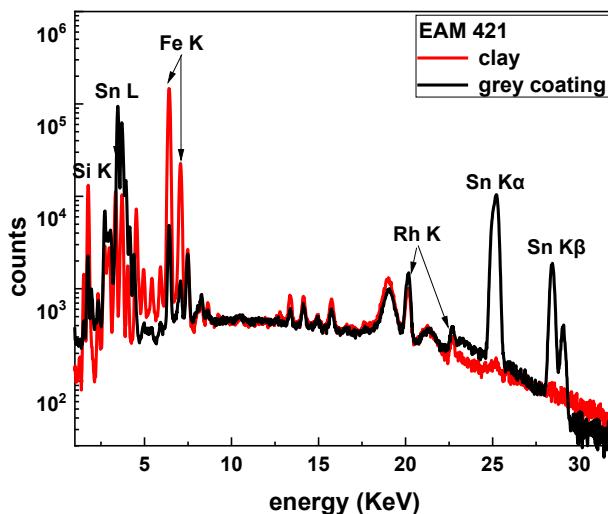


Fig. 15 Acquired spectra from the clay body and the coating

Bibliography

- Agora = *The Athenian Agora: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, Princeton.
- ANDREIOMENOU A.K. 1991, *Αχραιπία*, in «Ergon tes Archaiologikes Hetaireias» 38, pp. 37–45.
- ANDREIOMENOU A.K. 1994, *To νεκροταφεῖον τῆς Αχραιπίας: Αγρός Ιω. Κόλλια. Μέρος I*, in «Archaiologike Ephemeris» 133, pp. 155–254.

- AVRONIDAKI C. 2023, *Corpus Vasorum Antiquorum. Athens National Archaeological Museum, Boeotian Red-Figure Vases, fascicule 9*, Athens.
- BAPD = Beazley Archive Pottery Database.
- BRAUN K., HAEVERNICK T.E. 1981, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, IV, Berlin.
- Corinth = *Corinth: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, Princeton.
- CRUCCAS E. 2014, *Doni votivi al Paes*, in Ch. Terranova (ed.), *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico. La vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, Roma, pp. 467-494.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne*, in «Kernos» 29, pp. 73-100.
- DASEN V. 2018, *Histoire et archéologie de la culture ludique dans le monde gréco-romain. Questions méthodologiques*, in V. Dasen, T. Haziza (eds), *Dossier Jeux et jouets, «Kentron»* 34, pp. 23-50.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, fonti letterarie e iconografiche* (Quaderni di Otium. Collana di studi di archeologia e antichità classiche 4), Roma.
- HEYMAN E.D. 2013, *Palmette Cups from Ancient Tanagra*, in «Annual of the British School at Athens» 108, pp. 235–274.
- HIGGINS R.A. 1954, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, I, Greek: 730-330 B.C.*, London.
- HIGGINS R.A. 1967, *Greek Terracottas*, London.
- KALLONTZIS Y. 2021, *An Inventory List and a Votive Relief from the Sanctuary of Artemis Brauronia Found in Oropos*, in E. Mackil, N. Papazarkadas (eds), *Greek Epigraphy and Religion. Papers in Memory of Sara B. Aleshire from the Second North American Congress of Greek and Latin Epigraphy*, Leiden and Boston, pp. 108-143.
- KLINGER S. 2021, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Miscellaneous Finds of Terracotta* (Corinth, vol. XVIII.8), Princeton.
- KNIGGE U. 1976, *Der Südhügel. Kerameikos: Ergebnisse der Ausgrabungen Band IX*, Berlin.
- KYRIAKOU-ZAPHEIROPOULOU D. 2014-2015, *Αρχαϊκό ιερό στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (II): Ο «οἴκος» και τα ευρήματά του. Ειδώλια και μικροαντικείμενα του αποθέτη*, in «Archaiologikon Deltion» 69-70, A, Meletes [2018], pp. 281-410.
- LEVANIOUK O. 2007, *The Toys of Dionysos*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 103, pp. 165-202.
- PEMBERTON E.G. 1989, *The Sanctuary of Demeter and Kore: the Greek Pottery* (Corinth, vol. XVIII.1), Princeton.
- SABETAI V. 2000, *Παιδικές Ταφές Ακραψίας*, in V. Aravantinos (ed.), Γ' Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών: Θήβα, 4-8 Σεπτεμβρίου 1996. Α. I. Αρχαιολογία, Athens, pp. 494-535.

- SABETAI V. 2001, *Corpus Vasorum Antiquorum Thebes, Archaeological Museum, fascicule 1*, Athens.
- SABETAI V. 2012, *Ταφή νέας γυναικας από την Ακραιφία: μια άωρη νεκρή του 4ου αιώνα π.Χ.* in P. Adam-Veleni, K. Tzanavari (eds), *Δινήσσα. Τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμιοπούλου*, Thessaloniki, pp. 305-314.
- SABETAI V. 2021, *A Boeotian Die in Context: Gaming Pieces, Jewellery, Seals, Spindle Whorls and Bird Bowls in a Female Burial of Status*, in V. Dasen, B. Caré, U. Schädler (eds), *Back to the Game: Reframing Play and Games in Context*, XXI Board Game Studies Annual Colloquium, International Society for Board Game Studies (April, 24-26, 2018), Benaki Museum – Italian School of Archaeology at Athens (Board Games Studies Supplement), Lisbon, Associação Ludus, pp. 147- 178 (= in «Board Games Studies Journal» 16, 1, 2022, pp. 159-195).
- SABETAI V. 2022, *The Archaeology of Play in Boeotia: a Contribution to the Ludic Culture of a Greek Region* in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Proceedings International Conference (Fribourg 22-23 June 2021) (Instrumentum Monographies, vol. 75), Dremil-Lafage, pp. 153-172.
- SCHACHTER A. 2003, *Evolutions of a Mystery Cult: The Theban Kabiroi*, in M.B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London, pp. 112-142.
- SPARKES B.A., TALCOTT L. 1970, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th Centuries B.C.* (Agora, vol. XII) Princeton.
- URE P.N. 1927, *Sixth and Fifth Century Pottery from Rhizosona*, London.
- VIERNEISEL-SCHLÖRB B. 1997, *Die figürlichen Terrakotten I: Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos: Ergebnisse der Ausgrabungen* Bd. 15, München.
- VLACHOGIANNI E. 2012, *Τα νομίσματα των νεκροταφείων της Ακραιφίας (Σωστική ανασκαφική έρευνα: 1994-1998)*, in Πρακτικά του 3ου Αρχαιολογικού Έργου Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (Βόλος, 12.3 – 15.3.2009), Βόλος, pp. 1007-1027.
- WEISS C., BUHL A. 1990, *Votivgaben aus Ton. Jojo oder Fadenspule*, in «Archäologischer Anzeiger», pp. 494-505.
- WOLTERS P., BRUNS G. 1940, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, I, Berlin.

Acknowledgments: warm thanks to the staff of the Ephorate of Boeotia for study amenities (A. Harami, K. Kalliga, I. Moraitou); to Ch. Avronidaki, K. Xylina and N. Kladouri (National Archaeological Museum) for information, photographs and analysis of the spintops from the Kabirion.

This research project was supported by the Hellenic Foundation of Research and Innovation (H.F.R.I.) under the “2nd Call for H.F.R.I Research Project to support Faculty Members and Researchers” (Project Number: 2506) and by the Academy of Athens.

Volitans sub verbere turbo¹.

Osservazioni sull'iconografia del gioco della trottola nella ceramica apula

Agnese Lojacono

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

agnese.lojacono@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9426-3228>

DOI 10.54103/milanoup.115.108

Abstract

Si presentano in questo articolo tre vasi di produzione greca e magnogreca, una *pelike* del Museo Archeologico Nazionale Ridola di Matera, un cratere conservato al Royal Museums of Fine Arts di Bruxelles e un *aryballos* dal Martin von Wagner Museum di Würzburg, che mostrano tre diverse iconografie di gioco con la trottola. La rappresentazione dell'oggetto ludico è la medesima, un paleo a corpo cilindrico con terminazione conica e solcature sul corpo, ma le scene si rivelano tra loro molto differenti. La *pelike* mostra infatti la trottola in associazione con il dio Eros, il cratere la inserisce nel contesto funerario del *naiskos*, l'*aryballos* presenta invece una scena di gioco infantile.

This paper is focused on three Greek vases, a *pelike* from the National Archaeological Museum Ridola in Matera, a *krater* now at the Royal Museums of Fine Arts in Brussel and an *aryballos* from the Martin von Wagner Museum in Würzburg, with three representations of spinning-tops. The type of the toy is the same, a cylindrical top with conical end and stripes on the body, but the scenes are very different. On the *pelike* the spinning top is associated with Eros, on the krater it is connected with the funeral context, on the *aryballos* it is depicted inside a scene of games between children.

1. Introduzione

La disamina delle fonti iconografiche greche e magnogreche condotta nell'ambito del progetto LALLACT (*Lexicon of Ancient Ludonims. Ludic Activities and Cultural Tradition*)² ha permesso di identificare diciotto attestazioni certe di scene che raffigurano il gioco della trottola o paleo; di queste

1 Virgilio, *Eneide*, VII, v. 379.

2 Sul progetto LALLACT vd. *supra*, C. Lambrugo, C. Torre, *Great Team at Play*.

la maggior parte - ben quindici occorrenze - rientra nella produzione attica a figure rosse del V secolo a.C., mentre soltanto tre sono i vasi di produzione apula: la *pelike*, proveniente da Montescaglioso, conservata ora a Matera al Museo Nazionale “Domenico Ridola” con la raffigurazione di Eros, tra due donne, intento al gioco del paleo (fig. 1; Trendall, Schneider-Herrmann 1975; Schauenburg 1976: 45, 52, fig. 24; *Museo Nazionale Ridola* 1976: tav. 46.3; *RVAp* I: 93, n. 204; Russo 2002: 70; Pfisterer-Haas S. 2004: 417; Dasen 2016: 78; Scapini 2016: 208; Dasen 2019: 53; Giuman 2020: 36-37); il cratere a volute, inv. A730, del Royal Museums of Fine Arts di Bruxelles che presenta un bambino entro *naiskos* ai piedi del quale è il giocattolo (fig. 2; *CVA Belgique 2, Bruxelles* 2: IV D, 3, tav. 3, n. 1; Schauenburg 1976: 45; *RVAp* II: 469, n. 64; Sarti 2012: 102-103) e, da ultimo, l'*aryballos*, inv. H4540, conservato al Martin von Wagner Museum di Würzburg con una peculiare scena di giochi infantili in un contesto ginnasiale (fig. 3 a-c; Schauenburg 1976: 45; Sinn 1996: 66-67; *CVA Deutschland 71, Würzburg* 4: 33, tav. 26, nn. 1-9; Schmölder-Veit 2004: 436, fig. 48.15). Quest’ultimo oggetto è stato incluso per completezza perché pubblicato nel Corpus Vasorum Antiquorum di Würzburg (*CVA Deutschland 71, Würzburg* 4: 33, tav. 26, nn. 1-9) tra i vasi di produzione apula, ma, come si vedrà dall’analisi dettagliata del pezzo, sembra in realtà più corretto annoverarlo tra i vasi di produzione attica, ipotesi confermata anche da A. Schmölder-Veit (Schmölder-Veit 2004: 436). L’*aryballos* globulare di questa tipologia non risulta infatti essere una forma vascolare diffusamente attestata nei contesti del sud Italia, soprattutto nella variante a figure rosse.

Il tipo di gioco rappresentato sui tre vasi è molto simile: si tratta di un paleo a corpo cilindrico con terminazione conica o appuntita e solcature sul corpo, la medesima tipologia maggiormente ricorrente anche nelle scene attiche³. Molto interessante risulta vedere sull’*aryballos* e sulla *pelike* il paleo in movimento, azionato dai giocatori tramite una sferza (*mastix*), che veniva posizionata nelle solcature del corpo. Purtroppo tra i *realia* catalogati non è stato possibile individuare attestazioni provenienti da contesti apuli e non si può stabilire se al tipo rappresentato nelle iconografie corrispondesse una contestuale diffusione della medesima tipologia di gioco. Sono tuttavia documentati altri tipi di giocattoli, quali *tintinnabula*, bambole e statuette di animali, tra cui due cavallini su ruote, in necropoli dell’arco ionico in contesto sia indigeno, sia coloniale (*Greci, Enotri e Lucani* 1996: 51-53, 262-266; Russo 2002: 67-69; Neils *et al.* 2003: 302-303); numerosi sonagli, dedicati quale offerta, sono inoltre stati rinvenuti nel santuario federale di Rossano di Vaglio (Russo

³ Il paleo è un particolare tipo di trottola messo in movimento grazie ad una corda o una sferza e non tramite una staffa come le trottole propriamente dette. Morfologicamente i due tipi si distinguono per la presenza nella porzione superiore del paleo di solcature funzionali all’alloggiamento della corda, mentre nella trottola si trova una staffa o un foro in cui poterà inserire.

2002: 69). In generale meno diffusi risultano essere invece i ritrovamenti di materiali infantili nell'area propriamente apula per il periodo arcaico e classico⁴.

Le tre scene con paleo in esame, per quanto condividano la presenza del medesimo oggetto ludico, presentano iconografie peculiari diverse tra loro e veicolanti messaggi simbolici differenti. I temi trattati si distaccano inoltre dalle immagini più frequentemente attestate nella ceramica attica; il dio Hermes risulta completamente assente in associazione al paleo, come anche mancano totalmente le rappresentazioni di gioco tra fanciulle (Lambrugo 2013; Dasen 2016; Giuman 2020).



Fig. 1. *Pelike* apula con Eros tra due donne e trottola; Pittore di Bologna 425; 370-360 a.C. Matera, Museo Nazionale “Domenico Ridola” (rielaborazione dell’Autore da Russo 2002: 70).



Fig. 2. Cratere a volute apulo con bambino con trottola entro *naiskos*; Gruppo di Copenaghen 4223; 350-340 a.C. Bruxelles, Royal Museums of Fine Arts (rielaborazione dell’Autore da *CVA Belgique 2, Bruxelles 2*, IV D, tav. 3, n. 1a).

⁴ Per il generale problema di sottorappresentazione dei giocattoli nelle necropoli magnogreche si rimanda a Scilabro 2012.



Figg. 3a-c. *Aryballos* apulo con giochi infantili in contesto ginnasiale; 400 ca a.C. Würzburg, Martin von Wagner Museum (rielaborazione dell'Autore da SCHMÖLDER-VEIT 2004: 436, figg. 48.15a-c).

2. La *pelike* del Museo Nazionale “Domenico Ridola” di Matera

La *pelike* di Montescaglioso, proveniente da un sequestro, è stata attribuita da A. D. Trendall e A. Cambitoglou al Pittore di Bologna 425 (*RVAp* I: 92-93; *Ceramica a figure rosse* 2012, 60-61), uno dei ceramografi afferenti alla scuola del Pittore di Tarporley, ed è datata tra il 370 e il 360 a.C. Sul lato A del vaso è raffigurato Eros alato tra due donne. Il dio, al centro della scena, è rappresentato nudo, ornato di gioielli, con una sferza stretta nella mano destra, proteso verso il paleo roteante ai suoi piedi. Di fronte a lui, sulla sinistra della scena si trova una donna, seduta su una roccia, riccamente vestita, col capo velato e un *himation* disteso sulle gambe - comunemente interpretata come futura sposa (Russo 2002: 69; Dasen 2019: 53; Giuman 2020: 36) - intenta a osservare il movimento vorticoso del paleo di fronte a lei. Alle spalle di Eros è raffigurata invece una ragazza, dalle vesti raffinate, che stringe tra le mani una palla. Sullo sfondo si nota una finestra entro cui si scorge un uccello, interpretabile come una colomba, attributo di Afrodite (Trendall, Schneider-Herrmann 1975: 269; Dasen 2019: 53).

Tutti gli elementi presenti all'interno della scena richiamano un'ambientazione fortemente connotata in senso muliebre ed erotico, riconducibile all'ambito delle celebrazioni prenuziali. Giustamente M. Giuman collega l'interpretazione di questa immagine al coperchio di pisside di produzione attica della collezione Kanellopoulos (fig. 4; Giuman 2020: 34-37) che presenta un'analogia raffigurazione di Eros, in contesto di gineceo, intento al gioco del paleo. L'iconografia attica è stata letta quale rappresentazione di un momento dei *proalia*, gli ultimi giorni che le giovani fanciulle trascorrevano nella loro casa prima del matrimonio. Durante questo periodo, tra i diversi rituali compiuti, gli sposi erano soliti consacrare alle divinità degli oggetti personali, tra cui giocattoli, come buon

auspicio per le nozze imminenti (Baggio 2004: 37-39). Testimonianza dell'offerta di trottole in questa specifica occasione ci viene sia dalle fonti letterarie, sia da quelle archeologiche. Ben noto è infatti l'epigramma di Leonida dell'Antologia Palatina che presenta il giovane Filocle nell'atto di dedicare i suoi giochi tra cui è annoverata anche la trottola (*Antologia Palatina* 6.309)⁵. A livello archeologico la pratica risulta confermata sia in ambito greco, sia in ambito romano-italico dai numerosi ritrovamenti di trottole all'interno di stipi votive e in contesti santuariali⁶.

La presenza di Eros stesso, colto nell'atto di mettere in moto il paleo non sembra, però, casuale e suggerisce un altro livello di significato. Il paleo infatti appare come l'elemento centrale della scena verso cui convergono l'azione dei personaggi e l'attenzione del fruitore dell'immagine. Uno schema iconografico simile si ritrova su un cratere a campana lucano, conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 5; Moret 1979: 20-24; *Ceramica a figure rosse* 2012: tav. 22.1) che mostra Eros alato tra due fanciulle intento, in questo specifico caso, al gioco della palla. Analogamente a quanto accade sulla *pelike*, il fulcro della scena risulta essere l'oggetto ludico messo in moto dal dio. La lettura dell'immagine può essere completata e meglio definita dalla presenza di un'iscrizione, dipinta su un pilastrino alle spalle di una delle giovani, che J.-M. Moret interpreta come «*χρυσᾶν μοι τὰς σφ<α>ῖπαν*», traducibile come «A me la sfera d'oro» (Moret 1979: 21). La palla, dorata come è tipico degli oggetti divini, assume nell'interpretazione di Moret un valore simbolico ed acquisisce prerogative simili a quelle delle frecce del dio. Singolare è l'attenzione con cui le due donne seguono lo svolgersi dell'azione, come se l'esito del gioco le coinvolgesse direttamente. Questo indizio porta dunque Moret a ipotizzare che possa esserci un legame metaforico tra la traiettoria seguita dalla palla e la sorte amorosa delle fanciulle. La stretta relazione tra il gioco della palla e lo scatenarsi del sentimento erotico d'altra parte è ben attestata nelle fonti letterarie fin dall'epica omerica, dall'episodio dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa (Pace 1996; Bouvier 2021). Tale legame sembra ancora più rafforzato dall'allusione all'oro che evoca il lancio dei pomi d'oro di Atalanta, invito ad accogliere le piacevolezze dell'eros in tutta la loro mutevolezza (Arrigoni 2014). L'imprevedibilità del movimento, caratteristica comune sia alla palla sia alla trottola, rende entrambi questi oggetti molto simili nei loro rimbalzi e turbini alle sorti alterne del sentimento amoroso, scatenato da Eros, in analogia all'azione ludica dipinta sui vasi in esame. Questa peculiarità del moto della trottola e del paleo, legata strettamente al contesto dei riti prenuziali come appare sulla *pelike* di Matera, suggerisce inoltre una possibile funzione mantica dell'oggetto nel prevedere la buona riuscita dell'unione matrimoniale (Dasen 2016: 77-78; Dasen 2019: 53; Giuman 2020: pp 36-41).

5 Il passo non è tuttavia privo di ambiguità; per maggiori dettagli vd. *infra*, saggio di C. Torre.

6 Vd. *infra*, saggio di L. Dal Monte.



Fig. 4. Coperchio di pisside attico con scena di gineceo; fine V secolo a.C. Atene, Collezione Kanellopoulos (rielaborazione dell'Autore da SCHAUENBURG 1976: 50, fig. 21).

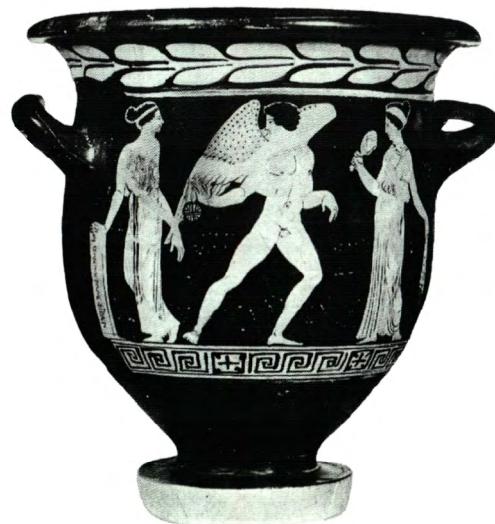


Fig. 5. Cratere a campana lucano con Eros tra due donne e palla; ceramografi vicini al Pittore di Amykos; 410-380 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (rielaborazione dell'Autore da *Ceramica a figure rosse* 2012: 302, tav. 22, fig. 1).

Una stretta relazione simbolica tra le attività ludiche governate da casualità e indeterminatezza e gli sconvolgimenti amorosi è confermata a livello iconografico sia nella produzione attica sia in quella italiota (Dasen 2016: 73-100); tra

queste è interessante citare in particolare un cratere a volute del Pittore di Sisifo conservato a Monaco (fig. 6; *RVAp* I: 16, n. 51; Kaeser 2004: 376-377; Dasen 2016: 80) che mostra sul collo due eroti che, alla presenza di Afrodite, si sfidano in una partita di morra. Giustamente è stato sottolineato (Kaeser 2004: 377) come questa immagine, da leggere contestualmente con i miti d'amore rappresentati sul corpo del vaso, stia a simboleggiare come il volere divino che governa l'amore non sia disciplinato da regole razionali, ma dal fato. Gli eroti stessi, giocondo d'azzardo, affidano le sorti degli amori umani ai risultati imprevedibili di una partita a morra o alla traiettoria di una trottola o di una palla.



Fig. 6. Cratere a volute apulo particolare del collo con eroti che giocano a morra; Pittore di Sisifo; 420 ca a.C. München Antikensammlung (rielaborazione dell'Autore da KAESER 2004: 377, fig. 36.9).

3. Il cratere a volute del Royal Museums of Fine Arts di Bruxelles

Totalmente diversa è l'ambientazione della scena rappresentata sul cratere a volute di Bruxelles (fig. 2), acquistato dal Royal Museums of Fine Arts nel 1863 insieme a una parte della Collezione Campana. Il cratere, attribuito da A. D. Trendall e A. Cambitoglou al Gruppo di Copenhagen 4223 - gruppo di ceramografi che segue lo stile dei Pittori di Varrese e dei Nasi Camusi - (*RVAp* II: 462-470; *Ceramica a figure rosse* 2012, 179-182) a una mano pittorica particolarmente vicina a quella del Pittore di Copenhagen 4233 stesso, è datato tra il 350 e il 340 a.C. Sul lato A, sul corpo del vaso, si trova un'immagine di offerta al defunto entro *naiskos*. Al centro della scena si trova l'edicola funeraria, su alto podio decorato a meandri, con due colonne slanciate sulla fronte sulle quali poggia la trabeazione; all'interno del frontone sono dipinti tre dischi, mentre altrettante palmette fungono da acroteri. All'interno dell'edicola si trova un bambino, interamente sovraddipinto in bianco, di profilo verso sinistra, proteso in avanti con la gamba destra e il braccio teso, nudo ad eccezione di un *bimation* drappeggiato. Alle sue spalle sono presenti una rosetta e un disco appeso; ai suoi piedi

è raffigurato un paleo. Alla sinistra del monumento si trova un giovane stante, nudo, con un mantello sulle spalle, tenia tra i capelli e una ghirlanda nella mano sinistra; sulla destra una fanciulla con capelli ricci raccolti in un *kekryphalos* e chitone, mollemente appoggiata su una stele; nella mano destra tiene due bende, nella sinistra un tirso; ai suoi piedi una grande *phiale*.

Questa iconografia si inserisce nel filone assai diffuso all'interno della ceramica apula delle scene di offerta al defunto entro *naiskos*. Non si vuole in questa sede entrare nel merito della questione, peraltro assai dibattuta, dello sviluppo di questa immagine e del possibile collegamento di tali raffigurazioni con le attestazioni di reali monumenti funebri rinvenuti a Taranto per cui si rimanda a recente bibliografia di riferimento (*Ceramica a figure rosse* 2012: 317-319; Mugione 2017: 459-465; Todisco 2017; Todisco 2018), ma ci si limiterà ad indagare le possibili valenze semantiche dell'oggetto ludico inserito nel contesto di questa specifica iconografia. Che all'interno del *naiskos* sia rappresentata la statua del defunto (Giacobello 2020: 79) oppure il defunto stesso nella sua nuova condizione elisiaca nell'aldilà (Sena Chiesa 2006: 242-243) non cambia la finalità dell'immagine che è quella di celebrare il ruolo e lo status sociale del morto attraverso l'esposizione di specifici attributi.

Sui vasi apuli in generale e, all'interno delle iconografie con *naiskoi* in particolare, bambini e fanciulli non sono soggetti particolarmente frequenti e, quando sono rappresentati, svolgono di norma la funzione di ancelle o attendanti del defunto che si trova con loro entro l'edicola funeraria. Allo stesso modo è raro riscontrare raffigurazioni di giocattoli all'interno dei *naiskoi*, se si fa eccezione per la palla che risulta invece assai ricorrente, soprattutto in associazione con il ventaglio e la cassetta, ma con valore allusivo alla condizione di donna sposata della defunta (Pontrandolfo *et al.* 1988). Tre peculiari attestazioni di bambini entro *naiskos* sono attestate su un'*hydria* del Pittore di Baltimora, conservata al Museo Nazionale di Matera, e su un'*hydria* e una *pelike* di una collezione privata di Napoli, entrambe attribuite al Pittore degli Inferi (*CVA Italia 73, Matera 1*: 65-67, tavv. 72-73; Mugione 2017: 218-221, n. 63; 334-337, n. 105). Tutte e tre le scene vedono la presenza all'interno dell'edicola funeraria di una donna, connotata con tutti gli attributi di sposa e padrona della casa, assistita da una giovane ancilla con al suo fianco, in un caso, una bambina con chitone trasparente e, nelle altre occorrenze, due bambini, rappresentati nudi. In queste iconografie le figure infantili appaiono strettamente connesse con quelle delle donne defunte attorno a cui è costruita la scena; è dunque probabile che i bambini rappresentati abbiano un legame di parentela con le figure femminili e siano forse accomunati anche dal medesimo triste destino⁷. Sulla *pelike* della collezione di Napoli, in particolare, la piccola figura sembra quasi cercare protezione tra le vesti della

⁷ Celebre è la stele ritrovata nella necropoli del Ceramico di Atene che raffigura Anfarete defunta insieme al suo nipotino.

donna (fig. 7). La bambina raffigurata sull'*hydria* del Pittore degli Inferi invece stringe nella mano sinistra una palla mentre con la destra apre la cassetta poggiata sulle gambe della defunta; la fanciulla sembra qui già proiettata verso il suo futuro ruolo di giovane sposa analogamente alla figura femminile protagonista della scena verso cui infatti si volge con un intenso scambio di sguardi (fig. 8). Diverso è invece l'atteggiamento del bambino rappresentato sull'*hydria* di Matera che si appoggia dolcemente sulle ginocchia della defunta seduta su *diphros* mentre porta sulla mano sinistra un volatile, forse un compagno di giochi infantili, legato con un laccio che stringe nella mano destra (fig. 9).

Isolato rimane dunque il caso del cratere a volute di Bruxelles che presenta un fanciullo solitario entro *naiskos* con il giocattolo ai suoi piedi. È importante sottolineare come il defunto non stia in questo caso interagendo con il paleo che appare invece semplicemente deposto a terra. Il paleo che, come si vedrà tra poco, è intrattenimento tipico degli adolescenti e non dei più piccoli e che veniva dedicato dai giovani nel momento del matrimonio e dell'ingresso nella vita adulta potrebbe qui svolgere una funzione analoga a quella della palla per l'universo femminile di simbolo dell'esistenza di giovane uomo che il bambino non potrà raggiungere se non nell'aldilà. Non è inoltre da sottovalutare anche la valenza metaforica del paleo come simbolo di imprevedibilità non solo delle sorti amorose, come si è visto nella *pelike* di Matera, ma anche del destino che in questo caso con un turbinio inaspettato ha sottratto il fanciullo al mondo terreno prima del tempo.



Fig. 7. *Pelike* apula con scena entro *naiskos*; Pittore degli Inferi; 340-330 a.C. Napoli, Collezione privata (rielaborazione dell'Autore da MUGIONE 2017: 218).



Fig. 8. *Hydria* apula con scena entro *naïskos*; Pittore degli Inferi; 330-320 a.C. Napoli, Collezione privata (rielaborazione dell'Autore da MUGIONE 2017: 334).



Fig. 9. *Hydria* apula con scena entro *naïskos*; Pittore di Baltimora; 325-320 a.C. Matera, Museo Nazionale Domenico Ridola (rielaborazione dell'Autore da CVA Italia 73, Matera 1, tav. 72, n. 1).

4. L'*aryballos* del Martin von Wagner Museum di Würzburg

L'*aryballos* conservato a Würzburg e acquistato a Taranto nel 1920, risulta anch'esso privo di contesto ed è datato all'inizio del IV secolo a.C. L'azione rappresentata si svolge in un ambiente che vuole richiamare quello di un ginnasio, ma gli attori che vi prendono parte sono tutti bambini che giocano a imitare gli sport praticati dai più adulti (Sinn 1996: 66; Schmölder-Veit 2004: 436). La scena si sviluppa in un fregio circolare senza soluzione di continuità; seguendo lo svolgimento della raffigurazione da sinistra verso destra si possono vedere un bambino che gioca a palla, un suo compagno che si cimenta col lancio del disco, due lottatori, un bambino che svolge il compito del pedagogo stringendo tra le mani un bastone e un ultimo partecipante al gioco che con la *mastix* fa roteare un paleo ai suoi piedi. I piccoli atleti sono tutti nudi ad eccezione del pedagogo e del giocatore di paleo che indossano degli *himatia*. Tra i bambini che giocano con il paleo e con la palla si trova una benda appesa, forse auspicio di una futura possibile vittoria negli agoni atletici.

È molto interessante notare come la rappresentazione del paleo sia qui inserita tra le attività tipiche dei giovani, compiute all'interno del ginnasio che i bambini imitano per gioco. Proprio questa raffigurazione, unica tra tutte le iconografie raccolte per il mondo greco che vede un bambino direttamente coinvolto nell'azione ludica con il paleo, offre in realtà una conferma del fatto che il gioco del paleo, che richiede nella sua esecuzione una discreta abilità, fosse un passatempo indicato più che per i più piccoli, per gli adolescenti che ci si dedicavano probabilmente all'interno del ginnasio. L'abbinamento tra la scena rappresentata e la forma vascolare su cui è dipinta lega strettamente l'oggetto in esame al mondo maschile del ginnasio. Come già ipotizzato da U. Sinn (Sinn 1996: 66), è possibile che si trattasse di un dono per un bambino, forse un buon auspicio per un futuro ancora tutto da compiersi. Sotto questa luce, l'*aryballos* in esame può essere strettamente avvicinato ai *choes* con scene del mondo ludico e infantile che venivano donati ai bambini ad Atene nel corso della festa delle Antesterie (Burkert 1981: 158-177).

Dubbio rimane tuttavia l'inserimento del pezzo all'interno della produzione apula. Pur essendo stato inserito tra i materiali apuli della collezione del Martin von Wagner Museum di Würzburg da G. Güntner (*CVA Deutschland 71, Würzburg 4*: 33, tav. 26, nn. 1-9), già nella di poco successiva pubblicazione di A. Schmölder-Veit (Schmölder-Veit 2004: 436) è citato come vaso di produzione attica. Come già anticipato, questa tipologia di *aryballos* non è infatti molto diffusa nel sud Italia, ma a suscitare le maggiori perplessità è proprio l'iconografia rappresentata, piuttosto eccentrica rispetto alle tematiche di norma trattate sulle ceramiche italiote, in particolare a quest'altezza temporale. Questa attenzione per il mondo infantile e per le scene ludiche non rientra, come si è visto, tra le tematiche diffuse in Apulia, mentre ben si inserisce nel filone di produzione

attica che, in particolare sui *choes*, presenta diverse iconografie affini. Per lo stile e i tratti della raffigurazione non risulta inoltre possibile avvicinare l'*aryballos* alla produzione di nessuno dei pittori apuli e infatti non risulta attribuito da G. Güntner a nessuna specifica mano pittorica.

5. Conclusioni

L'analisi di queste iconografie fa emergere diversi spunti interpretativi che permettono di gettare una luce, seppur limitata dall'esiguo numero di attestazioni, sul significato della trottola e del paleo nel contesto delle raffigurazioni greche e magnogreche. L'oggetto appare dunque connesso al mondo dei giovani, piuttosto che a quello dei bambini, e risulta essere particolarmente importante nel definire il momento di passaggio all'età adulta in riferimento sia all'universo femminile sia a quello maschile. In questa chiave si deve leggere anche il legame con Eros che utilizza proprio un giocattolo, simbolo della vita prenuziale, per stabilire le sorti amorose, il futuro matrimoniale e il percorso della vita adulta delle giovani donne che si trovano presso di lui. Emerge dunque chiaramente come la trottola per il suo moto aleatorio sia metaforicamente collegata all'imprevedibilità delle sorti: lo si vede nella *pelike* di Matera in riferimento alla riunione di buone nozze e allo scatenarsi del sentimento erotico, lo si percepisce sul cratere a volute di Bruxelles in riferimento al destino terreno della vita dei mortali.

Bibliografia

- ARRIGONI G. 2014, *Pomi d'oro per Atalanta da Afrodite d'oro*, in M. Tortorelli Ghidini (a cura di), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture*, Roma, pp. 137-151.
- BAGGIO M. 2004, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma.
- BOUVIER D. 2021, *Athéna, Éros, Ulysse, Nausicaa, des lavoirs, un lion et une balle dans l'Odyssée*, in «Métis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 13-35.
- BURKERT W. 1981, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino.
- Ceramica a figure rosse* 2012, L. TODISCO (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma.
- CVA Belgique* 2, Bruxelles 2, F. MAYENCE, V. VERHOOGEN, *Corpus Vasorum Antiquorum, Belgique* 2, Bruxelles Musees Royaux d'Art e d'Histoire (Cinquanteenaire) 2, Paris 1937.
- CVA Deutschland* 71, Würzburg 4, G. GÜNTNER, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland* 71, Würzburg Martin von Wagner Museum 4, München 1999.

- CVA Italia 73, Matera 1, L. TODISCO, M. CATUCCI, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia 73, Matera Museo Nazionale «Domenico Ridola» - Collezione Ridola 1*, Roma 2007.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne*, in «Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique» 29, pp. 73-100.
- DASEN V. 2019, *Sabots, toupies et totoms*, in V. Dasen (éd.), *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Lyon 2019), Gent, pp. 52-53.
- GIACOBELLO F. 2020, *Mito e società. Vasi apuli a figure rosse da Ruvo di Puglia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Sesto Fiorentino.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- Greci, Enotri e Lucani 1996, S. BIANCO, A. BOTTINI, A. PONTRANDOLFO, A. RUSSO TAGLIENTE, E. SETARI (a cura di), *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Napoli.
- KAESER B. 2004, *Eros in Sport und Spiel*, in R. Wünsche, F.S. Knauss (Hrsg.), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, München, pp. 369-377.
- LAMBRUGO C. 2013, *La toupie*, in V. Dasen, U. Schädler (eds), *Jeux et jouets gréco-romains* («Archéothéma. Histoire et archéologie» 31), pp. 30-31.
- MORET J.-M. 1979, *Un ancêtre du phylactère. Le pilier inscrit des vases italiotes*, in «Revue Archéologique» 1, pp. 3-34.
- MUGIONE E. 2017, *La ceramica apula a figure rosse da una collezione privata di Napoli*, Roma.
- Museo Nazionale Ridola 1976, Soprintendenza archeologica della Basilicata (a cura di), *Il Museo nazionale Ridola di Matera*, Matera.
- NEILS J., OAKLEY J. H. 2003, *Catalogue*, in J. Neils, J. H. Oakley (eds), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven, pp. 195-312.
- PACE C. 1996, *Anacreonte e la palla di Nausicaa*, in «Eikasmós. Quaderni Bolognesi di Filologia Classica» 7, pp. 81-86.
- PFISTERER-HAAS S. 2004, *Kreisel und Jojo*, in R. Wünsche, F.S. Knauss (Hrsg.), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, München, pp. 415-418.
- PONTRANDOLFO A., PRISCO G., MUGIONE E., LAFAGE F. 1988, *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*, in «AION Annali di Archeologia e Storia Antica» 10, pp. 181-202.
- RUSSO A. 2002, *Giocchi e giocattoli*, in *Sport e giochi nella Basilicata antica*, Taranto, pp. 61-71.
- RVAp I, A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *The red-figured vases of Apulia, I. Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.
- RVAp II, A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *The red-figured vases of Apulia, II. Late Apulian*, Oxford 1982.
- SARTI S. 2012, *The Campana Collection at the Royal Museum of Art and History (Brussels)*, Bruxelles.

- SCAPINI M. 2016, *The winged figure in the “Villa dei Misteri” fresco and the spinning top in ancient rituals*, in «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni» 10, pp. 193-213.
- SCHAUENBURG K. 1976, *Erotenspiele, 1. Teil*, in «Antike Welt» 7.3, pp. 39-52.
- SCILABRA C. 2012, Veneri pupa negata. *Giocattoli in tomba: casi di studio dall’Occidente greco*, in A. Hermary, C. Dubois (éds.), *L’enfant et la mort dans l’Antiquité, III. Le matériel associé aux tombes d’enfants*, Aix-en-Provence, pp. 387-402.
- SENA CHIESA G. 2006, *I vasi a figure rosse del periodo apulo medio: il nuovo linguaggio figurativo, il prestigio del mito e la celebrazione aristocratica*, in G. Sena Chiesa, F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, Milano, pp. 236-249.
- SCHMÖLDER-VETT A. 2004, *Kinderspiele*, in R. Wünsche, F.S. Knauss (Hrsg.), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, München, pp. 431-439.
- SINN U. 1996, *Sport in der antike. Wettkampf, Spiel und Erziehung im Altertum*, Würzburg.
- TODISCO L. 2017, *Sulla vexata quaestio dei vasi con naiskoi*, in «Ostraka. Rivista di antichità» 26, pp. 165-191.
- TODISCO L. 2018, *Vasi con naiskoi tra Taranto e centri italici*, in U. Kästner, S. Schmidt (Hrsg.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, München, pp. 98-106.
- TRENDALL A.D., SCHNEIDER-HERRMANN G. 1975, *Eros with a Whipping-Top on an Apulian Pelike*, in «Bulletin Antieke Beschaving» 50, pp. 267-270.

Trottole/palei dal tempio della *Magna Mater* sul Palatino a Roma

Luca Dal Monte

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

luca.dalmonte@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4685-6982>

DOI 10.54103/milanoup.115.109

Abstract

Le trottole fittili provenienti dal deposito votivo presso il Tempio della *Magna Mater* sul Palatino costituiscono uno dei nuclei più significativi di questo tipo di manufatti, specialmente per l'ambito romano-italic. Uno studio approfondito di tali reperti offre la possibilità di arricchire notevolmente le conoscenze intorno alle caratteristiche morfologiche delle trottole/palei e alle loro valenze semantiche, che rimandano direttamente agli aspetti del culto e della ritualità di passaggio pertinenti al contesto santuario in oggetto¹.

The clay spinning tops from the votive deposit at the Temple of the *Magna Mater* on the Palatine constitute one of the most significant groups of this type of artefacts, especially for the Roman-Italic area. An in-depth study of these finds offers the possibility of considerably enriching our knowledge of the morphological characteristics of the spinning tops and their semantic values, which directly refer to aspects of the cult and rituality of passage pertinent to the sanctuary context.

1. Rinvenimento

Durante gli scavi condotti da Pietro Romanelli nel settore sud-ovest del Palatino tra il 1949 e il 1952 (Romanelli 1963; Romanelli 1964)², negli strati di riempimento del podio del Tempio della *Magna Mater* (fig. 1), fu rinvenuto un ricco deposito votivo composto da alcune centinaia di reperti, quali principalmente statuette votive in terracotta, vasellame ceramico di varie classi, lucerne e

1 Desidero ringraziare il personale del Parco Archeologico del Colosseo e in particolare la Dottoressa Roberta Alteri per la cortese disponibilità e l'autorizzazione a questo studio.
2 Successivamente, le ricerche nell'area sono state riprese dall'Università di Roma "La Sapienza", sotto la direzione di Patrizio Pensabene: Pensabene 1982; Pensabene 2002: 81-89; Pensabene 2010, a cui si rimanda anche per un inquadramento complessivo delle problematiche del Tempio e di tale settore del Palatino.

un cospicuo nucleo di elementi fittili tra cui circa sessanta trottoli/palei³. Sulla base di uno studio incrociato delle strutture murarie, della ceramica e delle caratteristiche tecnico-stilistiche delle statuette fittili, unitamente alle conoscenze relative alle vicende edilizie del Tempio (Coarelli 1982: 50; Pensabene 2002: 84-87; Rossi 2009: 218-223; Coletti, Casalini 2022), il deposito votivo viene sostanzialmente datato al II sec. a.C. e riferito alla prima fase costruttiva del tempio, compresa tra il 191 e il 111 a.C.⁴

In occasione del rinvenimento, per via della singolare morfologia, l'identificazione dei manufatti oggi definitivamente riconosciuti come trottoli/palei, generò molte incertezze e fu considerata “a lungo un enigma” da parte di Romanelli e del suo gruppo di ricerca, tanto che inizialmente furono valutate diverse proposte interpretative, tra cui quella di riconoscervi riproduzioni della celebre “pietra nera” di Pessinunte oppure speciali offerte dedicate alla dea (Romanelli 1963: 288-289). Solo in seguito, grazie al confronto con alcuni στρόβιλοι provenienti dal *Kabirion* di Tebe oppure dal Santuario della dea Marica presso il Garigliano (vd. *infra*), gli oggetti in questione furono interpretati da Romanelli come trottoli/palei⁵.

Per la loro cronologia, le trottoli/palei fittili del Palatino vanno a costituire il nucleo attualmente più significativo di questa classe di materiali per l'età medio- e tardo-repubblicana e si contraddistinguono per la rilevante quantità e la notevole eterogeneità morfologica. Tali esemplari rivestono peraltro un'importanza cruciale per l'ambito romano-laziale, dal momento che le testimonianze materiali di trottoli/palei provenienti da tale area e specialmente da Roma appaiono piuttosto esigue.

Il presente studio si concentra sulle dieci trottoli attualmente esposte nella collezione permanente del Museo del Palatino; si tratta degli esemplari meglio conservati e più rappresentativi dell'intero nucleo recuperato nel deposito votivo. Uno studio analitico di questi reperti offre la possibilità di acquisire un dossier dalle notevoli potenzialità conoscitive, in cui si intersecano valenze culturali di ampio spettro, ovvero di carattere morfologico, iconografico e semantico.

3 Per la differenza tra trottoli e palei si veda *infra*, in questo stesso testo.

- 4 In particolare, Romanelli ipotizza che il deposito provenga dal “primo tempio” dedicato nel 191 a.C. e che esso sia stato successivamente scaricato e riutilizzato nel riempimento del podio del “secondo tempio”, durante la seconda fase costruttiva avviata in seguito all’incendio del 111 a.C., verosimilmente ad opera di Quinto Cecilio Metello Numidico. Tale proposta viene sostanzialmente ripresa da Coarelli (1977: 10-13; 1982: 10) e da Pensabene (1982: 85-86).
- 5 L’interpretazione è stata generalmente accolta nella successiva letteratura: Pensabene 1982: 87; Gasparri, Tomei 2014, p. 142; Giuman 2020: 66-67; *Contra* però *Cfr.* Vermaseren 1977a: 11, 20-21, nn. 68-73, 76-77 (“some specimens of glans penis”).

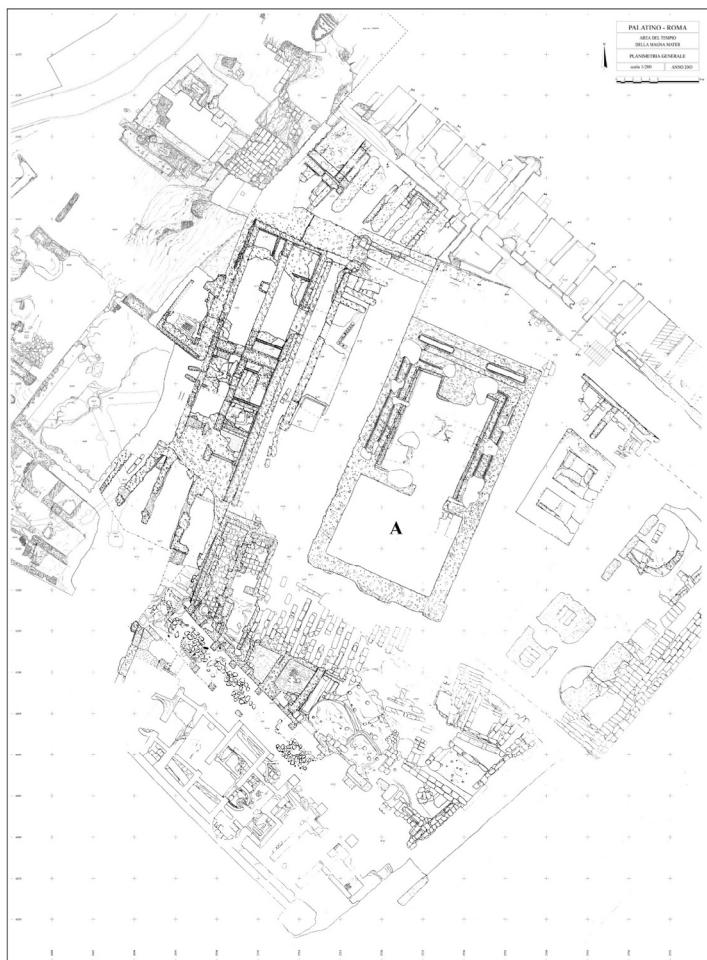


Fig. 1. Palatino, planimetria dell'area del Tempio della *Magna Mater* (rielaborazione dell'Autore, da COLETTI, CASALINI 2022: 145, fig. 2).

2. Analisi tipologica

Al pari di tutti i materiali in terracotta recuperati all'interno della stipe votiva, le trottole/palei sono realizzate a stampo, con matrici piuttosto consunte, in un tipo di argilla di colore beige-giallastro, talvolta tendente anche al rossastro, mal depurata (Pensabene 1982: 86). Le dimensioni variano in un range metrico di cm 8,5-5 di altezza e di cm 5,5 - 4,5 di diametro⁶.

⁶ I dati legati al materiale e alle dimensioni di tali oggetti fanno riferimento alle schede di archivio del Museo del Palatino.

Da un punto di vista morfologico, a differenza della proposta di classificazione fornita da Romanelli (1963: 287), secondo cui tali oggetti «si presentano in due serie, analoghe ma non identiche», l'intero nucleo di trottole/palei è suddividibile sostanzialmente in tre tipi, in linea con le recenti analisi di Pensabene (1982: p. 87; Gasparri, Tomei 2014:142-143, figg. 18.40, 45).

In particolare, il primo tipo (Romanelli 1963: 287), comprendente quattro esemplari visibili nell'attuale allestimento del Museo (nn. inv. 9219, 9220, 9227 e 9228), è caratterizzato da un'altezza di cm 8,4-7,2 e da un diametro di cm 5,5-4,9, presenta un corpo stretto e allungato con terminazione inferiore conica appuntita, simile dunque a una pigna, con superfici interamente lisce. L'estremità superiore si caratterizza invece per la presenza di due dischi sovrapposti leggermente aggettanti, distinti da solcature, con una terminazione troncoconica dotata di una sorta di presa emisferica, identificabile forse con l'impugnatura della trottola (figg. 2-3)⁷.

Il secondo tipo, di cui fanno parte cinque esemplari nell'allestimento del Museo (nn. inv. 9921-9925), presenta invece una forma tendenzialmente ovoidale, dal profilo più arrotondato e rigonfio rispetto al tipo precedente, ma ugualmente caratterizzato da superfici lisce (Romanelli 1963: 287; Vermaseren 1977b: 20, tav. 52, nn. 68-70; Gasparri, Tomei 2014: 142-143, nn. 18.42a-c.).

L'estremità superiore è a sua volta animata da due dischi aggettanti, separati da scanalature orizzontali, con una superficie superiore concava priva di copertura, da applicarsi forse separatamente (figg. 4-5).

Il terzo tipo, a cui è ascrivibile un unico esemplare nella collezione del Museo (n. inv. 9279), è caratterizzato da una forma troncoconica, con superficie esterna interamente percorsa da fitte e profonde scanalature orizzontali di andamento talvolta irregolare. Si segnala inoltre che il corpo di questo tipo di manufatto, cavo come i precedenti, è tuttavia inteso per essere attraversato da un perno passante per due fori circolari, ricavati rispettivamente sulla superficie superiore e inferiore dell'oggetto (fig. 6)⁸.

La mutevolezza di forma e materiale - oltreché di denominazione - dei reperti del Palatino non è tuttavia isolata. Dalla ricca documentazione raccolta finora in letteratura intorno a tali manufatti, con particolare riferimento alle evidenze archeologiche e alle testimonianze letterarie, emerge come tali oggetti siano spesso accompagnati da una forte variabilità morfologica, lessicale e materiale (Caputo 1933: 185-187; Fittà 1997: 76-77; De' Siena 2009: 75-78; Dasen 2019; Lambrugo 2021:198-199; Torre in questo volume), da cui non poteva che conseguire una differente qualità del movimento e della velocità della rotazione.

⁷ Questo tipo di paleo doveva probabilmente essere eseguito a stampo con due matrici e successivamente ritoccato a stecca (Pensabene in Gasparri, Tomei 2014: 142); ulteriori riferimenti a tali esemplari in Vermaseren 1977a: 20, tav. 53, nn. 71-73.

⁸ Alcune osservazioni intorno a tale tipo di paleo sono fornite apparentemente solo di recente da Pensabene (Gasparri, Tomei 2014: 142-143, n. 18.40).

In sintesi, i nostri tre tipi di manufatti del Palatino possono essere definiti sia come trottole che palei, dato che la rotazione poteva essere impressa manualmente (nel tipo 1 tramite il c.d. “pomolo” superiore e nel tipo 3 con il perno passante realizzato in altro materiale) o mediante un cordino, e contestualmente, poteva anche essere rinnovata mediante un frustino. In linea con alcuni recenti studi (Lambrugo 2021: 198), infatti, le trottole sono identificabili con i manufatti azionabili a mano e con il cordino, ma lanciabili per una sola volta, quindi con la rotazione destinata ad esaurirsi dopo un solo lancio; i palei, invece, si identificano con gli oggetti la cui rotazione poteva essere rinnovata tramite il *flagellum*.



Fig. 2 a e b. Museo del Palatino, tipo 1 di trottole/paleo in terracotta (n. inv. 9220). © Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

Fig. 3. Museo del Palatino, tipo 1 di trottole/paleo in terracotta (n. inv. 9227). © Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.



Fig. 4. Museo del Palatino, tipo 2 di trottole/paleo in terracotta (n. inv. 9224). © Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.



Fig. 5. Museo del Palatino, tipo 2 di trottole/paleo in terracotta (n. inv. 9222). © Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.



Fig. 6. Museo del Palatino, tipo 3 di trottola/paleo in terracotta (inv. 9279). © Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

È qui opportuno avanzare qualche confronto tra i tipi di trottole/palei del Palatino e altri manufatti da contesti cronologici e geografici affini. Per il tipo 1 può essere richiamata all'attenzione una trottola (h. cm 6; largh. cm 5,2 max) rinvenuta nel Santuario Orientale di *Gabii* all'interno di un ricco deposito votivo, ubicato nell'area della cella del tempio, databile tra il IV e il III sec. a. C. (Mancini, Pilo 2007: 108; Giuman 2020: 65); in particolare, tale esemplare è accostabile al gruppo del Palatino per la forma complessiva e il tipo di terminazione superiore, ma si differenzia per l'assenza di solcature e il profilo più svasato⁹.

Il tipo 2 risulta piuttosto isolato nel repertorio delle forme note delle trottole/palei. Per questo gruppo possono essere menzionati come confronti un esemplare «con tre rigature per dare peso alla frusta» in ceramica rinvenuto nel Santuario di Marica presso le foci del Garigliano (Mingazzini 1938: col. 927, tav. 42.8; Boccali, Ferrante 2016: n. 66; Giuman 2020: 65, fig. 13) e alcuni manufatti di età imperiale (I-III sec. d.C.) provenienti da *Tebtynis* realizzati in legno (Tiradritti 1991: 52, cat. n. III.2) (fig. 7). Questi ultimi sono confrontabili coi reperti del Palatino per la forma generalmente troncoconica e la parte superiore del corpo rigonfia, per il profilo piano o leggermente concavo dell'estremità superiore e per la presenza di solcature destinate all'eventuale alloggiamento del cordino; tuttavia, da un confronto accurato si colgono chiare differenze con il tipo 2 del Palatino, dotato di un profilo più stretto e allungato, una terminazione di forma appuntita e una diversa disposizione delle scanalature, le quali si estendono fino a metà altezza del corpo.

Il tipo 3 appare ancor più originale del precedente. Le trottole/palei solcate da striature lungo l'intera superficie (o quasi), infatti, sono solitamente caratterizzate da dimensioni minori e prevedono una forma troncoconica stretta e allungata, con solcature piuttosto regolari e poco ravvicinate tra loro, come

⁹ Ringrazio la Dott.ssa Chiara Pilo per la gentile concessione di una immagine dell'oggetto.

testimoniano ad esempio alcuni esemplari dal *Kabirion* di Tebe (Crucias 2014: 487-490; Giuman 2020: 71-76, tav. 11, con ulteriori rimandi bibliografici), e i reperti lignei da *Tebtynis* (Tiradritti 1991: 52, cat. n. III.2). L'esemplare del Palatino, come si è visto, si contraddistingue per i contorni più arrotondati e la disposizione particolarmente serrata e poco regolare delle scanalature; tuttavia, il maggiore elemento di diversità è la compresenza delle scanalature, destinate all'eventuale avvolgimento di un cordino o a favorire la rotazione mediante una sferza, e del foro centrale per l'eventuale inserimento di un perno.

I tipi di trottole/palei del Palatino rientrano dunque solo generalmente negli schemi più comuni di tali manufatti, poiché da un attento esame incrociato delle caratteristiche morfologiche e dei dettagli minori questi non sembrano trovare confronti puntuali.



Fig. 7. Milano – Civico Museo Archeologico, trottole/paleo in legno da *Tebtynis* (inv. E 0.9.40021). © Su Concessione del Comune di Milano. Civico Museo Archeologico.

3. Interpretazione

In considerazione delle particolari caratteristiche morfologiche, delle dimensioni considerevoli e dell'assenza di tracce di usura è improbabile che le trottole/palei del Palatino fossero effettivamente usate in attività ludiche.

In primo luogo, va osservato che sebbene tali manufatti siano generalmente realizzati in materiali molto diversi, vetro, bronzo, marmo, ceramica, metallo, osso ecc., le fonti letterarie ci informano che gli esemplari comunemente utilizzati nelle attività di gioco erano piuttosto quelli realizzati in legno, soprattutto in legno di bosso¹⁰, nel quale è infatti intagliata una trottole con inserti metallici proveniente dal *castrum* di *Vindonissa* (Fellmann 2009: 107, n. GPV 20, tav. 37,1174; Wells 2013; Dasen 2019: 52, fig. 3). In aggiunta, le caratteristiche morfologiche delle trottole/palei del Palatino sembrano incompatibili, da un punto di vista pratico, con una

¹⁰ Come già sottolineato ad esempio da Caputo (1933: 188-189, 193) e di seguito da Giuman (2020: 4, 9-10, 14), Virgilio (*En.* 7, 394-405) e Persio (*Satire* III, 44-51) ci informano come in ambito poetico il “*buxum*” costituisse perfino una metonimia per indicare la trottole. In generale, per le antiche testimonianze letterarie intorno alla trottole si veda anche Levaniouk 2007; De’ Siena 2009; Lambrugo 2013; Torre 2019; vd. anche *infra*, saggio di C. Torre.

concreta funzione di gioco. Esemplificativi al riguardo sono i tipi 1-2 le cui punte difficilmente si prestano a una vorticosa rotazione, e le cui solcature risultano esigue e inadatte a un effettivo alloggiamento del cordino.

Le caratteristiche morfologiche sembrano rivestire, piuttosto, una valenza identificativa e metaforica, tesa cioè a riprodurre in terracotta e in grande formato lo schema generale e qualche dettaglio secondario di trottola/palei effettivamente impiegati nelle attività ludiche, come già proposto in letteratura per altri esemplari in terracotta di trottola e altri giocattoli fittili da contesti santuari11. La conformazione delle trottole/palei del Palatino è dunque legata alla loro originaria funzione, che sembra esclusivamente riconducibile alla sfera votiva, in relazione con la stessa natura del contesto di rinvenimento e in linea con le ipotesi già avanzate da Romanelli (1963: p. 290) e Pensabene (1982: 86). Essi possono pertanto essere sostanzialmente identificati come *simulacra* di giochi.

A sostegno di tale chiave esegetica è utile richiamare l'attenzione sulla presenza di altri votivi fittili dal Tempio della *Magna Mater*, forse a loro volta riconducibili al contesto ludico. Nello stesso deposito votivo, infatti, sono stati rinvenuti ventidue oggetti in terracotta di forma sferoidale-lenticolare, caratterizzati da un diametro variabile di cm 3,5-6 e da superfici percorse da una serie di incisioni che disegnano una sorta di reticolo (fig. 8). Tali manufatti sono stati finora ipoteticamente identificati in letteratura come coccole di cipresso (Romanelli 1963: 287-288, figg. 59-61; Vermaseren 1977b: 94; Pensabene 1982: 87; *Id* in Gasparri, Tomei 2014: 144, fig. 18.45), sulla base della forma e dell'eventuale correlazione, testimoniata da due rilievi provenienti rispettivamente da *Glanum* e Magonza, dell'albero di cipresso con Attis, divinità venerata all'interno del Tempio assieme a Cibele (vd. *infra*).



Fig. 8. Museo del Palatino, palla/coccola di cipresso in terracotta (inv. 9233).
© Su Concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

11 A questo proposito, si menzionano ad esempio le numerose trottole attestate nel *Kabirion* di Tebe, che vengono ricondotte da Giuman (2020: 72) in una prospettiva di natura esclusivamente simbolico-rituale.

Tuttavia, accanto a questa proposta, è a mio avviso possibile formularne un'altra che identifica tali oggetti come riproduzioni in terracotta di palle da gioco¹². Diversi elementi paiono deporre a favore di questa ipotesi: innanzitutto, va evidenziato come da un punto di vista semantico, l'associazione cipresso-Attis non sia priva di criticità, dato che l'albero solitamente collegato al culto e alle rappresentazioni di Attis è piuttosto il pino (Vermaseren, De Boer 1986: 22, 27-28). In secondo luogo, le dimensioni ragguardevoli delle citate sfere fittili, pari talvolta a cm 6 di diametro, sembrano incompatibili con una rappresentazione, pur ingigantita, delle bacche del cipresso, mentre sono apparentemente più appropriate per un'identificazione miniaturizzata di palle. Le stesse incisioni ad andamento sinuoso realizzate sulle superfici possono peraltro richiamare le cuciture in stringhe di cuoio delle palle, che erano solitamente realizzate in stracci o altro materiale deperibile, cucito all'esterno, e che erano destinate esclusivamente ad essere impugnate e lanciate, senza prevedere alcun effetto di rimbalzo (Hasselin Rous 2019). Al pari delle scanalature e degli altri dettagli minori incisi sulle trottole, i solchi realizzati su tali manufatti rivestirebbero dunque un ruolo puramente identificativo, ovvero funzionale a riprodurre le caratteristiche peculiari delle palle.

Infine, è utile richiamare lo stretto collegamento semantico tra trottole e palle. L'associazione dei due tipi di manufatti da gioco, infatti, ricorre frequentemente in diverse rappresentazioni e su un arco cronologico ampio, a partire dalle pitture vascolari del mondo greco (Dasen 2019: 53, fig. 4)¹³ fino ai rilievi funerari romani¹⁴ e alla grande coroplastica di produzione italica, nell'ambito della quale occorre menzionare la statua di un giovane proveniente da un deposito votivo dall'area del Santuario orientale di Lavinio (fine VI-inizi III a.C.), che reca una trottole in una mano e una palla nell'altra (Fenelli 1992: 135). La compresenza delle trottole e delle palle nella stipe votiva del Tempio della *Magna Mater* non risulterebbe dunque isolata e casuale; testimonierebbe piuttosto la volontà di donare *simulacra* di diversi tipi di giochi.

Le trottole/palei dal Palatino non sono dunque veri e propri manufatti di gioco, bensì ‘doppi’ degli stessi, intesi per essere donati, quali votivi, alla divinità. Ma a quale divinità e a quale scopo? Sono in merito possibili due differenti chiavi di lettura.

Nel primo caso, come ipotizzato già da Romanelli (1963: 290) e Pensabene (1982: 87), le trottole rinvenute nel Tempio della *Magna Mater* sarebbero votivi offerti ad Attis. Dalla stessa stipe votiva, infatti, provengono, tra altre terrecotte

12 Per alcuni esemplari analoghi in terracotta v. Lissi 1961: 96, n. 11, tav. XLI.

13 Vd. anche *supra*, saggio di A. Lojacono.

14 Si fa riferimento in particolare ad una stele funeraria di un bambino proveniente da Smirne (Mathieu 2015: 257), dove, tra i giocattoli raffigurati in primo piano, compaiono una palla e un elemento dai margini arrotondati connesso ad un lungo perno che è apparentemente identificabile come una rappresentazione piuttosto stilizzata di una trottole.

votive (Romanelli 1963: 254-290; Vermaseren 1977a: 11-31; Pensabene 1982: 85-88), un centinaio di statuette raffiguranti Attis, una decina riconducibili a Cibele, una ventina rappresentanti bambini offerenti. Le statuette di Attis, la divinità maggiormente rappresentata tra i votivi fintili, e di Cibele, in quantità minore, sono essenziali per un inquadramento del culto praticato all'interno del Tempio, poiché come sottolineato da alcuni studiosi, queste testimoniano come il culto fosse strettamente legato alla componente religiosa orientale e rivolto ad entrambe le divinità¹⁵. La particolare e prevalente concentrazione di rappresentazioni di Attis induce infatti a ipotizzare un collegamento diretto tra il giovane dio frigio e le trottole¹⁶; in particolare, queste ultime, assieme alle palle, possono essere considerate attributi riconducibili ad Attis, ovvero come testimonianze di giochi di vario genere offerti ad Attis bambino (Romanelli 1964: 624; Vermaseren, de Boer 1986: 33). In sintesi, secondo questa teoria, la presenza delle trottole nel Tempio del Palatino sarebbe dunque sostanzialmente riconducibile al culto di Attis e ai connotati giovanili di tale divinità.

La seconda chiave di lettura invece richiama la stretta associazione esistente tra le trottole e l'ambito santuario, in riferimento alla natura dei dedicanti e delle stesse divinità che presiedono ai contesti sacri. Alcuni studi recenti tendono infatti a evidenziare come la maggior parte dei giocattoli in terracotta documentati in aree santuariali abbia una valenza votiva, priva cioè di una concreta funzione di gioco, e sia strettamente connessa a divinità, soprattutto femminili, preposte alla sfera della fertilità, della tutela dei bambini e degli adolescenti, oltreché alla ritualità del passaggio da un'età all'altra (Giuman 2020: 64-71; Lambrugo 2021)¹⁷. A tal riguardo, si segnalano le numerose attestazioni di trottole provenienti da santuari di tipo demetriaco, come ad esempio il Santuario di Demetra e Kore a Corinto (Bookidis 2010: 261; Klinger 2021), o il *Kabirion* di Tebe (Crucias 2014: 472-476), oppure il Santuario Orientale di Lavinio attribuito a Minerva (Fenelli 1992: 135-136), dove la presenza o la rappresentazione di tali manufatti ludici è stata connessa con le prerogative matronali e curotrophiche delle divinità, e con i rituali legati ai passaggi di crescita (Giuman 2020: 64-76). Entro tale lettura può essere dunque inquadrato anche il nucleo di trottole/palei

15 Nella vasta bibliografia sul tema del culto di Cibele a Roma si vedano in particolare Brenner 1979: 19-22; Thomas 1984: 1500-1535; Burton 1996: 36-63; Pensabene 2002: 81-83; Beard 2012. Per il rapporto tra Cibele e Attis vd. Vermaseren 1977b; Coarelli 1982: 33-67; Thomas 1984; Sfameni Gasparro 1985; i vari saggi raccolti in Lane 1996; Scarpi 2002; Pensabene 2010.

16 La notevole presenza di rappresentazioni di Attis è stata spesso evidenziata in letteratura, poiché testimonierebbe una precoce introduzione di questo culto a Roma già dall'età repubblicana (Romanelli 1964, p. 619; Vermaseren 1977b: 119; Coarelli 1982: 40-41; Pensabene 1982: 86). Per un quadro generale intorno a tale divinità, ovvero agli aspetti del mito, alle rappresentazioni nell'arte greca e romana, alle testimonianze letterarie si faccia riferimento a Vermaseren 1966; Vermaseren 1977b; Vermaseren, De Boer 1986; Roller 1994.

17 Per considerazioni simili vd. anche *infra*, saggio di G. Colzani.

del Palatino, in considerazione dei connotati della Cibele di tradizione frigia e greca, *protector of children* (Roller 1994: 257), e dea *Mater*, il cui ambito di azione è infatti strettamente legato alla sfera della maternità (Pedrucci 2009: 11-16). In questo senso le trottole potrebbero essere intese come *simulacra* di giochi offerti alla *Magna Mater* da parte di giovani offerenti nel momento di transizione dall'infanzia all'età adulta.

Bibliografia

- BEARD M. 2012, *The Cult of the "Great Mother" in Imperial Rome. The Roman and the "Foreign"*, in J. Rasmus Brandt, Jon W. Iddeng (eds), *Greek and Roman festivals: content, meaning, and practice*, Oxford, pp. 323-362.
- BOCCALI L., FERRANTE C. 2016, *Minturno, Garigliano. Foce. Lucus Maricae*, in C. Ferrante, J.-C. Lacam, D. Quadrino (a cura di), *Fana, templi, delubra: corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica (FTD) 4 Regio 1 Fondi, Formia, Minturno, Ponza*, Paris, pp. 107-118.
- BOOKIDIS N. 2010, *The Sanctuary of Demeter and Kore: The Terracotta Sculpture* (Corinth XVIII, 5), Princeton.
- BRENNER J. 1979, *The Legend of Cybele's Arrival in Rome*, in M.J. Vermaseren (ed.), *Studies in Hellenistic Religions*, Leiden, pp. 9-22.
- BURTON P.J. 1996, *The summoning of the Magna Mater to Rome, 205 B.C.*, in «Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte» 45, pp. 36-63.
- CAPUTO G. 1933, *Dell'antico gioco del Paleo*, in «Historia» 2, pp. 185-198.
- COARELLI F. 1977, *Public building in Rome between the Second Punic War and Sulla*, in «Papers of the British School at Rome» 45, pp. 1-23.
- COARELLI F. 1982, *I monumenti dei culti orientali in Roma. Questioni topografiche e cronologiche*, in U. Bianchi, M.J. Vermaseren (a cura di), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 24-28 settembre 1979), Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 92, pp. 33-66.
- COLETTI F., CASALINI M. 2022, *Scarichi e colmate da un centro di consumo privilegiato: il santuario della Magna Mater e le pendici nord orientali del Palazzo dei Cesari sul Palatino*, in *Da Roma a gades = De Roma a gades: gestione, smaltimento e riuso dei rifiuti artigianali e commerciali in ambiti portuali marittimi e fluviali*, Atti del Workshop Internazionale (Roma, 19-20 settembre 2019), Oxford, pp. 143-162.
- CRUCCAS E. 2014, *Doni votivi al Pais. Trottole e giochi dal Kabirion tebano, tra riti di passaggio, Mysteria e miti orfici*, in C. Terranova (a cura di), *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico. La vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, Roma, pp. 454-481.
- DASEN V. 2019, *Sabots, toupies et tottons*, in V. Dasen (éd.), *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Lyon 2019), Gent, pp. 52-53.

- DE' SIENA S. 2009, *Il gioco e i giocattoli nel mondo classico: aspetti ludici della sfera privata*, Modena.
- FELLMANN R. 2009, *Römische Kleinfunde aus Holz aus dem Legionslager Vindonissa*, Brugg.
- FENELLI M. 1992, *I votivi anatomici in Italia, valore e limite delle testimonianze archeologiche*, in «Pact. Revue du Groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie» 34, pp. 127-137.
- FITTÀ M. 1997, *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano.
- GASPARRI C., TOMEI M.A. 2014, *Museo Palatino: le collezioni*, Milano.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, fonti letterarie e iconografiche* (Quaderni di Otium 4), Roma.
- HASSELIN ROUS I. 2019, *Jeux de balle*, in V. Dasen (éd.), *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Lyon 2019), Gent, pp. 56-57.
- KLINGER S. 2021, *The Sanctuary of Demeter and Kore: Miscellaneous Finds of Terracotta* (Corinth XVIII, 8), Princeton.
- LAMBRUGO C. 2013, *La toupie*, in V. Dasen, U. Schädler (éds.), *Jeux et jouets gréco-romains*, in «Archéothéma. Histoire et archéologie» 31, pp. 30-31.
- LAMBRUGO C. 2021, *Giochi sonori e trottole ronzanti da Corinto. Su due oggetti ludici inediti di Ginevra*, in *Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi*, in «LANX» 29, pp. 193-205.
- LANE E.N. 1996, *Cybele, Attis and related cults. Essays in memory of M.J. Vermaseren*, in *Religions in the Graeco-Roman world* 131, Leiden.
- LISSI E. 1961, *La collezione Scaglione a Locri*, in «Atti e memorie della Società Magna Grecia», 4, pp. 67-128.
- LEVANIOUK O. 2007, *Toys of Dyonisos*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 103, pp. 162-202.
- MANCINI A., PILO C. 2007, *Materiali votivi ed oggetti rituali dal Santuario Orientale di Gabii*, in «Síris» 7, pp. 85-126.
- MATHIEUX N. 2015, *Jouet, attribut ou symbole? Le motif du raisin dans les figurines des tombes de Myrina*, in S. Huysecom-Haxhi, A. Muller (éds.), *Figurines grecques en contexte: présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Villeneuve d'Ascq, pp. 245-263.
- MINGAZZINI P. 1938, *Il santuario della dea Marica alle foci del Garigliano*, in «Monumenti Antichi» 37, coll. 694-795.
- PEDRUCCI G. 2009, *Cibele Frigia e la Sicilia. I santuari rupestri nel culto della dea* (*Studia archaeologica* 168) Roma.
- PENSABENE P. 1982, *Nuove indagini nell'area del tempio di Cibele sul Palatino*, in U. Bianchi, M.J. Vermaseren (a cura di), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 24-28 settembre 1979), Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 92, Leiden, pp. 68-98.
- PENSABENE P. 2002, *Venticinque anni di ricerche sul Palatino. I santuari e il sistema sostruttivo dell'area sud ovest*, in «Archeologia classica» 53, pp. 65-136.

- PENSABENE P. 2010, *Culto di Cibele e Attis tra Palatino e Vaticano*, in «Bollettino di Archeologia online» 1, pp. 10-23.
- REEDER E.D. 1990, *Hellenistic art in the Walters Art Gallery*, Baltimore.
- ROLLER L.E. 1994, *Attis on Greek votive monuments. Greek god or Phrygian?*, in «Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 63, pp. 245-262.
- ROMANELLI P. 1963, *Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze*, in «Monumenti Antichi. Serie miscellanea» 46, pp. 201-330.
- ROMANELLI P. 1964, *Magna Mater e Attis sul Palatino*, in M. Renard, R. Schilling, J. Bayet (éds.), *Hommages à Jean Bayet* (Collection Latomus 70), pp. 619-629.
- ROSSI F.M. 2009, *Indagini nel temenos del tempio della Magna Mater sul Palatino: strutture murarie, materiali e cronologia*, in *Suburbium II* (Collection de l'Ecole française de Rome 419), Roma, pp. 213-225.
- SCARPI P. 2002, *Le religioni dei misteri II. Samotracia, Andania, Iside, Cibele e Attis, Mithraismo*, Milano.
- SFAMENI GASPARRO G. 1985, *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*, in *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* 103, Leiden.
- THOMAS J. 1984, *Magna Mater and Attis*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 17, 3, Berlin, pp. 1500-1535.
- TIRADRITTI F. 1991 (a cura di), *L'Egitto a Milano. Nuove acquisizioni e restauri*, Milano.
- TORRE C. 2019, *La trottola cosmica: da Manilio (*Astronomica* 3, 356-61) a Roger Caillois*, in «Enthymema» 22, pp. 461-482.
- VERMASEREN M.J. 1966, *The Legend of Attis in Greek and Roman Art*, Leiden.
- VERMASEREN M.J. 1977a, *Corpus cultus Cybelae Attidisque 3. Italia - Latium*, in *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 50, Leiden.
- VERMASEREN M.J. 1977b, *Cybele and Attis, the Myth and the Cult*, London.
- VERMASEREN M.J., DE BOER M. 1986, “Attis”, in *LIMC III*, Zürich-München, 22-44.
- WELLS J. 2013, *Ein Kreisel aus dem Schutthügel von Vindonissa: Rekonstruktionsversuche*, in «Jahresbericht / Gesellschaft Pro Vindonissa», pp. 33-34.

Il giocatore di trottola: osservazioni su una rara iconografia della piccola plastica antica

Giovanni Colzani

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

giovanni.colzani@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-5116-1694>

DOI 10.54103/milanoup.115.110

Abstract

Due bronzetti attualmente conservati presso le Staatliche Antikensammlungen di Monaco e il Museo Nazionale Romano ripetono con poche variazioni una rara iconografia di giovane giocatore di trottola. Lo studio delle due piccole sculture permette di sviluppare una serie di considerazioni relative non solo all'origine e ai significati di questo motivo, ma anche alle sue connessioni con i rituali di passaggio dall'infanzia all'età adulta simboleggiati da questo giocattolo.

Two bronze statuettes currently on display at the Staatliche Antikensammlungen in Munich and at the Museo Nazionale Romano repeat with few variations a rare iconography of a young spinning top player. The study of these two small sculptures allows a number of considerations regarding not only the origins and meanings of this motif, but also its connections to the rites of passage from childhood to adulthood symbolized by this toy.

Passando in rassegna le statue dei vincitori dei Giochi dedicate presso il grande santuario panellenico di Olimpia, Pausania si sofferma a descrivere il donario eretto in onore del lacedemone Policle, detto Policalco, trionfatore con la quadriga:

Ἡ δὲ εἰκὼν ἐπὶ τῇ χειρὶ ἔχει οἱ τῇ δεξιᾷ ταινίαν· παρὰ δὲ αὐτῷ παιδία δύο τὸ μὲν τροχὸν κατέχει, τὸ δὲ αἴτει τὴν ταινίαν

* Grazie a Claudia Lambrugo e Chiara Torre per avermi coinvolto nelle attività di ricerca sul tema del gioco legate al progetto LALLACT (*Lexicon of Ancient Ludonims. Ludic Activities and Cultural Tradition*). Per il confronto e gli utili consigli che hanno contribuito ad arricchire questo contributo desidero inoltre ringraziare Luca Dal Monte e Astrid Fendt. Jean Pouilloux, per l'edizione *Les Belles Lettres*, traduce: «Après de lui deux enfants, l'un retient la roue, l'autre demande la bandea» vd. Pausania, *Periegesi della Grecia* (trad. J. Pouilloux): 3.

La statua che lo raffigura tiene con la destra una benda; accanto a lui sono due giovani, uno che reca un *trochós*, l'altro che domanda la benda (Pausania, *Periegesi della Grecia*, 6.1.7 – ed. M. Casevitz, Les Belles Lettres).

Cosa bisogna intendere esattamente per *trochós*? Cosa reggeva la figura accanto alla statua di Policle? L'ambiguità semantica di questo termine ha generato in passato qualche incertezza, dal momento che, insieme al suo corrispondente latino *trochus*, il greco *τροχός* sembrerebbe appartenere all'ampio repertorio di espressioni utilizzate in antico per riferirsi al gioco della trottola (Giuman 2020: 1-7, in partic. ntt. 17; 19; *supra*, saggio di C. Torre; per un'introduzione generale allo studio della trottola nel mondo classico, vd., inoltre, Donati 1992: 194; Salza Prina Ricotti 1995: 32-35; Fittà 1997: 76-78; De' Siena 2009: 75-78; Lambrugo 2013; Dasen 2019; Lambrugo 2021). In effetti, proprio il passo di Pausania è citato da Friedrich Münzer alla voce *turbo* della *Realencyclopädie Pauly-Wissowa* quale testimonianza dell'esistenza in antico di una raffigurazione scultorea di fanciullo con questo giocattolo («eine Knabenstatue mit einem Kreisel in der Hand stand in Olympia neben der Statue eines Siegers», *RE VII A 2, turbo*: 1374-1376). Eppure, *trochós* significa anche e soprattutto “ruota”, ed è piuttosto evidente che sia precisamente questo il senso con cui occorre leggere qui il suo utilizzo: non «un giovane che reca una trottola», bensì «un giovane che reca una ruota», in piena coerenza con il monumento di un vincitore della più prestigiosa gara con il carro (A. Jaquemin in Pausania, *Periegesi della Grecia*, ed. M. Casevitz, Les Belles Lettres: 89-90).

La confusione dei due significati è talmente evidente da non poter essere derubricata a semplice svista, tanto meno da parte di uno studioso attento come Münzer. La sua propensione per questa improbabile *lectio difficilior* si spiega forse in altro modo, alla luce della menzione nella stessa voce d'enciclopedia (*RE VII A 2, turbo*: 1375) di una statuetta custodita presso le Staatliche Antikensammlungen di Monaco (inv. L 25, ex collezione William Henry Forman, ex collezione James Loeb) (fig. 1)¹. Realizzata in bronzo nelle dimensioni di 36 cm e proveniente forse dall'area laziale o campana, la piccola scultura rappresenta un fanciullo stante, interamente nudo, con la destra protesa verso l'osservatore a stringere un oggetto di forma conica, identificabile appunto come una trottola (Smith 1899: 16, n. 99; Sieveking 1913: 66-67, tav. 27; *Le sport dans la Grèce antique* 1992: 164, fig. 18; Lockender Lorbeer 2004: n. 233; Giuman 2020: 15, tav. IVb). Al netto della vaghezza della descrizione e dell'ambivalenza del termine, la figura corrisponde insomma a quella di «un giovane che reca un *trochós*», questa volta proprio nell'accezione ludica della

¹ La piccola scultura è erroneamente definita *Tonstatuette*, ma si tratta in realtà di un bronzetto. Non se ne conosce l'esatta provenienza, il catalogo di vendita Smith 1899: 16, n. 99 si limita ad annotare: «coarse style, probably etruscan». Per un inquadramento puntuale e aggiornato del pezzo, vd. Fendt 2022, pp. 175-178.

parola (ammesso che tale espressione fosse effettivamente la più adatta a designare il giocattolo in questione)².



Fig. 1. Statuetta giocatore di trottola, bronzo, 36 cm. Provenienza ignota (probabilmente Italia centro-meridionale). © München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, inv. n. SL 25 (fotografia di Renate Kühling).

È facile intravedere il carattere implicito dell'accostamento tra il testo antico e questo bronzetto: l'ipotesi della presenza ad Olimpia di una statua in grande formato con simile soggetto sembra infatti suggerire per essa il ruolo di modello più o meno diretto per la più piccola raffigurazione, secondo una prospettiva derivativa perfettamente in linea con i metodi dell'archeologia

² Più comunemente utilizzate per riferirsi al gioco della trottola risultano p. es. le espressioni ρόμβος, βέμβιξ o *turbo*, mentre τροχὸς/*trochus* identifica più spesso al gioco del cerchio (Giuman 2020: 3, nt. 17).

germanica di scuola filologica (vd. Bianchi Bandinelli 1976: 29-50 per la definizione di «archeologia filologica»; per una panoramica sui metodi e gli obiettivi di questo genere di studi, vd. Marvin 2008; Stähli 2008; Anguissola 2012; Schreiter 2018).

Sebbene difficilmente inquadrabile nella cornice interpretativa sottesa alla proposta di Münzer, la statuetta di Monaco si presta però ad alcune interessanti considerazioni in vista del confronto con un altro analogo piccolo bronzo, rinvenuto fortuitamente nei dintorni di Mentana nel 1921 – «Nel fosso delle Spallette ai piedi del colle di Riserva Cerquetta nel territorio del comune di Mentana l'agricoltore Pietro Pacchera rinvenne nel decorso ottobre una statuetta di bronzo» – e oggi conservato presso il Museo Nazionale Romano (fig. 2) (inv. 78277, vd. Paribeni 1921: 60-62, fig. 6; Paribeni 1923/23: 552; Caputo 1933: 195-196; Tomassetti/Chiumenti/Bilancia 1979: 232; Toro 2001; Giuman 2020: 15, tav. IVa). Al di là della leggera differenza di formato – la statuetta da Mentana misura 7 cm in meno di quella attualmente in Germania, arrivando alle dimensioni di un piede romano – l'impostazione delle due figure risulta quasi del tutto sovrapponibile. Simile appare infatti lo *Standmotiv* di ascendenza policletea, a eccezione dell'inversa postura degli arti inferiori (con conseguente disallineamento speculare del bacino), ma anche la posizione delle braccia, la sinistra quasi distesa lungo il fianco, la destra piegata e portata in avanti. Rispetto all'asciutta corporatura del giocatore di Monaco, che denota un fisico di giovane robusto, quella del secondo bronzetto si caratterizza inoltre per una resa più pingue nella porzione superiore alla vita, a delineare un aspetto infantile che concorda con i lineamenti fanciulleschi del volto. Al netto dell'evidente contrasto tra questi tratti e il carattere atletico dello schema, la presenza degli attributi qualifica anche questo personaggio come un giocatore di trottola. La sua destra porge infatti quello che con ogni evidenza occorre identificare come una trottola, con andamento conico, una sorta di borchia sulla sommità e due solchi nella parte superiore del corpo, secondo una conformazione che trova diversi confronti nei *Realien archeologici*³. Proprio questi solchi fungevano da guida per il frustino, o *flagellum*, che imprimeva la rotazione alla trottola: mancante nella statuetta di Monaco (ma è plausibile che fosse realizzato a parte e andato perduto), il fanciullo da Mentana lo stringe nella mano sinistra, composto da un sottile bastone e da una corda legata intorno.

3 A titolo d'esempio, si confronti l'aspetto di questo oggetto con quello di alcune trottole in legno di epoca imperiale rinvenute in Egitto (Petrie 1889: 11, tav. XIII, 22; Petrie 1927: 58, tav. L.359-360; *L'Egitto a Milano* 1991: 52, cat. n. III.2).

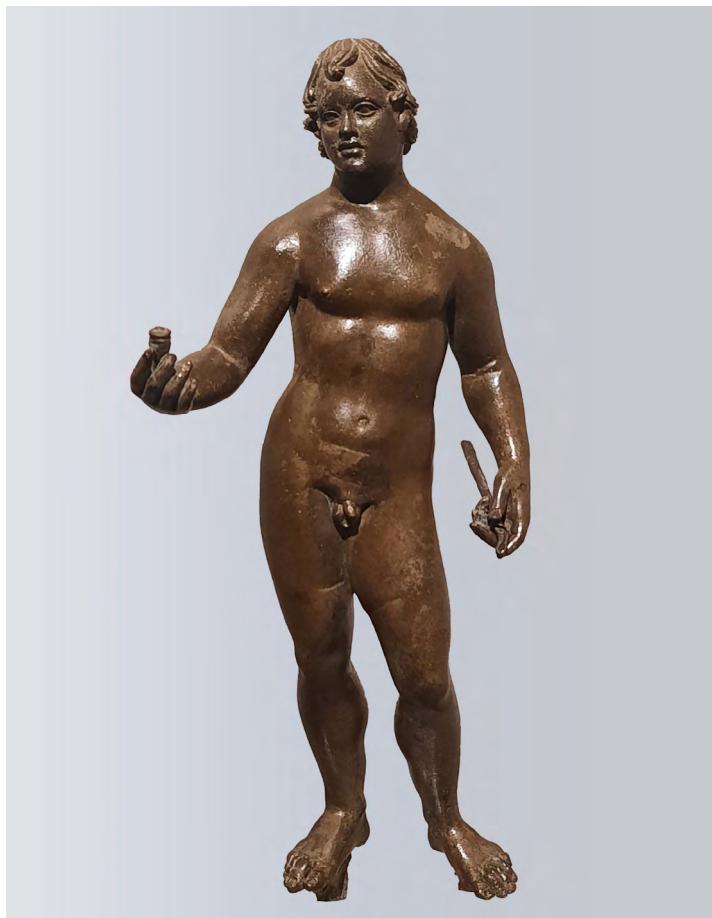


Fig. 2. Statuetta giocatore di trottola, bronzo, 29 cm. Rinvenuta presso Mentana. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 78277 (fotografia dell'Autore).

La significativa somiglianza tra i bronzetti è tanto più notevole in quanto i due sono assegnati in bibliografia a contesti cronologici piuttosto distanti. L'inquadramento cronologico della statuetta di Monaco tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C. e una datazione di poco successiva per quella di Mentana⁴ corrispondono almeno in parte alla più generale fase di diffusione del gioco della trottola in ambito centro-italico tra prima e media età repubblicana, così come è documentata da una serie di testimonianze archeologiche riconducibili per lo più a contesti santuariali (Giuman 2020: 64-71). Per esempio, dai depositi votivi

4 È probabile che l'invalsa datazione della statuetta di Mentana alla prima età imperiale (Pensabene 1921: 60; Giuman 2020: 15) sia da retrocedere di qualche tempo: in mancanza di una continuità altrimenti attestata, sembra infatti difficile immaginare la persistenza secolare di questo motivo tra il IV/III sec. a.C. e questa fase.

dell'area sacra dedicata a Cibele sul Palatino provengono decine di trottoli fittili in varia foggia, certo connesse a forme di ritualità liminali associate al passaggio di stato dall'infanzia all'età adulta (Romanelli 1963; Pensabene 1982; 2002; 2010; *supra*, saggio di L. Dal Monte). Analogamente, tra i numerosi *ex vota* in terracotta rinvenuti presso il santuario di Minerva a Lavinio spiccano alcune figure di fanciulli offerenti con trottola, per soggetto e impostazione comparabili ai due bronzetti in questione (Torelli 1984; Fenelli 1992). Si veda, tra gli esemplari più completi e rappresentativi, una grossa statuetta fittile (105 cm) databile agli ultimi decenni del V sec. a.C. (fig. 3) (Pomezia, Museo Archeologico "Lavinium", inv. P77.50, vd. *Enea nel Lazio* 1981: 230-231; Giuman 2020: 66, tav. 10b): rispetto ai casi precedentemente descritti, il giovane raffigurato indossa un mantello fissato alla spalla e delle calzature, ma la presenza di una trottola nella mano sinistra portata in avanti costituisce un punto di contatto tematico e iconografico particolarmente evidente (la perdita della mano destra impedisce di accettare se fosse in origine prevista la presenza di una frusta o di un altro oggetto)⁵. Diversa per formato e materiale dalle figure di Monaco e di Roma, e cronologicamente anteriore ad entrambe, il fanciullo da Lavinium fornisce però rilevanti indizi circa la probabile origine del motivo del giocatore di trottola entro contesti di tipo santuariole, dove la dedica di immagini con questo soggetto doveva evidentemente risultare appropriata.

Ritrovamenti di questo genere certificano come proprio la trottola fosse spesso legata a una dimensione simbolica connessa all'importanza del gioco nella formazione dei giovani, nel solco di una tradizione ampiamente attestata per il mondo greco e magnogreco tra l'età classica e il primo ellenismo (Giuman 2020; Lambrugo 2021; Fendt 2022). Simili implicazioni sul piano della religione e del rituale appaiono però più difficilmente documentabili in ambito romano e in Occidente per i secoli successivi a questa fase. Certo non mancano i casi di trottoli archeologicamente databili a quest'epoca⁶, e le fonti consegnano un quadro che conferma la popolarità di questo giocattolo nella sua caratterizzazione più prettamente ludica, il cui potenziale metaforico legato al movimento rotatorio non manca di essere sfruttato anche in ambito letterario (vd. p. es. Torre 2019; *supra*, saggio di C. Torre). A venir meno sono però da una parte i massicci rinvenimenti da contesti santuariali, dall'altra le testimonianze iconografiche in precedenza relativamente abbondanti (in particolare per quanto riguarda la pittura vascolare, vd. *supra*, saggio di A. Lojacono). In tal senso, del tutto isolata appare una stele funeraria in pietra calcarea (60 x 45 cm conservati)

5 Dalla stessa Lavinium provengono altre statuette con analogo soggetto (vd. p. es. *Enea nel Lazio* 1981: 231), alcune delle quali recano nella mano destra un oggetto di forma sferica, forse una palla (Fenelli 1992: 135).

6 Si vedano per esempio il paleo in legno di bosso con inserti metallici recentemente rinvenuto nei pressi del *castrum* di Vindonissa (Brugg, Vindonissa-Museum, inv. 43:61, vd. Fellmann 2009: 107, n. GPV 20, tav. 37,1174; Wells 2013; Dasen 2019: 52, n. 169, fig. 3), oppure la trottola in terracotta dalla cittadina di Saintes, vicino a Bordeaux (Musée Archéologique, inv. 87.82, vd. Durand 1992: 15; De' Siena 2009: 77; Lambrugo 2013: 30; Giuman 2020, tav. IIId).

con raffigurazione di giovane con trottola dai dintorni di Autun (fig. 4), che pure per certi versi riprende, seppure in maniera del tutto generica e limitata alla presenza degli attributi, questa rara iconografia⁷. Sembra infatti che quest'ultima non abbia goduto di alcun successo né per quanto riguarda la pittura parietale, né in relazione ai rilievi sui sarcofagi di infanti, dove pure sono piuttosto ricorrenti altri tipi di gioco, come gli astragali, la palla o il cerchio: un'assenza significativa (già rilevata da Paribeni 1921: 60), che, per quanto *ex silentio*, contribuisce a segnalare il mutamento dei portati connessi alla trottola in questa fase della storia romana.

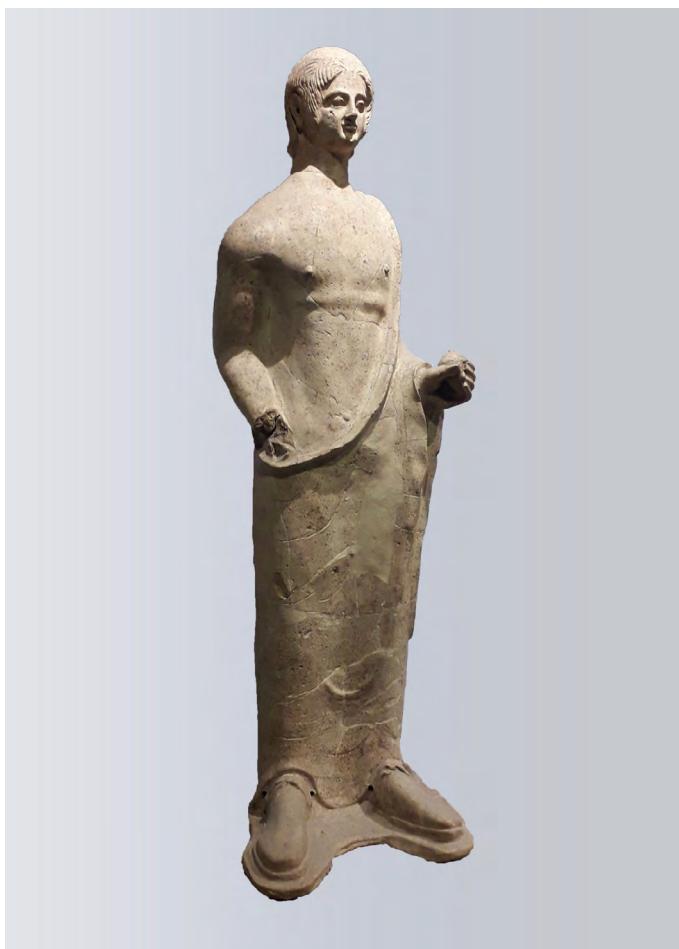


Fig. 3. Statuetta giocatore di trottola, terracotta, 105 cm. Rinvenuta presso Lavinium. Pomezia, Museo Archeologico Lavinium, inv. n. P77.50 (fotografia di Claudia Lambrugo).

⁷ Autun, Musée Rolin, vd. Espérandieu 1907-1938, III: 110, n. 1954; Blanchet 1934.

Certo concepita in ambito votivo e devozionale nel corso dell'età tardo classica – forse, a giudicare dai pochi elementi a disposizione, proprio in area centro-italica –, l'iconografia del fanciullo giocatore di trottola conosce dunque nella statuetta di Mentana una significativa e tarda attestazione. Se è possibile assegnare opere come la terracotta da *Lavinium* a una fase ancora di elaborazione del motivo, la sua impostazione generale può dirsi formalizzata negli elementi fondamentali tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C., epoca a cui si data la produzione del bronzetto oggi presso le collezioni di Monaco. Per quanto l'esiguità dei dati impedisca di tracciarne una vera e propria evoluzione, sembra quindi possibile escludere che le sue origini fossero legate all'esistenza di particolari modelli nella scultura in grande formato, a cui pure è stato in passato fatto cenno (per quanto in forma implicita): in questo si conferma, da una parte, il ruolo della produzione scultorea in piccolo formato come spazio di particolare libertà per artisti e committenti antichi, aperto a un approccio spesso sperimentale nelle soluzioni iconografiche adottate (Neer 2020: 35-37; Colzani 2021); dall'altro, la capacità di questo genere di produzione di sviluppare la propria *agency* entro la sfera della religione e del rituale (Langin-Hooper 2020; Elsner 2020). Le origini del nostro motivo sembrano dunque da ricercare entro una lunga tradizione di bottega, funzionale alle esigenze di rappresentazione connesse ai riti di tutela dei passaggi d'età. Proprio ad esse risulta in ultima analisi da ricondurre la lunga vicenda iconografica del giovane giocatore di trottola, destinata a esaurirsi con il venir meno di larga parte della dimensione simbolica e cultuale legata a questo giocattolo nei primi secoli dell'Impero.



Fig. 4. Stele funeraria con rilievo di giocatore di trottola, pietra calcarea, 60 x 45 cm. Rinvenuta nei dintorni di Autun. Autun, Musée Rolin (ESPÉRANDIEU 1907-1938, III).

Bibliografia

- ANGUSSOLA A. 2012, «Difficillima imitatio»: immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma, Roma.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1976, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari.
- BLANCHET A. 1934, *Enfant joueur de sabot*, in «Revue Archéologique» IV.2, pp. 195-196.
- CAPUTO H. 1933, *Dell'Antico gioco del paleo*, in «Historia» 2, pp. 195-196.
- COLZANI G. 2021, *Statue in piccolo formato nel mondo greco e romano: la scultura ideale*, Firenze.
- DASEN V. 2019, *Sabots, toupies et tottons*, in V. Dasen (éd.), *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Lyon 2019), Gent, pp. 52-53.
- DE' SIENA S. 2009, *Il gioco e i giocattoli nel mondo classico: aspetti ludici della sfera privata*, Modena.
- DONATI F. 1992, *I bambini e il gioco*, in S. Settimi (a cura di), *La civiltà dei romani III, Il rito e la vita privata*, Milano, pp. 187-196.
- DURAND A. 1992, *Jeux et jouets de l'enfance en Grèce et à Rome*, in *Jeux et jouets dans l'Antiquité et le Moyen Âge* (Les Dossiers d'Archéologie 168), pp. 10-17.
- EISNER J. 2020 (ed.), *Figurines. Figuration and The Sense of Scale*, Oxford.
- Enea nel Lazio: Archeologia e mito 1981, catalogo della mostra (Roma 1981), M.P. Muzzioli, L. Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, E. Segala (a cura di), Roma.
- ESPÉRANDIEU E. 1907-1338, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris.
- FELLMANN R. 2009, *Römische Kleinfunde aus Holz aus dem Legionslager Vindonissa*, Brugg.
- FENELLI M. 1992, *I rotivi anatomici in Italia, valore e limite delle testimonianze archeologiche*, in «PACT: Revue du groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie» 34, pp. 127-137.
- FENDT A. 2022, 'Rite de passage' or Special Ability? The Bronze Statuette of a Boy Holding a Whipping Top in the Munich Collections of Antiquities, in V. Dasen, M. Vespa (a cura di), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 173-184.
- FITTÀ M. 1997, *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano.
- GIUMAN M., *La trottola nel mondo classico: archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- JEFFERY L.H. 1990: *The Local Scripts of Archaic Greece: a Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.
- LAMBRUGO C. 2013, *La toupie*, in «Archéothéma» 31 (novembre-décembre), pp. 30-33.
- LAMBRUGO C. 2021, *Giochi sonori e trottole ronzanti da Corinto. Su due oggetti ludici inediti di Ginvera*, in *Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi*, «LANX» 29, 2021, pp. 193-205.

- LANGIN-HOOPER S. 2020, *Figurines in Hellenistic Babylonia: miniaturization and cultural hybridity*, Cambridge.
- Le sport dans la Grèce antique: Du jeu à la compétition* 1992, catalogo della mostra (Bruxelles 1992), D. Vanhove (éd), Bruxelles.
- L'Egitto a Milano. Nuove acquisizioni e restauri* 1991, catalogo della mostra (Milano 1991), F. Tiradritti (a cura di), Milano.
- Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike* 2004, catalogo della mostra (München 2004-2005), R. Wünsche, F. Knauss (Hrsg), München.
- MARVIN M. 2008, *The Language of the Muses: the Dialogue Between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles.
- NEER R. 2020, *Figurines, Puppets, and the Aesthetics of Scale in Archaic and Classical Greece*, in J. Elsner (ed.), *Figurines. Figuration and the Sense of Scale*, Oxford, pp. 11-50.
- PARIBENI E. 1921, *Mentana: Scoperte varie*, in «Notizie degli Scavi di Antichità», pp. 55-62.
- PARIBENI E. 1923/24, *Nuovi Monumenti del Museo Nazionale Romano*, in «Bollettino d'Arte», pp. 548-556.
- PENSABENE P. 1982, *Nuove indagini nell'area del tempio di Cibele sul Palatino*, in U. Bianchi, M.J. Vermaseren (a cura di), *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano*, Leiden, pp. 68-108.
- PENSABENE P. 2002, *Venticinque anni di ricerche sul Palatino: i santuari e il sistema sostrettivo dell'area sud ovest*, in «Archeologia Classica» 53, pp. 65-136.
- PENSABENE P. 2010, *Culto di Cibele e Attis tra Palatino e Vaticano*, in «Bollettino di Archeologia online» 1, pp. 10-23.
- PETRIE F. 1889, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe*, London.
- PETRIE F. 1927, *Objects of Daily Use*, London.
- RE, *Paulys Real-encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
- ROMANELLI P. 1963, *Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino*, in «Monumenti Antichi» 46, pp. 202-230.
- SALZA PRINA RICOTTI E. 1995, *Giochi e giocattoli* (Museo della civiltà romana), Roma.
- SCHREITER C. 2018, *Vom Nutzen der Genauigkeit. Kopienkritik und die Konstruktion von Antike*, in A. Putzger, M. Heisterberger, S.C. Müller-Bechtel (Hrsg), *Nichts Neues Schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, Berlin-Boston, pp. 267-282.
- SIEVEKING J. (Hrsg) 1913, *Die Bronzen der Sammlung Loeb*, München.
- SMITH C.H. 1899, *The Forman collection. Catalogue of the Egyptian, Greek & Roman antiquities*, London.
- STÄHLI A. 2008, *Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung*, in A. Stähli, K. Junker (Hrsg), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19. Februar 2005, pp. 15-34.

- TOMASSETTI F., CHIUMENTI L., BILANCIA F. 1979, *La campagna romana: antica, medioevale e moderna. 6: Vie Nomentana e Salaria, Portuense, Tiburtina*, Firenze.
- TORELLI M. 1984, *Lavinio e Roma. Riti iniziatrici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma.
- TORO A. (a cura di) 2001, *Ritrovamenti e contesti: i reperti archeologici della provincia di Roma nelle raccolte del Museo Nazionale Romano*, Roma.
- VESPA M. 2021, Review of Marco Giuman, *La trottola nel mondo classico: archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma 2020, in «Bryn Mawr Classical Review» 2021.09.25.
- WELLS J. 2013, *Ein Kreisel aus dem Schutthügel von Vindonissa: Rekonstruktionsversuche*, in «Jahresbericht / Gesellschaft Pro Vindonissa», 33-34.

HISTORICAL AND ITALIAN LINGUISTIC

Motivazioni semantiche del nome della trottola tra India ed Europa orientale. Esplorazioni e riflessioni

Andrea Scala

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

andrea.scala@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-8332-7513>

DOI 10.54103/milanoup.115.111

Abstract

L'articolo si propone di analizzare una serie di nomi della trottola tratti da lingue indeuropee parlate tra l'India e l'Europa orientale. Il cuore della ricerca è rappresentato dallo studio delle motivazioni semantiche di tali nomi, che possono rivelare qualcosa sui processi cognitivi più ricorrenti nella categorizzazione e nella lessicalizzazione di questo manufatto di gioco. Il dato più rilevante che emerge dalle denominazioni studiate è la frequenza relativamente alta di motivazioni semantiche di tipo zoonomico. In numerose lingue, infatti, i nomi della trottola sono applicazioni metaforiche di nomi di animali, soprattutto insetti. Questa evidenza sembra suggerire la rilevanza del ronzo (insieme con il movimento) nella creazione dei nomi della trottola. Questa tendenza tipologica trova alcune interessanti conferme anche fuori dall'area esplorata, ad esempio nei dialetti della Sicilia.

The article deals with the names of the spinning top in a wide range of Indo-European languages spoken between Indian Subcontinent and Eastern Europe. The main focus is represented by the study of the semantic motivations of these names, which reveal interesting processes of categorization of the spinning top. A remarkable evidence emerging from this exploration is the rather frequent zoonymic motivation of the names of the spinning top. Animal names, especially insects, are often the starting point for naming the spinning top in different languages. Such semantic motivations seem to highlight the important role played by the hum (together with the movement) in the processes of naming the spinning top. This typological trend finds some confirmation in Western Europe as well, for example, in the dialects of Sicily.

Lo studio delle motivazioni semantiche dei ludonimi è uno dei contributi specifici che la linguistica può dare alla ricerca sulle attività ludiche. I giochi, materiali o immateriali che siano, vengono lessicalizzati a partire da una varietà di strategie che rivelano qualcosa della loro concettualizzazione presso le diverse comunità storiche di parlanti e spesso, più in generale, presso la specie *homo sapiens*. Laddove

i segni linguistici con cui vengono denominati i giochi rimangono morfo-semanticamente trasparenti la motivazione sarà già disponibile all'analisi semantica (sul concetto di motivazione semantica cfr. Coseriu 1956; Gusmani 1984; Alinei 1996), quando invece mutamenti del significante abbiano oscurato la struttura morfo-semantica originaria di un ludonimo, si dovrà intervenire mediante la ricerca etimologica, l'unico processo euristico capace di restituire trasparenza a segni che si sono opacizzati nel loro divenire diacronico. In entrambi i casi si tratta di percorsi pienamente attingibili solo nell'ambito della linguistica, che pertanto si configura come una disciplina particolarmente rilevante negli studi sulle attività ludiche (sul tema cfr. Scala 2013 e Bologna 2016). Nei diversi progetti di ricerca sulle attività ludiche sviluppati presso l'Università degli Studi di Milano fin dal 2009, la necessità di una riflessione sui nomi dei giochi è stata sempre chiaramente riconosciuta e correttamente integrata nella dimensione pluridisciplinare di tali ricerche (un primo esempio in Scala 2012). Anche in occasione, dunque, di una iniziativa di ricerca dedicata alla trottola (fig. 1) è parso opportuno sviluppare alcune esplorazioni sulle motivazioni semantiche che le denominazioni di tale oggetto presentano in diverse tradizioni linguistiche.

Limitando l'indagine in questa nota a un'area che comprende le lingue dell'Oriente indeuropeo e dell'Europa Orientale e senza alcuna pretesa di esaustività, si cercherà di dare conto brevemente delle motivazioni semantiche finora riscontrate e di sviluppare a partire da esse alcune considerazioni.



Fig. 1. Trottole in legno, con o senza punta in metallo (da WikiCommons).

1. Lingue indoarie

Per l'area indoaria la tradizione letteraria sanscrita attesta *bhramaraka* “trottola” (Böhtlingk 1855-1875, s.v.), che però significa anche “ape” (come anche *bhramara*). La radice a livello sincronico pare *bbram-* “essere inquieto, vagare, girare” (sulla cui complessa e incerta vicenda etimologica cfr. KEWA 3: 528-529) addizionata di un suffisso derivazionale *-ara* che forma aggettivi deverbali di valore analogo a quelli di un participio presente. Quindi *bhramara* potrebbe essere intesa in sincronia come “vagante, girante”. Tuttavia, la connessione con ie. **b^hrem-* di lat. *fremere* “produrre suono, far rumore” e ancora più di a.a.t. *bremo* “calabrone”, bulg. *brəmbar/-l* “calabrone” è difficile da respingere. Nella forma *bhramaraka*, *-ka* è un diminutivo. La tradizione pali conosce *bhamarikā* sostanzialmente equivalente a livello morfologico del citato scr. *bhramaraka*. Nell'indoario moderno si osservano vari nomi della trottola che sono riportabili all'antico *bhramara(ka)* ad es. oriyā *bhaiñrā*, *bhañrā*, gujarātī *bhamarṛo*, koṅkaṇī *bbōvṛro*, singalese *bamaraya*, *bamare*, *bañkaraya*, maldiviano *bumaru* (CDIAL 9650). Per tutte queste forme, così come per sanscrito *bhramaraka*, il legame con l'antico *bhramara* “ape” appare persuasivo e rivelatore di una motivazione zoonimica della trottola. La trottola sarebbe dunque stata descritta in origine come “(piccola) ape”; tale tipo di motivazione, vedremo, è tutt'altro che isolata. A questa origine si può riportare probabilmente anche marāṭhī *bhobara* “trottola”.

Un altro tipo motivazionale è testimoniato da hindi *laṭṇī* e punjabi *laṭṇī* che sono invece da ricondurre alla radice *laṭ-* “agitare, agitarsi, essere inquieto, danzare” (cfr. KEWA s.v. *lásati*). Dalla medesima radice deriva anche il verbo marāṭhī *laṭṇē* “rotolare” (CDIAL 10916). In questi casi il nome della trottola è in origine un derivato da un verbo che indica un movimento agitato e circolare.

2. Lingue iraniche

In area iranica orientale come nomi della trottola si possono citare le forme di pashto *carbandūkay* e *čurlanda'i/čurla'i* (Raverty 1867², s.v.), tutte connesse a verbi che significano “girare”, “ruotare” e precisamente *carbedal* e *čurledal*.

Per l'iranico nord-occidentale il curdo kurmanji ha *zivirök* “trottola”, forma derivata mediante il suffisso *-ok*, tipico dei nomi di strumento (e dei diminutivi, cfr. Bedir Khan-Lescot 1970: 292 e 289), dal vb. *zivirin* “girare”, a sua volta di etimo discusso (< ie. **wert-* “girare”, cfr. ai. *vartate*, lat. *vertō*, psl. *vr̥itēti* tutti “girare”, addizionato del prefisso **u-*, cfr. Cheung 2007: 425 o < ie. **g^hwer-* cfr. ai. *hvar-* “andare barcollando”, av. *zbar-* “andare curvo”, cfr. Cabolov 2001-2010: II, 528). Una forma ulteriore è *vizik*, che, oltre a “trottola”, significa anche “zan-zara, moscerino”; si tratta di un derivato dal verbo *vizin* “ronzare” (di origine onomatopeica secondo Cabolov 2001-2010: II, 429), anche qui il suffisso *-ik*

produce nomi di strumento e diminutivi (cfr. Bedir Khan-Lescot 1970: 292 e 289).

Nella tradizione linguistica persiana la trottola è indicata con vari lessemi. Uno di questi è *farfarič*, un derivato in *-čik*, connesso con *farfara* “gioco formato da un pezzo di cuoio circolare che si fa roteare per mezzo di due corde e che produce un rumore analogo a un ronzio” (in origine forse un rombo, più che una trottola) e anche “girandola di carta applicata alla fine di uno stecco” (Steingass 1892, s.v.), ma anche “trottola” (Hayyim 1934-1936, s.v.). Anche altri nomi della trottola come *gardā(n)* interpretabile come “che gira, che va in giro” (cfr. Vullers 1855-1864: II, 966, s.v. *gardā* che viene glossato “gyrans, circumiens”) e *gardnāy* trovano la propria motivazione nel moto rotatorio, essendo chiaramente connessi al verbo *gardidān* “ruotare, girare”. Nel caso di *čarhuk* invece, siamo di fronte a un diminutivo di *čarb* “ruota”; identica motivazione di “piccola ruota”, ma con suffisso *-ak*, si trova in quella varietà diatopica di persiano che è il dari dell’Afghanistan, che ha *čarhak*. Più problematica appare invece la denominazione *bād-bur*, applicata al paleo, cioè a una trottola messa in moto con una frusta (Steingass 1982, s.v.). La motivazione del nome è interpretabile come “taglia-aria”; anche qui sorge il dubbio che in origine con tale denominazione ci si riferisse al rombo, più che alla trottola. La comune caratteristica di roteare e produrre un mormorio o un ronzio, ben più marcato nel rombo, può forse aver facilitato l’estensione del nome del rombo anche alla trottola, che di fatto non “taglia l’aria”.

Nelle motivazioni dei lessemi iranici esaminati prevale dunque la connessione con l’idea della rotazione. Non mancano tuttavia casi in cui la trottola è stata lessicalizzata come un “piccola ruota” e, in area curda, si trova anche una motivazione di natura zoonimica per cui la trottola sarebbe una “zanzara” o un “moscerino”.

3. Armeno

Nelle varietà standard moderne dell’armeno il nome più diffuso per la trottola è *hol*, forma non attestata nella lingua classica, da avvicinare a *holov* “rotolamento, giro” e *holovem* “volgere, far girare”, *holovim* “girare, volgersi”. Alla base di tutte queste forme si può porre una radice ie. *kʷel-/ *kʷol-/ *kʷl- “girare” (cfr. gr. πόλος “asse di rotazione”, psl. *kolo* “ruota”), ma l’esito ie. *kʷ- > arm. *b-* è ammesso da alcuni autori (Olsen 1999: 778) e giudicato incerto da altri (Martirosyan 2010: 718), inoltre, esso alternerebbe con Ø- (cfr. *olor* “tortuoso, sinuoso”) come accade per ie. *p- e *s- (ie. *ped-(o) > arm. *het* “impronta” gen. *bety*, ie. *pod-m̥ > arm. *otn* “piede”; ie. *sen-o > arm. *bin* “vecchio”, ie. *sal- > arm. *al* “sale”). L’esito *h-/Ø-* di *kʷo- potrebbe dunque costituire un esito condizionato con antica labializzazione della labiovelare sorda (ie. *kʷo- > arm. preistorico *p̥o-) e successivo indebolimento, fino alla sparizione, di tale fono

(arm. preistorico **po-* > arm. *bo-/o-*). Esiti delle labiovelari alternanti tra labiali e velari si trovano ad esempio in greco (ie. **kʷ-* > *k-* in vicinanza di *u*, mentre > *p-* davanti ad *a, o* e consonante, cfr. gli esiti di ie. *-*kʷolo-* nella coppia allotropica βού-κολος “pastore di vacche” vs αι-πόλος “pastore di capre”) e in irlandese (ie. *(-)*gʷ-* > (-)*b-*, tranne davanti a -*y-*, dove si ha (-)*g-*, come si osserva in *ben* “donna” < ie. **gʷenā*, cfr. got. *qino* vs *nigid* “lava” < ie. **nigʷyeti*, cfr. gr. νίζω < ie. **nigʷyō*)

Un altro nome esistente nella tradizione armena per la trottola è ՚րնչան che il grande dizionario di Step’anos Malxaseanc’ (1944-1945) definisce come un giocattolo di forma circolare che “girando su se stesso produce un ronzio”. Si tratta con ogni probabilità di un derivato di ՚րնչ “suono indistinto” (cfr. anche ՚րնչել “emettere un suono indistinto”), per Malxaseanc’ variante di ՚րնդ “rumore, ronzio delle api”. Infine, esiste anche il lessema ՚բշչան “trottola” derivato da ՚բշչել/ ՚բշչալ “ronzare”.

Nei nomi della trottola riscontrati in armeno, dunque, le motivazioni riscontrate si collegano o al girare o all’emettere un suono simile al ronzio.

4. Lingue baltiche e lingue slave

Le lingue baltiche e le lingue slave orientali e occidentali mostrano una sorprendente omogeneità motivazionale, che fa sospettare, in riferimento alla trottola, un’antica convergenza culturale. Senza voler qui entrare nelle possibili motivazioni storiche di tale omogeneità (eredità derivata da una fase comune balto-slava vs diffusione areale di innovazioni tra comunità slave e baltiche in quanto vicine, anche in epoca preistorica, dal punto di vista geografico), pare interessante osservare che nelle lingue baltiche e slave la trottola è spesso un “piccolo lupo”. Così accade nel lit. *vilkėlis* “trottola”, formato da *vilkas* “lupo” (cfr. Senn 1966: 330) addizionato del suffisso diminutivo -*elis* e nel sinonimo lett. *vilčiņš*, anch’esso diminutivo in -*īnš* (Fenell-Gensen 1980: II, 400) di *vilks* “lupo”. Lo stesso si trova in russ. *volčok* (cfr. *volk* “lupo”; Vasmer 1964-1973, s.v.), bielorus. *vaučók* (*vouk* “lupo”), ceco *vlček* (ma c’è anche *vlk*, senza suffissi diminutivi, che significa sia “lupo”, sia “trottola”).

Con il pol. *bąk* “trottola” si torna agli insetti ronzanti: la parola infatti significa primariamente “bombo, calabrone, tafano”; anche il suo diminutivo *bąček* ha il significato di “trottola”. In area slava meridionale si trovano invece altre motivazioni, cfr. sb.-cr. *zvřk* da connettere con i verbi *zvrčati* e *zvrndati* “ronzare” (Skok 1971-1972, s.v. *zvrčati*). Interessante, benché problematico, è anche il lessema *čig(r)a* che designa sia la “trottola” che “la sterna”. Il nome di questo uccello sarebbe di origine onomatopeica e riprodurrebbe il verso stridulo che accompagna il suo volo (Skok 1971-1972, s.v. *čiga*). Se si accettasse di ritenere il nome della trottola e della sterna legati da un rapporto metaforico, saremmo di

fronte a un'altra motivazione zoonimica per il nome della trottola e anche qui il nesso tra l'animale e il giocattolo avrebbe un punto saliente nel suono emesso. Questa interpretazione tuttavia rimane assai incerta in quanto sb.-cr. *čig(r)a* “trottola” potrebbe essere un prestito dall'ungh. *csigia* “lumaca”, che nella forma composta *búgásiga* (lett. “lumaca del ronzio”!) rappresenta il nome ungherese della trottola. La relazione con la sterna sarebbe allora del tutto secondaria e dovuta a (quasi) omonimia. Lo sloveno ha invece *vrtačka* “trottola”, derivato di *vrčeti* “girare”.

In ambito baltico e slavo le tipologie di motivazioni che emergono più chiaramente dalle forme esplorate sono dunque legate a basi verbali significanti “girare” e “ronzare” o a zoonimi indicanti nello specifico insetti ronzanti (e capaci di pungere) e il lupo.

5. Ipotesi e percorsi interpretativi

Dal campione di nomi della trottola esaminato nei paragrafi precedenti emergono alcuni dati che attendono spiegazioni e suscitano riflessioni. Naturalmente non meraviglia di trovare nel nome della trottola motivazioni semantiche che rimandano al verbo “girare”; in fondo che il nome della trottola sia un derivato da verbi indicanti tale nozione appare una strategia di denominazione molto naturale. La naturalezza di queste motivazioni risiede innanzitutto nel dato percettivo-esperienziale e cioè nella salienza riconosciuta al movimento circolare della trottola intorno al proprio asse, movimento che fonda la riconoscibilità stessa del manufatto e dell'attività ludica ad esso associata. Inoltre, appare altamente naturale anche il processo derivativo diretto, mediante suffissi, dal verbo “girare”, senza l'intervento di metasemie, quali si trovano invece ad esempio nelle denominazioni che definiscono metaforicamente la trottola come una “piccola ruota”; anche qui comunque rimane centrale il dato che la trottola gira sul proprio asse, come fa la ruota.

Oltre al girare, un'altra dimensione della trottola che sembra essere degna di attenzione è il suo produrre un suono simile a un ronzio. La rilevanza di questo aspetto, anch'esso evidentemente di natura percettivo-esperienziale, costituisce un dato forse più inatteso e meno scontato rispetto alla dimensione del ruotare intorno a un asse. Le trottole in diverse culture sono denominate a partire da un suono che dovevano emettere o per l'attrito con la superficie su cui venivano messe in movimento o per l'interazione con l'aria nel momento di massima velocità o infine, eventualmente, per loro caratteristiche strutturali. Nel primo e nel terzo caso la parola ultima su queste dimensioni deve affidarsi ai dati dell'archeologia e non è possibile escludere nessuna della due possibilità, anche se in termini di semplicità di spiegazione sembra più probabile pensare al ronzio prodotto dalla punta della trottola che da strutture del corpo della trottola capaci di generare qualche suono (per un'interpretazione “sonora” di un antico

manufatto di area corinzia, cfr. Lambrugo 2021). Il ronzio causato dall'interazione con l'aria, che si produce quando la rotazione è molto veloce, è invece indipendente dalla superficie su cui la trottola gira. Naturalmente per società preindustriali la superficie più plausibile per il gioco della trottola sembra essere quella del terreno battuto ed eventualmente consolidato con tecniche atte a creare una sorta di pavimentazione senza l'impiego di pietre o legno (fig. 2). Ma quando la trottola “ronza”? Il ronzio della trottola messa in rotazione si manifesta nelle prime fasi del movimento, quando la trottola non ha ancora raggiunto un equilibrio sul proprio asse di rotazione e se ne va in giro descrivendo volute più o meno ampie. Quando si stabilizzerà sul proprio asse l'attrito con la superficie, e di conseguenza il rumore prodotto, diminuirà; ma anche una volta stabilizzata, se la velocità di rotazione sarà elevata, si udirà una sorta di ronzio dato non dall'interazione con la superficie, ma con le molecole dell'aria. Dunque, la trottola ronza e lo fa talora associando al suo moto di rotazione anche un vagare con ampie volute, in attesa di stabilizzarsi sul proprio asse; una volta stabilizzata ronzerà ancora. La compresenza simultanea di queste dimensioni, il ronzare e il descrivere cerchi e volute, potrebbe essere alla base dei numerosi nomi della trottola riscontrati che rimandano a nomi di insetti. Movimento a cerchi e volute e simultaneo ronzio sono infatti caratteristiche riscontrabili in natura primariamente proprio negli insetti (fig. 3). Nomi della trottola dunque del tipo “ape”, “zanzara”, “tafano” sarebbero tutte metafore zoonomiche e troverebbero la loro motivazione nel riconoscimento di un'analogia di movimento e di suono tra questi insetti e la trottola. Inoltre, i nomi degli insetti usati per denominare la trottola si riportano generalmente a insetti pungenti; non si può escludere la possibilità che la metafora abbia coinvolto, come ulteriore tratto pertinente, l'analogia tra la punta della trottola e il pungiglione. In questa prospettiva, appare chiaro come le motivazioni semantiche che rimandano a nomi di insetti siano considerabili come una strategia metaforica di grande accessibilità interculturale, che può attivarsi ovunque e in ogni momento. Certo il grado di naturalezza è leggermente minore rispetto a quello delle motivazioni basate direttamente sul verbo “girare”, perché nelle “trottole-insetto” è implicato un processo metasemico, tuttavia, entrambi i tipi di motivazione sono fortemente radicati nella dimensione percettiva di chi è in presenza di una trottola in movimento. Circa la salienza del ronzio, un piccolo dubbio, o comunque una cautela, non può essere elusa o sottaciuta: c'è un manufatto ludico (e sacrale, come è spesso anche la trottola) che ronza in modo molto più udibile ed è il rombo. Con rombo possiamo qui intendere qualsiasi manufatto costituito da una cordicella legata a un capo a un oggetto di qualsiasi materiale; quando, tenendo l'altro capo della cordicella si imprime al manufatto un moto circolare, l'oggetto legato all'altra estremità, a causa dell'attrito con l'aria, produce un forte ronzio o un suono stridulo più o meno acuto. Non è possibile escludere del tutto che in alcune tradizioni linguistiche un nome motivato dal ronzio, coniato originariamente per

il rombo, sia stato poi applicato metaforicamente anche alla trottola (cfr. ad es. Giuman 2020: 83-120 sull'ambiguità referenziale dei termini indicanti il rombo e la trottola nel mondo greco e latino); il punto di contatto per la metafora sarebbe ovviamente il carattere rotante di entrambi i manufatti ludici (e sacrali).

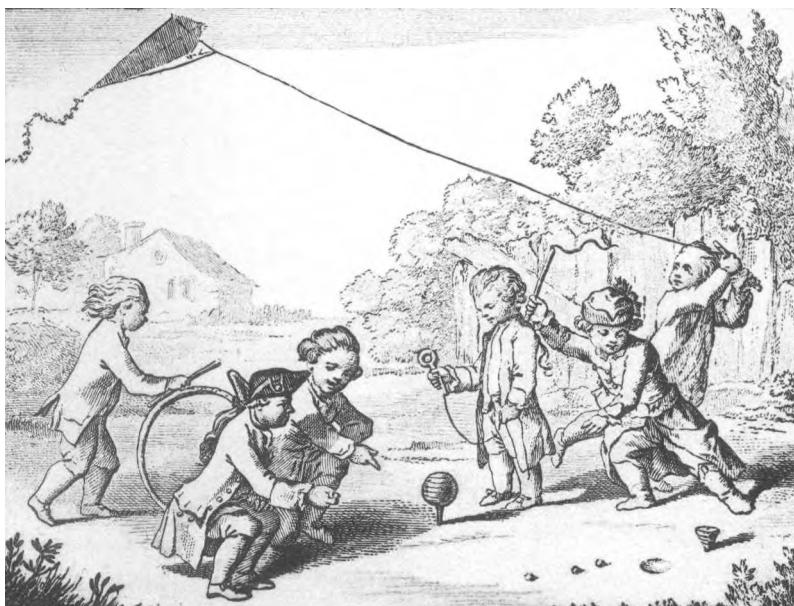


Fig. 2. Giocare con la trottola all'aria aperta su terra battuta. Daniel Nikolaus Chodowiecki (disegno), *VI. Andere Vergnügungen der Kinder. c) Der Reifen, der Brummkreisel, der Kreisel, der Drachen* (da Johann Bernard Basedow, *Elementarwerk*), 1774 (da WikiCommons).

Nei nomi della trottola presi in esame emergono altre motivazioni metafore che a base zoonimica. La trottola è talora un lupo. Anche in questo caso si può pensare a una metafora basata sul suono emesso, tuttavia, la somiglianza tra il ronzio della trottola e l'ululato del lupo appare meno marcata rispetto al caso degli insetti. Si potrebbe naturalmente ipotizzare che alla base di tali motivazioni ci sia un diverso tipo di trottola, con qualche appendice tale da rendere più saliente il ronzio prodotto dalla rotazione, producendo un suono assimilabile all'ululato del lupo, ma forse il ronzio generato dalla trottola alla sua massima velocità potrebbe esser sufficiente a suggerire un'analogia generica con il verso di alcuni animali. Anche qui non si può non considerare un possibile rapporto con altri manufatti rotanti come il rombo, che con opportune modifiche nella parte terminale, può produrre svariati suoni anche molto simili all'ululato del lupo.

Un'ultima osservazione: le motivazioni semantiche di natura zoonimica rilevate nelle tradizioni linguistiche esplorate in questa nota non sono del tutto

isolate tipologicamente e non ricorrono solo nell'area considerata. Uno sguardo all'area italo-romanza, per la quale è disponibile una documentazione dialettale molto ricca, permette di trovare alcuni interessanti paralleli. Motivazioni semantiche per la trottola legate al nome degli insetti si trovano ad es. in Calabria dove abbiamo *muskidda* “trottola che gira nel palmo della mano”, lett. “moscerino” (Federli 1966: 139; sulla trottola che ronza anche in mano cfr. D'Onofrio 2017: 98). Forse anche in Romagna un nome della trottola è possibile di interpretazione zoonimica: si tratta di [mɔʃka] “trottola”, ma lett. “mosca”, rilevato a Meldola (cfr. AIS: carta 751, punto 478), a meno di non volervi vedere un rapporto con la base MUSCULU con significato di “parte superiore del fuso per filare, cocca”; questa base in area meridionale, ad esempio tra Puglia e Basilicata, è rappresentata anche da forme (femminili) prive del suffisso -UL-, come [mɔsk], [mɔskə] (cfr. AIS carta 1501); l'occorrenza più settentrionale di tale tipo lessicale sembra trovarsi in area abruzzese (ad es. a Capestrano, AQ). In Sicilia il ronzio della trottola che gira è detto un po' ovunque *lapuni* cioè “pecchione, calabrone” (VS II: s.v.; VSES I: s.v. *lapa*¹) o *lapuniata* (VS II: s.v.) e il ronzare della trottola è espresso ad esempio con il verbo *lapuniāri* (VS II, s.v.), quindi la trottola *lapunia* “ronza” propriamente “emette il suono del pecchione, del calabrone”. In provincia di Catania, Enna e Caltanissetta inoltre il ronzio prodotto dalla trottola quando gira alla massima velocità è detto anche *lupu* (VS II: s.v. *lupu*¹) e *lupinaru* (VS II: s.v.), inoltre il verbo *lupiāri* (VS II: s.v.) derivato di *lupu* è documentato in provincia di Enna a indicare il ronzio della trottola che dunque in Sicilia non solo *lapunia*, ma anche *lupia*. Una sinossi interessante della realizzazione lessicale del ronzio della trottola sia mediante un sostantivo, sia attraverso un verbo è offerta dall'Atlante linguistico siciliano (cfr. ALS I: carta n. 6 *sibilo, ronzio prodotto dalla trottola/la trottola fischia*; ulteriori dati in D'Onofrio 2017: 97). Anche qui però il rombo fa capolino e, forse, reclama un ruolo: Pitrè (1883: 415) ricorda infatti come *lu lapuni* fosse un «balocco composto di una sottile asticella di legno, d'un terzo di metro circa, ad un'estremità della quale nel mezzo è legato un filo di spago, che dal capo opposto vien preso in mano da un fanciullo e girato rapidamente facendo mulinello» e conclude «dal rumore prodotto da questa asticella girando, molto simile al ronzio di una grossa ape, il trastullo è detto *lapuni* (apone)» (Pitrè 1883: *ibidem*, sul rapporto tra rombo e trottola in Sicilia cfr. D'Onofrio 2017).

Insetti e lupi, dunque, ricorrono sia in Sicilia sia nelle lingue indeuropee orientali nelle motivazioni semantiche di lessemi connessi alla trottola, dal nome stesso del manufatto ad alcune sue emissioni sonore. Confronti di questo tipo, che coinvolgono aree geo-culturali molto lontane, sembrano corroborare la rilevanza del suono (ronzio o altro) come elemento saliente della trottola e delle sue lessicalizzazioni, quasi al pari del moto rotatorio. In questo senso sembrano testimoniare anche le parole del poeta lucano Rocco Scotellaro (1923-1953), che apre una sua poesia del 1949, edita nella raccolta *Margherite e rosolacci*, con i versi

«da trottola ronza/sulla piazzetta quadrata» (Scotellaro 2004: 254-255). Questi versi, successivamente ripresi nella lirica, ripropongono in sede e veste poetica un dato esperienziale che doveva essere ben radicato in chi con la trottola aveva giocato sulle piazze di paese.

A conclusione di questa piccola esplorazione linguistica e di queste brevi riflessioni sulle motivazioni semantiche dei nomi della trottola, si può dire che il suono prodotto dal manufatto in rotazione, eventualmente combinato con il movimento (e con la presenza di una punta), ha verosimilmente costituito in diverse tradizioni linguistiche il punto di partenza per metafore zoomorfe e quindi per il reimpiego di zoonimi preesistenti nelle denominazioni della trottola. Non è però da escludere, almeno in alcuni casi, che il nome della trottola possa derivare da un'estensione referenziale del nome del rombo, altro manufatto ludico rotante, in cui il suono, prodotto durante la rotazione, risulta ancora più saliente e, soprattutto, rappresenta lo scopo stesso del gioco.



Fig. 3. Trottola rotante e ronzante; giocattolo costruito da un artigiano di Cigole, Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

Bibliografia

- AIS = Jaberg, K, Jud J. 1927-1940, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 voll., Zofingen.
 ALINEI M. 1996, *Aspetti teorici della motivazione*, in «Quaderni di semantica» 17, pp. 7-17.

- ALS I = *Atlante linguistico della Sicilia I. I giochi fanciulleschi tradizionali. I nomi della trottola e la memoria del gioco. Carte geolinguistiche*, diretto da G. Rufino, Palermo, Dipartimento di scienze filologiche e linguistiche - Università di Palermo/ Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1997
- BEDIR KHAN Dj., LESCOT R. 1970, *Grammaire kurde (Dialecte kurmandji)*, Paris.
- BOLOGNA M. P. 2016, *Ludonimia, logonimia ed espressività nel linguaggio: su alcuni usi di gr. παῖςω, in «ACME» 69/1, pp. 27-33.*
- BÖHTLINGK O. v. 1855-1875, *Sanskrit-Wörterbuch*, St. Petersburg.
- CABOLOV P. L. 2001-2010, *Etimologičeskij slovar' kurdskogo jazika*, 2 voll., Moskva.
- CDIAL = Turner R.L. 1962-1966, *A comparative dictionary of Indo-Aryan languages*, London.
- CHEUNG J. 2007, *Etymological dictionary of the Iranian verb*, Leiden - Boston.
- COSERIU E. 1956, *La creación metafórica en el lenguaje*, Montevideo.
- D'ONOFRIO S. 2017, *Il rhombos e la trottola*, in «Mantichora» 7, pp. 92-101.
- FEDERLI H. 1966, *Zu einigen Benennungen des Kreisels in den romanischen Sprachen*, Zürich.
- FENELL T. G., GELSEN H. 1980, *A Grammar of Modern Latvian*, 3 voll., The Hague-Paris-New York.
- GIUMANI M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- GUSMANI R. 1984, *A proposito della motivazione linguistica*, in «Incontri linguistici» 9, pp. 11-23.
- HAYYIM S. 1934-1936, *New Persian-English dictionary*, Teheran.
- KEWA = MAYRHOFER, M. 1956-1978, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, 3 voll., Heidelberg.
- LAMBRUGO C. 2021, *Giochi sonori e trottole ronzanti da Corinto. Su due oggetti ludici inediti di Ginevra*, in «LANX» 29 (Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi), pp. 193-205.
- MALXASEANC' ST. 1944-1945, *Hayerén bac'atrakan bararan*, 4 voll., Erevan.
- MARTIROSYAN H. K. 2010, *Etymological dictionary of the Armenian inherited lexicon*, Leiden-Boston.
- OLSEN B. A. 1999, *The Noun in Biblical Armenian*, Berlin New York.
- PITRÈ G. 1883, *Giochi fanciulleschi siciliani*, Palermo.
- RAVERTY H. G. 1867², *A Dictionary of the Puk'hto, Pashto, or Language of the Afghans*, London - Calcutta.
- SCALA A. 2012, *I nomi della bambola: alla ricerca di una tipologia*, in A. Ceresa Mori, C. Lambrugo, F. Slavazzi (a cura di), *L'infanzia e il gioco nel mondo antico: materiali della collezione Sambon di Milano*, Milano, pp. 33-36.

- SCALA A. 2013, *Considerazioni su attività ludica e linguaggio: giochi con le parole e parole per i giochi (ludonimi)*, in C. Lambrugo, C. Torre (a cura di), *Il gioco e i giochi nel mondo antico: tra cultura materiale e immateriale*, Bari, pp. 161-167.
- SCOTELLARO R. 2004, *Tutte le poesie (1940-1953)*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori.
- SENN A. 1966, *Handbuch der litauischen Sprache*, Heidelberg.
- SKOK P. 1971-1972, *Dictionnaire étymologique de la langue croate ou serbe*, Zagreb.
- STEINGASS F. J. 1892, *A comprehensive Persian-English dictionary, including the Arabic words and phrases to be met in Persian literature*, London.
- VASMER M. 1964-1973, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva.
- VS = TROPEA G. (a cura di) 1977-1997, *Vocabolario siciliano*, 4 voll., fondato da G. Piccitto, Catania-Palermo.
- VSES = Varvaro A. 2014, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano*, 2. voll., Strassbourg.
- VULLERS I. A. 1855-1864, *Lexicon Persicum-Latinum etymologicum*, 2 voll., Bonnae ad Rhenum.

La trottola nella lessicografia dialettale lombarda tra Settecento e Ottocento

Edoardo Buroni

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

edoardo.buroni@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-7362-9286>

DOI 10.54103/milanoup.115.112

Abstract

Identificare in italiano la trottola non è così pacifico come si potrebbe pensare, perché da un lato questo sostantivo può rimandare a più referenti e, dall’altro, tanto nel corso della nostra storia linguistica quanto in epoca moderna e contemporanea si è fatto ricorso a significanti differenti per indicare oggetti talvolta identici e talaltra accomunati solo da alcuni aspetti di natura materiale o funzionale. Questo saggio intende illustrare, attraverso un ampio ricorso agli strumenti lessicografici, specificità, analogie e differenze con cui l’oggetto e la parola qui considerati sono stati e tuttora sono denominati anzitutto a livello unitario e nazionale ma poi, soprattutto, a livello dialettale, concentrandosi in particolare sulla lessicografia sette-ottocentesca di area lombarda.

In Italian language the noun “trottola” assumes several meanings. The “spinning top” can be identified in different ways and by different nouns, considering its material and functional features. Furthermore, the historical and geographical varieties of Italian language make the study even more complicated. This paper shows the different words and the different objects related with the noun “trottola”, using many vocabularies of the last centuries; the study, after giving a wide dialectological overview, focuses in particular on Lombard lexicography of the eighteenth and nineteenth centuries.

1. Le definizioni moderne e la lessicografia italiana ottocentesca

Prima di volgere lo sguardo al passato e a una dimensione geografica più circoscritta è opportuno prendere le mosse dall’italiano contemporaneo: come si vedrà, molti aspetti che verranno così messi in luce, e che si ricollegano a diverse questioni approfondite in altri studi raccolti in questo volume, risulteranno indispensabili quando ci si concentrerà sulla lessicografia lombarda dell’Ottocento¹.

1 Per dimostrarlo e iniziando così a introdurci subito nel mondo della lessicografia, basterà riportare qualche stralcio dal *Dizionario dei giochi. Da tavolo, di movimento, di carte, di parole, di*

Sebbene il significante *trottola* rimandi a un oggetto che la gran parte degli italofoni è in grado di concettualizzare, non è affatto detto che tutti pensino alle medesime caratteristiche e all'identico funzionamento; lo testimoniano anche le definizioni fornite da tre dei principali strumenti lessicografici odierni, il *Grande dizionario italiano dell'uso* diretto da Tullio De Mauro (GRADIT; 1999-2008), il *Dizionario della lingua italiana* curato da Francesco Sabatini e Vittorio Coletti (SC; 2008) e il *Grande dizionario della lingua italiana* fondato da Salvatore Battaglia (GDLI; 1961-2009, ora disponibile anche on line al sito <www.gdlit.it>)². Il primo riporta una descrizione sintetica che contempla possibili varietà di fattura, specificate, e d'uso, lasciate invece più vaghe: «giocattolo di legno, metallo o plastica, a forma di cono rovesciato, che si fa girare vorticosalemente su se stesso con vari sistemi»; il secondo presenta qualche indicazione in più rispetto alle possibili azioni con cui viene fornito l'impulso rotatorio: «Giocattolo costituito da una specie di cono rovesciato, in legno o altro materiale, munito di una punta metallica sulla quale viene fatto girare velocemente; il moto può essere impresso mediante lo strappo dato alla cordicella che lo avvolge, oppure dal movimento di un'asta elicoidale posta al centro, oppure con l'azione delle dita su un'asta fissa centrale»; il terzo, infine, presenta una sostanziale sintesi degli aspetti appena visti: «Giocattolo di legno, metallo o plastica, a forma di cono rovesciato, che si fa girare vorticosalemente su se stesso in vari modi (per lo più tirando uno spago avvolto su una scanalatura o con un sistema elicoidale che viene azionato con un'asta). – Anche: il gioco infantile praticato con tale giocattolo».

I tratti semantici condivisi riguardano dunque la funzione puramente ludica dell'oggetto, la sua forma e la caratteristica dinamica di tale gioco³. Dal che si registrano anche accezioni figurate (ad esempio «Persona frenetica o instancabile

ruolo, popolari, fanciulleschi, intelligenti, idioti e altri ancora, più qualche giocattolo di Andrea Angiolino e Beniamino Sidoti (DG; 2010): «Come nel caso dell'*>altalena*, la trottola non ha sempre avuto funzione di gioco: era anche strumento di *>divinazione* in età classica e nel Medioevo, dato che in base alla rotazione se ne potevano trarre auspici [...]. La trottola è usata come metafora di un vorticoso girare già nella classicità [...]. Al giorno d'oggi si ricorre al modo di dire “girare come una trottola” per indicare l'azione di chi si dà molto da fare, magari recandosi affannosamente da un posto all'altro, ma finendo con il combinare assai poco». Si rimanda inoltre alla bibliografia ivi proposta per approfondire i molteplici aspetti sottesi alla tematica ludica.

2 Per un quadro storico generale della lessicografia italiana si rimanda almeno a Marazzini 2009.

3 Aspetti che si ritrovano, in forma leggermente più problematizzata, nel DG, con descrizioni di varianti che ritroveremo tra poco: «Gioco popolare, di diffusione internazionale e di antica origine; la trottola viene fatta girare con le dita o con un pezzo di *>spago*; se invece il momento è impresso al caratteristico cono con una frusta, si parla di *>paleo*. La trottola è, fin dalle testimonianze scritte dell'antichità classica, un pezzo di legno di forma tondeggiante in testa e appuntita alla base. La forma più diffusa in Italia è invece formata da un pezzo di legno rotondo attraversato da un perno appuntito; si avvolge intorno al legno una corda che poi si svolge rapidamente imprimendo all'oggetto un moto rotatorio sul proprio asse; lo stesso moto può essere dato, con forza minore, tenendo il legno tra le dita o tra le mani e imprimerogli un momento rotatorio».

nella sua attività. – Anche: bambino vivacissimo»: GDLI), o relative a referenti che intrattengono una qualche somiglianza con le caratteristiche dell’oggetto (come «pagnotta a forma di spirale»: GRADIT), o ancora di ambito tecnico-specialistico (quali «Nel pattinaggio, veloce piroetta che si compie, spesso su un solo piede, con una completa rotazione del corpo sul proprio asse» o «Troco», un mollusco: SC). Permangono invece incertezze e discordanze in merito all’etimologia: se il GRADIT non si addentra nella questione limitandosi a dichiarare «sec. XIV; etim. incerta», il SC propone come origine «deverb. di *trottolare* – sec. XIV» (e per il verbo menzionato riporta «etim. discussa, forse incrocio di *trottare* con *rotolare* – sec. XVIII», con evidenti criticità sul fronte cronologico dell’ordine di attestazione), mentre più diffuso e problematizzante è il GDLI che specifica

Etimo incerto: secondo alcuni, connesso con *trottare*, cui si sarebbe sovrapposto *rotolare* (ma il raccostamento sembra paretimologico); secondo altri, deverb. da una forma *tortulare* (ricavata da *tortus*, part. perf. di *torquere* ‘torcere’), con successiva metatesi dovuta all’accostamento con il germ. *trottón* (v. TROTTARE) o con altre voci simili quali *frullo*, *prillo*, *trillo*, ecc.; altri ancora penserebbero a un deverb. da *trottolare*, che tuttavia è molto più tardo.

Sotto quest’ultimo profilo, manifestano dubbi e problemi anche strumenti lessicografici più specificamente etimologici. Ad esempio, *il nuovo Etimologico* di Manlio e Michele A. Cortelazzo (1999) rimanda, come fa per le voci *trotto* e *trottolino*, al lemma *trottare*, in coda al quale si legge:

Dal germ. (francone) **trotton* ‘correre’, intensivo di *treten* ‘camminare’, con numerosi continuatori nel dominio galloromanzo. Che *trottola* appartenga dir. a questa famiglia di vc. non è pacifico: prob. den. di *trottolare* (che, tuttavia, è attestato molto più tardi), è ritenuto un der. di *trottare* su cui si è sovrapposto *rotolare* (V. Pisani in RIL CXI [1977] 72), quando non da un ricostruito **d[e]rotulare* (S. Pieri in AGI XV [1901] 220). H. Federli, autore di una monografia sui nomi romanzi della trottola (*Su [sic] einigen Benennungen des Kreisels in den romanischen Sprachen*, Zürich, 1966), preferisce partire dal part. pass. del v. lat. *torquere* ‘torcere’, *tortus*, da cui il den. *tortulare* e da questo *törtula*, e infine *trottola* o per influsso del germ. *trottón* o per accostamento ad altri n. vicini con cons. + *r*, come *frullo*, *prillo*, *trillo*, *trullo*, ecc. (pp. 60-66).

Assai più conciso e generico *l’Etimologico. Vocabolario della lingua italiana* di Alberto Nocentini (2010: «formazione italiana di origine romanza: prob. der. di *trottare* nel senso di ‘procedere, muoversi rapidamente’»), che però aggiunge un’interessante considerazione storico-culturale tutt’altro che priva di ricadute anche sotto il profilo linguistico: «Come avviene spesso, quello che oggi è solo un gioco infantile era in origine uno strumento rituale; la trottola, che dà l’illusione di esser dotata di mobilità propria (il che spiega la varietà delle

denominazioni con motivazione da ‘correre’, ‘andare a piedi’, ‘volteggiare’), era fonte di presagi secondo il punto o la persona presso la quale si dirigeva e terminava il suo percorso».

Né a tale riguardo sono mancati nei decenni precedenti, quando il grado di scientificità linguistica era più debole, ulteriori tentativi di ricostruzione etimologica. Così Dante Olivieri nel suo *Dizionario etimologico italiano concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica* (1961) sotto il lemma *trottare* riportava: «Da questa base, forse con immistione del gr. *trokhós* “disco, giro” (cfr. sic. e nap. *tròcula* “raganella del venerdì santo”; e v. *trochèo*), l’it. *tròttola*, col verbo *trottolare*; ipotesi invece esclusa dal di poco precedente (e più autorevole) quasi omonimo *Dizionario etimologico italiano* di Carlo Battisti e Giovanni Alessio (1950: «Il raccostamento a ‘trottare’ è paretimologico»)⁴. Fino ad arrivare, per avvicinarci progressivamente al diciannovesimo secolo, al *Vocabolario etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani (1907), in cui per il nostro sostantivo si legge:

quasi RÒTULA *rotella* | dice il Caix |, con T di rinforzo, come nel volg. Druzzola per *ruzzola*, e in Truciolo; altri dal lat. TRÒCHLEA = gr. TROCHALÍA girella dalla stessa radice del gr. da TRÈCHEIN | = got. *thrag-jan* | correre, *trochòs* *ruota* e *trottola*, tròchos *corso*, *trochè via*, *trocheòs corrente, girante, rotondo* | cfr. ang-sass. *thräh decorso di tempo* | . Ma è più verosimile stia per *TÒRTULA dal lat. TÒRTILIS *ritorto, ricurvo*, formato su TORTUS participio passato di TÒRQUEO *torco, piego, giro*: v. *Torcere*), e non è impossibile che alla metatesi della prima sillaba abbia anche influito la voce TROTTÀRE (v. *Trottare*). I Latini lo dissero “turbo” che fa capo alla stessa radice TAR=TRA- nel senso di muovere (v. *Turbine*).

Con il raggiungimento dell’unità politica e con la necessità, oltre alla volontà, di conquistare anche un’unità linguistica, negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo sono stati pubblicati molti strumenti lessicografici, da un lato più generali e pratici, dall’altro più settoriali e specialistici. Uno dei più importanti è il *Dizionario della lingua italiana* realizzato da Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini (1861-1874), che – al netto dell’esemplificazione – non spende molte parole nella definizione del nostro lemma: «strumento del quale si servono i ragazzi per giocare; ed è un legnetto fatto a foggia di piramide che finisce in una punta di ferro, e si fa girare avvoltolandola a uno spago, e poi, scagliandola in terra, tirando a sé la mano alla quale è legato detto spago»; non viene proposta un’etimologia (ci si limita a presentare i corrispettivi delle lingue classiche: «*Lat. Trochus. Gr. Τροχός, da Τρέχω, Correre*»), ma intanto, rispetto alle descrizioni moderne, si nota qualche differenza in merito alla forma e alle modalità, più selettive, con cui l’oggetto viene fabbricato e avviato nel suo movimento.

⁴ Dove si legge la seguente definizione, utile rispetto a quanto si vedrà tra poco: «paleo (giocattolo di ragazzi, di legno a forma di cono)».

Un’ulteriore lieve discrepanza sul piano morfologico è rintracciabile nel *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l’uso di Firenze* compilato da Giovan Battista Giorgini ed Emilio Broglio (1870-1897): «Giocattolo da fanciulli; Piccolo arnese di legno della forma d’una pera, con la punta di ferro, che i fanciulli avvolgendo intorno un filo e tirandolo poi a sé gli imprimono un moto così che gira su sé medesimo per un po’ di tempo». Meno categorico sulla forma ma per il resto pressoché identico ciò che si legge nel *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani (1875): «Strumento di legno, di figura simile al cono, con una punta piramidale di ferro, col quale strumento i fanciulli giuocano, facendolo girare con lo sfilare una cordicella avvoltagli intorno»; più onnicomprensivo per ciò che invece concerne il motivo della rotazione si mostrava Policarpo Petrocchi nel suo *Novo vocabolario universale della lingua italiana* (1894): «Piccolo arnese di legno a cono rovescio che i ragazzi fanno girare avvolgendo e svolgendo un filo, o a frustate».

Ancora nella prima metà di quel secolo era però possibile imbattersi in una distinzione oggi per lo più superata: nel *Vocabolario universale italiano* compilato sotto la guida di Raffaele Liberatore (1829-1840), infatti, subito dopo la definizione «Strumento di legno di figura simile al cono, con un ferruzzo piramidale in cima, col quale strumento i fanciulli giuocano, faccendol girare con una cordicella avvoltagli intorno» si aggiunge la precisazione «in ciò differente dal *Paleo* o *Fattore*,⁵ che questo non ha il ferro in cima, e si fa girare con isferza»; e per completezza meritano di essere riportate anche le note storica ed etimologica: «Lat. *trochus*, *turbo*. Gr. *τροχός*. (Dal gr. *τρέχειν* verb. di *τρέχω* io corro. Altri dal lat. *trochulus* picciol paleo.)». Questa definizione ricalca fedelmente ciò che si leggeva nella quarta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, antecedente di qualche decennio (1729-1738), la quale a sua volta prendeva ancora le mosse da ciò che per questo lemma era registrato nella prima edizione del 1612:

Strumento di legno di figura piramidale, entrovi un ferruzzo, col quale strumento i fanciulli giuocano, faccendol girare con una cordicella avvoltagli intorno: da alcuni detto in lat. *trochus*: molti, impropriamente, e senza autorità, gli dicono, *turbo*, che val proprio, un legnetto pur di forma piramidale, ma senza ferro, che i fanciulli, chiaman fattore, e ’l fanno girar con isferza. Dante, e altri antichi, il disser paléo⁶.

5 Sostantivo non lemmatizzato dal DG; del resto, sebbene già attestato dalla prima Crusca («dicono i fanciulli a un legnetto piccolo, fatto a conio, il quale e’ fanno girare con una sferza, e anticamente il dicean paléo», che nella quinta impressione diventa «Si usò per Quello strumento che fa, cioè gira, sopra sé stesso, e che serve di gioco ai fanciulli; chiamato comunemente Trottola»), la sua presenza, con questo significato, nella lessicografia ottocentesca non è costante: lo si trova ad esempio nel Tommaso-Bellini, nel Rigutini-Fanfani e nel Petrocchi, ma con l’oscillazione e la sovrapposizione fra la trottola e il paleo che si vedranno meglio tra poco, mentre ad oggi non compare né nel GRADIT né nel Sabatini-Coletti, e il GDLI lo marca come dialettale, senza ulteriori specifiche.

6 Alla fine della definizione si aggiunge una precisazione che ci tornerà utile: «Il suo girare ineguale, e saltellando, si dice BARBERARE dal gr. βαρβαρίζειν».

Una distinzione e una denominazione che trovano riscontro solo parziale nei dizionari moderni, considerato che, ad esempio, il DG è abbastanza sfumato nel riportare, per *paleo*, «Cono da far roteare a colpi di frusta; è proprio l'uso della frusta a distinguere dalla >*trottola*<, salvo inserire il sostantivo anche sotto quest'ultimo lemma, e che il GRADIT definisce *paleo* «grossa trottola che veniva lanciata con una corda e fatta girare con una frusta», indicandolo con marca d'uso «*obsoleto*» e datandolo intorno al 1280 (anche in questo caso con etimologia incerta). Più prodigo di esempi e di ulteriori accezioni il GDLI, che comunque al primo posto riporta «Trottola di notevoli dimensioni, in uso fino al sec. XVI, che veniva lanciata con una lunga corda e mantenuta in movimento colpendola con una frusta. – Anche: il gioco, per lo più infantile, della trottola» (si fornisce poi una possibile ricostruzione storico-etimologica che chiama in causa questioni diatopiche: «Etimo incerto: cfr. sicil. *bulèu*, forse dalla stessa base di *puleggia* (v.), se non risente però dello spagn. *boleo*, deverb. di *bolear* ‘gettare le bocce, le palle’; poco verosimile l'ipotesi, sostenuta da alcuni, di un incrocio di un deriv. dal lat. *palla* con l'ital. *pala*»)⁷; eppure questo stesso dizionario, come altri, tra gli esempi ne registra uno tratto dai *Proverbi toscani*, in cui la distinzione tra le due tipologie di oggetto e di movimento suona decisamente più netta: «Quando la ti dice buono al paleo, non giocare alla trottola».

Questo proverbio era già presente nella prima Crusca, ma sotto il lemma *paleo*; lemma di cui si dava una definizione che oscillava tra una certa specificità e un'esplicita analogia con l'oggetto da cui siamo partiti: «Strumento, col quale giuocano i fanciulli, facendolo girare con una sferza, e dicongli fattore. [...] Oggi PALEO diciamo a uno strumento non molto dissimile alla trottola». Un'ambiguità che perdurerà per molto tempo – e che infatti incontreremo anche negli strumenti lessicografici lombardi sette-ottocenteschi –, come dimostra ad esempio il fatto che all'inizio del ventesimo secolo Palmiro Premoli nel suo *Il tesoro della lingua italiana. Vocabolario nomenclatore* (1909-1912) impiegava i due sostantivi come sinonimi, come si legge al lemma *trottola*: «Noto giuocattolo di legno, a cono rovesciato, che i ragazzi fanno girare avvolgendo e svolgendo un filo, una ferza (piccolo spago) a frustate: fattore, paleo, ruzzola, stombolo [sic], stornello, trottolo (disus.), trottolone (grossa trottola)»; fino a dare di *paleo* la laconicissima definizione «La trottola». Una discreta autonomia permaneva invece ancora nel Tommaseo-Bellini, che sempre per *paleo* riportava «Strumento col quale giuocano i fanciulli, facendolo girare con

⁷ Così invece Nocentini: «Prestito greco medievale: prob. dal gr. volg. **polidion* ‘perno, carrucola’ (>*PULEGGIA*), dim. di *pólos* ‘asse’, con esito merid. del nesso -*dj*- e alterazione della vocale pretonica»; decisamente meno convinto, e più caustico, il nuovo *Etimologico*: «L'etim. della parola è sconosciuta. G. Alessio in *Paideia* II (1947) 148 (e DEI), la accosta dubitativamente a *puleggia*, mentre Devoto Arr. la ritiene “incr. di un deriv. di lat. *palla* (per es. ‘pallaio’) e di *pala* (per es. ‘paleggiare’), nel senso di ‘agitare il grano con la pala’”. Come si vede siamo nel campo della più sbrigliata fantasia».

una sferza» (fornendo poi un approfondimento storico-etimologico degno di nota: «Rammenta *Palla* e il lat. *Pila*, e il gr. *Βάλλω*. Il gr. *Στρόβιλος*, e il lat. *Turbo*, rendono il *Rotare* e il *Ronzio*; *Paléo*, la leggerezza del volgersi, e consuona al verbo gr. *Στροφέω*»); salvo il fatto che per le voci *fattore*, *pigollo* e *trottalone* la trottola e il paleo vengono accostati come sostanziali sinonimi.

Ma anche per il primo dei tre sostantivi appena menzionati l'individuazione semantico-oggettuale non è per nulla univoca. Se la prima Crusca, e con essa le due edizioni seguenti, descriveva *fattore* con le parole «dicono i fanciulli a un legnetto piccolo, fatto a conio, il quale e' fanno girare con una sferza, e anticamente il dicean paleo. Lat. *turbo*. Gr. βέμβιξ», la quarta impressione omette il lemma, salvo integrarlo nelle giunte con un semplice rimando a *paleo* e *trottola*; e nella quinta si legge: «Si usò per Quello strumento che fa, cioè gira, sopra sé stesso, e che serve di gioco ai fanciulli; chiamato comunemente Trottola». Fedele alle prime Crusche il Tommaseo-Bellini, che però considera *trottola* e *paleo* come sinonimi di *fattore*; e mentre il GRADIT e il Sabatini-Coletti ad dirittura non contemplano un tale significato (come del resto fanno *il nuovo Etimologico* e Nocentini), il GDLI lemmatizza la voce spiegandola semplicemente come «Dial. Trottola, paleo» e aggiungendo «Cfr. calab. sett., salent. *fitu*, *fita*, deverb. da *fitare* “girare delle trottole”, dal gr. bizant. *foiqaw* “vado qua e là”».

2. Uno sguardo alla situazione dialettale odierna e il panorama lessicografico lombardo sette-ottocentesco

Quest'ultima citazione ci consente di virare sul piano della variazione dia-topica⁸, avendo però a questo punto ben chiaro che in molti casi con *trottola* si intendono anche oggetti che – per quanto simili – per la loro dimensione, il modo di azionarli e la loro forma potrebbero essere descritti e chiamati anche in altro modo: non per nulla i questionari dialettologici e le carte da essi derivate riportano di norma, a corredo dei dati riscontrati e delle domande poste per l'indagine, anche apparati iconografici che raffigurano i diversi tipi di trottole (fig. 1).

8 Numerosi sono gli studi al riguardo, sia per l'area italiana sia per quella, più ampia, romanza: qui ci limitiamo a ricordare Federli 1966, Massobrio 1979, Francescato 1991, Ruffino 1997, Carpitelli 2006 e Chauvin-Payan 2012. Nelle pagine seguenti si farà più volte riferimento a questi contributi, ma per non appesantire la trattazione non se ne darà l'indicazione puntuale. Lo stesso vale per gli studi più generali relativi alla dialettologia italiana, per cui si citano almeno Alinei 1984, Grassi *et al.* 2003, Marcato 2007, Avolio 2009, De Mauro 2011, Loporcaro 2013, Marcato 2018 e 2019, Cerruti e Regis 2020, Rohlf 2021.



Fig. 1. Trottoli in legno, da una mostra sui giocattoli antichi organizzata a Palazzo Cigola-Martinoni a Cigole, in provincia di Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

Ad oggi, secondo l'*Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* (1928-1940) e stando alle due facciate della carta 703 dell'*Atlante linguistico italiano* (1995-; ma i due strumenti non sempre concordano), nella nostra penisola le forme dialettali che intrattengono un diretto legame di familiarità linguistica con il significante *trottola* si concentrano soprattutto in area toscana, considerato che già solo nei territori centrali limitrofi di Umbria, Marche e Lazio prevalgono vocaboli di altra origine, in alcuni casi associabili piuttosto a quelli presenti in area lombarda, come si vedrà tra poco: ecco allora, ad esempio⁹, *ballerino*, *birello*, *pittalo* e *trillo* nella provincia di Perugia, *frol* a Urbino, *virivisse* in area maceratese, *pirelo* ad Ancona, *coppa* ad Ascoli Piceno, *pittolo* ma anche *ficcaru*, *picchio*, *piccoro* o *picculu* in gran parte del Lazio¹⁰. Piuttosto, alcune forme affini a quella toscano-italiana si rintracciano in diverse zone del Piemonte con varianti quali *sotula* o *sotra* (concorrenti di altre del tipo di *birola*, *curla* e *pinula*), in alcune parti del Veneto con *trotula* e simili (accanto a opzioni come *balarina*, *furlo*, *moscolo*, *pirlo* e *tarandola*), e in qualche zona emiliano-romagnola (dove però prevalgono di gran lunga forme quali *furlon* e *prela*) al confine con la Toscana. Per gli isolati *tortula* di area trapanese e agrigentina e *trotula* di area bresciana è forse il caso, anche considerato ciò che è emerso per quest'ultimo caso dalla

⁹ Dato il carattere puramente indicativo e cursorio della rassegna fornita in questi paragrafi, non si adotta un sistema grafematico più scientifico per la resa fonetica delle voci riportate.

¹⁰ Per la motivazione semantica gli studiosi non escludono sia il legame con l'uccello, sia la vicinanza con le diverse realizzazioni dialettali dell'aggettivo «piccolo», o anche un rimando a referenti appuntiti e affusolati: tutti elementi che ritroveremo in area lombarda.

lessicografia ottocentesca, di ipotizzare di trovarsi di fronte a adattamenti più recenti foggiani a partire dalla lingua nazionale.

Nelle regioni meridionali sono prevalenti due tipi: da un lato quello maggioritario che accomuna ad esempio lo *strammolo* garganico, lo *strombolo* attestato nella provincia di Pescara, lo *strumbolo* registrato in quella materana, lo *strummolo* napoletano e più in generale campano, i calabresi *rrumbula*, *strummu* e *struombulo*, e i siciliani *rrummulu* e *strummula*, tutti di chiara derivazione greca da στρόμβος (appunto ‘trottola’, ma anche ‘turbine, guscio di chiocciola’, con la stessa radice semanticamente connessa alla rotazione e alla forma circolare ad esempio dei verbi στρέφω e στροβέω); dall’altro un tipo secondario ma attestato in aree non limitrofe di Puglia e Calabria che presenta realizzazioni come *carruocolo*, *corrolo* e *corrucolo*, cui vanno probabilmente associate forme quali *curlo* (ancora pugliese ma anche lucano settentrionale; e non solo, come si vedrà tra poco), *curlolo* (zona foggiana) e, più a nord, *currocurro* (area aquilana vicino al confine tra Campania e Lazio). Inoltre si registrano ulteriori possibilità come *pirillu* (zona potentina) e *cirillu* (area cosentina), e *piroci* e varianti (in Calabria). Infine, per completezza, pur in una panoramica così sommaria, meritano di essere menzionate realizzazioni come quelle, già intraviste in area veneta, del tipo *mosca* e *moscul*, che si riscontrano tra la parte meridionale della Romagna e quella settentrionale delle Marche: la loro motivazione semantica di natura fonica e figurata trova interessanti analogie anche fuori d’Italia.

Circoscrivendo territorialmente e cronologicamente un quadro così ricco e variegato¹¹ per concentrarsi sull’area lombarda e sulla sua produzione lessicografica sette-ottocentesca, è necessario descrivere brevemente la cornice entro cui tutto ciò s’inquadra; riferimento fondamentale è lo studio di Mario Piotti (2020), che seguiremo da vicino per presentare le fonti da cui si trarranno i dati del prossimo paragrafo¹². Bisogna anzitutto tenere presente che i molti dizionari dialettali fioriti (non solo in area lombarda) alla fine del diciottesimo e, soprattutto, nel diciannovesimo secolo rispondevano per lo più a due obiettivi, tra loro più o meno interagenti e confliggenti: da un lato la valorizzazione di sensibilità romantica delle radici e delle tradizioni socio-culturali dei popoli che abitavano

11 Una varietà complessiva ben sottolineata anche dal DG, malgrado non siano qui chiarite le fonti da cui i dati (non sempre coincidenti con quanto appena visto e con quanto si vedrà) sono tratti: «Presso i latini la trottola è *strombos* o *turbo*, da cui derivano i termini italiani “turbina” e “turbo”. Molti di più sono i nomi con cui nelle varie zone di Italia viene chiamata: è *burla* o *burla* o *zburla* o *truta* in Veneto, *mungein* in Lombardia, *sòtola*, *pilotola*, *mongia*, *toto*, *bariola*, *biriòla*, *pirola*, *curla* o *corla*, *gordura*, *kirla*, *tusa* in varie zone del Piemonte, *prella* a Bologna, *ziarda* a Genova, *badadufra* o *badrufra* o *baldufula* in Sardegna, *baddaroccola* in Gallura, >*picchio* o *mazzapicchio* a Roma, *palorgiu* in Calabria e Lucania (dove è anche *corl*), *pira*, *strummula*, *rummolo*, *truppieddu*, *badda*, *sciummula*, *truppiettu* in Sicilia»; il dizionario lemmatizza anche alcune di queste voci, sebbene per lo più come semplici rimandi alla principale.

12 Non si considerano qui i dizionari che non presentano il lemma di nostro interesse. Si rimanda inoltre sempre a Piotti 2020 per gli ulteriori approfondimenti bibliografici.

la nostra penisola, e dall'altro l'acquisizione di una lingua nazionale unitaria che non poteva che fare i conti con la realtà quasi esclusivamente dialettofona della neonata Italia.

Sebbene l'opera sia stata pubblicata solo pochi anni fa (2012), già a metà Settecento l'abate Giovanni Battista Angelini aveva compilato un *Vocabolario bergamasco-italiano-latino*, strumento concepito per un uso scolastico, da cui, ad esempio, la presenza del latino e la lemmatizzazione non alfabetica ma concettuale. Quasi coevo (1759) è il *Vocabolario bresciano e toscano compilato per facilitare a' Bresciani col mezzo della materna loro lingua il ritrovamento de' vocaboli [...] modi di dire e proverbj toscani a quella corrispondenti*, redatto dagli studenti del seminario vescovile di Brescia sotto la guida del loro rettore: come si evince dal titolo, l'opera era destinata ad ogni bresciano alfabetizzato che intendesse esprimersi in un idioma ritenuto più prestigioso. Entrambi i lavori mostrano, in linea con lo spirito del tempo, un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'ultima edizione crucante allora disponibile: se da un lato essa veniva considerata un riferimento imprescindibile, d'altro canto non si mancava di criticarne le lacune (significative rispetto a un lessico domestico e concreto invece assai rilevante proprio in ambito dialettale e quotidiano) e si provvedeva a colmarle percorrendo altre vie.

È però nel secolo successivo che la produzione lessicografica dialettale vede un più ampio fiorire di pubblicazioni. Il nome da cui partire non può che essere quello di Francesco Cherubini, anch'egli intenzionato prima di tutto a diffondere la conoscenza del toscano tra le nuove generazioni, ma – non distante dalla nuova sensibilità linguistico-culturale dell'epoca che aveva un punto fermo nelle riflessioni di Melchiorre Cesarotti – convinto che l'italiano potesse arricchirsi positivamente anche grazie al lessico dialettale. Per le sue due edizioni del *Vocabolario milanese-italiano* (1814 e 1839-1856) il compilatore associò alle fonti scritte, non solo letterarie, una più diretta e personale raccolta di dati lessicali che consentisse di contemplare nel suo lavoro anche una serie di importanti voci delle arti e dei mestieri che altrimenti sarebbero rimaste escluse; anche per questo il riferimento territoriale non si limitava alla sola città di Milano, ma all'occorrenza si spingeva alla provincia e oltre, come dimostra ad esempio l'attenzione prestata alla Brianza. A una finalità più marcatamente pratica mirava invece il *Vocabolario mantovano-italiano* (1827), redatto sempre da Cherubini in seguito all'esperienza professionale svolta a Ostiglia: in questo caso si voleva che i destinatari principali fossero i funzionari e i commercianti che, senza conoscere quel dialetto, avevano l'esigenza di comprenderlo per trasporlo in italiano. Non stupisce che, anche grazie a questa ulteriore prova lessicografica, la seconda edizione del *Vocabolario milanese-italiano* presenti un livello di consapevolezza e di riflessione critica assai maggiore della prima, come dimostrano non solo il mero dato quantitativo (da due tomi a cinque volumi, l'ultimo dei quali postumo), ma più in generale l'approfondimento di certe definizioni e una maggiore presenza e pertinenza, in esse, di osservazioni linguistiche.

Tornando a Brescia e al primo ventennio del secolo ci si imbatte nel *Vocabolario bresciano-italiano* di Giovan Battista Melchiori (1817), il quale, oltre ad essere chiaro debitore dei seminaristi e del primo Cherubini, vedeva sempre l’italiano come più autorevole lingua d’arrivo e si rivolgeva ancora soprattutto a chi non padroneggiava bene questo codice unitario, ma anche a chi, già fornito di un discreto bagaglio culturale, volesse affinare e ampliare l’ambito d’uso dell’italiano: coerentemente con questo, l’autore decise non solo di escludere dal proprio lavoro le parole in cui dialetto e italiano sostanzialmente coincidevano, ma anche e soprattutto di non limitarsi al modello cruscante, specie per ciò che riguardava le voci di arti, mestieri, scienze e quotidianità. Un’impostazione che, come si intuisce già dal titolo, in gran parte si ritrova nel *Vocabolario bresciano-italiano delle sole voci che si scostano fra loro* compilato oltre mezzo secolo più tardi (1877) da Gabriele Rosa: se qui prevalgono l’essenzialità e la sintesi, come del resto avviene anche nel precedente *Piccolo dizionario delle voci bresciane che materialmente si allontanano dalle equivalenti italiane* di Stefano Pinelli (1851), non mancano però integrazioni rispetto ai predecessori, così come va sottolineata una maggiore attenzione per le variazioni diatopica (ad esempio con uno sguardo privilegiato sulla Valcamonica) e diastratico-diafasica.

Per la seconda metà del secolo si segnalano anzitutto il *Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persone e specialmente per la gioventù* di Stefano Zappettini (1859) e il *Vocabolario dei dialetti bergamaschi* di Antonio Tiraboschi (1873). L’obiettivo principale del primo era quello di consentire di esprimersi in italiano anche nei contesti quotidiani e colloquiali; nel secondo invece era più marcata un’impostazione di taglio storico (e geografico) che non rinunciava a documentare la dignità e la tradizione degli idiomi locali, aprendo così anche maggiormente al toscano dell’uso vivo per ciò che concerneva i traduenti. Su analoga linea teorico-ideologica si mosse Pietro Monti per il suo ambizioso *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como con esempi e riscontri di lingue antiche e moderne* (1845), un’opera che non intendeva solo condurre all’italiano ma che, anzi, si proponeva di valorizzare il dialetto inserendolo in un quadro storico-linguistico e culturale più ampio; e altra caratteristica di rilievo per questo lavoro è il fatto che il riferimento principale per l’italiano non è la Crusca, ma il Tramater, a cui del resto Monti aveva collaborato. L’operazione lessicografica e culturale di Monti fu portata a compimento, appena morto l’autore, dal fratello Maurizio, il quale redasse un *Saggio di Vocabolario della Gallia cisalpina e celtico e Appendice al Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como* (1856), dal cui titolo già emerge l’intento di ulteriore approfondimento e di eventuale integrazione o correzione rispetto al predecessore.

Attento in particolare al lessico di arti e mestieri fu Carlo Gambini, che pubblicò prima un *Dizionario domestico pavese-italiano* (1829) e poi due edizioni di un più ampio *Vocabolario pavese-italiano e italiano-pavese* (1850 e 1879): in essi emergono da un lato la netta predilezione per una lingua unitaria ai danni del

dialetto, ma dall'altro il rifiuto per i modelli fiorentinisti, cruscanti e manzoniani. Alla medesima area geografica si riferiva Rodolfo Manfredi, compilatore di un *Dizionario parese-italiano coll'aggiunta delle frasi più comuni* (1874), rivolto a giovani già alfabetizzati.

Spostandosi più a est ci si imbatte, verso la metà del secolo, nel *Vocabolario cremonese-italiano* realizzato da Angelo Peri (1847): l'attenzione è rivolta in particolare al lessico della quotidianità, e spesso delle voci viene fornita, prima del corrispondente in italiano, una breve descrizione. Oltre una trentina di anni dopo quest'opera venne ripresa, in parte ridotta e in alcuni punti corretta da Carlo Fumagalli, autore de *Il nuovo Peri. Vocabolario manuale cremonese-italiano compilato specialmente ad uso delle scuole e del popolo* (1882), in cui già il titolo costituiva una dichiarazione d'intenti che rendeva ragione del lavoro di semplificazione attuato dal compilatore. Un'avversione più esplicita nei confronti del dialetto e la conseguente predilezione per la lingua nazionale emergono poi nel *Vocabolario cremasco-italiano* redatto da Bonifacio Samarani (1852); ma nonostante l'intenzione di fornire alle nuove generazioni uno strumento di acquisizione dell'italiano, per il lettore di quest'opera non è agevole districarsi tra i possibili traducenti di uno stesso lemma.

Non stupisce però che per tutto il diciannovesimo secolo resti il capoluogo lombardo, col suo idioma, il luogo su cui più si è concentrata la lessicografia dialettale: con la seconda edizione del Cherubini il milanese disponeva sì di un riferimento ampio e dettagliato, ma proprio per questo si rendevano necessarie anche pubblicazioni più agili, economiche e mirate. Ecco allora ad esempio il *Vocabolario tascabile milanese-italiano segnatamente per le arti e mestieri* (1847), adespoto, essenziale, chiaramente debitore del Cherubini, con la significativa e coerente presenza di marche d'uso dei lemmi che ne specificano l'ambito professionale. Finalità più didattica aveva invece il quasi coevo *Vocabolario milanese-italiano-francese ad uso della gioventù* compilato da Eugenio Cappelletti (1848), di nuovo legato al Cherubini, ma in cui spicca la presenza anche di quella che allora era la lingua internazionale di cultura; una scelta che si ritrova nella *Breve raccolta di parole, frasi, proverbi, voci di paragone e d'arti e mestieri in milanese, italiano e francese* (1873) che l'insegnante di quest'ultima lingua europea, Luigi Brianzi, concepì a partire dalla sua esperienza con gli operai delle scuole serali milanesi.

Particolare fortuna arrise a un altro compilatore, Giuseppe Banfi, che intese rivolgersi soprattutto agli studenti e che nell'arco di meno di un ventennio, a partire dalla metà del secolo, pubblicò ben tre edizioni, di volta in volta ampliate, del suo *Vocabolario milanese-italiano ad uso della gioventù* (1852, 1857 e 1870), contraddistinto da un certo equilibrio di giudizio nel rapporto tra dialetto e lingua nazionale, esplicitamente seguace del modello manzoniano e sempre dichiaratamente discendente del Cherubini, sebbene rispetto a quest'ultimo l'autore abbia svolto un'opera di asciugatura per alcune voci ma anche di immissione di nuovi lemmi o di traducenti assenti nel modello. Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento da un

lato si procedette ancora secondo questa prospettiva pedagogica, com'è il caso del *Vocabolaretto mantovano-italiano per le scuole e pel popolo* di Ettore Berni (1882), maestro e autore di diversi volumi didattici, il cui riferimento linguistico d'arrivo voleva essere il fiorentino a lui contemporaneo; ma contemporaneamente si ebbero alcuni lavori più ampi e articolati, quale – per rimanere alla medesima area geografica – il *Vocabolario italiano-mantovano* di Ferdinando Arrivabene (1882, poi 1892), fortemente critico nei riguardi del precedente cherubiniano, convinto sostenitore del proprio dialetto ed estensore di una soluzione ortografica con cui l'autore intendeva codificare minuziosamente i suoni di quell'idioma.

Questo dizionario venne presentato qualche anno dopo nell'ambito di un concorso nazionale per i vocabolari dialettali indetto dall'allora ministro dell'Istruzione Paolo Boselli, il cui presidente di giuria fu Graziadio Isaia Ascoli: la finalità dell'iniziativa era quella di promuovere strumenti da impiegare primariamente in ambito scolastico, con particolare attenzione al fiorentino vivo, alla fraseologia e alla varietà stilistica, ma anche alla grammatica; inoltre, venne richiesto che i lavori fossero corredati di un repertorio di corrispondenze inverse, ovvero dall'italiano al dialetto. Al secondo posto del concorso, insieme con un vocabolario siciliano-italiano, si piazzò quello che venne poi pubblicato come *Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia. Preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese* di Francesco Angiolini (1897), mosso da intenti non solo culturali ma anche politico-morali di stampo risorgimentale; per il dialetto l'impostazione è sincronica e urbana, mentre per l'italiano si segue il modello toscano-fiorentino. Meno accurato tanto sul fronte dell'italiano quanto su quello del dialetto risultò il *Dizionario milanese-italiano* di Cletto Arrighi (1896), non esente da qualche tratto purista e sovente critico rispetto al Cherubini, da cui pure non riuscì ad affrancarsi del tutto. Sempre per l'area lombarda allo stesso concorso venne infine presentato, ma come lavoro incompleto e anche per questo solo manoscritto, il *Vocabolario del dialetto di Vigevano* compilato da Giovanni Vidari, un'opera con sicuri elementi di pregio e di interesse ma non del tutto rispettosa delle indicazioni della commissione, e che vedrà le stampe solo nel secolo successivo (1972).

3. Denominazioni, definizioni, descrizioni e fraseologia: i dialetti lombardi tra Settecento e Ottocento

Quanto sin qui illustrato risulta fondamentale per comprendere ciò che emerge compulsando la lessicografia dialettale lombarda sette-ottocentesca nella sua varietà di approcci, nei suoi rimandi interni, nei suoi legami con la lessicografia in lingua, nel maggiore o minore grado di approfondimento riservato alla voce di cui ci si sta occupando. Per la disamina di questo aspetto si considereranno in successione le singole aree geo-linguistiche, procedendo – al loro interno – in

ordine cronologico rispetto alle pubblicazioni (o alle realizzazioni) dei dizionari; per pura schematicità espositiva, essendo ovviamente prive di fondamento eventuali gerarchie di importanza o di interesse, ed essendo parimenti quasi impossibile individuare raggruppamenti sufficientemente omogenei, si affronteranno i dialetti in ordine alfabetico¹³.

La prima testimonianza bergamasca contenuta nel lavoro di Giambattista Angelini si segnala per una sostanziale specificità: il lemma tradotto con ‘trotola’ è infatti *spighinzul*, di fatto un *hapax* nel nostro panorama, da ricondurre forse alla forma appuntita e affusolata dell’oggetto. Dalla fraseologia e dalle spiegazioni fornite si nota invece che, come avverrà nella maggior parte dei casi anche per gli altri dialetti lombardi, certe distinzioni incontrate nella lessicografia italiana non trovano riscontro: se infatti la definizione del lemma è «Strumento di legno di figura piramidale entrovi un ferruzzo, col quale strumento i fanciulli giuocano facendolo girare» (a cui si accosta il latino «*Trochus, īs*»), tra le espressioni che contengono il sostantivo si riportano *spighinzul ches fà girà co' la scuriada, o col stafil*, la quale viene commentata con le parole «Fattore. Paleo. Strumento fanciullesco di legno simile alla trottola, e che si fa girare con una sferza, e dicesi fattore e chi giuoca al paleo, e chi alla trottola. Ch’io fó i tuo’ par ballar, come un paleo» (per il quale si sceglie invece la voce latina «*Turbo, inis*»), e *fà girà l’spighinzul col stafil*, tradotta come «Far girare il fattore, od il paleo» (a sua volta trasposto nel latino «*Turbinem circumagere ferula*»)¹⁴; curioso, inoltre, l’accostamento con una voce che forse condivide l’etimologia della parola italiana nell’esempio *ol trotà dol spighinzul*, rispetto al quale si precisa «Il girare ineguale della trottola saltellando si dice barberare» (fig. 2).

Differenti ciò che viene riportato da Stefano Zappettini e analogo piuttosto a quanto si incontrerà per la maggior parte delle altre varietà lombarde: il lemma di riferimento è qui infatti *pirlì* (non compare invece quello proposto da Angelini), il cui primo significato è «fusaiolo». Ma come per il corradicale *pirlà* si forniscono sia l’accezione «girare, rotare» sia quella di «Trottolare», con tanto di ulteriore specifica «il girare della trottola o paleo», allo stesso modo per il sostantivo si aggiungono le ulteriori accezioni «Paleo, trottola¹⁵ – balocco da fanciulli i quali lo fanno girare con una sferza (*scauria*); trottolino, fattorino – balocco formato con un fondello (*anima*), in mezzo al quale è uno stecco per cui si fa

13 Si precisa, inoltre, che verranno mantenute le scelte ortografiche delle fonti di riferimento, tra loro certo eterogenee (talvolta anche all’interno di uno stesso dizionario), ma che sarebbe imprudente e troppo arbitrario cercare di uniformare secondo altri criteri; si ometteranno solamente alcuni accenti presenti nelle porzioni di testo in lingua italiana non conformi allo standard odierno.

14 Anche più oltre nell’opera si riporta l’espressione *Girà dol spighinzul a saltarei*, che viene tradotta con «Barberare della trottola, o paleo, il suo girare ineguale saltellando» (con il corrispettivo latino «*Circumferri; vel se circumferre*»).

15 E non sfugge la successione di questi due traduenti, anche in riferimento a quella – inversa – che si legge nella citazione subito precedente.

rotare colle dita»; e a completamento della definizione lessicografica vengono riportate le espressioni *ȝœugà al pirlì*, «giuocare, fare alla trottola, al trottolino», e *barbelà l'pirlì*, «barberare – il girare ineguale della trottola e del trottolino»¹⁶.



Fig. 2. Vecchia trottola in legno con punta in metallo dal territorio lombardo. Santo Stefano Lodigiano (LO), Museo del Giocattolo e del Bambino (© fotografia di Alessandro Franzini).

Ancor più ampio ed esaustivo è ciò che riporta Tiraboschi alla voce *pirlì*, di cui però si precisa «e nella V[alle] I[magna] Spighinzòb: «Paleo, Fattore, Stornello»¹⁷. Balocco fanciullesco di forma conica che si fa girare su la punta con una sferza. Quando è forte sferzato gira sì rapido sopra un medesimo punto da sembrare

16 Dunque, in questi due casi non si impiega più *paleo*. Ci soffermiamo però un attimo sull'ultimo sostantivo della citazione perché esso sarà chiamato di nuovo più volte in causa, e non pare che nella maggior parte dei casi vi sia corrispondenza con quanto si legge nel DG alla voce *trottolina* (il maschile non è lemmatizzato): «Materiale di gioco consistente in una piccola >trottola sfaccettata, a forma di poligono o di piatto poliedro con almeno sei lati, utilizzata per lo più in certi >giochi da tavolo. Quando si ferma, poggia su un lato: i numeri o simboli ivi riportati determinano il proseguimento del gioco. Come la >rousettina, di cui è il perfetto equivalente, anche la trottolina ha una funzione analoga al >dado ma consente di ottenere una gamma di risultati maggiore e più dettagliata di quella ottenibile con un >dado poliedrico [...]. La trottolina non va confusa con il >girlo, in cui vi sono vere e proprie >faccine analoghe a quelle dei dadi. Nel girlo il risultato non è dato dal lato su cui lo strumento poggia, ma dalla faccia opposta a quella su cui esso si ferma. Ai nostri fini, tolto l'apparato rotante, possiamo dire che la trottolina sta a una figura piana come il girlo sta a un solido >tridimensionale».

17 A partire dalla terza Crusca si legge: «Per quello Strumento fanciullesco, detto altrimenti Paleo»; che il Tommaseo-Bellini modificherà in «Per Quello strumento fanciullesco, che ora si dice Trottola».

immobile, e si dice ch'Ei dorme»¹⁸. Si sarà quindi notata l'assenza della nostra voce di riferimento, che viene però subito introdotta nel prosieguo della definizione con la chiosa «La Trottola è in ciò differente dal Paleo, che quella ha un ferruzzo piramidale in cima, e la fanno girare con una cordicella avvoltale intorno»; una distinzione che, pure, viene solo in parte mantenuta per gli esempi fraseologici *barbelà l'pirlì* («Barberare. Il girare ineguale del paleo, della trottola») e *fa'ndà l'pirlì, zögà al pirlì* («Giocare al paleo»)¹⁹, mentre del sostantivo in questione si fornisce l'ulteriore significato di «Trottolino, Fattorino. Altro balocco fanciullesco che si fa con un fondello (*Anima de botì*), in mezzo al quale è uno stecchetto per cui si fa rotare colle dita». È inoltre lemmatizzato il significante incontrato in Angelini e, come visto, ricordato anche sotto la voce principale; di esso si dice: «Voce usata dall'Assonica²⁰ ed ancor viva nella V.I. nel sig. di Paleo. Vedi *Pirlì*. Infine, va registrato che nelle Appendici del 1879 sotto il verbo *birlingà* vengono riportate alcune parole ed espressioni per le quali si commenta: «voci che debbonsi forse riferire a *birlì* o *pirlì*, paleo, il cui girare ineguale è detto da noi *Barbelà*, che appunto adoperiamo nei significati di Tremolare, Barberare e Scintillare».

Per il bresciano il primo strumento lessicografico considerato è quello che presenta la maggior ricchezza e quindi forse anche il maggiore interesse di denominazione. Infatti, nel *Vocabolario bresciano e toscano* dei seminaristi la trottola è identificata con i sostantivi *bigo* e *pírlò*, entrambi lemmatizzati; ma a questi si aggiungono le varianti del primo *pigo* e *pigòs* (presumibilmente da ricondurre tutti al ‘picchio’), riportate anzitutto in esempi ed espressioni contenuti nelle spiegazioni di altri lemmi, come è per *barbelà del pigòs* («Il girare ineguale della trottola»), ma poi, soprattutto, nell'importante *Indice toscano, e bresciano* posto in appendice²¹ sia, appunto, sotto la voce *trottola* sia sotto *ruzzola*²². È questa una variante sinonimica

18 Come infatti nello stesso vocabolario si legge sotto il lemma *dormì*: «Lo dicono i fanciulli quando la loro trottola gira sì velocemente da parer ferma; Girar sodo. Fr. *Dormir*».

19 Scelta contrastante con quanto si legge poche righe sopra per la seconda accezione del verbo *pirlì* («Trottolare, Girare come una trottola»), di cui – interessante ai nostri fini – si sottolinea l'analogia con i dialetti bresciano, milanese e comasco.

20 Carlo Assonica (1626-1676), autore, tra l'altro, di *Il Goffredo. Poema eroico del signor Torq. Tasso con il travestimento alla rustica bergamasca del dottor Carlo Assonica, alla moderna ortografia ridotto*.

21 Che così viene significativamente presentato: «A comodo di chi, scontrando per entro a tutta l'Opera alcuna voce Toscana da sè non intesa, voglia saperne la spiegazione, cercandola nel Vocabolario sotto il termine Bresciano, che qui le sta accanto: e anche per chi col Toscano brami venire in cognizione del Bresciano».

22 Sostantivo registrato solo a partire dalla terza impressione della Crusca e definito come «Strumento tondo a modo di girella», per il quale – nella quarta edizione – si propone un corrispondente greco analogo a quello fornito per la trottola (in questo caso *τρόχος* invece di *τροχός*); e la più moderna descrizione che ne dà il DG, il quale dedica poi al lemma ampio spazio, lascia supporre che vi sia stata un'evoluzione nella modalità del gioco, con conseguente parziale slittamento di significato: «Gioco tradizionale in cui occorre far eseguire un tragitto a un disco di legno nel minor numero possibile di lanci, o in un numero prefissato. Il disco viene lanciato dando un brusco strattone a uno >*spago* avvolto intorno alla ruzzola,

che viene fornita per il nostro sostantivo ma solo per il corrispettivo *bigo*; una parziale diffidenza di trattamento che si riscontra anche nelle definizioni dei due lemmi bresciani, tratte entrambe direttamente (con minime varianti, anche tra loro) dal vocabolario cruscante: *pirlò* presenta infatti una spiegazione più completa, che riporta ad esempio anche la distinzione rispetto al paleo e al fattore.

Dei sostantivi bresciani appena visti il Melchiori ha lemmatizzato solo l'ultimo²³, di cui si dà la più sintetica definizione «Strumento di legno simile al cono con un ferruzzo piramidale in cima, e serve di trastullo a' fanciulli», ma anche – e questa è una particolarità – «Trottolino. V[oce] d[ell']u[so]. Quei girli²⁴ che fannosi con bottone e fondello e con uno stecchetto, e che si fanno rotare a foggia di girli»; e nella fraseologia di altri lemmi si incontra solo *barbelà del pirlò* («Il girare ineguale della trottola, quando è per cadere»), ma va pure segnalato *zegà a pè sop* tradotto come «Giocar alla ruzzola», che era comunque già presente nell'opera dei seminaristi. A maggior ragione, data la sua voluta sinteticità, il *Piccolo dizionario* di Pinelli lemmatizza anch'esso solo *pirlò*, sia nel significato di 'trottola' («Arnese il quale serve di trastullo a' fanciulli e che fanno girare con un frustino») sia in quello (con variante *pirlò*) di 'trottolino' («Balocchi che fanno i fanciulli con un bottone ed uno stecchetto, e che si fanno girare colle dita a guisa di tróttola»), cui si aggiunge l'espressione *sbarbelà del pirlò*. Perfino più succinto il Rosa, il quale, lemmatizzando sempre solo il sostantivo *pirlò*, lo definisce «Trottola o paleo. Giocattolo infantile notissimo», cui si aggiunge l'altrettanto ormai per noi «notissimo» *el barbelà del pirlò*, tradotto senza spiegazione con il semplice corrispettivo «Barberare».

Un lavoro, dal nostro punto di vista, “in levare” è anche quello operato da Maurizio Monti nel passaggio dal *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como* del fratello Pietro al *Saggio di Vocabolario della Gallia cisalpina e celtico*. Il primo infatti presenta ben quattro possibili opzioni per il nostro sostantivo, motivate anche dalle variazioni diatopica e diacronica su cui il compilatore si sofferma: si hanno così *calmòn* («Paleo, Trottola»), di cui si precisa «Cal²⁵. *Gille-mirein*, gioco fanciullesco», il vicino all'italiano *trôtola* («Trottola; sorta di paleo o cono di

imprimendole una veloce rotazione. Il gioco, affine al >*road bowling* e parenti, è spesso un gioco di squadra, in cui i diversi compagni si alternano al tiro» (cfr. anche Ceccarelli 2002).

²³ Anche per il *pigó* di significato ornitologico si rimanda semplicemente alla voce *beasoch*.

²⁴ Sostantivo assente nella Crusca ma, come in parte già visto, lemmatizzato ad esempio nel DG, che così lo introduce, prima di dare conto di ulteriori varianti storiche e geografiche: «>*Materiale* di gioco consistente in una piccola >*trottola* costituita da un cubo o prisma. Esso ha sulla faccia superiore un piolo da far girare rapidamente tra le dita per imprimere all'oggetto un vorticoso moto rotatorio e su quella inferiore un perno che gli consente di piroettare su un piano ma gli impedisce di restare in piedi una volta esaurita l'energia impressagli; e più avanti si precisa: «Il girlo non va però confuso con la >*trottolina*, oggetto ben più piatto in cui il risultato è riportato sul lato del poligono su cui poggia lo strumento e non sulla faccia opposta a quella a contatto con il piano di gioco».

²⁵ «Dialeto Celtico de' montanari di Scozia, detto Caledonio ed anche Erso e Gaelico. Per questo ricorsi d'ordinario al Dizionario di Armstrong» (si tratta del *Gaelic Dictionary, in two parts: I.*

legno fatto girare colla sferza»), per il quale si aggiunge la curiosa associazione forse anche etimologica «Br.²⁶ *Troad*, giravolta», il canonico *pirlo* (solamente «Trottola»), circoscritto però come «Voce delle Tre Pievi: Dongo, Gravedona, Sorico», e il dubbio *troncòn* («Trottola? Noto giuoco di fanciulli, che si fa lanciando con funicella sul suolo un piccolo stromento conico di legno, perché si move in rapidi giri»), marcato come voce antiquata, possibile alternativa di *bolèta* («Palla», anch’essa voce antiquata), e messo in relazione con «Sp. *Trompo*. La. *Trochus*, id. dal Gr. *Trechin* [sic], correre»; a questi lemmi vanno aggiunti *birlo* («Paleo, Cerchio, Traccia segnata. Fig. si usa in qualche frase», come infatti si dice a proposito dell’espressione idiomatica *andà fæu dal birlo*, «perdere la pazienza, non istare nei gangheri»)²⁷, per cui si rimanda al verbo *pirlà* e che viene associato al gaelico *pillead* («cerchio»), e *gurla* (solo «Paleo»), anch’esso marcato come voce antiquata con rinvio a *bolèta*. Solamente *birlo*, inoltre, è il lessema comasco scelto per il *Saggio d’un vocabolario comasco celtico*, posto in appendice al volume, accostato all’unico traducente italiano «Paleo» e a «*Pill*, voltare». Undici anni dopo, nel *Saggio di Vocabolario della Gallia cisalpina e celtico*, restano solo i lemmi *calmòn*, *tròtola* e *birlo*, descritti e definiti come nell’opera precedente.



Fig. 3. Trottole in legno costruite da un artigiano di Cigole, in provincia di Brescia
© fotografia di Valerio Gardoni).

Poco da dire a proposito del cremasco compendiato da Samarani, dato che si lemmatizza solo *birla* per cui si fornisce «trottola» come unico traducente; si può

Gaelic and English – II. English and Gaelic di Robert Archibald Armstrong, pubblicato a Londra nel 1825 per i tipi di James Duncan).

26 «Dialetto Brettone-celtico, ossia Armorico».

27 Diversi altri strumenti lessicografici lombardi qui considerati riportano questo modo di dire, ma nessuno riconduce l’espressione direttamente alla trottola, come fa Monti.

però aggiungere che anche per questo dialetto viene registrato il modo di dire *zogà a pe sòp*, reso in italiano ancora con «giocar alla ruzzola». Un solo lemma, *pirla*²⁸, si legge pure nel vicino cremonese di Angelo Peri, che risulta però più ampio nella definizione e più vario nei possibili corrispondenti in lingua, pur tra loro non chiaramente gerarchizzati e distinti: «Arnesetto di legno a cono che i fanciulli fan girare con una sferza. Fattore, Trottola, Trottolo, Paleo, Girello, Girlo» (da cui le espressioni *faa andaa la pirla*, o *giougaa alla pirla*); e a ciò segue un’ulteriore interessante specifica di natura ludica: «Ancora una specie di rollina consistente in un disco di legno diviso in triangoli o caselle di vario colore segnate a numeri e figure, e dal suo centro levasi un piccolo stilo di ferro in cui infilzata una verga pur di ferro si fa girare, e vince chi ha la sua posta, per lo più di chicche (*boumbòon*) nella casella in corrispondenza alla quale si trova il capo della verga al cessare del giro». Interessante, inoltre, anche per quanto si vedrà tra poco, quanto si legge alla seconda entrata della voce *rana*: «Ancora dicesi un divertimento fanciullesco, che consiste in un mezzo guscio di noce di cui si copre il vano con fermarvi sopra un pezzetto di pergamena, e fatto per essa passare un filo di crino, questo si avvolge con un nodo scorrevole o su di un fuscello, o meglio su di un piombino (*òssa*) con cui il fanciullo lo fa girare, e quella nel vibrarsi per l’aria rende un suono che somiglia il gracidare delle rane», a cui subito segue «Frullo, che è pure il nome di una specie di paleo (*pirla*) come una palla vuota con un foro quadro da un lato, e con un piede che finisce in punta, sul quale mentre che si rigira, manda per cagion dell’urto dell’aria un certo rumore quasi come di chi russi forte», dove dunque la motivazione semantica è in entrambi i casi ricondotta a questioni di ordine fonico. Più sintetica la successiva edizione di questo vocabolario curata da Carlo Fumagalli, dove si lemmatizza ancora solo *pirla*, di cui però viene cassata la seconda parte della descrizione di Peri, e dove, per *rana*, ci si limita a scrivere «divertimento fanciullesco: frullo»²⁹.

Nuovamente per sottrazione è il percorso testimoniato dalla lessicografia mantovana. Il primo lemma che il Cherubini propone al riguardo è *corlo*, descritto, sulla base di altre fonti, come «Girlo. Così nell’Alb. bass.³⁰ alla voce

28 Con il diminutivo *pirlina*.

29 Sotto *frullino*, che comparirà anche tra poco, il DG rileva: «Alcuni indicano con “frullino” anche una piccola >*trottola* che si aziona solo con le dita anziché con lo >*spago* o a lancio». Inoltre a questo proposito, data la presente indagine di natura lessicografica, resta simpatico l'accostamento col «frullone», l'immagine simbolo dell'Accademia della Crusca e del suo vocabolario; un accostamento che però riguarda presumibilmente anche le parole etimologicamente legate ai nessi *bir(l)/pir(l)* e *frVl/fVrl* (cfr. ad esempio Carpitelli 2006, p. 175-176, dove tra l'altro si afferma: «Con una generalizzazione forte si potrebbe dire che PIKK-, PITŠ- (e la variante pitš-), PIT(T)-, BIR(L)-/PIR(L)-, FRVL- corrispondono ad uno stesso elemento, con rivestimenti leggermente diversi. In quest'ottica, i derivati ricoprono un vero continuum areale nel dominio italo-romanzo e talvolta sono compresenti in uno stesso spazio»).

30 Si tratta del *Grande Dizionario italiano-francese* compilato da Francesco D’Alberti di Villanova e pubblicato nel 1811 da Remondini a Bassano.

Toton, e Girello alla voce *Pirouette*, ambedue corrispondenti», precisando subito dopo «Forse anche può dirsi Paleo a quanto pare dalla descrizione che ne dà il Forcellini³¹ sotto alla voce *Turbo*. In Toscana chiamano volgarmente Trottolini que' girli che fannosi con un bottone o fondello e con uno stecchetto e che si fanno rotare a foggia di girli»; si ha poi *matt*, più specificamente ma più sinteticamente spiegato come «Paleo. Fattore», con successivo rimando al verbo *zugar*, su cui si ritornerà fra poco; trattamento simile per *pirlo*, di cui si dice «Girlo. Paleo» e per il quale si riporta l'espressione idiomatica *aver dal pirlo* («Esser pazzo o volubile»); e infine viene contemplato anche il toscaneggiante *tròttol*, sebbene con semplice rimando ancora al verbo *zugar*. Sotto quest'ultimo sono riportate le espressioni, di particolare interesse anche rispetto alle varianti ludiche descritte, *zugar al corlo* («Giocare al paleo o al fattore o allo stornello. Specie di giuoco che fanno spesso i fanciulli con un legnetto fatto a cono che vanno aggirando a forza di sferzate; talora questo *paléo* è segnato con numeri come un dado, e si fa aggirare senza sferzate; e talora altresì è fatto di un bottone o fondello attraversato da uno stecchetto; il primo è detto comunemente *girlò*, il secondo *trottolino*») e *zugar al trottol* («Giocare o Fare alla trottola. Specie di giuoco che si fa dai fanciulli con uno strumento di legno simile al cono, che ha un ferruzzo piramidale in cima, il quale fanno girare con una cordicella avvoltagli intorno, in ciò differente dal paleo (o *corla*), che questo non ha il ferro in cima e si fa girare con isferza»).

La diversa impostazione e la differente finalità tanto del *Vocabolarietto* del Berni quanto del *Vocabolario* di Ferdinando Arrivabene fanno sì che in essi vengano lemmatizzati solo *curlò* e *fùrlò*. Il primo per la prima voce si limita a rimandare alla seconda, impiegando poi per questa come unico traducente italiano «La tròttola»; il secondo strumento lessicografico mantovano, invece, rimanda reciprocamente tra loro i due lemmi, ma mentre per il primo scrive «Trottola. Strumento di legno, di figura simile a una palla con un puntale, internamente vuoto. I fanciulli per giuoco lo fanno roteare con lo sfilare una cordicella avvoltagli intorno, e mentre gira ne esce una sorta di sibilo», descrive il secondo come «Paleo. Fattore. Pezzetto di legno di figura conica, col quale baloccansi i fanciulli facendolo girare con una frusta».

Decisamente più ricco e variegato il quadro del milanese, per il quale converrà dunque concentrarsi sugli aspetti più originali e rilevanti, procedendo invece in modo un po' più sintetico e aggregato negli altri casi. Il primo Cherubini lemmatizza i sostantivi *birlò* (di cui si fornisce l'identica definizione che il compilatore aveva dato per il *curlò* mantovano) e *pirlapirlò* («che anche dicesi *Birlò* o *Birla*. Fattore. Paleo. Stornello. Legnetto piccolo e fatto a conio il quale si fa per giuoco girare dai fanciulli con una sferza»), ma tra gli esempi e la fraseologia proposti alla voce *gingà* si incontrano anche *cocò* (liquidato a lemma con «Sorta di giuoco.

31 Autore, nel 1771, di un *Lexicon totius latinitatis*.

V. *Giugà*», dove poi infatti si dice «Spezie di giuoco che si fa dai fanciulli con una pallottola di legno vota avente un piccol foro da una parte, la quale slanciata per mezzo di una cordicella avvolta intorno a un perno che sta in fondo alla stessa palla, gira in terra come un paleo e fa romore quasi simile al verso dell’allocco», da cui presumibilmente la motivazione semantica) e *zottola*³² («Giocare o Fare alla trottola», con una spiegazione che si rifà alla definizione della Crusca); e sempre sotto questo verbo compare *giugà al birlò o al birla* («Giocare al paleo o al fattore o allo stornello. Specie di giuoco che fanno spesso i fanciulli con un legnetto piccolo e fatto a cono che fanno girare percotendolo con una sferza. – Per l’altra specie di paleo che alle volte è segnato con numeri come un dado, vedasi la voce *Birla*»).

La seconda edizione del vocabolario, che segna uno stacco sia rispetto ai precedenti del compilatore sia rispetto al modello cruscente, aggiunge anzitutto il lemma *birla*, seppur come semplice rimando a *birlò*; a quest’ultimo sono ora dedicate ben cinque accezioni di natura ludica, corrispondenti ad altrettante varianti dell’oggetto e del gioco: si parte con i traduenti «Paléo. Stornello. Fattore. Quel cosetto conico di legno che i fanciulli fanno aggirare percotendolo con una sferza», precisando anche che «in alcune parti dell’Alto Mil., come a Merate, dicesi *Calimón*», e ribadendo con l’Alberti di Villanova che «avrebbe anche a dirsi Girello o Girlo, la quale ultima voce parmi aver sentito anch’io in Toscana allorché vi fui giovinetto per pochi giorni»³³, da cui le espressioni *andà faura del birlò*, *andà giò del birlò e giugà al birlò o al birla*, o altrove *invia el birlò e tirà faura del birlò*; si passa poi a una «Specie di paleo poligonio, fatto d’osso o di avorio, co’ numeri sulle facce e con perno su cui gira. È trastullo daderesco» (con la chiosa che «in varie parti dell’Alto Mil. dicesi *Tirapàgo*»); si ha allora «Tröttola. Trottolone. Cono di legno con un ferruzzo in cima, e con alcune strie nel corpo, che i fanciulli fanno girare per trastullo mediante una cordicella avvoltagli intorno intorno in quelle strie»; ma così si chiama in milanese anche il «Trottolino (*tosc.). Quel paleo che a così dire s’improvvisa introducendo uno stecco in un fondello o in un bottone, e facendolo rotare colle dita sur un piano qualunque»; per concludere con il *birlò chines*, di cui non viene dato un corrispondente in lingua ma che viene descritto come «Paleo che aggirato su d’un tavoliere ove stanno per ritto varj birilli figurati, va a dar dentro in essi per farli cadere; e secondo usi ed accordi fa vincere o perdere i giocatori che lo fan roteare». Viene poi lemmatizzato *cocò*, senza fornire un corrispettivo italiano ma con una descrizione pressoché identica a quanto si leggeva nel 1814. Lemmatizzati sono anche *calimón* e *calmón*, a cui questo secondo rimanda, per cui si ribadisce la specificità diatopica «Paléo. In alcune parti dell’Alto Milanese, e specialmente a Merate, vale quello

32 Anche in questo caso il lemma si limita a rimandare a *giugà*.

33 E curiosamente sotto *barbelà*, invece di impiegare altri traduenti, si legge proprio «Barberare. Dicesi del girlo (*birlò*) quando gira ineguale e va a salti e non unito».

che noi in città diciamo *Pirlò*³⁴ o *Birlo* (paléo)» a cui si aggiunge una vaga chiosa di natura etimologica: «La voce ha fisonomia greca, se pur non si vuol dire veneziana (*calmon* per bastardone nesto³⁵)»³⁶. Più sintetici e magari rappresentanti semplici rimandi interni i lemmi *pirla* e *pirlapirla*; e *zòttola*, per cui si riprende ancora la definizione della Crusca, viene adesso marcata come voce brianzola. Trova poi lemmatizzazione propria, e un'integrazione nelle *Giunte e correzioni* all'opera, *rànnna*, «che altri dicono *Birlo*, altri *Gringàja*.³⁷ Frullo», descritto come «Specie di paléo voto con un foro da un lato il quale, aggirato, romoreggia come un che russi forte – Il *Ronflement du diable* dei Fr. ha affinità con questo trastullo»; e in merito a *gingà a la ranna*, chiaro modello di quanto visto col di poco successivo Peri, si legge un più dettagliato «Giocare al frullo. Arrotare la specie di paléo così detta, od anche Preso un mezzo guscio di noce, il cui vano si cuopre con un pezzo di pergamena fermatavi sopra, e fattovi passare un filo di crine, e questo avvolto sopra un piombino (*oss de pizz*), si fa così girare dal fanciullo che lo tiene in mano, e nel vibrarsi per l'aria rende un suono quasi simile al gracitar della rana, dal che ha preso il nome». Infine, compare un'ulteriore variante fonomorfologica della forma principale del nostro sostantivo nel primo esempio di frase idiomatica registrato sotto al verbo *sarpajà*, laddove si spiega *gingà a sarpajà borla o a la borla* come «Slanciare quella specie di paléo che diciamo *borla*, il quale si fa scattar via per mezzo d'una funicella che si trae a sé a tutta forza».

I pressoché coevi e più pratici *Vocabolario tascabile milanese-italiano* e *Vocabolario milanese-italiano-francese* di Cappelletti propongono solo alcune delle molte possibilità appena viste, ma in modo non del tutto concorde: le uniche forme condivise sono infatti *birla* e *birlo*, che il primo volumetto traduce con «trottola» (per altro il primo sostantivo non è lemmatizzato ma compare solo all'interno di altre voci), mentre il secondo attribuisce questo significato (insieme a quello di «trottolone» e al traducente francese *toupie*) solo a *birlo*³⁸, indicando invece per *birla* quello di «Paléo, stornello, fattore» (francese un più raro e ricercato *sabot*)³⁹;

34 Non lemmatizzato.

35 Non chiarissimo questo traducente ma, rifacendosi appunto alla lessicografia veneziana ottocentesca, dovrebbe trattarsi di un ramo di albero da frutto innestato.

36 A tale riguardo il quinto volume dell'opera, postumo e non di mano di Cherubini, si spinge a sostenere: «Parecchie voci brianzule sembrano ovviamente derivate dal greco, e, non si trovando notizia di esse nel dialetto milanese, pajono un vivo testimonio delle antichissime orobie popolazioni che tennero già questi colli. Eccone alcune di sì fatte voci. Brianzulo: *Calimón*; Greco: Κυλιοματι (*Versor*) o Κυλίνδω (*Volvo*). Lo stesso quinto volume registra poi la voce *monsùi*, a proposito della quale scrive: «A Sòmma chiamano così una specie di paléo (*birlo*) cônico, senza scandalature, senza punta ferrea, che nel centro della sua base ha un legnuzzo per cui mezzo si fa roteare».

37 Lemmatizzato ma per cui si dice solo, come seconda accezione e con rimando interno, «Specie di balocco da fanciulli detto anche *Rànnna*. V.s.»

38 Ma forse senza troppa coerenza sotto *barbelà* si legge «Dicesi del girlo (*birlo*)».

39 Contemplato anche nel DG, che dopo la principale accezione legata ai giochi d'azzardo aggiunge: «In effetti, in francese *sabot* indica anche la >trottola, il >*paleo*, la >*schiappa* e lo zoccolo,

accezioni – esclusa la seconda – che il tascabile anonimo riserva a *pirlapirla*, lemma non contemplato dall’altro, che invece registra *calimón o calmon* (anche in questo caso «Paléo», sempre con *sabot* come corrispettivo francese).

Le tre edizioni del Banfi mostrano un progressivo arricchimento rispetto a ciò di cui ci si sta occupando (ad esempio nel 1852 non sono ancora presenti *gringaja* e *tirapaga*), ragion per cui ci soffermiamo qui sull’ultima, più completa e dettagliata, che presenta addirittura dodici lemmi (o eventuali loro varianti fonomorfologiche) riconducibili al nostro oggetto. In alcuni casi si tratta di semplici rimandi interni o di definizioni sintetiche e fraseologiche: così è per *birlo* («per Ranna, sig. 3, V.»), per *borla* («*gingà a sparpaja* o *a la*. Giuocare alla trottola. V. *Birla*, sig. 3»), per *calimon*, *calmon* («V. *Birla* – *Invià el calimon*, Dar l’andata al fattore»), per *gringaja* («v. Ranna, par. 2, sig. 2»), per *pirla* («V. *Birla*») e per *tirapaga* («*gingà al*. Lo stesso che *Birla* (*Giugà al*). V.»); ma per le altre voci il compilatore si è profuso in ben altre descrizioni, corredate di qualche interessante considerazione e confronto di natura linguistica. A *birla*, *birlo* sono riservate ben tre entrate, che se da un lato mettono in luce una volontà di precisione quasi minuziosa, d’altro canto non riescono a evitare confusioni e sovrapposizioni di referenti e significati: si inizia quindi con «Paléo, Fattore, Stornello: cosetto a imbuto (*pedrian*) massiccio, di legno a strie (*righ*) o no nel corpo, col quale giuocano a frusta i ragazzi. Il *Burli* o *Pirlì* o *Sgurli* o *Sgorli* dei Friulani, o il *Ghira* dei Luganesi», a cui si aggiungono le espressioni idiomatiche *andà faura del birlo* e *andà gio del birlo*, ma anche il riferimento al verbo *barbelà*; si prosegue con «Paléo d’osso: cosetto poligonio, fatto d’osso o d’avorio, co’ numeri sulle facce e con perno su cui gira. Trastullo detto anche *Tirapaga*», riecheggiante ciò che si leggeva in Cherubini; e si finisce con «Trottola: cono di legno con ferruzzo piramidale in cima, col quale i fanciulli giuocano facendolo girare con lo sfilare una cordicella avvoltagli intorno. La *strummola* dei Sicilianì», cui seguono le ulteriori specifiche «Far cappellaccio: dicono i fanciulli quando vogliono far girare la trottola, ed essa percuotendo in terra col legnaccio (*el legn del birlo*) e di costato non gira. V. *Borla* (*Gingà a sparpaja*, ecc.)». Da qui il diminutivo *birlin*, «Trottolino: fondello (*fondin*) che si fa rotar colle dita, prendendolo per lo stecco che vi s’introduce in un forellino», e la già incontrata polirematica *birlo chines*, «Paléo alla chines: cosetto che aggiunto su d’un tavoliere etc.» (si prosegue come in Cherubini). Abbastanza dettagliato anche quanto si dice a proposito di *cocò*: «Cucù, Trottola rombante. Trottola ronzante. Giuoco che si fa con una pallottola di legno vota e avente un piccol foro da una parte, la quale, slanciata per mezzo di una cordicella avvolta intorno a un perno, che sta in fondo alla stessa palla, gira in terra come un fattore (*birlo*) e fa un rumore quasi simile al verso dell’allocco (*lorócch*)». Analogamente trattamento è riservato a *ranna*: «Frullo: specie di paléo (*birlo*) bucato in un lato, il quale,

cui l’apparecchio da casinò assomiglia» (affermazione che trova una più approfondita spiegazione anche in Chauvin-Payan 2012).

aggirato, rumoreggia», aggiungendo poi «Mezzo guscio di noce col vano (*vany*) ricoperto da un po' di pergamena (*carta pegora*), per la quale fatto passare un filo di crine (*gringa*), avvoltolatine i capi ad un piombino (*ossi*), il fanciullo lo fa girare, e così rende un suono simile al gracitar della rana. Anche dicesi *Gringaja*; e solo poco più succinto e generico, oltre che tradizionale, è il commento di *zottola*: «Trottola – *Giugà a la zottola*, Giocare o fare alla trottola. Arnesetto di legno simile al cono che ha un ferruzzo piramidale in cima, il quale fanno girar con una cordicella avvoltagli intorno».

Dopo tanta dovizia, gli ultimi strumenti lessicografici ottocenteschi del dialetto milanese presentano nuovamente una maggiore essenzialità. Nella *Breve raccolta* di Brianzi si trova il solo *birlo*, tradotto in italiano con «Tròttola» e di cui viene fornito il corrispettivo francese *toupie*. *Birlo* è anche l'unica forma rintracciabile nel vocabolario dell'Arrighi non solo per ciò che riguarda la lemmatizzazione («Trottola e Frullino. *Girà come ón birlo*: Girar come un frullino. M.d.d.: *Andà faura del birlo*: Cascar di collo»), ma anche per il traducente di *paleo* e *trottola* nel *Repertorio italiano-milinese* posto in appendice al volume e per la «Trottola» contemplata sotto il sostantivo *gianugh*, oltre che per le espressioni e i modi di dire in cui ci si imbatte all'interno del dizionario come *invia à el birlo* («Dar l'avvio alla trottola»). *Birlo* è poi il lemma contenuto nel vocabolario di Angiolini, che lo traduce come «trottola», precisando però «Dicesi *birlo* anche il *paléo*, quantunque un po' diverso dalla trottola» e in sostanza rifacendosi nuovamente al modello della Crusca per le caratteristiche dell'oggetto e del suo uso; lemmatizzato è pure *tròtola*, della quale si fornisce, oltre al similare corrispettivo italiano, la seguente descrizione, con esplicita specifica conclusiva: «giocattolo da fanciulli: piccolo arnese di legno in forma di una pera colla punta di ferro che si fa girare su sé stessa, tirando fortemente una cordicella avvoltavi intorno. Non è il *birlo*, = paléo». E nel *Repertorio italiano-milinese* in appendice si fornisce la sola corrispondenza di *birlo* sia con *paleo* che con *trottola*. Malgrado tale parsimonia è però lemmatizzato anche *birlin*, «trottolino: fondello che si fa rotar colle dita, prendendolo per lo stecco che vi si introduce in un forellino».

Mentre nel 1829 Carlo Gambini all'interno del *Dizionario domestico pavese-italiano* si limitò a lemmatizzare *curlè* («trottola, str. di legno simile al cono col quale i fanciulli giuocano») e – nella seconda parte del suo lavoro – a indicare solo questo sostantivo come corrispondente di *trottola*, senza mai impiegare altri traducenti e altri sinonimi né per il dialetto né per l'italiano, con la pubblicazione del suo vocabolario nel 1850 l'autore ampliò l'orizzonte lessicale: oltre al sostantivo appena visto (ora definito e descritto come «Trottola, Paleo. Strumento di legno simile al cono, col quale i fanciulli giuocano con una cordicella o con un frustino») si aggiunsero infatti *pirla* («Trottola. Pezzetto di legno di figura conica con un ferruzzo nella parte più piccola, che si fa girare con una cordicella o frusta, e serve per balocco ai fanciulli») e *pirlòsa* («Trottolino. Quella specie di paleo fatto con uno stecco che si infila in un fondello od anima di bottone. – V.

giangiurlas)⁴⁰, e nella sezione italiano-pavese vennero inseriti sia *paleo* («curlè»), sia *trottola* («curlè, pirla»), sia *trottolino* («pirlosa»); un quadro mantenuto sostanzialmente identico nell'edizione del 1879, con le sole aggiunte del verbo *curlà* («Barberare. Fare girare la trottola») e, in *pirlosa*, della specifica «Quella specie di paleo o trottola etc.», mentre nella più sintetica appendice italiano-pavese scompare il lemma *paleo*. Tra queste possibilità Rodolfo Manfredi un lustro prima aveva invece lemmatizzato solo *pirlosa*, definito cumulativamente «Trottola, Trottolino, Paleò – fig. Fuseragnolo». E si rimane sempre in questo ambito lessicale e morfologico con il vigevanese *piral* registrato da Giovanni Vidari, che così, semplicemente, lo definisce: «Trottola: *gingä al piral* – giocare con la trottola; *fa 'ndä l'piral* – far girare la trottola»⁴¹.

Dal quadro qui tratteggiato emerge dunque che, pur in presenza di prevedibili varianti motivate da ragioni di ordine diatopico, diacronico e probabilmente anche diafasico e diastratico, per la gran parte dei dialetti lombardi documentati nella lessicografia sette-ottocentesca il sostantivo prevalente con cui si denominava l'oggetto della nostra indagine è riconducibile alla forma *pirla/pirlo*. Vale allora la pena di chiudere questa carrellata ritornando ai dizionari contemporanei per riportare brevemente quali potrebbero essere le motivazioni semantiche ed etimologiche della voce⁴²; un'etimologia che comunque resta non totalmente chiara e che dunque, ancora una volta, non trova pieno accordo tra gli studiosi. I più specialistici Nocentini e *I dialetti italiani. Dizionario etimologico* di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato (1998) lemmatizzano *pirla*, inteso però nell'accezione più comunemente volgare o spregiativa, anche se derivata dal nostro caso: «Voce connessa al dialettale *pirla*, *pirlo*, *birlo* (lombardo, piemontese orientale, ligure settentrionale, trentino, emiliano), *pirli* (friulano), *prillo* (lucchese) ‘trottola’ di origine espressiva (**pirl-*/**birl-*) con successivo accostamento a *přrum* ‘pera’, ma probabilmente sarà da confrontare anche con *piròlo*, variante di *piolo*, di origine settentrionale, ma di area anche centro-meridionale (umbro *piròlo*, abruzzese *piròlë*, calabrese *pirulu*) [DEI]» (Cortelazzo-Marcato)⁴³. Pur in una sostanziale incertezza causata, come anche appena visto, dal sommarsi di elementi espressivi,

40 Qui però si legge solamente «fuseragnolo. Giovane lungo e magro».

41 Direi esclusivamente figurato il sostantivo *virlù*. «Trottolino: *che virlù da vù al sta mäi chiet ún munènt* – che trottolino, non sta mai quieto un momento».

42 Non è qui possibile soffermarsi sulle molte indicazioni e sui molti spunti che emergono dalle ben sessanta colonne riservate alle coppie **bir-*/**pir-* («perno, movimento attorno a un asse») e **birl-*/**biril*; **pirl-*/**pril* («girare; muoversi») nel fondamentale *Lessico etimologico italiano* (1979-), a cui dunque si può solo rimandare.

43 Simile ciò che si legge nel GDLI, sotto *pirlo*: «Voce di area sett. (cfr. lomb., piemont. orientale e lig. sett. *pirla*, *pirlo* e *birlo*; trentino *pirlh*; friulano *pirli*; emil. e bologn. *pirla*, nei secc. XIII-XIV, e *prila*, *prella*, come var. metatetiche in uso anche nel lucch. *prillo*, con i derivati *prilén* e *parmigiano pirlén*, *pirléti*), attestata già nel lat. mediev. (*Judus pirle*, a Bobbio, nel sec. XIV), di chiara origine espressiva (da una radice **prl-*), pur con successivi raccostamenti paretimologici e derivati da *pirum* ‘péra’ (*pirila* e *pirulu*) o dal radicale **pir-* ‘piolo’, per la forma».

paretimologici e onomatopeici, non è però affatto da escludere che questa forma tipicamente lombarda intrattenga un rapporto di contiguità con altre parole italiane, una delle quali è *piroetta/piroletta*; ma si dà il caso che, come ricorda ad esempio *il nuovo Etimologico*⁴⁴, questo sostantivo deriverebbe dall'antico francese *piuronelle*, che, dopo tanto girare tra parole e dizionari, altro non significava, per l'appunto, che ‘trottola’.

Bibliografia⁴⁵

- ALINEI M. 1984, *Lingua e dialetti: struttura, storia e geografia*, Bologna.
- AVOLIO F. 2009, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma.
- CARPITELLI E. 2006, *Il nome della trottola in Alta Val di Magra: fra onomasiologia e semasiologia*, in «Quaderni di semantica», 27/1-2, pp. 167-181.
- CECCARELLI R. 2002, *Il gioco della ruzzola*, Ancona.
- CERRUTI M. e REGIS R. 2020, *Italiano e dialetto*, Roma.
- CHAUVIN-PAYAN C. 2012, *Noms de la toupie en domaine gallo-roman*, in M. Oliviéri et al. (éds.), *La Leçon des dialectes. Hommages à Jean-Philippe Dalbera*, Alessandria, pp. 189-205.
- DE MAURO T. 2011 (prima ed. 1963), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari.
- FEDERLI H. 1966, *Zu einigen Benennungen des Kreisels in den romanischen Sprachen*, Zürich.
- FRANCESCATO G. 1991, *I nomi della “trottola” in Friuli*, in G. Borghello et al. (a cura di), *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, pp. 203-207.
- GRASSI C. et al. 2003, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma-Bari.
- LOPORCARO M. 2013, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari.
- MARAZZINI C. 2009, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna.
- MARCATO C. 2007, *Dialetto, dialetti e italiano*, Bologna.
- MARCATO G. (a cura di) 2018, *Dialetto e società*, Padova.
- EAD. (a cura di) 2019, *Itinerari dialettali. Omaggio a Manlio Cortelazzo*, Padova.
- MASSOBRI L. 1979, *Il gioco della trottola a Novi*, in «Novinostra» 2, pp. 60-79.
- PIOTTI M. 2020, *La lessicografia dialettale lombarda tra Sette e Ottocento*, Milano.
- ROHLFS G. 2021 (prima ed. italiana 1966-69), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Bologna.
- RUFFINO G. (a cura di) 1997, *I nomi della trottola e la memoria del gioco*, Palermo.

44 E come confermano altri strumenti quali il *Dictionnaire du français médiéval* (2015) alle voci *piroële* e *pirot/piloët* e il più datato *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (vol. VIII, 1958) sotto la forma **pir-*, o, ancora, gli studi citati di Hermann Federli e di Carole Chauvin-Payan.

45 Non si ripetono in questa bibliografia i dizionari considerati nella trattazione precedente e di cui si sono già forniti gli estremi editoriali.

Moscacieca nella lessicografia dialettale lombarda sette-ottocentesca

Mario Piotti

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

mario.piotti@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-7611-2223>

DOI 10.54103/milanoup.115.113

Abstract

Nel contributo si esaminano i nomi del gioco “mosca cieca” documentati nella lessicografia dialettale lombarda sette-ottocentesca. Ci si sofferma dapprima sui traduenti italiani: la scelta prevalente è per moscacieca, al quale si contrappongono da un lato gatta cieca, voce che ha buona documentazione nei vocabolari della Lombardia occidentale; dall’altro beccalaglio, diffusa in quelli della Lombardia orientale. Per ciò che riguarda il dialetto, lo scrutinio onomasiologico rileva la varietà di denominazioni presenti in uno stesso luogo; delle quali si cerca poi di indicare la motivazione. Nell’ultima parte ci si sofferma sulle definizioni.

The contribution examines the names of the game “blind-man’s buff” documented in the Lombard dialect lexicography of the eighteenth and nineteenth centuries. We focus first on the Italian names: the prevailing choice is for moscacieca, which is contrasted on the one hand by gatta cieca, a voice that has a good documentation in the vocabularies of western Lombardy; on the other side beccalaglio, widespread in those of eastern Lombardy. As regards the dialect, the onomasiological scrutiny reveals the variety of denominations present in the same area; of which we then try do indicate the motivation. In the last part we focus on the definitions.

1. L’italiano dei vocabolari

Nel 1855 il purista Filippo Ugolini pubblicava il suo *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso*, nel quale così si leggeva: «GATTA CIECA, in luogo di *mosca cieca*, lo lascerai dire soltanto a’ fanciulli»¹, ma il motivo della censura rimaneva di fatto opaco, se non lo si voleva rintracciare nella distribuzione anagrafica dei lemmi. Come con puntuale ironia, infatti, avrebbe fatto Prospero Viani, replicando, tre anni dopo, all’Ugolini e ad altri puristi con il suo *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana*.

1 Filippo Ugolini, *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso*, Firenze 1855, p. 115.

Ah, ah, ah. Fanciulli i Toscani! Addio, ragazzi. Ah, ah, ah. Fanciullo l'Alfieri, che lo nota a carte 46 delle sue *Voci e modi toscani* fiorentinizzando il piemontese *Catörba*, e fanciullo il Fanfani che lo registra nel suo Vocabolario, come fecero que' fanciulloni de' Compilatori napoletani con questo esempio del Magalotti, Lett. 20: I signorini venivano su a fare a gatta ceca e a nasconnarella col sig. Lorenzino. – E benchè qui vi lo stesso Magalotti dica ch'usa la lingua, onde nella prima età diceva *mosca cieca* e *a capo a nascondere*, tuttavia nelle cose della lingua e specialmente della famigliare hanno presso di me maggiore autorità i fanciulli toscani che i professori lombardi o romagnoli [...]. Laonde questo giuoco fanciullesco può dirsi, come da gran tempo è detto, nell'uno e nell'altro modo, cioè *Fare a mosca cieca*, o *a gatta cieca*, o *alla gatt'orba*, [...]. In quella guisa che si dice parimente bene *Fare a capanniscondere*, o *Fare a rimpattino*; e in iscritto tutto famigliare e alla mano io non avrei nessun scrupolo d'usare *Fare a nasconnarella*, per avvicinarmi di più al mio reggiano *Fér l'ascondròla*. Doh! io debbo parer un eretico a certi gravi e solenni dottori: ma che fare? Son nato con questo difetto: più che a loro voglio bene a' fanciulli e alle fanciullette toscane! Addio, ragazzi².

Eppure, i dubbi sulla *gatta cieca* non erano stati solo del purista Ugolini; prima di lui, infatti, Alessandro Manzoni aveva manifestato le sue perplessità correggendo la *gatta cieca* della ventisettana. Si leggeva in quest'ultima nell'VIII capitolo: «Renzo, cercando di cogliere il curato, e remigando colle mani come se facesse a gatta cieca, era giunto alla porta»; nell'edizione definitiva si leggerà invece: «Renzo, cercando di fermare il curato, e remando con le mani, come se facesse a mosca cieca, era arrivato all'uscio». Ma è probabile che la correzione manzoniana non fosse dettata dal sospetto di lombardismo. Certo *gatta cieca* non era della Crusca che registrava soltanto l'alternativa *mosca cieca*³. Manzoni lo recuperava da Cherubini 1814, dove precedeva *moscacieca* come traducente del milanese *orbisan*⁴; dal canto suo il lessicografo lo avrà trovato o direttamente nell'*Eneide travestita* (1632) di Giovan Battista Lalli o nei *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine* (1740) di Sebastiano Paoli, che esemplificava la voce proprio con il travestimento lalliano⁵. Più che il sospetto di milanesità, avrà dunque condotto alla correzione la scelta per la voce di maggior diffusione e, soprattutto, propria della fiorentinità contemporanea⁶, a scapito di quella appartenente a una toscanità marginale e forse arcaica.

2 Prospero Viani, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana*, vol. primo, Firenze 1858, p. 564.

3 Andrà però ricordato l'atteggiamento della lessicografia toscanista a partire dai vocabolari del Fanfani [1863, 1865] (ricordato anche dal Viani), nei quali *gatta cieca* è riportato senza commenti; dal canto suo Petrocchi [1887-1891] pone *gatta cieca* nel margine inferiore, cioè tra le voci non più in uso, mentre *mosca cieca* occupa la parte superiore; infine, il manzoniano Giorgini-Broglio [1870-1897] esclude la voce dalla registrazione, e include il solo *mosca cieca*.

4 Sulla scarsa perspicuità dei criteri con cui i traduenti si succedono nel vocabolario cherubiniano, cfr. Danzi 2001, pp. 87-88.

5 Entrambe le opere, comunque, nella tavola dei citati di Cherubini 1814.

6 L'AIS documenta per Firenze *moscacieca*.

D'altronde anche gli altri dialetti lombardi non sembravano conoscere *gatta cieca*, almeno stando alle testimonianze della lessicografia dialettale sette-ottocentesca, confortate, per altro, dalla carta 743 dell'AIS (*giocare a moscacieca*), che la documentava soprattutto per l'area centromeridionale, con un interessamento concentrato nella Toscana meridionale e poi Marche, Umbria, Abruzzo meridionale e Molise [Serrianni 1981: 162]. Ma se non nei dialetti, la *gatta cieca* era presente in quegli strumenti che, nel generale fervore lessicografico ottocentesco [cfr. Marazzini 2009, pp. 247-315], con sempre maggiore frequenza, almeno in Lombardia, dei dialetti si facevano traduttori verso l'italiano. Si era avviata la stagione della lessicografia dialettale lombarda già nella seconda metà del Settecento con la pubblicazione di due opere ed era intensamente proseguita nell'Ottocento, il secolo della lessicomania, quando uscirà, considerando anche le riedizioni, una trentina di vocabolari dialettali⁷. Molte di queste opere, con molta probabilità, come Manzoni e anche dopo il rifiuto manzoniano, avevano recuperato il traduttore dei corrispettivi dialettali, direttamente o in modo mediato, da Cherubini 1814. Così facevano lo stesso Cherubini nell'edizione maggiore (1839-1843)⁸, Samarani (1852), Zappettini (1859), Tiraboschi (1873), Manfredi 1874, Anonimo (1847), Cappelletti (1848), Banfi (1852, 1857, 1870).

Riporto nella tabella seguente i vari traducenti italiani usati dai lessicografi lombardi.

	moscacieca	beccalaglio	sonaglio	gattacica	capanniscondere	nasconnerella	gattorbola	gatta orba
Angelini 1740	x		x					
Zappettini 1859	x	x		x				
Tiraboschi 1873	x			x				
Tiraboschi 1879	x							
Seminaristi 1759	x	x						

⁷ Per il quadro completo e l'analisi dei vocabolari dialettali lombardi sette-ottocenteschi cfr. Piotti 2020. Qui di seguito l'elenco dei vocabolari lombardi che lemmatizzano l'equivalente dialettale di *mosca cieca* e che saranno dunque effettivamente considerati: Bergamo: Angelini 1740 (indico come data del vocabolario quello del probabile inizio della sua composizione: cfr. Morgana 2012, p. XXIII), Zappettini 1859, Tiraboschi 1873, 1879; Brescia: Seminaristi 1759, Melchiori 1817, Pinelli 1851, Rosa 1877; Milano: Cherubini 1814, 1839-1843, Anonimo 1847, Cappelletti 1848, Banfi 1852, 1857, 1870, Brianzi 1872, Arrighi 1896, Angiolini 1897; Mantova: Cherubini 1827, Berni 1882, Arrivabene 1882-1892; Como: Monti 1845, 1856, Pavia: Gambini 1829, 1850, 1879, Manfredi 1874; Cremona: Peri 1847, Fumagalli 1880; Crema: Samarani 1852.

⁸ Ma non Cherubini 1827, che traduce il mantovano con *mosca cieca* e *beccalaglio*.

Melchiori 1817	x	x						
Pinelli 1851	x	x						
Rosa 1877	x	x						
Monti 1845	x				x	x		
Monti 1856	x					x		
Samarani 1852	x	x						
Peri 1847	x	x ⁹						
Fumagalli 1880	x							
Cherubini 1827	x							
Berni 1882	x	x ¹⁰						
Arrivabene 1882-1892	x							
Cherubini 1814	x			x				
Cherubini 1839-1843	x			x				
Anonimo 1847	x			x				
Cappelletti 1848	x			x				
Banfi 1852	x			x	x (capo nas- con- dere)		x	
Banfi 1857	x			x	x (capo nas- con- dere)		x	x
Banfi 1870	x			x	x (capo nas- con- dere)		x	x
Brianzi 1872	x			x			x	
Arrighi 1896	x							
Angiolini 1897	x							
Gambini 1829	x							
Gambini 1850	x							
Gambini 1879	x							
Manfredi 1874	x			x				

9 Ma s.v. *babò*: «Usasi dire nel giuoco di beccalaglio, o mosca cieca da quel che è sotto, e farlo ripetere da quello a cui si avvicina per poterlo alla voce riconoscere».

10 Berni distingue però con i sinonimi due varianti del gioco: «*sugàr a l'orbin* – Fare a moscacieca», e «*sugàr a l'orbin con la bâchêta* – Fare a beccalaglio».

L'osservazione della tabella consente qualche considerazione. In primo luogo, emerge il netto prevalere di *mosca cieca*; quasi sempre è accompagnata da un sinonimo, ma nelle opere dell'ultimo ventennio del secolo rimane unico traducente, e forse con lo zampino di Manzoni. Resta isolata nella prima metà del Settecento *sonaglio*, tratta da Angelini dalla quarta edizione del *Vocabolario della Crusca*, d'altronde onnipresente nei lemmi [Piotti 2020: 12]. Esclusivamente concentrata nelle opere di due lessicografi – Monti e Banfi – la serie *capan-niscondere / capo nascondere, nasconnerella*, che proviene dalla lettera magalottiana citata nel *Dizionario di pretesi francesismi* di Prospero Viani, probabilmente con la mediazione – quasi certa per Monti – del *Vocabolario universale italiano compilato a cura della Società tipografica Tramater e C.ⁱ* (1829-1849)¹¹. Banfi (1852, 1857, 1870), seguito dal solo Brianzi 1872, offre anche *gattorbola* e, nei soli 1857 e 1870, *gatta orba*. Entrambe le denominazioni sembrano assenti dalla lessicografia in lingua; trovano piuttosto documentazione nella lessicografia bilingue franco-italiana¹², e forse da qui le recupera Banfi. Ma le due voci compaiono anche, come traducenti italiane, nella lessicografia dialettale piemontese. Si ricorderà che l'AIS documenta il tipo *gatta orba* in una compatta area piemontese e, in Lombardia, nell'area bergamasca. Più interessante la distribuzione di *beccalaglio* e *gatta cieca*. È di immediata evidenza che la presenza dell'una esclude l'altra. I vocabolari relativi alla Lombardia occidentale dirigono compattamente la loro scelta verso *gatta cieca*; di contro quelli della Lombardia orientale – con l'eccezione dei due Tiraboschi – optano per *beccalaglio*. Si potrebbe pensare a una specializzazione diatopica dei due ludonimi: italiano regionale lombardo occidentale per il primo, italiano regionale lombardo orientale, per il secondo. Forse, però, conta maggiormente il punto di partenza delle rispettive tradizioni lessicografiche: il vocabolario dei Seminaristi (1759) per la Lombardia orientale, quelli cherubiniani per la parte occidentale.

2. Il dialetto

Ma detto del punto di arrivo, converrà riprendere il discorso dal dialetto. Se già l'italiano mostrava una pluralità di designanti, lo scrutinio onomasiologico nei singoli dialetti mette in luce, talvolta, la varietà con cui il gioco poteva essere nominato in uno stesso luogo: solo raramente il sinonimo non era realmente tale, perché designava varianti, anche minime, del gioco stesso; nella più parte

¹¹ Dove però si leggeva (s.v. *gatta*, punto 33): «Gatta cieca. Sorta di giuoco detto meglio Mosca cieca». Sul rapporto tra i vocabolari di Monti e il Tramater cfr. Piotti 2020: 107-110. Quanto a Banfi, la pluralità di sinonimi conferma la sua difficoltà a far seguire alle premesse teoriche manzoniane un comportamento lessicografico conseguente [cfr. Piotti 2020: 131-132].

¹² Così, ad esempio, nelle diverse edizioni del *Dictionnaire italien et françois* di Giovanni Veneroni [Jean Vigneron].

dei casi i sinonimi – talora due, talvolta anche tre – venivano posti come perfettamente equivalenti.



Fig. 1. *Mosca cieca (?)*; placchetta coperta di meridiana portatile (9,2 x 7,3 x 0,5 cm), avorio dipinto e dorato, 1500 ca., ambito tedesco (Norimberga). New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 1987.340 (da WikiCommons).

dialetto	vocabolario	denominazione
Bergamo	Angelini 1740	Zugà al orbisul,
	Zappettini 1859	Zoeugà a l'orbizeul
	Tiraboschi 1873	Orbisòl e Ormisi
	Tiraboschi 1879	Maréa orba
Brescia	Seminaristi 1759	Zugà a: orbizi, o ormizi; signó; terébol; usmarì o usmerì.
	Melchiori 1817	Zögà a: orbizi o ormizi; signù; terebol o a usmarì
	Pinelli 1851	Orbisi, ormisi,
	Rosa 1877	Zögà a: orbizi o ormizi; signù; terébol; usmarì
Como	Monti 1845	Cocò, Coéup, orbisoëula
	Monti 1856	Cocò, mosca cieca
Crema	Samarani 1852	orbizi, scondirola
Cremona	Peri 1847	ourbeseen
	Fumagalli 1880	ourbeseen
Mantova	Cherubini 1827	Zugar a l'orbsin
	Berni 1882	Orbin, orbìn con la bachèta
	Arrivabene 1882-1892	orbşin
Milano	Cherubini 1814	Orbisœu, martin bë ¹³ ,
	Cherubini 1839-1843	Orbisœù, martin bë
	Anonimo 1847	Orbisœu, scondiroeula
	Cappelletti 1848	Orbisœù
	Banfi 1852	orbisœu
	Banfi 1857	Orbisœu
	Banfi 1870	Orbisœu, martin bë
	Brianzi 1872	Orbisœula
	Arrighi 1896	Orbisœu, Martín bëè
Pavia	Angiolini 1897	orbišeœula, Märtín bëè
	Gambini 1829	orbiseu
	Gambini 1850	orbiséú
	Gambini 1879	orbisèù
	Manfredi 1874	ourbiseu

Ci si soffermerà sulla motivazione, sul nome immagine o appunto l'iconimo con cui viene designato il gioco. Ricordo che Alinei [1997] indica la ricerca della motivazione come tentativo di eliminare l'opacità culturale di determinate scelte linguistiche, anche trasparenti almeno in apparenza rispetto all'etimologia. La lessicografia lombarda, abbastanza compattamente, sembra motivare il nome del gioco dall'orbettino, animale cieco per definizione. Va precisato [con Alinei 2003: 3] che

13 Cherubini 1814 (e poi 1839-1843) non dà l'equivalente in lingua di *martin bë*; che sia un gioco simile alla *mosca cieca* si recupera da Banfi 1870 e da Angiolini 1897.

non sempre vi è piena corrispondenza formale tra la denominazione dell'animale e quella del gioco. L'unico altro zoonimo che compare è *mosca cieca*, isolato a Como.

Oltre ai due zoonimi, compaiono anche due nomi di persona: Maria e Martino. All'area bergamasca si deve *Maria* (o *Marea*) *orba*: l'AIS mostra che si tratta di una denominazione diffusa in una vasta area compatta che comprende Trentino e Veneto, e appare anche isolatamente al P. 224 (Curcio, frazione di Colico, in provincia di Lecco). Al P. 559 (Sant'Elpidio a Mare in provincia di Fermo) appare il tipo *cieca Maria*. Al P. 748 (Corigliano d'Otranto, provincia di Lecce) ritorna Maria orba (*mariakòbba*).

Il secondo nome è Martino. Che il gioco così denominato sia riconducibile alla *mosca cieca*, lo afferma Angiolini 1897 [s.v. *màrtin*]: «*giügà à Mårtín bëè* = specie di gioco che fanno i nostri ragazzi e che somiglia alla mosca cieca»; ma già lo registravano, dandone anche la descrizione, Cherubini 1839-1843 e Banfi 1870. Lo si potrebbe identificare con San Martino. *Fare sammartino* e *giocare a sammartino* sono attestati dall'AIS ai punti 107 e 109: due comuni della Val d'Ossola (Trasquera e Premia). Cherubini 1839-1843 [s.v. *martin*] così lo descriveva:

Giugà a martin bë Specie di giuoco. Scelto uno della brigata e messo in mezzo cogli occhi bendati, uno de' giocatori gli va alle orecchie e gli dice *Martin bë*, dandogli una leggier manatella sulle spalle; il bendato deve riconoscere al suono della voce chi lo colpì, e nominarlo; se ben si appone, si sbenda e il nominato va in mezzo in luogo suo; se no, il bendato si rimane paziente fino a che non riconosca chi lo colpisce; e così continua il giuoco a piacimento – I Francesi chiamano *Martin bee* i montoni belanti; e di qui forse il nome a questo nostro giuoco.

La conclusiva notazione cherubiniana riporterebbe *martin* tra gli zoonimi e potrebbe suggerire una variante del gioco in cui i vari giocatori vengono riconosciuti dal bendato riproducendo i versi degli animali¹⁴. Allora può essere utile, o anche solo suggestivo, richiamare quanto si legge nel *Dictionnaire Universel* del Furetière, s.v. *Martin*¹⁵: «on dit aussi *martin bée*, des moutons qui bêlent. On dit aussi, *martin bâton*, à battre les ânes [...] On appelle aussi le Diable, l'*Estafier de St. Martin*, parce qu'on le peint toujours à la suite de ce Gendarme». Insomma, il nostro *martin bë*, umano o animale che sia, ha le sembianze, tipiche del ruolo del gioco, di una figura minacciosa (orco, morte, diavolo ecc.); inoltre il montone ben si addirebbe a rappresentare il giocatore bendato come principale colpitore [Alinei 2003: 4-5] e non soltanto come colpito, come lo descriverà invece la maggior parte dei vocabolari.

14 Tra il 1970 e il 1973 il regista Virgilio Sabel firma una serie di trasmissioni dedicate ai giochi dei bambini, tra le quali una dedicata alla mosca cieca con i versi degli animali che può essere vista all'indirizzo: <https://www.teche.rai.it/1971/01/uno-all-a-luna-ovvero-giochi-dei-bambini-tutta-italia-mosca-cieca-versi-pesci-padella/>

15 Cito dalla seconda edizione: a La Haye et a Rotterdam, chez Arnoud et Reinier Leers, 1701. Sempre Furetière, nella stessa voce, ricordava che *martin* in molte frasi proverbiali significava *asino: asino cieco (anu borlu)* è attestato in francoprovenzale [Alinei 2003:4].



SC82074/65.181.17

Fig. 2. *Cinque giovani che giocano a mosca cieca;* arazzo, ordito in lana, trame in lana e seta (268 x 299,7 cm), primo quarto del XVI secolo, ambito dell’Olanda meridionale. New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 65.181.17 (da WikiCommons).

Alinei [2003: 5] prende in considerazione un numero più ampio di iconimi, riunibili in due gruppi principali: il primo costituito da zoonimi (tra i quali anche l’orbettino lombardo); il secondo costituito da personaggi umani o mitici, anch’essi prevalentemente ciechi (tra i quali anche Maria orba). A suo avviso, da una prima analisi motivazionale è possibile sottolineare alcuni aspetti:

- (1) la figura centrale del rito/gioco è cieca; (2) viene spesso assimilata a un animale o a un personaggio mitico; (3) la sua funzione – per definizione minacciosa (cfr. *l’orco*, *il diavolo*, *la morte*, il ‘colpitore’, la ‘sbarra di ferro’) – è quella di colpire i presenti, che devono quindi cercare di sfuggire ai suoi colpi. Una volta colpiti, diventano loro i ‘colpitori’.

Per le altre denominazioni presenti nei vocabolari, appaiono metonimie balizzanti le bresciane *scondirouela* / *scondiroola* e forse anche *signó*, se quest’ultima è riconducibile a *signà* ‘fare capolino’¹⁶, e le comasche *cocò* / *cocò* e *coenp*, il cui valore metonimico è spiegato dallo stesso Monti 1845 s.v. *coenp*: «Mosca cieca. Giuoco puerile, in cui alcuni fanciulli cogli occhi bendati vanno in cerca d’altri, che loro fuggono innanzi e involansi, gridando: *coenp coenp*»; e s.v. *cocò*: «Spasso di fanciulli, quando uno d’essi, facendo capolino da uscio o finestra, grida: *cocò*, che vuol dire

¹⁶ In Seminaristi 1759, *fa signó* è dato come equivalente di *signà*.

occulto» (con rimando a *cocò* gioco). Rimangono opache le bresciane *terebol* e *usmarì*. La seconda potrebbe essere riconducibile a un fitonomo: *osmarì* ‘rosmarino’, o forse, più plausibilmente, derivare da *orbizì* / *ormizì* per somiglianza fonica. Quanto a *terebol*, potrebbe essere il turibolo, in dialetto *teribol*, che sarebbe così accostato allo strumento usato dal bendato per colpire gli altri giocatori: dunque minaccioso e con facile paretimologia *terribile*. E si può allora ricordare quanto si leggeva, s.v. *turibile*, nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca*: «Vaso dove si mette lo incenso per incensare [...] [oggi l’uso dice terribile]».

3. Le definizioni

Dato il nome, o dati i nomi, seguono le definizioni, spesso di fatto coincidenti con il traducente in lingua. Sulla scorta di quanto si leggeva nel vocabolario dei seminaristi bresciani del 1759 (“trattenimento da fanciulli”), buona parte dei vocabolari lombardi allega alla pratica definitoria la notazione “gioco puerile”, “gioco bambinesco”, “gioco fanciullesco” (Melchiori 1817, Monti 1845, Peri 1847, Samarani 1852, Monti 1856, Zappettini 1859, Tiraboschi 1873, Rosa 1877), o anche – con minima variazione ma con uguale delimitazione anagrafica – “si fa da più ragazzi” (Cherubini 1814, 1827, 1839-1843, Arrivabene 1882-1892). Sembrano, insomma, molti vocabolari volere ancorare il gioco alla dimensione antropologica di rito di preparazione alla vita adulta [Alinei 2003: 1]; mentre l’Ottocento presentava una trattistica sul gioco in cui la mosca cieca era piuttosto presentata come un rito sociale, un “onesto passatempo”, non necessariamente legato a fatti anagrafici. Così, ad esempio, era presentato nel *Nuovo giuocatore in conversazione*¹⁷:

Per fare il giuoco di *mosca cieca seduta* la brigata si dispone in circolo sedendo in seggiole assai vicine le une alle altre. Quegli, che la sorte ha scelto, o che ha volontariamente accettato l’incarico di *Mosca cieca* riceve la fascia della sua carica, cioè un fazzoletto bianco, che gli vien posto sugli occhi da una donna, se la *Mosca cieca* è un uomo, e da un uomo, se una donna è incaricata di questa penosa parte.

Va detto però che anche la lessicografia in lingua sembra ignorare i nuovi destinatari e a sua volta insiste su un protagonista infantile; così, ancora nella seconda metà del secolo, il Tommaseo- Bellini ricorrerà nella definizione alla formula “giuoco puerile”.

¹⁷ *Il nuovo giuocatore in conversazione. Raccolta di giochi ameni ed onesti proposti alla gioventù per tenere allegra la brigata*. Sesta edizione notabilmente aumentata, Milano 1857, p. 235. La gioventù indicata come destinatario andrà intesa almeno come una gioventù adulta, se nelle descrizioni i protagonisti dei giochi sono donne e uomini. E nella descrizione dello stesso gioco con ancora maggiore chiarezza si esprime Emanuele Rossi, *Mille giochi e passatempi offerti alle famiglie*, Firenze 1869, pp. 12-13: «Per questo giuoco la società si colloca in circolo su sedie vicine le une alle altre. La persona destinata dalla sorte, o che offresi volontariamente per fare la parte di *Mosca cieca*, entra in mezzo al circolo e si fa bendare gli occhi da una signora, se un uomo, e viceversa da un cavaliere se è donna».

La descrizione più puntuale del gioco, nella quale emergono aspetti che probabilmente lo contraddistinguevano fin dalle origini, ma progressivamente attenuatisi, si legge in Seminaristi 1759 e merita di essere riportata integralmente:

Zugà a orbizi, o ormizì. È molto simile al fare a beccalaglio, o a mosca cieca. Questo è trattenimento da fanciulli, che si fa in questa maniera. Tirano le sorti fra più ragazzi a chi debba bendarsi gli occhj, (che in questo giuoco dicono. *Star sotto.*) Ed a quello a cui tocca, sono bendati gli occhj, in modo, che non possa vedere, e poi con uno sciugatojo, o altro panno avvolto, che ciascuno tiene in mano, si danno dagli altri delle percosse a colui, che è sotto, ed egli così alla cieca, va rivoltandosi, e quello che egli arriva colla percossa, dee bendarsi in vece del percuziente, il quale si leva la benda, e va fra gli altri a percuotere il nuovo bendato. Quello, al qual di mano in mano tocca a star sotto, mena senza riguardo, colpi spietati, sì perché commosso da tanti colpi vorrebbe vendicarsi, sì anche perché cogliendo, il colpo sia in modo da non poter'esser negato, procurando ognuno di non toccarne, e d'occultar la percossa, se può, quando l'ha toccata, per non aver a star in quel martirio, in che è colui, che sta sotto. *Beccalaglio.* È un giuoco simile alla mosca cieca, nè vi è altra differenza, che dove in quello si dà con un panno avvolto, in questo si dà colla mano piacevolmente una sol volta da colui, che bendò gli occhj, a quel che sta sotto, ed il bendato, in vece di dare, s'affanna di pigliare un di coloro, che in quella stanza sono del giuoco, e colui che resta preso, dee bendarsi in luogo del bendato, e perde il premio o pegno, ed il primo bendato resta libero, e s'intruppa fra quelli, che hanno a essere presi [...].



Fig. 3. Pierre Sala, miniature attribuite al maestro della *Cronaca Scandalosa* (*Petit Livre d'Amour*, f. 7); manoscritto miniato su pergamena, primo quarto del XVI secolo. London, British Library, n. inv. Stowe MSS 955 (da WikiCommons).

L'ampia descrizione fornita dai seminaristi, pur se non sempre limpидissima, non lascia dubbi sulla natura originariamente violenta del gioco, almeno nella prima variante offerta, mentre in quella, detta *beccalaglio* e definibile da interno, la violenza è attenuata¹⁸. E soprattutto la versione dei bresciani mantiene al bendato il ruolo di colpitore violento («mena senza riguardo»), proprio probabilmente delle fasi più antiche¹⁹. Ma l'Ottocento lombardo sembra dimenticarsene, e attenua la violenza complessiva, di cui rimangono solo deboli tracce nelle descrizioni degli altri vocabolari:

Cherubini 1814: **Giugà a l'orbisœu.** *Giocare a moscacieca.* Si fa da più ragazzi uniti insieme, uno dei quali, tratto a sorte e bendato agli occhi in modo che non possa veder nulla, viene colpito dagli altri o con fazzoletti o con manatelle, ecc.; ed egli così alla cieca va tentando di prendere qualcuno degli astanti; e quegli ch'è preso subentra in suo luogo ed a lui vien messa agli occhi la benda che l'altro avea prima; e così continua il giuoco a piacimento²⁰.

Monti 1845: Cocòo. Capanniscondere, Nasconnerella, Mosca cieca. Giuoco noto fanciullesco in cui uno o più fanciulli, cogli occhi bendati vanno in cerca d'altri che loro fuggono innanzi. Si pratica in più paesi d'Italia e di Francia benché non a un modo.

Coféup. Bel. Mosca cieca. Giuoco puerile, in cui alcuni fanciulli cogli occhi bendati vanno in cerca d'altri, che loro fuggono innanzi e involansi, gridando: *coepup coepup*.

ORBISOÈULA [...]. *Giugà a l'orbisoèula*, giuocare a mosca cieca; sorta di giuoco puerile, in cui bendati gli occhi a un fanciullo, questi va palpando in cerca de' compagni che gli girano intorno, per coglierne alcuno.

Peri 1847: **Ourbeseen.** Così chiamasi un gioco fanciullesco, che fassi in questo modo. Uno, che da noi è chiamato la stréa, ha bendati gli occhi, e così alla cieca va tentando di prendere alcuno dei circostanti giocatori; talvolta non basta che l'abbia preso, ma deve o col toccarlo, o col fargli fare qualche suono indovinare chi esso sia; e a quello ch'egli ha preso o indovinato, tocca poi di star sotto, cioè di farsi bendare gli occhi in luogo di lui, e di fare lo stesso.

Gambini 1850: **ORBISÉÚ. moscacieca.** Sorta di giuoco che si fa coprendo gli occhi a t'luno il quale deve, per liberarsi da tal peso, indovinar la persona che gli può venir fra le mani.

18 Una versione particolarmente violenta del gioco si trova nell'articolo anonimo *I giuochi dei delinquenti*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 14, 1895, p. 573: «Anche gli innocenti giochi dei nostri bimbi assumono presso di loro [i delinquenti] un carattere feroci; uno cogli occhi bendati (mosca cieca) va alla ricerca dei compagni con un fazzoletto, in un lembo del quale è annodato un sasso o una palla di legno o di ferro, e appena crede che qualcuno sia a tiro gli lancia contro con forza il suo proiettile».

19 Il ruolo di colpitore del giocatore bendato risultava anche da alcune denominazioni del gioco, come si è già accennato. Il caso forse più evidente è nella denominazione francese *colin-maillard* che, secondo Alinei 2003: 4-5 «sarebbe qualcosa come 'Nicola il mazziere', inteso come una figura magica e rituale che mena colpi di mazza».

20 Con minime varianti, la stessa descrizione si ripete in Cherubini 1827 e Cherubini 1839-1843.

Tiraboschi 1873:

Orbisòl e Ormisi Moscacieca, Gatta cieca. Giuoco puerile dai Greci passato ai Romani, i quali chiamavano *musca aerea*. I Fr. chiamarlo *Colin-maillard*, e gli Sp. *Juego de la galina ciega*. Genov. *Orbettu*. Bendansi gli occhi ad uno, il quale viene percosso dagli altri o con fazzoletti o con manatelle, finché egli riesce a por le mani sopra alcuno.

Arrivabene
1882-1892:

SUGÀR A L'ORBŞIN. *Giocare a mosca cieca*. Si fa da più ragazzi uniti insieme, uno dei quali, tratto a sorte e bendato in modo che non possa veder nulla, viene condotto intorno per mano da un altro, che gli va dicendo: MENA, MENA AL ME ORBŞIN / PAR CAMPAGNE E PAR I SPIN: / COŞET PERS? / Il bendato risponde: NA GUCIA DASPONTADA. / E il conduttore replica: CORM'ADRÈ CH'A L'HO CATÀDA. Dopo di che l'abbandona, ed ei cerca acchiappare alcuno de' camerata che a vicenda lo toccano e gli s'involano. Quegli che è preso subentra in suo luogo, ed a lui vien messa agli occhi la benda che l'altro aveva prima; e così continua il giuoco a piacimento.
– Di quello che è bendato, si dice che AL STA SOTA, che sta sotto.

4. Gli strumenti del gioco

I giochi hanno bisogno delle parole e queste non servono soltanto a nominarli per individuarli e distinguerli dagli altri. Sono spesso degli strumenti fondamentali per lo svolgimento del gioco stesso, per indicarne i passi e giungere al compimento. Molti dei vocabolari considerati segnalano le parole-strumento nella spiegazione del gioco e in qualche raro caso le lemmatizzano. Si è già visto che alcune di queste parole divengono metonimicamente il nome del gioco stesso: come nel caso delle comasche *coòr* e *coèup*. Cherubini in tutti i suoi tre vocabolari segnala l'uso di *sott*, in alcune locuzioni verbali, per indicare colui al quale tocca il ruolo di *mosca cieca*: «Di quello che è bendato noi diciamo che *L'e sott*, e quindi *Andà sott*, *Vess sott* e *Toccà a andà sott*, e *Star sotto* anche in italiano, come dalle note alla st. 47 del 2º cantare del Malm.» [Cherubini 1839-1843: sv. *Orbisàn (Giugà a l')*]; e lo stesso farà Tiraboschi 1873: «*Es sot, Indà sot, Stà sót* – Espressioni che si adoperano particolarmente in giochi fanciulleschi; come per es. facendo a moscacieca si dice che è *sotto* quello a cui sono bendati gli occhi. Anche in lingua si dice Esser sotto, Star sotto» [s.v. *Sót, Sóta*]. Rimanendo nella Lombardia ottocentesca, ma fuori dei limiti lessicografici, Gabriele Rosa [1870: 297] ricordava che le parole *föc* e *briüs* erano usate in area bergamasca e bresciana per segnalare al bendato che stava uscendo dallo spazio del gioco²¹. Certamente più significativo è però quando il tecnicismo ludico coincide con un classico

21 «Nel giuoco alla mosca cieca, quando il bendato sta per uscire dal confine si grida *föc* – fuoco, e negli altri giochi aventi centro in un cerchio descritto in terra, la circonferenza del cerchio dicesi *briüs*, ovvero linea che abbrucia. Noi nell'opera (I Pelasgi in Italia, Milano Pirotta, 1847 p. 30), mostrammo essere stato principio de' Pitagorici il mondo universo avere avuto il centro e la circonferenza occupati dal fuoco, e la tradizione del nostro volgo è reliquia di quella teoria, che aveano anche i Baschi, i quali perciò chiamano *Leheren* (principio e fine) il fuoco centrale del mondo».

“nome della paura”, con cui evocare ai bambini terribili mostri o, addirittura, il diavolo [Bracchi 2008: 194-201], come si legge in Peri 1847²²:

Babao. Usasi dire nel giuoco di beccalaglio, o mosca cieca da quel che è sotto, e farlo ripetere da quello a cui si avvicina per poterlo alla voce riconoscere. **babao** in lingua è sinonimo di **bau bau**, voce da far paura ai bambini.

Un ruolo importante sembra essere quello delle filastrocche²³ con cui si apriva solitamente il gioco, nelle quali Mario Alinei [2003: 5-6] individua degli etnotesti capaci di chiarire – almeno nelle versioni più antiche – il significato simbolico del gioco e il ruolo del giocatore cieco. Gli esempi da lui studiati rivelerebbero assai chiaramente, a suo parere:

che il giocatore bendato rappresenta la minaccia della morte, e il gioco infantile mima in modo rituale il rapporto fra i vivi e la morte (e i morti), concepiti come una raffigurazione del destino cieco, ma di cui non solo dobbiamo imparare a non temere e a parare i colpi, ma che dobbiamo essere anche pronti, quando arriva il nostro turno, ad accettare, e ad assumere il ruolo del ‘morto’ nei confronti dei vivi [Alinei 2003: 6].



Fig. 4. Un gruppo di bambini gioca a mosca cieca, Portogallo
© fotografia di Valerio Gardoni).

22 Pur senza specifico riferimento al gioco, il *babao* – in diverse varianti formali – è presente come nome della paura in quasi tutti i vocabolari studiati.

23 Alinei [2009: 266] classifica la filastrocca come etnotesto e introduce quattro specificazioni: «‘breve’, ‘rimato o assonanizzato’, ‘recitato o cantato/ cantilenato’ e ‘d’uso o destinazione infantile’», quest’ultima ulteriormente suddivisibile in: *ricreativa, ludica, educativa e altre*.

Nelle versioni sette-ottocentesche riportate dai vocabolari lombardi la dimensione simbolica sembra del tutto opacizzata e resta in primo piano la sfida che gli altri giocatori rivolgono al bendato.

La prima che s'incontra è nel primo vocabolario dialettale pubblicato nel Settecento, quello dei seminaristi bresciani del 1759:

IN BRESCIANO

*Orbizi, che vâ en piásá
A sercà de là 'n salàta
A sercà di ravanèi.
Orbezi, che 't pers?
E lù 'l respond:
Una vócia despontàda
E quèl el ghe dà sù la spala, el torna a digba:
Vé da me, che l'ho catàda.*

IN TOSCANO

*Che sei venuto a far in piazza
Ed egli risponde:
A beccar l'aglio
E quello dandogli leggiermente con le
mani sur'una spalla soggiugne:
O beccati codesto;*

Con poche variazioni, e con la costante presenza di un ago (spuntato) come oggetto da cercare, si ripete quasi identica nel cremonese Peri 1847:

mèna mèna el mee ourbeen – per la piàzza per el piazzeen – couss’ èete pèrs? –
l’altro risponde – la guòccia e ’l didaal, e il primo – vall’ a zercà per nadaal

nel bergamasco Tiraboschi 1873:

*Orbisot in prat in prat
lea sö che l'è fiocàt
l'è fiocàt in mes a l'èra.
D. Coss'è t'pers? R. La gogia e 'l didal.
D. Lea sö a sircàl.
E in Lucca usano dire:
D. Ciecamoscal Cos'hai perso?
R. Un ago scrunato.
D. Vien dietro a me che l'ho trovato.*

e infine nel mantovano Arrivabene 1882-1892:

MENA, MENA AL ME ORBSÌN
PAR CAMPAGNE E PAR I SPIN:
CO\$'ET PERS?
Il bendato risponde:
NA GUCIA DASPONTADA.
E il conduttore replica:
CORM'ADRÈ CH'A L'HO CATÀDA.

Ma Tiraboschi 1873 aggiungeva, lemmatizzandone il principio, anche filastrocche che costituiscono le soglie del gioco, conte attraverso le quali si attribuiscono i ruoli:

Ara berara È il principio di una cantilena che serve d'iniziativa a molti giochi, e specialmente a quello della Moscacieca (*Orbisòl, Ormisi o Maréa orba*), del Capo a nascondere (*Cip*), e simili. I fanciulli giocatori si mettono in circolo; ad ognuno si profferisce una parola della cantilena, e dove finisce quello è il primo che deve star sotto. Eccola per intiero: *Ara berara, bicèra cornara, ocol beròcol, föra té pitòcol*, e con variante: *Ara belara, bicéra cornara, Pero todésc, chi è föra è quest.* Allo stesso scopo usano anche: *Oselì che 'n dol mar, quate pene mét portat? N'ò portat öna massöla, chi sta denter chi sta föra – Öna de le dò de le tre canète, tira le boce le gambarète sò la ria dol spizier, che 'l ghe canta i gambarér, che 'l ghe canta la sigala, tri de stopa e tri de lana. Morum morum peccatorum, chi sta denter, chi sta forum.*

Anche Cherubini – già nel 1814, ma poi più ampiamente nell'edizione maggiore – si era soffermato sulla prima delle due filastrocche ricordate da Tiraboschi²⁴:

Ara belàra Voci usate dai ragazzi in alcuni loro giochi come segue: Per es. nel gioco di *capo a nascondere* qualora siano in due soli recitano questa cantilena: Ara belara / De ses e cornara / De l'or e del fin / Del comarin (o del cont Marin) / Strapazza bordocch, / Dent e fœura trii pitòcc, / Trii pessitt e ona mazzœura; / Quest è dent, e quest è fœura; e alternando un verso per ragazzo, additano, nel dire l'ultimo, quale dei due debba andare a nascondersi e quale ricercarne, Se sono in più di due sostituiscono all'Ara belara quest'altra cantilena: Pan vun, pan duu, / pan trii, pan quatter, / pan cinque, pan ses, / pan sett, pan vott, / Panigada e pancott, Mi si assicura che i ragazzi lucchesi nella medesima circostanza dicano a questo modo: Pan uno, pan due, / Pan tre, pan quattro, / Pan cinque, pan sei, / Pan sette, pan otto, / Casca in terra e fa un botto / Come un bel salsicciotto; / Cenci cenci rattoppati / Comperati in stracceria, / Comperati in pelleria, / Comperati in beccheria, / Salta fuori o ladro o spia.

E ricordava, chiudendo la voce, come il significato oscuro della filastrocca («enimmatica per tutti noi»), avesse indotto Carlo Porta a usarla per rendere l'altrettanto oscuro «Pape Satàn, pape Satàn aleppe» nella sua traduzione del settimo canto dell'*Inferno*:

Ara bell'Ara discesa Cornara,
El sclamé in ton de raffreddor Pluton,
Ch'el fava on rabadan del trenta para²⁵.

24 Sui meccanismi linguistici che presiedono alla formazione di parole inventate – e nello specifico di *ara belara* –, tipiche delle filastrocche ma anche di altri tipi testuali, cfr. Brugnatelli 1998.

25 Carlo Porta, *Traduzione dall'Inferno di Dante, Canto VII*, in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano 2013, p. 687.

Insomma, suggeriva il Porta, le filastrocche dei bambini hanno a che fare con il diavolo; e se poi funzionano come soglie dei loro giochi, possono aprire le porte dell'inferno.



Fig. 5. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Mosca cieca*; olio su tela, 1750-1752 circa.
Ohio, Toledo Museum of Art (n. inv. 1954.43).

Bibliografia

- AIS, K. Jaberg e J. Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen 1928-1940 [ora disponibile al sito <https://navigais-web.pd.istc.cnr.it/>].
- ALINEI M. 1997, *Principi di teoria motivazionale (iconimia) e di lessicologia, motirazionale (iconomastica)*, in L. Mucciante, T. Telmon (a cura di), *Lessicologia e lessicografia. Atti del XX Convegno della SIG. Chieti-Pescara, 12-14 ottobre 1995*, Roma, pp. 9-36.

- ALINEI M. 2003, *Mosca cieca, gallina ciega, cabra-cega e colin-maillard: animali sacri e personaggi mitici nei giochi infantili*, in R. Caprini (a cura di), *Parole romanzate. Scritti per Michel Contini*, Alessandria, pp. 1-12.
- ALINEI M. 2009, *Le origini linguistiche e antropologiche della filastrocca*, in «Quaderni di semantica» XXX, 2, pp. 263-290.
- ANGELINI G. 1740/2012, *Vocabolario Bergamasco Italiano Latino*, III tomì, a cura di R. Frigeni, V. Vitali e V. Marchetti, Bergamo.
- ANGIOLINI F. 1897, *Vocabolario milanese – italiano coi segni per la pronuncia. Preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano – milanese*, Milano.
- ANONIMO 1847, *Vocabolario tascabile milanese italiano segnatamente per le arti e mestieri*, Milano.
- ARRIGHI C. 1896, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano milanese*, Milano.
- ARRIVABENE F. 1882-1892, *Dizionario mantovano-italiano e italiano mantovano* Mantova [rist. anast. Mantova 2019].
- BANFI G. 1852, *Vocabolario milanese-italiano compilato per la gioventù*, Milano.
- BANFI G. 1857, *Vocabolario milanese-italiano ad uso della gioventù*, Milano.
- BANFI G. 1870, *Vocabolario milanese-italiano ad uso della gioventù*, Milano.
- BERNI E. 1882, *Vocabolarietto mantovano-italiano per le scuole e pel popolo*, stabilimento Tipografico Mondovì [rist. anast. Mantova 1998].
- BRACCHI R. 2009, *Nomi e volti della paura nelle valli dell'Adda e della Mera*, Tübingen.
- BRIANZI L. 1872, *Breve raccolta di parole, frasi, proverbi, voci di paragone e d'arti e mestieri in milanese, italiano e francese*, Milano [si cita dall'ed. del 1873 «seconda edizione riveduta e aumentata»].
- BRUGNATELLI V. 1998, *La “regola del ciff e ciaff”. Universali onomatopeici nell'inventività linguistica*, in «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese» XXXVII-XXXVIII, 1996-1997, pp. 180-194.
- CAPPELLETTI E. 1848, *Vocabolario milanese-italiano-francese ad uso della gioventù*, Milano.
- CHERUBINI F. 1814, *Vocabolario milanese italiano*, tomì 2, Milano.
- CHERUBINI F. 1827, *Vocabolario mantovano italiano*, Milano.
- CHERUBINI F. 1839-1843, *Vocabolario milanese-italiano*, voll. 4, Milano.
- DANZI L. 2001, *Lingua nazionale e lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria.
- FANFANI P. 1863, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze.
- FANFANI P. 1865, *Vocabolario della lingua italiana per uso delle scuole. Seconda edizione accresciuta più che d'un terzo, e quasi tutta rifatta*, Firenze.
- FUMAGALLI F. 1880, *Il nuovo Peri. Vocabolario manuale cremonese italiano compilato specialmente ad uso delle scuole e del popolo*, Cremona.
- GAMBINI C. 1829, *Dizionario domestico pavese-italiano*, Pavia.
- GAMBINI C. 1850, *Vocabolario pavese-italiano ed italiano pavese*, Pavia.

- GAMBINI C. 1879, *Vocabolario pavese-italiano e italiano pavese*, Pavia.
- GIORGINI G.B., BROGLIO E. 1870-1897, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, 4 voll., Firenze [rist anast. Firenze 1979, con presentazione di Ghino Ghinassi].
- MANFREDI R. 1874, *Dizionario pavese – italiano coll'aggiunta delle frasi più comuni*, Pavia.
- MARAZZINI C. 2009, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna.
- MELCHIORI G.B. 1817, *Vocabolario bresciano - italiano* Brescia nel 1817, in due tomi, Brescia.
- MONTI P. 1845, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como con esempi e riscontri di lingue antiche e moderne*, Milano.
- MONTI P. 1856, *Saggio di vocabolario della Gallia cisalpina e celtico e Appendice al Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como*, Milano.
- MORGANA S. 2012, Prefazione a Angelini 1740/2012, pp. XXII-XXIX.
- PERI A. 1847, *Vocabolario cremonese-italiano*, Cremona.
- PETROCCHI P. 1887-1891, *Nòvo Dizionario universale della lingua italiana*, 2 voll., Milano.
- PIOTTI M. 2020, *La lessicografia dialettale lombarda tra Sette e Ottocento*, Milano.
- ROSA G. 1870, *Dialecti, costumi e tradizioni nelle provincie di Bergamo e Brescia*, terza edizione aumentata e corretta, Brescia.
- ROSA G. 1877, *Vocabolario bresciano-italiano delle sole voci che si scostano fra loro*, Brescia.
- SAMARANI B. 1852, *Vocabolario cremasco-italiano*, Milano.
- SEMINARISTI 1759, *Vocabolario bresciano e Toscano compilato per facilitare a' Bresciani col mezzo della materna loro lingua il ritrovamento de' vocaboli modi di dire e proverbi toscani a quella corrispondenti*, Brescia, Pietro Pianta Stampatore Camerale [rist. anast. Brescia 1974].
- SERIANNI L. 1981, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicografo romano Tommaso Azzocchi*, Firenze.
- SORDI I. 1992, *Cherubini dialettologo e folklorista*, in «La Ricerca Folklorica» 26, pp. 9-23.
- TIRABOSCHI A. 1873, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi*, Bergamo.
- TIRABOSCHI A. 1879, *Appendici al vocabolario dei dialetti bergamaschi*, Bergamo.
- TOMMASEO N., BELLINI G. 1861-1879, *Dizionario della lingua italiana*, Torino.
- ZAPPETTINI S. 1859, *Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persone e specialmente per la gioventù*, Bergamo.

LITERATURE, HISTORY OF SCIENCE AND ETHNOGRAPHY

Nescio quo turbine agor: turbine o trottola di Eros?

(Nota a Ovidio, *Amori*, 2.9.27-28)

Chiara Torre

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

chiara.torre@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0000-0003-0435-9160>

DOI 10.54103/milanoup.115.114

Abstract

In *Amori*, 2.9.27-28 Ovidio afferma che, proprio quando aspira al congedo dalla *militia amoris*, improvvisamente la sua mente viene travolta da un non meglio precisato turbamento (*turbo*), che lo trascina a nuove imprese sotto l'egida di Cupido.

Se l'immediato contesto sembra non lasciare dubbi sul significato di “turbine” da attribuire al termine *turbo*, tuttavia una più attenta analisi, incrociando una molteplicità di dati letterari e figurativi, suggerisce la presenza di una sorta di gioco ecfrastico proposto ai suoi lettori. Ovidio alluderebbe qui a uno o più oggetti rotanti (una trottola? una *iunx*?) variamente connessi all'iconografia di *Eros ludens* e capaci di evocare icasticamente il carattere “reversibile” dell'elegia in cui sono iscritti. Ciò potrebbe confermare la lettura di *Amori*, 2.9 come un *dramatic pair*, composto da due elegie distinte (2.9a = vv. 1-24; 2.9b = vv. 25-54) ma strettamente connesse tra loro.

In *Amores*, 2.9.27-28 Ovid says that just when he finally aspires to leave the *militia amoris*, his mind is suddenly overwhelmed by an unspecified “perturbation” (*turbo*), dragging him to new struggles under the banner of the god of Love. If the immediate context seems to leave no doubt about the meaning of “whirlwind”, to be attributed to the latin term *turbo*, a more careful analysis, interwinning a multiplicity of literary and figurative data, suggests the presence of an ecphrastic game, which Ovid proposes to his reader. The poet would allude here to one or more turning objects (a spinning top? a *iunx*?) variously connected to the iconography of *Eros ludens* as well as capable of visually evoking the “reversibility” of the elegy in which they are inscribed. This could confirm the reading of *Amores*, 2.9 as a dramatic pair, composed of two distinct elegies (2.9a = vv. 1-24; 2.9b = vv. 25-54) but closely connected to each other.

1. Introduzione

In *Amori*, 2.9.27-28¹, con malcelato sconcerto, Ovidio afferma che proprio quando l'ardore amoroso sembra essersi ormai spento in lui, lasciando spazio solo ad un annoiato disgusto, improvvisamente la sua mente viene travolta da un non meglio precisato turbamento: *cum bene pertaesum est, animoque relanguit ardor, / nescio quo miserae turbine mentis agor* («Quando sono del tutto disgustato e nell'animo si è smorzato l'ardore, vengo spinto da non so quale turbine della mia mente sventurata»). Nei versi successivi, dopo aver sviluppato due similitudini, rispettivamente con il cavallo imbizzarrito (che trascina a precipizio il cavaliere) e con l'inattesa folata di vento (che risospinge al largo la nave in procinto di approdare in un porto sicuro), il poeta riconosce di essere nuovamente caduto in balia del soffio imprevedibile di Cupido (*invera Cupidinis aura*) e delle sue ben note saette.

La similitudine marinara e il termine *aura* sembrano dunque non lasciar dubbi sull'interpretazione di *turbo* (v. 28) come “turbine” (una valenza, tra l'altro, quasi esclusiva in Ovidio)². Tuttavia, come già notato da altri (Booth 1991: 28; McKeown 1998: 185³), il verso potrebbe celare un'allusione alla trottola (*turban*)⁴ di Eros, icasticamente evocata da Tibullo nell'*incipit* della quinta elegia del primo libro, in un contesto abbastanza analogo a quello ovidiano. Anche Tibullo, pur avendo appena dichiarato di accettare con virile fermezza la condizione di *single* dopo la rottura con la sua donna, avverte tuttavia la violenta spinta di Eros, che lo sferza come fa un bambino con la sua trottola: *Namque agor, ut per plana citus sola verbere turban / quem celer assueta versat ab arte puer* («Infatti sono spinto come, sul piano, una trottola, mossa a colpi di frusta, che veloce il bambino fa roteare con la consueta destrezza»: 1.5.3-4).

La situazione, è vero, non è proprio identica, perché Tibullo si riferisce alla sua incapacità di dar seguito al *discidium* con Delia, tormentato com'è dalla gelosia per il nuovo *dives amator* di lei; mentre Ovidio, nella prima parte dell'elegia, inscena piuttosto una generale (e pretestuosa) *renuntatio amoris*, che è insieme

1 Seguo la numerazione dell'edizione di riferimento (Ramirez de Verger 2003), che considera l'elegia unitaria. A breve torneremo sulla questione cruciale della presunta unità del testo o della possibilità di considerare due elegie distinte (9a = vv. 1-24; 9b = vv. 25-54).

2 Se escludiamo il passo in esame, delle restanti 8 occorrenze di *turbo*, 4 hanno valenza di “turbine” associato al vento o alla tempesta (*Lettere di Eroine*, 7.65; 19.139; *Metamorfosi*, 6.310; 11.551); 2 significano “stravolgimento” o “confusione” (*Amori*, 3.15.1; *Metamorfosi*, 7.614); in un unico caso (*Metamorfosi*, 1.130), *turbo* indica l'avvitamento in forma di cono di una parte della *bucina* di Tritone (*Library of Latin texts*, CLCLT, online, Brepols).

3 McKeown 1998: 381 («Such echoes, in which the correspondence is in sound rather than, or as well as, sense are frequent in Amores»), con riferimento ad altri casi analoghi, in cui un'allusione intertextuale è impreziosita da un cambio di significato del termine implicato in essa (*Amori*, 1.2.17: *urget*; 2.9.22: *rudis*; 2.17.34: *ingenio*).

4 La forma *turban* è *lectio difficilior* sostenuta dalla tradizione indiretta (Carisio, p. 184, 1 Barwick) contro tutti i codici (*turbo*).

una (falsa) *recusatio* poetica, rivolta direttamente a Eros. Identico, però, è l'esito: in entrambi i casi, a sconvolgere la mente del poeta, vanificandone propositi o desideri, è l'arrivo repentino di Amore che riafferma un potere assoluto e capriccioso, espresso con l'immagine di un vorticoso roteare. Tant'è che entrambe le elegie, nel loro complesso, si possono configurare come una sorta di palinodia, con cui Tibullo e Ovidio fanno umilmente ammenda, rispettivamente, del proclamato *discidium* con la donna amata e della pretesa licenza dalla *militia amoris*: una rotazione a 360° gradi, potremmo quasi definirla, di cui il *turbo*, sia esso giocattolo o mulinello di vento, è evidente trascrizione metaforica.

La questione che vorrei affrontare in questa sede riguarda appunto i possibili effetti che la traccia tibulliana produce sulla significazione del testo ovidiano, a livello non solo formale ma anche tematico e strutturale. Tale questione, in apparenza marginale, è in realtà connessa con il nodo senz'altro più controverso (e per molti aspetti insolubile) dell'esegesi di *Amori*, 2.9, cioè il problema della sua unità o meno. Le riflessioni che seguono intendono suggerire qualche spunto per inquadrare tale problema in una diversa prospettiva, senza alcuna pretesa di avanzare soluzioni definitive. Ma procediamo con ordine, dando anzitutto uno sguardo al possibile retroterra del *turbo* ovidiano citato in *Amori*, 2.9.27-28.

2. La trottola di Eros: la traccia di Tibullo (e non solo).

2.1 Una trottola programmatica: da Callimaco a Tibullo

Come si è accennato, Tibullo (1.5.1-5) paragona sé stesso, quale vittima della follia d'amore, a una trottola (*turban*), fatta roteare velocemente a colpi di frusta da un bambino esperto del gioco.

È appena il caso di menzionare, al proposito, il debito tibulliano nei confronti del primo degli *Epigrammi* di Callimaco (*Epigrammi*, 1 Pfeiffer), in cui l'immagine polisemica della trottola configura una sorta di manifesto poetico (Livreia 1995). A Dione (forse un poeta suo seguace), Callimaco raccomanda di seguire i principi della nuova poetica, improntata alla *leptotes* ("tenuità"), invitandolo ad assecondare la propria ispirazione e a rinunciare a generi di poesia troppo elevati. Questa raccomandazione viene veicolata a un aneddoto, raccontato nel seguito dell'epigramma: Pittaco, uno dei Sette Sapienti, esortò un forestiero, indeciso tra due proposte di matrimonio (una altolocata, l'altra più consona al suo rango sociale), a imparare da un gruppo di bambini che giocavano per la strada lì accanto con la trottola e ne accompagnavano il movimento con il ritornello «Segui la tua» (strada) ovvero «Prendi la tua» (moglie).

Come è noto, la trottola callimachea conosce un'altra, anche più celebre ripresa nella letteratura latina. In un passo del settimo libro dell'*Eneide* (vv. 373-408), per descrivere gli effetti della pazzia suscitata dalla Furia Aletto nella regina

Amata, Virgilio ricorre al paragone con il movimento vorticoso di una trottola (*turbo, buxum*) sotto i colpi di frustra dei bambini, che ne seguono trepidanti la traiettoria, giocando nell'atrio spazioso (*vacua atria*) della reggia (segno di una tensione opposta a quella callimachea, dalla *tenuitas* ellenistica dei crocicchi delle strade, al sublime epico della reggia antica; Bocciolini Palagi 2007: 74-76; 79).

Se pure non è possibile attribuire con certezza la priorità cronologica dell'allusione callimachea a Tibullo o a Virgilio (e, di conseguenza, è vano tentare di stabilire chi dei due imiti l'altro), si può ugualmente valutare la specificità della similitudine tibulliana nel contesto elegiaco.

Tale similitudine si focalizza infatti non solo sulla trottola, quale referente di chi è vittima della pazzia di amore, ma anche sul *puer*, quale figura di Eros che non permette al poeta di rifiutare l'amore, ma anzi, in quanto ribelle, lo punisce con il fuoco e la tortura (1.5.5: *ure ferum et torque* «brucia e tortura il ribelle») come si puniscono gli schiavi fuggitivi (con allusione evidente al *servitium amoris*)⁵. Nell'elegia tibulliana l'identificazione del *puer* con Eros è garantita anche da una ripresa intratestuale (Tibullo, 1.4.76: *multa callidus arte puer* «un astuto fanciullo di scaltra destrezza»); inoltre, Eros è alato e quindi veloce (*celer*) per definizione, come appunto il *puer* che manovra la trottola.

La trottola traccia pertanto, come già in Callimaco, una direzione programmatica: assecondare il suo roteare significa seguire una precisa vocazione stilistica e poetica. In Tibullo però si attua un cortocircuito, che ben si adatta all'autoreferenzialità dell'elegia come tale: la trottola diventa ora il *transfert* del poeta innamorato, schiavo di Eros, che fa della sua *persona*, in balia di una incessante, travolgenti passione amorosa, l'oggetto esclusivo della propria scrittura; il *puer* non è più strumento predittivo, neutro e volutamente estraneo alla dimensione poetica in cui si svolge il dialogo tra poeta e destinatario, ma finisce per coincidere con il dio Amore, fonte di ispirazione elegiaca. Tale ispirazione si traduce in una vera e propria azione coercitiva, ossimoricamente espressa con la leggerezza e, insieme, la spietata meccanica del *ludus*.

2.2 Eros *puer* tra testo e immagine: la traccia di Properzio

L'identificazione tra Eros e il fanciullo che gioca spensierato e spietato (a spese delle sue vittime) è un topos letterario che risale almeno fino ad Anacreonte (VI-V sec. a.C.)⁶ e che contribuì ad arricchire di molti dettagli l'iconografia del dio anche nelle arti figurative; al punto che, come giustamente è stato osservato

5 Il verbo *torqueo* rimanda peraltro ancora alla trottola sia in Virgilio (*Eneide*, 7.378: *torto... sub verbere turbo* «da trottola sotto la frustra attorcigliata») sia in Persio (3.51: *buxum torquere flagello* «far roteare la trottola con la frustra»). Maltby 2002: 243.

6 Cfr. Anacreonte, fr. 13 Page: il dio *pais* gioca con una palla di porpora insieme alla fanciulla, sottraendosi al poeta anziano (il modello omerico dell'incontro di Odisseo e Nausicaa, dove la presenza del gioco della palla segnava la differenza anagrafica tra i due, viene esplicitamente reinterpretato in chiave erotica: Bouvier 2021: 17-19).

(Dasen 2021: 8), Eros si può ritenere una delle chiavi di accesso privilegiato al reticolo semantico del “giocare” nel mondo antico nelle sue plurime e multiformali espressioni sia letterarie che iconografiche.

A partire dalla metà del V secolo, nella produzione vascolare attica a figure rosse Eros comincia a comparire nelle scene di vita quotidiana accanto a soggetti maschili e muliebri. Il dio inizia ad essere connesso alla sfera ludica prettamente infantile o adolescenziale, ad esempio in associazione a giochi come la palla, l'altalena, gli astragali, la trottola, la morra o l'*ephedrismos* (Pellegrini 2009: 18-22; 127-130)⁷. A partire dal IV sec. si compie il definitivo passaggio di Eros da *kouros* con corpo atletico a giovinetto, poi fanciullo e infine a bambino piccolo⁸, anche per influsso dei grandi modelli scultorei (*lisippe in primis*)⁹, che rappresentano l'immediato precedente delle statuine in terracotta di piccole dimensioni, di età ellenistica, con le fattezze di Eroti-putti. Di conseguenza, l'associazione di Eros con la sfera ludica si fa sempre più pervasiva (non solo nella pittura vascolare, ma anche nella toreutica e nella glittica), rivelando non solo una semplice connotazione di divertimento, ma anche un preciso legame (corroborato da varie evidenze testuali e rituali) tra il gioco, lo sviluppo del bambino e la sua educazione (Ammar 2021: 43-49) e, ancora, tra la connotazione erotica del gioco stesso e la sua relazione con i riti di iniziazione maschili e femminili (Pellegrini 2009: 182-192)¹⁰.

Ai fini della nostra analisi è interessante rimarcare come, in relazione alla pervasiva presenza di Eros *puer* nell'arte figurativa greca dal V sec. a.C. in poi, si affermi una pratica ecfrastica di matrice “eziologica” (secondo l'efficace definizione di Prioux 2007: 135-138), che ha tra i suoi soggetti privilegiati proprio i tratti infantili del dio insieme ad alcuni elementi tipici (ali, frecce e torcia). Tale *ekphrasis* eziologica, le cui radici sono da ricondurre agli *Erotikoi logoi* dei Sofisti,

7 Testimonianze figurative vascolari di V sec. a.C. in Pellegrini 2009: 366-368, Cat. 1060-1063; 1075 (palla); Cat. 1065-1067 (altalena); Cat. 1068 (trottola); Cat. 1069-1070 (morra); Cat. 1071 (*ephedrismos*); Cat. 1073 (astragali). Altre testimonianze vascolari di V sec. in LIMC 1986, III.1: 915 n. 766 (carretto); 913 n. 748 (cerchio); 914 n. 749 (combattimento dei galli); 914 n. 755 (palla).

8 In particolare, l'iconografia di Eros come un bambino piccolo (perfino nella fase pre-ambulatoria) è ben attestata nella produzione vascolare attica a figure rosse di piccole dimensioni, costituita da un *corpus* di circa 600 oggetti databili tra il 440 e il 375 a.C. (Ammar 2021: 39-43).

9 Si pensi alla statua in bronzo di Eros nel santuario del dio a Tespie, realizzata da Lisippo tra il 338 e il 334 a.C. (Pellegrini 2009: 484, Cat. 2101-2102, tavv. LII-LIII).

10 Pellegrini 2009: 487, Cat. 2134 (*ephedrismos*); 500, Cat. 2254 (anello in oro: gioco della morra); Cat. 2255, tav. LIII (scaraboeo in calcedonia: astragali); Cat. 2418 (teca di specchio: palla). Altre testimonianze in LIMC 1986, III.1: 895 n. 535 (cerchio); 914 n. 761 (cratere: *ephedrismos*); 914 n. 762 (skyphos: *ephedrismos*); 915 n. 771 (Hydria: Eros fa le capriole); 914 n. 763 (Figurine in terracotta: *ephedrismos*); 915 nn. 774-775 (monete, II-III sec.d.C.: Eroti che giocano a cavallina e agli astragali); 915 n. 776 (Figurine in terracotta: Eroti e un carretto). Per quanto riguarda i giochi della prima infanzia rappresentati nella produzione vascolare attica di piccole dimensioni, cfr. Ammar 2021.

si diffuse rapidamente a vari generi letterari (commedia, trattato e dialogo filosofico, epigramma ed elegia; Enk 1962: 169-170; Fedeli 2005: 341-345; Prioux 2007: 135-138) per entrare stabilmente nella declamazione e negli esercizi di scuola, come attesta fra gli altri Quintiliano:

Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos conjecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent ... «quid ita crederetur Cupido puer et volucer et sagittis ac face armatus» et similia.

I miei maestri, con un tipo di esercizio non inutile ed anzi piacevole per noi, erano soliti prepararci alle cause congetturali, quando ci invitavano a svolgere temi di questo genere: ... «perché si crede che Cupido sia un fanciullo, abbia le ali e sia armato di frecce» e simili. In questi problemi noi indagavamo le intenzioni, delle quali spesso è questione nelle controversie, mentre questo tipo di esercizio può a prima vista sembrare far parte dell'aneddoto (*La formazione dell'oratore*, 2.4.26; trad. R. Granatelli).

Tale pratica ecfrastica ed eziologica interella il lettore non solo sul grado di verisimiglianza della rappresentazione artistica e, dunque, sulla *techne* dell'artista, ma anche sulla sua *sophia* e sulla capacità, tramite la *phantasia*, di esprimere una certa verità riguardo all'oggetto della rappresentazione, in rapporto più o meno dialettico con l'interpretazione “secondaria” del poeta o del filosofo, che entrano in gioco nel processo descrittivo ed ermeneutico: è lecito definirla, insomma, una sorta di iconologia *in nuce* (che può talvolta sfociare in una vera e propria allegoria)¹¹.

L'esempio più significativo nella letteratura latina è rappresentato da un'elegia di Properzio, la dodicesima del secondo libro. L'*incipit* dialogico, tipico di questo genere di *ekphrasis*, invita il lettore a confrontare l'iconografia tradizionale di Amore, dipinto in forma di un *puer*, dotato di ali veloci come il vento (*ventosae alae*) e armato di frecce uncinate e faretra cretese (*hamatae sagittae, pharetra Cnosia*), con quelle caratteristiche proprie del dio e della sua azione, che nella prima parte dell'elegia vengono associate, con ostentata movenza didascalica, a ciascun dettaglio figurativo.

Il minuzioso ritratto, costruito su una rete incrociata di suggestioni letterarie, soprattutto ellenistiche (Enk 1962: 169-179; Schulz-Van Heyden 1969: 50-57; Fedeli 2005: 343-349; Landolfi 2008: 112-115) e sulle convenzionali allusioni alla iconografia del dio espresse con tipico linguaggio ecfrastico¹², si impenna proprio sulla reciproca, quasi circolare dialettica tra immagine e testo, tra gli *instrumenta Amoris* e la loro funzione psicagogica. Ma non è tutto. Per ogni singolo tratto dell'*imago* di Eros, Properzio seleziona un aspetto caratteristico del legame

11 Cfr. Anneo Cornuto, *Compendio di teologia greca*, 25 (Enk 1962: 170); Servio, *Commento all'Eneide*, 1.663: [Amore] *quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur* (Fedeli 2005: 340).

12 Linguaggio e allusioni sono così convenzionali e puntuali, che alcuni interpreti in passato ritenevano sicuro l'influsso diretto di una specifica raffigurazione pittorica del dio. Non è tuttavia necessario postulare una dipendenza diretta, data l'assoluta pervasività del tema iconografico (Fedeli 2005: 340-341; sul linguaggio ecfrastico ancora Fedeli 2005: 342, 344, 346).

elegiaco, offrendo al suo lettore una schematica rubrica dei volti di Cupido e, insieme, dei tratti fondanti del genere (Landolfi 2008: 112-113).

Interessante, ai fini della nostra analisi, è proprio il richiamo a una dimensione archetipica dell'iconografia di Eros (v.1: *quicumque ille fuit puerum qui pinxit Amorem* «Chiunque sia stato a dipingere Amore come un fanciullo»), che garantisce non solo una competenza eziologica di assoluto valore al poeta (che di tale iconografia è interprete), ma anche un profilo di autenticità alla sua elegia e perfino alla propria *persona*. Infatti, per sua stessa ammissione, il poeta è realmente “impronta” dell’immagine di Eros, quasi che le frecce della passione amorosa, imprimendosi in lui, tratteggino graficamente il ritratto del dio (v. 13: *In me tela manent, manet et puerilis imago* «In me rimangono le frecce, rimane anche l’immagine di quel fanciullo»)¹³. Con una significativa variante, però: la perdita delle ali (v. 14: *sed certe pennas perdidit ille suas* «Ma sicuramente quel fanciullo ha perso le sue ali»), ovvero l’eliminazione del tratto iconografico della volubilità e della mobilità di Eros, sottolinea l’inseparabilità paradigmatica tra dio e poeta, che troverà proprio in Ovidio, *Amori*, 2.9.2 una sicura ripresa (*o in corde meo desidiose puer* «o fanciullo che ti attardi ozioso nel mio cuore»; Landolfi 2008: 115-116)¹⁴. Torneremo ancora sull’ influenza che l’elegia 2.12 di Properzio ha esercitato sul testo ovidiano¹⁵. Prima, però, è opportuno chiudere il cerchio: proviamo dunque a rileggere l’immagine tibulliana del poeta come trottola di Eros alla luce di quanto si è fin qui osservato a proposito della matrice iconografica della rappresentazione infantile del dio, per tentare di comprendere se e fino a che punto tale matrice agisca sulla significazione testuale.

2.3 Un modello iconografico

In effetti, il contesto dell’elegia di Tibullo, in cui tale immagine si cala, è molto più simile a quello della tradizione iconografica greca che all’aneddoto presente in Callimaco o alla stessa follia infernale (e dionisiaca) di Amata nell’*Eneide*.

Il motivo di Eros che gioca a trottola rappresenta, com’è noto, una delle varianti ludiche attestate nella produzione vascolare greca, anche se non viene associata al dio in forma di bambino piccolo, ma piuttosto di adolescente¹⁶.

13 Interpretro *in me* con valore locale sia per quanto riguarda le frecce sia per l'espressione *manet imago; contra* Fedeli 2005: 351 («nel caso mio»).

14 L’intera organizzazione dell’elegia 2.12 presuppone un’intenzione metaletteraria di fondo, volta a sottolineare e a mettere in reciproca relazione i tre poli del discorso poetico properziano: l’effigie del dio e la sua natura (vv. 1-12), il proprio autoritratto poetico (vv. 13-16), il ritratto della *puella* elegiaca (Landolfi 2008: 116-117). L'*ekphrasis* diventa, a tutti gli effetti, *Programmgedicht*: «siamo a un passo dall’utilizzo ragionato che Ovidio farà della *figura* di Cupido nelle elegie prologiche e in taluni passi nevralgici degli *Amori*» (Landolfi 2008: 118).

15 Su cui insistono soprattutto McKneown 1998: 170; Fedeli 2005: 342 (rimandando a numerosi *loci* segnalati nei rispettivi commenti).

16 Ad esempio, nel *corpus* di vasi attici di piccole dimensioni citato sopra (nt. 8) la trottola non compare nel ventaglio di giochi illustrati, in ragione della scelta dei pittori di marcare la distinzione tra giochi della prima infanzia e giochi di età successive (Amman 2021: 38 nt. 6).

Possiamo menzionare, ad esempio, una *pelike* apula a figure rosse (fig. 1), attribuita al Pittore di Bologna 425 (370-360 a.C.), conservata a Matera (Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”). Sulla sinistra della scena si trova una donna seduta, elegantemente vestita e adornata, che guarda con capo chino in direzione di Eros, presente al centro della scena. Il dio alato, nudo e ornato di gioielli, stringe nella mano destra una sferza (*mastix*) pronto a tirare un colpo alla trottola che ruota ai suoi piedi. Alle sue spalle si trova un’altra giovane, intenta al gioco della palla.



Fig. 1. *Pelike* apula con Eros tra due donne e trottola; Pittore di Bologna 425; 370-360 a.C. Matera, Museo Nazionale “Domenico Ridola” (rielaborazione da Russo 2002: 70).

Ancora, sul coperchio di pisside attica a figure rosse di fine V sec. a.C. (fig. 2), conservata ad Atene (Collezione Kanellopoulos), vi è rappresentata una scena di gineceo con figure disposte circolarmente (tre femminili e una maschile). Chiude la scena il dio Eros alato, di profilo verso sinistra, intento al gioco della trottola.

Infine, possiamo citare la riproduzione grafica di una *kylix* attica a figure rosse attribuita a Douris (prima metà V sec. a.C.), attualmente dispersa (fig. 3), proveniente dall’Etruria, in cui è rappresentato Eros che irrompe dall’alto, tra due giovani intenti al gioco del cerchio e della trottola; sulla sinistra il giovane incedente verso sinistra, voltandosi indietro, stringe tra le mani un cerchio e un bastone, mentre sulla destra il ragazzo fugge abbandonando la trottola e la frusta.



Fig. 2. Coperchio di pisside attico con scena di gineceo; fine V secolo a.C. Atene, Collezione Kanellopoulos (rielaborazione da SCHAUENBURG 1976: 50, fig. 21).

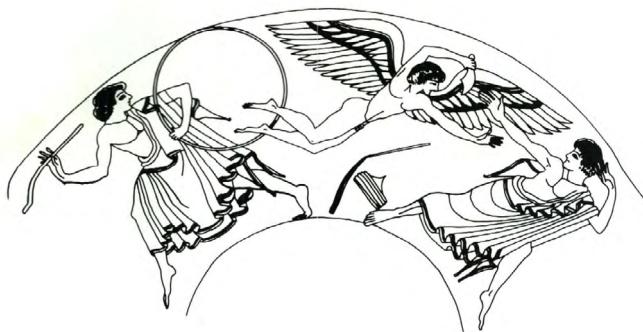


Fig. 3. *Kylix* attica a figure rosse; Douris; 500-450 a.C; già a Berlino, oggi perduta (rielaborazione da GIUMAN 2020: 22, fig. 7).

In tutti e tre gli esempi, l'associazione alla trottola configura per Eros un ruolo analogo a quello di Ermes¹⁷: il dio partecipa attivamente all'espressione

¹⁷ Ermes, dio del movimento, della velocità e dei crocicchi delle strade, è lui stesso, per così dire, un “dio-trottola”, associato iconograficamente, in via privilegiata, a tale giocattolo e, tramite esso, al mondo della curotropia (Giuman 2020: 16-21). Tale associazione, sul piano funzionale, esprime anzitutto il passaggio di crescita del giovane maschio dall'età infantile alla

delle regole della seduzione amorosa, concepita come rito di passaggio per ragazzi e ragazze, gioco di destrezza e insieme procedura divinatoria, movimento interiore e insieme pratica sociale. Più in generale, l'iconografia vascolare sfrutta l'affinità antropologica tra seduzione erotica e attività ludica (oltre alla trottola, si ritrovano frequentemente la palla, l'*ephedrismos*, il cerchio e numeri di giociera e il gioco della morra) per esprimere, da un lato, la percezione del sentimento amoroso come inquietudine e aleatorietà e, dall'altro, la volontà di controllo e di regole sociali e collettivi che riducano rischio e imprevedibilità (Dasen 2016).

Ai fini della nostra analisi, nell'iconografia vascolare di Eros *ludens* va soprattutto rimarcata la presenza di uno spazio spiccatamente femminile (Dasen 2016: 9-10). Alle figure femminili viene infatti attribuito, dall'età greca classica in poi, un ruolo decisamente preminente e attivo nel processo di seduzione amorosa, paragonabile, pur con tutte le differenze di contesto, al ruolo della *puella elegica*: un dato di cui credo si debba tenere conto, per sostenere l'importanza della matrice iconografica, accanto a quella letteraria, nella rappresentazione di Eros *ludens* nell'elegia latina.

D'altra parte, l'associazione della trottola con Eros adolescente nella stessa iconografia vascolare non costituisce una seria difficoltà per la presenza del giocattolo accanto a Eros *puer* nella letteratura latina, sia in ragione del fatto che il giocattolo doveva effettivamente far parte della panoplia ludica dei bambini, anche se un poco più grandicelli, sia in considerazione della valenza del termine *puer*, che indica un'età variabile tra la prima infanzia e l'adolescenza (fino ai 15-18 anni)¹⁸.

Con l'ausilio della lente figurativa, che ho cercato ora di valorizzare, inviterei dunque a rileggere l'*incipit* di Tibullo 1.5 alla luce dell'*ekphrasis* eziologica di Eros *puer*, di cui Properzio 2.12 fornisce un modello ermeneutico significativo (anche se non mi spingerei a ipotizzare specifici rimandi intertestuali tra i due poeti, per evitare di sollevare spinose questioni, di cronologia ma non solo, che esulano dall'orizzonte della presente analisi)¹⁹.

pubertà e all'efebia: in un epigramma di Leonida (*Antologia Palatina*, 6.309), la trottola, chiamata ρόμβος / *rhombos* è tra i giocattoli offerti da Filocle a Ermes quando compie tale passaggio (vd. *infra*, §3.3.2). Di analoga offerta rimane testimonianza in un'epigrafe dal Kabirion di Tebe (Iscrizione n. 2: Wolters, Bruns 1940: 21-23). Ma l'associazione con Ermes potrebbe anche indicare un più specifico significato oracolare: il dio è infatti latore di una capacità predittiva minore, legata a forme di divinazione di carattere cleromantico come la mantica dei ciottoli (Giuman 2020: 38-41; Lambrugo 2022 c.d.s.). L'associazione di Ermes alla trottola potrebbe dunque essere il corrispettivo, per il mondo giovanile maschile, dell'associazione tra Eros e la trottola per il gineceo, probabilmente investita di una funzione specifica nel complesso ambito della ritualità domestica prenuziale (Giuman 2020: 34-41). Vd. anche *supra*, saggi di C. Lambrugo e A. Lojacono.

18 Sulla scansione, piuttosto variabile e basata prevalentemente su ragioni sociali e militari, di *pueritia*, *adulescentia*, *inventus* ed età adulta a Roma mi limito a rimandare a Néraudeau 2008.

19 La maggior parte degli studiosi (Lyne 1998: 523) accetta questa ipotesi di cronologia relativa: Properzio I (prima del 28 a.C.), Tibullo I (27-26 a.C.), Properzio II a [= 2.1-10] (26 a.C.),

Mi sembra cioè di poter affermare che il richiamo proemiale all'*imago* stilizzata e convenzionale di Eros *puer*, con alcuni dei suoi tipici attributi (la trottola e la *celeritas* in Tibullo; ali, torce e frecce in Properzio) non sia solo un tratto esornativo di gusto alessandrino, ma piuttosto un dispositivo ecfrastico capace di attivare una sorta di collaborazione ermeneutica tra il poeta e i suoi lettori, dapprima giocando sulla competenza visiva e letteraria di questi ultimi (a un primo livello, i lettori sono sollecitati a leggere il *topos* poetico di Eros *puer* integrandolo con la ricca e convenzionale tradizione figurativa), in secondo luogo approdando a una più impegnativa definizione di quello che si potrebbe definire il tipico “corto circuito” elegiaco. Vale a dire che, a un secondo livello, ancora sulla scorta della loro competenza figurativa, i lettori sono invitati a ricreare in forma, per così dire, “transmediale” l’inseparabilità paradigmatica tra Eros *puer* e il poeta elegiaco, decifrando la presenza del poeta *dentro* all’immagine, che è a sua volta oggetto di *ekphrasis* dentro il testo (il poeta come trottola in Tibullo, il poeta come *imago* di Eros in Properzio, in entrambi i casi con riferimento a un’immagine vascolare o su altro supporto).

Insomma, alludere all’iconografia tradizionale di Eros *puer* (Tibullo) o descriverla minuziosamente (Properzio) potrebbe essere una mossa non priva di valenza metaletteraria: con essa, il poeta elegiaco sembra volersi inserire in una precisa tradizione ecfrastica, gareggiando con il *primus inventor* in campo figurativo e rivendicando per sé una pari competenza eziologica, quale *primus inventor* di un nuovo genere letterario, per creare una nuova archetipica *imago* del dio (e di sé stesso) come “Eros elegiaco”.

Sulla scorta di quanto sin qui osservato, mi accingo ora a postulare la presenza di un analogo modello iconografico (Eros *ludens*) anche dietro al *turbo mentis* citato da Ovidio in *Amori*, 2.9.27-28 e a rileggere dunque, in modo più articolato, la struttura di questa elegia.

Properzio II b (11-31) [24 a.C.). È pur vero che tale proposta è stata recentemente messa in discussione (Knox 2005) con seri argomenti, che spingerebbero a retrodatare Tibullo I alla fine del periodo triumvirale, cioè precedentemente alla pubblicazione di Properzio I; e che comunque, anche accettando l’ipotesi tradizionale, è pur sempre lecito postulare reciproche influenze tra i due elegiaci, basate sulla circolazione di singoli componimenti prima della pubblicazione, in forma privata o tramite *recitationes*. Tuttavia, per quanto riguarda le due rispettive immagini di Eros *puer*, non è qui mia intenzione ipotizzare dipendenze dirette o illusioni reciproche, ma piuttosto verificare in entrambi i casi una convergenza tra codice figurativo e codice poetico che, per molti aspetti, riveste la stessa funzione metaletteraria in entrambe le elegie.

3. *Amori*, 2.9 o della reversibilità

3.1 Una, due o un paio?

Come si è accennato in apertura, esiste un annoso dibattito riguardo all’unità vera o presunta della nona elegia del secondo libro degli *Amori*. Se infatti la tradizione manoscritta è concorde nel trasmettere il componimento come unitario (54 versi), è tuttavia innegabile la presenza di una forte cesura tra il distico dei vv. 23-24 (in cui il poeta, dopo aver rivendicato una lunga, logorante ma sempre fedele *militia* al servizio del dio dell’amore, dichiara che è tempo per lui di un onorevole congedo) e il distico dei vv. 25-26 (in cui egli dice di voler rifiutare una vita senza amore, anche se gli fosse ipoteticamente offerta, e ammette di essersi nuovamente lasciato trascinare dal turbine amoroso). Non è tanto il repentino cambiamento di idea in sé, quanto la mancanza di mediazione tra il primo e il secondo stato emotivo a rendere la cesura assai sospetta. Fin dal 1854 Lucian Müller formulò dunque l’ipotesi di due elegie originarie e distinte, indebitamente riunite nella tradizione manoscritta. Da qui in poi la critica si è divisa su due fronti, unitaristi e separatisti, con un ventaglio di molteplici e variegate posizioni, magistralmente ricostruite da Cynthia Damon (1990: 269-277).

Non potendo qui entrare nel dettaglio, ai fini della nostra analisi adotteremo la soluzione di compromesso proposta da Booth (1991: 53): le due elegie potrebbero essere in origine distinte, ma pur sempre concepite come un dittico, giocato su reciproci effetti speculari e, dunque, ascrivibile alla categoria di quei *dramatic pairings* o *consecutive paired poems* (due componimenti adiacenti di cui il secondo presupponga gli eventi del primo), che già Davis (1977) e poi ancora Damon (1990: 277-286) analizzarono con cura, individuandone vari esempi sia negli *Amori* (1.11-12; 2.2-3; 2.7-8; 2.13-14) sia in Properzio (ad es. 2.28a-b; 29a-b). In Ovidio, questa tipologia di componimenti a dittico sembra replicare uno schema costante, al netto di qualche differenza giustificata da esigenze di *variatio* (Damon 1990: 279; 286).

Ora, ciò che distingue un dittico (o *dramatic pair*) da un componimento singolo che pure preveda al suo interno un cambio di situazione o comunque più di una scena o di un “atto”²⁰, è il fatto che, mentre nel secondo caso il lettore viene informato riguardo all’evento che provoca il cambio di situazione, nel primo caso, al contrario, può solo intuire, da indizi presenti nel secondo componimento, che sia accaduto qualcosa che ha cambiato, anzi rovesciato la situazione precedente, illustrata nel primo componimento del dittico. In altre parole, ciò che separa le due parti del dittico è la percezione di una sorta di pausa narrativa, che crea un effetto di *suspense*.

Nel caso di *Amori*, 2.9 si potrebbe inferire che, nella pausa tra le due parti del *dramatic pair* (2.9.1-24 [9a] e 2.9.25-54 [9b]), Ovidio abbia tentato di rinunciare

20 Cosa non infrequente in Ovidio (ad es. *Amori*, 1.6; Damon 1990: 281 nt. 46).

all'amore, più per un senso passivo di spossatezza che per una vera e propria scelta attiva; e che, forse per un inaspettato incontro con la sua amata o con un'altra donna, sia incappato nuovamente e repentinamente nel meccanismo della seduzione amorosa innescato da Eros²¹.

La trascrizione letteraria della *suspense* è a mio parere da individuare proprio nella similitudine del *turbo*: il passaggio al piano figurato non solo crea una sorta di varco che sospende la linearità temporale, ma allude anche, evocando un movimento rotatorio (se non addirittura un oggetto rotante, dal vorticoso e incerto movimento), al *turning point* su cui il dittico si impernia. Gira il *turbo* azionato da Eros; un nuovo giro d'amore comincia.

3.2 *Turning point* e *turning object*

Non sarebbe del resto l'unico caso, negli *Amori*, in cui il *turning point* di un *dramatic pair* viene sottolineato ricorrendo proprio a un oggetto materiale, capace di evocare, per la sua forma, un punto di svolta.

Nel dittico costituito dalle due elegie 1.11 e 1.12 sono le *tabellae* scrittorie, vergate da Ovidio, recapitate a Corinna tramite la fedele ancilla Nape e poi rispedite al mittente, a veicolare la *suspense*. Il lettore è sollecitato a immaginare la scena mancante, durante la quale Corinna legge le tavolette, cancella e scrive a sua volta la risposta. Ma non è tutto: proprio la tipica forma a cerniera di questo supporto scrittorio e la sua funzione reversibile (le tavolette si prestano a essere scritte, cancellate e di nuovo riscritte) potrebbe rappresentare icasticamente il punto di snodo tra la prima e la seconda parte del dittico. Alle *tabellae* è affidata dunque una specifica funzione metaletteraria: da un lato, incorporano nelle due elegie l'atto stesso della scrittura d'amore nel suo ondivago sussultare, dalla speranza per un incontro d'amore alla disperazione per il suo fallimento (quasi anticipando le dinamiche testuali delle *Heroides* a dittico); dall'altro, riproducono concretamente nel tessuto testuale la reversibilità strutturale (e non solo contenistica) su cui il dittico si impernia.

Pur con tutte le cautele del caso, vorrei pertanto avanzare l'ipotesi che anche il *turbo* evocato in *Amori* 2.9.27-28 abbia una analoga funzione metaletteraria e non indichi solo il movimento vorticoso del vento d'amore, che trascina di nuovo al largo la nave quasi in porto²², ma possa contenere anche un'allusione a un *turning object*, manovrato da Eros, che delinea icasticamente il *turning point* del dittico costituito da 2.9.1-24 (9a) e 2.9.25-54 (9b). Un'allusione, a dire il vero, non troppo celata: il poeta pare quasi invitare il lettore a uno sforzo di competenza ecfrastica (*nescio quo turbine*: quale *turbo*, appunto?), maturata sia sulla tradizione

21 Meno convincente mi pare la spiegazione di Damon (1990: 287): nella pausa narrativa che cade tra il v. 24 e il v. 25 Ovidio potrebbe aver ripensato a occasioni passate in cui già aveva ritenuto il suo amore raffreddato ma poi si era dovuto ricredere.

22 Sia detto per inciso che nella tradizione iconografica di Eros, non manca la curiosa raffigurazione del dio che tiene in mano un modellino di nave. Cfr. LIMC 1986, III.1: 878 nn. 324-328.

elegiaca precedente (Tibullo, 1.5: il *turban* di Eros) – che rimanda a sua volta a una pratica ecfrastica ed eziologica testimoniata, tra gli altri, da Properzio (2.12: l'iconografia di Eros *puer*) – sia sulla condivisione di un codice figurativo (le immagini di Eros *ludens* nella pittura vascolare, nella glittica e nella toreutica)²³.

Ed è importante sottolineare che l'indizio più sicuro in base al quale presupporre la presenza, in *Amori* 2.9, di un contesto ecfrastico, risiede ancora nell'elegia 2.12 di Properzio, ripresa puntualmente da Ovidio: notiamo ad esempio l'insistenza sulla figura del *puer* (*Amori* 2.9.2: cfr. Properzio 2.12.1-2), sulle sue *ventosae alae* (*Amori* 2.9.49: cfr. Properzio 2.12.5) e le frecce uncinate (*Amori* 2.9.13: cfr. Properzio 12.2.9).

Anche l'epiteto *purpureus* (*Amori*, 2.9.34), usato molto frequentemente dai poeti per sottolineare la radiosità giovanile e divina del dio²⁴, potrebbe rimandare più specificamente a un contesto pittorico²⁵.

La prima, parziale conclusione che possiamo avanzare a questo punto è che Ovidio si stia cimentando in una sorta di “gioco ecfrastico”²⁶ con cui il lettore viene invitato a scoprire, dietro l'immagine del turbine d'amore, la presenza di un *turbo* (materiale o dipinto che sia), manovrato da Eros e capace di attivare sia la conversione del poeta sia la palinodia di cui si compone il dittico. Ma, appunto, di quale *turbo* si tratta?

23 Questa sfida al lettore, che gioca con la rappresentazione di Eros *puer* offerta dai suoi predecessori e ne propone alcune possibili variazioni ecfrastiche, mi sembra per certi versi contenere *in nuce*, già all'epoca degli *Amores*, alcuni germi di quella “rivoluzione culturale” che Giulia Sissa individua nell'*Ars amatoria*, dove Ovidio rovescerebbe completamente il legame tra *ludus* e *amor* come inteso da Tibullo e Properzio (nel senso di vacuità, illusione, inganno, crudeltà e follia), ridefinendo teoreticamente l'amore come didattica ludica, gestita dal poeta *magister* con piena cognizione delle regole e dei limiti del gioco (Sissa 2021a, 2021b). Secondo la studiosa, il manifesto di questa rivoluzione ovidiana va rintracciato nel proemio dell'*Ars*, nella emblematica espressione *Sed puer est!* (*Arte di amare* 1.10), con cui l'autore contesta la rappresentazione di Eros bambino in Properzio 1.12, dove il dio era raffigurato come crudele e irrazionale, e ne afferma al contrario la docilità, in ragione della sua *mollis aetas* che può essere plasmata ad opera del poeta *magister*.

24 Passi paralleli in McKneown 1998: 24-25, nt. a *Amori*, 2.1.38.

25 Altre due riprese puntuali: l'immagine della navigazione perigliosa (*Amori*, 2.9.31-33: cfr. Properzio 2.12.7-8) e la domanda, rivolta direttamente al dio, su quale gusto ci trovi a tormentare le membra ormai disseccate del poeta, piuttosto che dirigersi verso altri bersagli ancora intatti (*Amori*, 2.9.13-14: cfr. Properzio 2.12.17-20).

26 Per il concetto di “gioco ecfrastico” in Ovidio e l'esame di un caso di studio particolarmente articolato (*Metamorfosi*, 4-5) rimando a Torre 2021. La presenza di un gioco ecfrastico, per cui il poeta suggerisce la presenza di un oggetto iscritto nel testo, senza però svelarlo esplicitamente, ma presupponendo la competenza visuale del lettore chiamato a decifrarlo, può essere ricondotta alla tipica poetica ovidiana dell'illusione, cioè a quella elusiva e ingannevole duplicità di piani e di significati, che Hardie (2002: 3) definisce come «an intensification and thematisation of a dialectic between absence and presence that can be traced in many other areas both textual and non textual».

3.3 Trottola, *rhombos* o *iunx*?

3.3.1 Reversibilità magica: la traccia di Orazio

Per tentare di rispondere all’indovinello ovidiano, proporrei di uscire dall’ambito strettamente amoro ed elegiaco e di esplorare un’altra palinodia, in cui il meccanismo di reversibilità sia effettivamente innescato o, comunque, indicato attraverso un analogo *turning object*.

Com’è noto, già Orazio aveva adottato questo espediente nell’*Epo di* 17: una palinodia, appunto, composta per ritrattare le parole infamanti da lui pronunciate, nell’*Epo di* 5, contro la maga Canidia, nel vano tentativo di stornare da sé le terribili maledizioni di lei. In apertura del componimento, Orazio supplica la maga di compiere un rito magico che annulli tali maledizioni e, in particolare, di «sciogliere al contrario» un oggetto, chiamato *turbo*, già usato dalla maga per legarlo a sé (*Epo di*, 17.6-7: *Canidia parce vocibus tandem sacris / citumque retro sohe solve turbinem* «sciogli, sciogli il *turbo* al contrario»).

Come osserva Alessandro Barchiesi (2009: 233-234), la ripetizione *sohe... solve* suona come l’inversione di uno dei più famosi ritornelli magici della poesia latina, che ricorre nell’ottava ecloga di Virgilio (8.77-78: *necte... necte* «dega, lega»): il pastore Alfeisibeo, nel suo canto, interpreta in prima persona il lamento di una donna tradita, che ricorre a rituali magici (*carmina*) per legare di nuovo a sé *Dafni*, *l’amante* che l’ha lasciata.

Il modello sia di Orazio (*Epo di*, 17.6-7) sia di Virgilio (*Ecloghe*, 8.77-78) è notoriamente un passo del secondo idillio di Teocrito (*Idilli*, 2.40-41) in cui la maga Simeta fa ruotare vorticosa mente un oggetto magico, il *rhombos* di bronzo (þόμβος ὁ χάλκεος) sotto la spinta di Afrodite, per costringere l’amante fedifrago a tornare ad aggirarsi davanti alla sua porta. Nello stesso idillio, a partire dal v. 17, Simeta pronuncia varie volte un ritornello, invocando in questo caso un altro oggetto magico, chiamato *iunx* / *iunx*, perché attiri l’amante alla sua casa (ἴνγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα «O Iunx, attira tu alla mia casa quell’uomo»).

Il rapporto del *rhombos* con la *iunx* nell’ambito dei riti magici antichi non è affatto chiaro, anche per la penuria di dati iconografici e materiali e per l’incertezza che regna nelle fonti. A complicare il quadro c’è poi il fatto che, oltre alla funzione magica, il *rhombos* sembra aver avuto un ruolo preminente nei riti misterici, in particolare dionisiaci, rivelando per di più qualche interferenza proprio con la trottola.

Prima dunque di affrontare la questione di quale oggetto sia da identificare nel *turbo* oraziano (*Epo di*, 17.6-7) e se e fino a che punto lo si possa mettere in relazione con il *turbo* ovidiano (*Amori*, 2.9.27-28), è necessario delineare un sintetico, ma ragionato quadro di insieme dei dati a nostra disposizione, da cui selezionare i soli elementi pertinenti alla nostra indagine.

3.3.2 Alla ricerca del rhombos perduto: i misteri dionisiaci

Trottola e *rhombos* figurano entrambi, insieme ad altri oggetti, tra i giocattoli di Dioniso Zagreo (Levianouk 2007). Una attenta comparazione tra le quattro fonti a nostra disposizione sul tema (un passo di Clemente Alessandrino; il relativo scolio; un passo di Arnobio; un papiro, scoperto a Gurob e risalente al III sec. a.C., che presenta alcune corrispondenze testuali con il passo di Clemente e il suo scolio) può aiutare a dipanare, almeno in parte, la complicata matassa.

1) I misteri di Dioniso sono addirittura inumani. Egli era ancora infante, mentre i Cureti eseguivano intorno a lui una danza guerriera; i Titani, essendosi introdotti con l'inganno e avendolo allettato con giocattoli ne fecero brani che ancora era bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, il tracio Orfeo:

«*kōnos*, rombo e i pupattoli dalle morbide membra,
e i bei pomelli aurei delle canore Esperidi».

E non è inutile, per condannarli, esporre quelli che sono gli inutili simboli di questa vostra iniziazione: l'astragalo, la palla, la trottola, le mele, il rombo, lo specchio, il vello.

(*Frammenti Orfici*, Fr. 34 p. 110 Kern = Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2.17.2-18.1 [1.14.7 Staeh.]).

2) *Kōnoi*: le trottole e i tirsi, secondo Diogeniano. *Rhombos*: vortice, trottola, pezzetto di legno cui si connette la funicella e nei misteri viene agitato affinché produca ronzio. Lo stesso viene chiamato anche *rhymbos*. Così Diogeniano. E che si dica *rhombos* e *rhymbos* lo attesta Apollonio Rodio: «I Frigi onorano Rea con il *rhymbos* e il tamburo». *Kōnos* e *rhombos*: un tipo di danza.

(Scoli a Clemente Alessandrino, *Protrettico e Pedagogico*, 2.17.2 [1.14.7 Staehl]).

3) [...] un solo Dioniso simboli

[...] dio nel grembo

[...] ho bevuto asino mandriano

[...] la formula rituale: “in alto in basso” per i [...]

[...] è quanto ti è stato dato ...

[...] gettare nel canestro

[...] *kōnos* *rhombos* astragali

[...] oppure specchio

(*Frammenti Orfici*, Fr. 31 pp. 101-102 Kern = Papiro di Gurob 1.23-30).

4) Ma ci rifiutiamo di parlare pure di quegli altri baccanali, in cui agli iniziati, con l'obbligo del silenzio, vengono rivelati e manifestati arcani segreti, come cioè Libero, mentre era intento ai suoi giochi fanciulleschi, fu sbranato dai Titani e, tagliato pezzo a pezzo, gettato a cuocere nei pentolini; e come poi Giove, attratto dal delicato profumo, volò, senza essere stato invitato, al pranzo e, conosciuto il misfatto, colpì gli assassini col fulmine, precipitandoli nella parte più profonda del Tartaro. La prova di questo misfatto e la trama di tale sciagurato evento si possono leggere nei poemi tramandati dai vate tracio, dove si parla di astragali, specchio,

trottole, rombi girevoli, palle lisce, pomelli d'oro rubati alle vergini Esperidi.
(Arnobio, *Difesa della vera religione contro i pagani*, 5.19).

Anzitutto, la polemica antipagana di Clemente può ritenersi all'origine della tradizione per cui tali giocattoli diventano strumenti del sacrificio di Dioniso e simboli della sua morte innocente, perdendo così il valore originario, rituale e iniziatico, fondato sull'effetto mistico-magico dei suoni, dei bagliori e dei movimenti vorticosi, che propiziavano la riunione mistica tra l'iniziato e la divinità (Tortorelli Ghidini 2000: 261-263). Va poi osservato che, tra i giocattoli di Dioniso, il *rhombos* compare in tutte e tre le fonti a nostra disposizione, mentre la trottola è attestata solo in Clemente e in Arnobio, ma è assente nel papiro di Gurob, a meno di non volerla identificare con il *kōnos* / κῶνος (nominato accanto al *rhombos*, allo specchio e agli astragali) come propone lo scolio al passo di Clemente. Proprio lo scolio tuttavia, avvalendosi dell'autorità del grammatico Diogeniano, riporta in alternativa anche la (più plausibile) equivalenza tra il *kōnos* e la pigna (del tirso). Quanto al *rhombos*, nel medesimo scolio esso viene definito come un piccolo oggetto di legno a cui si lega una cordicella per farlo ruotare in aria e produrre una intensa vibrazione sonora; nulla però ci viene detto sulla sua forma, poiché i termini *dinos* (vortice, mulinello) e *kōnos* (pigna, cono) non rimandano a sue qualità intrinseche, ma sono il risultato di una mera associazione lessicografica (come tale, non sempre e non del tutto perspicua). Analogamente, un passo di Euripide (*Elena*, 1362-1363), menzionando il rombo accanto al tirso e alla nebride in contesto dionisiaco, descrive la vibrazione dell'aria prodotta dal suo vortice circolare (ρόμβου θειλιστομένα / κύκλιος ἔνοσις αιθέρια «da vibrazione circolare del rombo»), ma non il suo aspetto. Sulla sua forma circolare ci ragguagliano invece altre fonti scolastiche e lessicografiche, variamente riconducibili a un passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1.1138-1139) che menziona il *rhombos* nell'ambito dei misteri di Rea a Cizico (*Scoli ad Apollonio Rodio*, 1.1139: 103.3-5 Wendel; *Etymologicum Magnum*, 706.28-31 Kallierges; Eustazio, *Commento a Dionigi Periegeta*, 1134.28-32 Müller; *Commento all'Odissea*, 1.14.16-18 Stallbaum).

La formula con cui il *rhombos* viene citato in queste ultime fonti è pressoché standardizzata: un oggetto di forma circolare (un cerchio o cerchietto, τροχός, τροχίσκος, *trochos* / *trochiskos*), che si fa roteare (*strepheō*), sbattendolo (*hypotē*) con cinghie e producendo un rumore o una vibrazione. Il passo di Arnobio sui giocattoli di Dioniso Zagreo sembra confermare questo elemento, perché elenca non solo i *turbines* (trottole) ma anche le *volubiles rotulae* (piccole ruote girevoli), che dunque corrispondono rispettivamente a *strobilos* (trottola) e a *rhombos* nell'elenco di Clemente. L'unico dato dissonante sembra provenire da una definizione, che si legge anch'essa nell'*Etymologicum Magicum* (706.26-27 Kallierges), subito prima di quella citata sopra, e che definisce il rombo come “tavoletta mistica” (μυστικῷ σανδίῳ / *mystikoi sanidiōi*), suggerendo dunque una forma

non circolare e configurando un oggetto più simile allo strumento conosciuto oggi come *bull roarer* (Giuman 2020: 86 nt. 20).

Nelle nostre fonti la forma circolare del *rhombos* e il modo di azionarlo con la cinghia (che peraltro non esclude l'uso aereo) fanno registrare alcune possibili interferenze con la trottola (Gow 1934: 8), ma le stesse fonti non sembrano avallare in alcun modo una sovrapposizione tra i due oggetti.

L'unico caso di apparente sinonimia è rappresentato da un epigramma di Leonida (*Antologia Palatina*, 6.309) in cui si dice che il giovane Filocle ha dedicato al dio Ermes, insieme ad altri suoi balocchi (la palla, la raganella, gli astragali), anche il *rhombos* girevole (έλικτος ρόμβος / *heliktos rhombos*). Tuttavia, è possibile che qui si tratti di una sovrapposizione intenzionale tra il *rhombos* e la trottola, per iscrivere l'offerta dei balocchi e il rito di passaggio all'età adulta in una atmosfera di iniziazione dionisiaca; non si può neppure escludere un omaggio al filosofo e scienziato Archita di Taranto, concittadino del poeta, che nei suoi studi di teoria musicale aveva illustrato il rapporto tra velocità del movimento e tono musicale tramite l'esempio del *rhombos* (Tortorelli Ghidini 2000: 255-258).

3.3.3 Il *rhombos* e (è) la *iunx* nei riti magici: le fonti greche e latine

Avendo dunque delineato, almeno nei suoi tratti essenziali, l'identikit del *rhombos* usato in contesto misterico e dionisiaco e, per quanto si riesce a intuire dalle fonti, distinto dalla trottola, rivolgiamoci ora alla magia e al rapporto tra il *rhombos* e la *iunx* in questo specifico ambito. Ripartiamo dunque dal secondo idillio di Teocrito.

Se, pur con molta cautela, si ammette che i due strumenti magici, citati in luoghi distinti dell'idillio, siano anch'essi distinti (Giuman 2020: 97-98), allora la ινγξ / *iunx* va probabilmente identificata con una piccola ruota, dotata al centro di bracci e di alcuni fori dove passano i lacci per farla ruotare: quando questi ultimi vengono attorcigliati e poi rilasciati, la ruota gira velocemente con moto alternato. Della *iunx* restano alcune testimonianze sia iconografiche (Giuman 2020: 99-106; Tavv. XV-XIX; *infra*, § 3.4) sia letterarie.

Tra queste ultime, possiamo citare un epigramma anonimo conservato nell'*Antologia Palatina* (5.205: la ινγξ / *iunx* di Nico, offerta a Cipride e capace di attrarre ragazzi da ogni dove, scolpita in ametista e cesellata in oro, legata al centro da un filo di lana); un passo di Plauto (*Cistellaria*, 206: la ruota dell'amore, *rota amoris*, su cui l'amante, in modo figurato ma non troppo, viene torturato); o, ancora, un incerto frammento di Levio, citato da Apuleio (*Apologia*, 30: *trociscili unques* «de rotelle *iunges* (?)», dove si può forse leggere la traccia di una glossa scivolata a testo)²⁷.

27 Non del tutto perspicui, per quanto attestati in modo abbastanza sicuro, i rapporti tra la ινγξ / *iunx* e l'uccellino onomimo (la “torquilla” o “torcicollo”), anch'esso usato in contesto magico (su cui Giuman 2020: 91-95).

Per quanto riguarda invece il *rhombos* magico (per il quale non sembrano suscitere riscontri figurativi), le fonti a nostra disposizione (*Scolii ad Apollonio Rodio*, 4.143: 269.13-16 Wendel; Eustazio, *Commentario a Dionigi Periegeta*, 1134.32-36 Müller; *Papiri Magici Greci*, 1.4.2296; 2336 Preisendanz), ricorrendo tutte alla citazione teocritea, lo descrivono in modo simile al *rhombos* usato nei Misteri, vale a dire come un “cerchio” o un “cerchietto” (*τροχός, τροχισκίον, trochos / trochiskion*) in bronzo, che può essere nascosto nel seno della veste e fatto ruotare con l’accompagnamento di una formula magica. In una glossa interlineare a Teocrito, *Idilli*, 2.30 presente in due manoscritti (Gow 1934: 8), il *ρόμβος / rhombos* viene glossato con *ἄτρακτος / atraktos* (“fuso, perno”) e *στερεός / stereos* (“ pieno, solido”).

Se, sulla scorta delle testimonianze greche fin qui menzionate, si potrebbe ancora supporre una (pur labile) distinzione tra la *iunx* e il *rhombos*, nelle fonti latine invece tale distinzione si assottiglia fino a scomparire. Qui il rombo (*rhombus*) impiegato nei riti magici d’amore è sempre associato ai fili che si attorcigliano, secondo un uso che rimanda piuttosto alla *ἰνγξ / iunx*. Ad esempio, Ovidio (*Amori*, 1.8.7) menziona una vecchia maga esperta del potere magico «dei fili avvolti dal rombo che gira» (*torto concita rhombo / licia*); Properzio menziona i rombi che «girano mossi dalla formula magica» (2.28.35: *torti sub carmine rhombi*) e «da ruota del rombo provvista di fili» (3.6.25-30: *staminea rhombi rota*). Tale associazione fa propendere per una sostanziale osmosi dei due strumenti: si potrebbe cioè ipotizzare che, nei convenzionali cataloghi di magia della didascalica erotica latina²⁸, il termine *rhombus* corrisponda in realtà alla *iunx* e che la differenza originaria tra i due oggetti (se mai esistita e, comunque, molto labile) non sia più percepita.

3.3.4 Il turbo e (è) la iunx nei riti magici: da Orazio a Servio

Restando in ambito magico e alle fonti latine, oltre all’osmosi tra *rhombus* e *ἰνγξ / iunx* ritroviamo una analoga osmosi tra quest’ultima e il *turbo*.

L’identificazione di *turbo* con *ἰνγξ / iunx* viene infatti proposta dagli antichi commentatori di Orazio. In *Scolii ad Orazio*, Epodi 17.7 Keller si legge: *Turbo species est maleficii cuius vertigine quadam arte homines ad amorem coguntur, quod Graece ἕνγξ dicitur* («Il *turbo* è un tipo di strumento magico [oppure: un tipo di maleficio] per la cui rotazione [oppure: per la cui vertigine] gli uomini sono obbligati all’amore; è ciò che in greco si chiama *iunx*»). Non è però chiaro se gli scolasti intendano il *turbo* nel senso di uno strumento specifico che agisce ruotando (*vertigo* = rotazione)²⁹ o, piuttosto, come l’effetto di un maleficio, cioè una sorta di vertigine o di vortice (= *vertigo*) che fa perdere il senno. Questo secondo significato è indirettamente confermato da un altro gruppo di scolii (*ibidem*), che associa il

28 Una sintesi di tali cataloghi in Robinson 2010: 357-370.

29 Cfr. Lucano, *La Farsaglia*, 6.452-465: i fili della maga Eritto, ritorti in magica rotazione (*torti magica / vertigine fili*) hanno il potere di assoggettare le menti umane.

turbo oraziano al «ritmo (ρυθμός) che i Greci chiamano *rhombus*», forse alludendo a una danza orgiastica e vorticosa.

A ogni modo, l'equivalenza di *turbo* con ιυγξ / *iunx*, presente nella scoliastica oraziana, trova corrispondenza nella scoliastica virgiliana. Mi riferisco a una nota di Servio a un passo dell'ottava ecloga di Virgilio: a proposito del ritornello (8.21) *incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus* («Incomincia con me, flauto mio, i versi del Menalo»), l'antico esegeta ne rintraccia il modello nell'invocazione della maga Simeta in Teocrito (2.17) e traduce il termine ιυγξ / *iunx* con *turbo* (*Fecit autem hunc versum ad imitationem Theocriti, qui frequenter dicit in pharmaceutria: «O turbo maritum meum domum adducito»* «fece questo verso a imitazione di Teocrito, il quale nella “Incantatrice” [= titolo del secondo *Idillio*] ripete a più riprese: “O *turbo*, conduci alla mia casa mio marito”»).

Quanto alla scelta lessicale di Orazio si può forse ipotizzare che, con *turbo*, il poeta abbia voluto evocare sia la presenza di un tipico strumento magico di forma circolare (in questo caso, non sappiamo se e fino a che punto il poeta distinguesse tra *rhombus* e *iunx*; cfr. anche Watson 2003: 545-546) sia l'immagine ludica di sé stesso come trottola nelle mani di Canidia, secondo una dinamica analoga a quella già vista in Tibullo, 1.5 (Mankin 1995: 274-275).

È lecito a questo punto domandarsi se anche nel *turbo* citato in *Amori*, 2.9.27-28 non si possa riconoscere la traccia di una *iunx* e, nello specifico, proprio della *iunx* di oraziana memoria. La peculiare scelta lessicale (*turbo*) con cui Orazio designa questo oggetto nella palinodia per Canidia e la stessa rifunzionalizzazione metaletteraria del rito magico, come un tipo di discorso performativo del tutto omologo al fascino maligno della poesia giambica (Barchiesi 2009: 241)³⁰, potrebbero aver influenzato la scelta di Ovidio di evocare una *iunx* (*turbo*) come innesco della sua palinodia nei confronti di Eros e come cifra della reversibilità della scrittura elegiaca.

In mancanza di sicuri dati testuali, tale interrogativo è probabilmente destinato a rimanere senza risposta. Mi limito a osservare che la presenza dell'*exemplum* di Filottete (*Amori*, 2.9.7-8), ferito e guarito dalla stessa arma di Achille, potrebbe suggerire un'allusione intertestuale a Orazio, *Epodì*, 17.8-10, dove lo stesso esempio compare come paradigma di reversibilità (Watson 2003: 547-548; Barchiesi 2009: 233-234). Tuttavia, il suo carattere topico³¹ non permette di considerarlo un indizio sicuro.

30 Come nota Barchiesi (2009: 241 nt. 24) il termine *epodos* (“verso corto”) significa talvolta “incantesimo”, “formula magica” (ad es. in Eschilo, *Agamennone*, 1418), talvolta “cura”, “rimedio”: nell'epodo 17, dunque, poesia epodica (cioè giambica), poesia come rimedio e poesia come incantesimo magico si intrecciano strettamente, al punto che questo compimento (l'ultimo della raccolta oraziana), se interpretato in chiave metaletteraria, si configura «as a recreation of origins and Canidia can be read as a retrospective foundation myth of the literary genre Horace is appropriating» (Barchiesi 2009: 245).

31 L'esempio compare anche altrove in Ovidio, ad esempio in *Rimedi d'amore*, 43-46, ed è frequente nell'elegia per esprimere la ferita e la cura di amore ad opera della stessa *puella* (McKneown 1998: 173-174).

3.4 La polisemia del *turbo* e i suoi effetti

È ora tempo di tirare le molteplici fila, che (metaforicamente e non) abbiamo visto dipanarsi dal *turbo* di *Amori* 9.12. Dietro l'immagine convenzionale del turbine, che risospinge nel perigioso mare di Eros la nave del poeta già quasi approdata in porto, si profilano una serie di altri *turbines*, che sfidano la competenza testuale e visuale del lettore.

Quanti e quali *turbines*, dunque? La trottola, anzitutto: attributo di Eros *ludens*, che già Tibullo aveva sperimentato come dispositivo metaletterario per esprimere il corto circuito elegiaco. La *iunx*, probabilmente: strumento magico per eccellenza, che attiva o annulla un rito magico o una maledizione di fattucchiera (Orazio), spesso adoperato nei cataloghi poetici di magia amorosa (Properzio, Ovidio).

Ma vorrei ribadire che l'elemento peculiare dell'indovinello ovidiano, ciò che, in ultima analisi, lo caratterizzerebbe come “gioco ecfrastico”, potrebbe essere proprio il codice figurativo condiviso, su cui appunto Ovidio sembra interpellare il suo lettore.

Della presenza di Eros *ludens* con la trottola nella tradizione figurativa si è già detto sopra. Quanto a Eros con la *iunx*, si tratta di un motivo iconografico ancora più diffuso, attestato sia su supporti vascolari sia nella glittica (dove l'associazione con la *iunx* è tanto più significativa in quanto anche alle gemme sono spesso attribuiti poteri magici)³².

Vorrei al proposito segnalare l'esistenza di alcuni gioielli che, a livello puramente tipologico, rivelano una certa compatibilità con l'estetica degli *Amori* e con il gusto di un pubblico femminile altolocato. Possiamo menzionare, ad esempio, due paia di orecchini in oro (330-300 a.C., forse provenienti da Cuma eolica e conservati al British Museum; cfr. William, Odgen 1994: 95-97), molto simili tra loro, formati da un disco di filigrana, fittamente decorata a motivi floreali, e da tre pendagli, di cui uno a forma di piramide, variamente elaborata, e due laterali, raffiguranti Eroti alati che tengono in mano una *iunx*. In ogni paio, le figure degli Eroti sono in corrispondenza reciproca e speculare: l'Eros di sinistra di ciascun orecchino corrisponde per posa a quello di destra dell'altro orecchino. Ancora, possiamo segnalare un anello in rame dorato (circa 300 a.C., proveniente da Naucrati, conservato al British Museum; cfr. William, Odgen 1994: 253), su cui è raffigurato Eros accucciato verso sinistra, che tiene tra le mani una *iunx*³³.

32 Pellegrini 2009: 159, Cat. 1340-1341 (testimonianze ceramiche di IV sec. a.C.); 185: Cat. 2259-2271 (orecchini in oro, collana in oro, anelli in oro, argento, bronzo e rame dorato). Vd. anche LIMC 1986, III.1: 885 nn. 427-429; 895 nn. 524-525; Giuman 2020: Tav. XIX a (Eros con *iunx*, in un affresco pompeiano dalla Casa dell'Amore Punito, conservato a Napoli, Museo Nazionale).

33 Su questi orecchini vd. anche conclusioni a cura V. Dasen in questo volume.

Seguendo la pista figurativa, potremmo perfino continuare il gioco della moltiplicazione dei *turbines*, comprendendo un altro oggetto rotante, diffuso nella pittura vascolare greca, in contesti legati al mondo adolescenziale (maschile e femminile) e alla seduzione amorosa. Un recentissimo studio (Attia 2022), dedicato a un noto (ma alquanto misterioso) elemento ornamentale cruciforme, diffuso su un *corpus* circoscritto di un centinaio di vasi attici a figure rosse di età arcaica e classica, ne rilancia infatti l'interpretazione in chiave ludica, già avanzata in passato, aggiornandola in base a nuovi dati iconografici. In sostanza, valorizzando l'associazione dell'elemento cruciforme con un bastone, presente in alcune testimonianze vascolari di età classica, si potrebbe pensare a un gioco di destrezza, costituito da una sorta di girandola, mantenuta in equilibrio sulla punta di un bastone per mezzo di una piccola cavità alloggiata al suo centro. Il valore simbolico veicolato dall'oggetto sarebbe del tutto analogo a quello già sopra analizzato per la trottola di Eros.

Torniamo per l'ultima volta al *turbo* di *Amori*, 2.9.27-28. Iscrivendo nel testo dei suoi versi questo polisemico *turning object*, Ovidio invita il lettore non solo a collaborare attivamente all'interpretazione del singolo distico, ma anche e soprattutto a esperire la struttura a dittico dell'elegia. Riconoscere nell'immagine del *turbo* un dispositivo metaletterario che enfatizza il dittico come tale e mette, per così dire, a nudo il meccanismo di reversibilità su cui esso di fonda, è perfettamente coerente con quanto Cynthia Damon osserva riguardo al valore aggiunto della reversibilità nell'interpretazione di *Amori* 2.9:

Finally, one of the greatest benefits of dividing the lines between two poems is that ... the pair amounts to something better and more Ovidian than the sum of its parts. 9a contains a standard elegiac complaint ... It is a fairly straight-faced presentation of the serious lover; the military imagery with which it begins must be intended to recall 1.9, in which the lover has as serious and strenuous an occupation as the soldier. In 9b, on the other hand, the emphasis is on the fickleness of love (*incerta Cupidinis aura*, 33; *quod dubius Mars est, per te, privigne Cupido, est*, 47, cfr. 49-50) and the lover is fully cognizant of the deceptions (43) and self-deceptions (44) involved. This, too, has its parallels in the elegiac corpus, but the combination of two standard but elsewhere mutually exclusive types of lover in a single persona reveals clearly the preposterous amalgam that elegiac love is. (Damon 1990: 287).

Turbine di vento, oppure trottola o girandola (dimensione ludica) o, ancora, *iunx* o *rhombos* (dimensione magica) che sia, o tutte queste cose insieme, il *turbo* ovidiano manipola il poeta elegiaco, la sua mente e la sua scrittura, trasformando la sua *renuntiatio amoris* in un'accorata palinodia, sdoppiando il testo elegiaco in due parti, l'una il contrario dell'altra; e sfida tuttora i lettori, che ancora si domandano di che *turbo* si tratti, a un gioco ecfrastico all'insegna della volubilità e dell'illusione: le due armi più efficaci del *puer* più beffardo che ci sia.

Bibliografia

- AMMAR H. 2021, *Éros et jeux d'enfants dans la céramique attique des V^e et IV^e siècles av. J.-C.*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 27-56.
- ATTIA A. 2022, *Chacun sa croix. Retour sur une énigme de l'iconographie grecque*, in «Pallas. Revue d'études antiques» 119, pp. 265-293.
- BARCHIESI A. 2009, *Final Difficulties in an Iambic Poet's Career: Epode 17*, in M. Lowrie (ed.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, pp. 232-246.
- BOCCOLINI PALAGI L. 2007, *La trottola di Dionisio. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna.
- BOOTH J. 1991, *Ovid: the Second Book of Amores*, Warminster.
- BOUVIER D. 2021, *Athéna, Éros, Ulysse, Nausicaa, des lavoirs, un lion et une balle dans l'Odyssée*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 13-26.
- DAMON C. 1990, *Poem Division, Paired Poems, and Amores 2.9 and 3.11*, in «Transactions of the American Philological Association» 120, pp. 269-290.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne*, in «Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique» 29, pp. 1-27.
- DASEN V. 2021, *Jeux d'Éros: enjeux et pistes historiographiques*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 7-12.
- DAVIS J.T. 1977, *Dramatic Pairings in the Elegies of Propertius and Ovid*, Bern.
- ENK P.J. 1962, *Sex. Propertii Elegiarum liber secundus*, Leiden.
- FEDELI P. 2005, *Properzio. Elegie libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, Fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- GOW A.S.F. 1934, ΙΛΝΞ ΡΟΜΒΟΣ, *Rhombus, Turbo*, in «The Journal of Hellenic Studies» 54, pp. 3-13.
- HARDIE P. 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- KNOX P.E. 2005, *Milestones in the Career of Tibullus*, in «The Classical Quarterly» 55.1, pp. 204-216.
- LANDOLFI L. 2008, *Venere, Amore, gli Amorini nell'elegia di Properzio: uno sguardo d'insieme*, in C. Santini, F. Santucci (a cura di), *I personaggi dell'elegia di Properzio*, Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 26-28 maggio 2006), Assisi, pp. 97-153.
- LAMBRUGO C. 2022, 'Playing' with Stones. Stone Pebbles in the Greek World: Game Pieces, Tools or Ritual Objects? Preliminary Notes for an Interpretation, in V. Dasen. M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria and Rome*, Proceedings International Conference (Fribourg 22-23 June 2021), Instrumentum Monographies 75, Dremil-Lafage, pp. 129-140.

- LEVIANOUK O. 2007, *The Toys of Dionysos*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 103, pp. 165-202.
- LIVREA E., 1995, *From Pittacus to Byzantium: The History of a Callimachean Epigram Source*, in «The Classical Quarterly» 45.2, pp. 474-480.
- LIMC 1986, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III.1-2, Zürich/München
- LYNE R. O. A. M. 1998, *Propertius and Tibullus: Early Exchanges*, in «The Classical Quarterly» 48.2, pp. 519-544.
- MALTBY R. 2002, *Tibullus: Elegies: Text, Introduction and Commentary*, Leeds.
- MANKIN D. 1995, *Horace. Epodes*, Cambridge.
- MCKEOWN J.C. 1998, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. Volume III. A Commentary on Book two*, Leeds.
- NÉRAUDAU J.-P. 2008, *Être enfant à Rome*, Paris (2^e édition).
- PELLEGRINI E. 2009, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e Iconologia*, Roma.
- PRIOUX E. 2007, *Réguards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain.
- RAMÍREZ DE VERGER A. 2003, *P. Ovidius Naso. Carmina amatoria: Amores; Medicamina faciei feminae; Ars amatoria; Remedia amori*, *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*, München/Leipzig.
- ROBINSON M. 2010, *Ovid. Fasti Book 2*, Oxford.
- RUSSO A. 2002, *Giochi e giocattoli*, in AA.VV., *Sport e giochi nella Basilicata antica*, Taranto, pp. 61-71.
- SCHAUENBURG K. 1976, *Erotenspiele, 1. Teil*, in «Antike Welt» 7.3, pp. 39-52.
- SCHULZ-VAN HEYDEN F. 1969, *Properz und die griechische Epigramm*, Münster.
- SISSA G. 2021a, *Sed puer est! Le langage ludique de l'amour dans la poésie romaine*, in V. Dasen, M. Vespa (éds.), *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, Liège, pp. 93-116.
- SISSA G. 2021b, *Mille facesse iocos! The Paradigm of Play in Ovid's Art of Love*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Métis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 147-165.
- TORRE C. 2021, *Ekprastic Games. Ovid, the Gorgoneion, and the Invisible Shield*, in «Classical Philology» 116, pp. 369-391.
- TORTORELLI GHIDINI M. 2000, *I giocattoli di Dioniso tra mito e rituale*, in M. Tortorelli Ghidini, A. Storchi Marino, A. Visconti (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Napoli, pp. 255-263.
- WATSON L. C. 2003, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford.
- WILLIAM D., OGDEN J. 1994, *Greek gold: jewelry of the classical world*, New York.
- WOLTERS P., BRUNS G. 1940, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, I, Berlin.

Pedagogia della trottola tra Medioevo e Modernità: sistemi, sostituzioni e opposizioni

Guglielmo Barucci

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

guglielmo.barucci@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0003-0602-7047>

DOI 10.54103/milanoup.115.115

Abstract

Il saggio affronta il ruolo simbolico esercitato dalla polarizzazione tra *trochus* e *alea* nell'immaginario del Medioevo e della prima Modernità per effetto dei *Disticha Catonis* (che raccomandano il primo e mettono in guardia dalla seconda) e della loro circolazione in ambito scolastico ed educativo. Si analizzano tanto l'ampiezza delle scelte traduttorie di *alea* all'interno della condanna medievale del gioco d'azzardo quanto il ristretto della resa di *trochus* alla sola trottola / paleo nonostante vari testi classici ne mostrassero le almeno potenziali differenze (ben chiare a vari autori ancora cinquecenteschi). Attraverso un ampio sistema di testi estesi fino al pieno Cinquecento, non solo italiano, si osserva come il *trochus* / trottola si faccia simbolo di infanzia e purezza (anche in polarizzazioni testuali altre rispetto all'*alea*), ma anche ne venga paradossalmente rimarcata l'inadeguatezza sociale, comportamentale, igienica.

This essay focusses on the symbolic role of the polarization between *trochus* and *alea* in Middle Age and Early Modernity established by the *Disticha Catonis* (that recommend the former while condemning the latter) within the educational system. The following pages explore both the scope of the translations into Italian of *alea* within the mediaeval condemnation for gambling and the strict identification of *trochus* with spinning top / trompo, though various humanists still in XVIth century were conscious that many classical texts suggested different meanings. Evaluating a wide system of texts, this essay will show how the *trochus* / spinning top is asserted as a symbol for purity and childhood but at the same time many pedagogists considered it inappropriate for social, behavioural and medical reasons.

Quando, nel 1542, Alessandro Piccolomini dà alle stampe il suo ponderoso *De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile, e in città libera* fornisce – insieme a un articolato prontuario perché Laudomia Forteguerri possa crescere

il figlio Alessandro appena nato, nonché figlioccio dell'autore – anche un ambizioso specchio filosoficamente strumentato della vita aristocratica (maschile) fino all'emancipazione, ossia al matrimonio. Il secondo dei dieci libri, dedicato all'educazione dei bambini dalle fasce al decimo anno di vita, affronta, tra gli altri argomenti, tanto il gioco quanto l'iniziazione allo studio e alla lettura. L'immagine che si conglutina presenta tuttavia una modulazione ampiamente formalizzata e astratta; ad esempio il curriculum di letture classiche, con i Greci in traduzione, prevede fin dai cinque anni solo gli storici e i poeti (certo, quelli moralmente e teologicamente accettabili attraverso una decodificazione allegorica) senza mai tematizzare un percorso di apprendimento propedeutico dei rudimenti (Alessandro Piccolomini 1542: 35v). Allo stesso modo, per il «dilettevol solazzo e piacevol giuoco» – strumenti necessari fino ai cinque anni per vincere «ogni inertia e pigritia» – le uniche indicazioni sono che non siano così faticosi da estenuare il vigore naturale del bambino e, pare anzi l'aspetto più importante, che tali giochi non vedano una degradante commistione sociale: «sopra tutto, non intervenghin e non si meschino tra loro, né servi, né schiavi, né altre persone vili» (25r-v). Ma anche i giochi tra i cinque e i dieci anni, da praticare anch'essi senza mescolanza sociale, sono soltanto «corso», «salto», «dotta», considerati come strumenti per la «sanità corporale» ma anche come preparazione per quella guerra che è il cardine dell'identità aristocratica (41v-42r).

Insomma, ciò che si deposita nel trattato è un'infanzia priva di giochi che non siano strettamente finalizzati alla formazione dell'adulto. Non è un elemento sorprendente, poiché in realtà Alessandro Piccolomini ripropone elementi assolutamente comuni nella trattatistica pedagogica umanistico-rinascimentale e ben radicati fin dal *De liberis educandis* attribuito a Plutarco, in particolar modo nel quadro europeo della *institutio* volta alla formazione morale-intellettuale dell'aristocrazia e dei principi in vista dell'esercizio del governo (Hammerstein 1994). Il profilo eminentemente aristocratico (ideologicamente e biograficamente) di questo bambino a cui pare quasi negato il gioco, forse persino più di quanto avvenisse nella realtà, è però in netto contrasto – ed è ciò che qui interessa – con il ruolo della trottola come gioco infantile privilegiato nell'immaginario letterario moderno, in maniera, all'inverso, probabilmente superiore alla realtà.

Il ruolo simbolico della trottola è sanzionato – benché, si vedrà, se non attraverso una forzatura, sicuramente attraverso una semplificazione – in un testo che ha giocato un ruolo fondamentale nella storia della scuola. Per tutto il Medioevo, infatti, i *Disticha Catonis* svolsero il duplice ruolo di strumento per l'apprendimento del latino per discenti giunti ormai – superato il livello di principianti assoluti – al Donato ridotto a *Ianna* e appunto ai *Disticha*, tant'è che, nella prima metà del XII secolo, Corrado di Hirsau nel *Dialogus super Auctores* sanciva che «Cato Donatum in parvulorum studio subsequitur» [il *Catone*, nella formazione dei più piccoli, tiene subito dietro al *Donato*] (Conrad de Hirsau 1970: 82). Il ruolo dei *Disticha* nel sistema formativo medievale, d'altronde, è

evidente già nella frequenza con cui l'operetta paremiografica compare tanto negli inventari dei cataloghi del posseduto quanto nelle miscellanee di testi a uso scolastico per principianti la cui alta variabilità viene a fissarsi nel Duecento nel sistema dei “Libri catoniani”, aperti in circa la metà dei casi proprio dai *Disticha* (Munk Olsen 1991: 59-63, 65-74).

Superata, o quantomeno molto ridimensionata, la concezione di Ariès di un Medioevo senza infanzia, la storiografia ha re-integrato nella cultura medievale la concezione di una specifica letteratura per l'infanzia medievale, intesa – per usare le parole di Daniel Kline – come «*textual culture of medieval youth*» (Kline 2003: 10). Sotto questo aspetto, i *Disticha* si inscrivono pienamente nella tipologia di un testo pensato per veicolare «*the values, attitudes, and information necessary for children and youth to survive or even advance within their cultures*» (*ibidem*). La fortuna dei *Disticha*, tuttavia, si inoltrerà ben dentro all'età della stampa, ove continueranno a essere stampati in dittico con la *Ianna* a formare una sorta di manuale scolastico standard. I *Disticha*, anche in virtù del prestigio dell'autore, o pseudo-autore, (Carron 2009) di una lingua ancora classicamente impostata (Grendler 1991: 217) e insieme della loro configurazione come precettario morale pronto per la memorizzazione scolastica e l'uso citazionale pratico, saranno infatti risparmiati dallo sprezzo e dall'ironia degli umanisti che colpiranno i canonici *auctores octo* d'uso scolastico condannandoli – anche se con notevole resistenza, specie fuori d'Italia, da parte degli insegnanti di minor rilievo – all'oblio (Sambin, Belloni 2004).

Così il Bebel nel *Qui auctores legendi sint novitiis ad comparandam eloquentiam et qui fugiendi definirà* Catone «*pro moribus instituendis [...] non negligendus*» [da non trascurarsi per la sua efficacia educativa], salvandolo tra tutti gli altri “pestitifer?” testi; e così il Nebrija nella sua edizione del 1511 dei *minores* scolastici, quando nella dedicatoria puntualizzerà che si tratta di opere «*dacerandas, aut igni subiiciendas, aut in myropolia, unde cuculli fiant, mittendas*» [da stracciare, o buttare nel fuoco, o farne cartocci per le spezie], ne trarrà il solo Catone che «*continet profecto materiam religiosam, et quae ad componendos aetatis illius mores plurimum conducat, constatque satis venusto neque contemnendo generre versus*» [che contiene sicuramente materia religiosa, e che gioverà moltissimo a regolare i costumi di quell'età giovanile, e i suoi versi appaiono di qualità piuttosto piacevole e non spregevole] (Avesani 1967: rispettivamente 19 e 22). La divaricazione tra Medioevo e Modernità nella didattica del latino si apre in realtà – come osservato da Grendler – proprio solo dopo lo studio dei *Disticha*, che rimasero dunque l'ultimo stadio condiviso nel percorso didattico e lo strumento comune a secoli di studenti (Grendler 1991: 198). Caso esemplare ed esemplificativo di questa lunga durata dei *Disticha* è il didattico, e didascalico, *Libellus* pubblicato da Annibal Codret per conto della Società di Gesù. Che un'opera che si apre con la declinazione tabellare dei casi di *haec musa*, tutti accompagnati da traduzione, includa anche la precettistica catoniana mostra quanto ormai la

Ianua fosse un testo superato, ma i *Disticha* continuassero a modellare, per via di memorizzazione e interiorizzazione, l'immaginario europeo (Codret 1569). Una modellizzazione, peraltro, sempre suscettibile di trasformazioni e adattamenti ai differenti contesti sociali e culturali proprio per la naturale tendenza dei precetti pseudo-catoniani a essere «equivocati, reinterpretati se non misinterpretati, manomessi, reinventati» (Sambin, Belloni 2004: 79). Ciò che qui ci si propone, infatti, è provare a tracciare almeno in parte la parabola di una delle raccomandazioni dei *Disticha*, cercando anche di riconoscerne l'influsso su testi che pure alla raccolta pseudo-catoniana non fanno riferimento.

Nei *Disticha* – e in particolare nella sezione delle *Breves sententiae* prosastiche collocate tra l'epistola introduttiva e i veri e propri quattro libri di distici – sono infatti presenti due precetti, «trocho lude» e «aleam fuge»; le due raccomandazioni sono in immediata successione nella cd. Vulgata (dove sono rispettivamente la *sententia* 36 e 37) che copre sostanzialmente tutta la tradizione, prima manoscritta e poi a stampa, fino al 1872, allorché emerse il codice veronese con una prima differente disposizione¹. Anzi, proprio la successione 36 : 37 costituisce, nella ricostruzione di Boas, una delle prove che quello della Vulgata costituisca il «genuinus ordo» [la sequenza originaria] delle *Breves sententiae*.

In effetti le due sentenze furono spesso percepite come strettamente complementari, come suggeriscono diversi commenti e glosse ma sovente anche la composizione grafica della pagina, ad esempio con la giustapposizione delle due *sententiae* sulla stessa riga che forza la struttura monostica e monofrastica delle *Breves sententiae*, che sono invece «composte di regola di due parole con il verbo all'imperativo» (Roos 1984: 200). Proprio la contiguità delle due sentenze, l'invito al *trochus* e l'avversione per l'*alea*, in testi letti, studiati, memorizzati, appresi (e, dubitativamente, praticati) da ogni studente lungo i secoli della cultura europea, impone dunque di tenere sempre in considerazione *trochus* e *alea* come un sinolo, analizzandone il reciproco rapporto, ma anche l'implicita forza evocativa esercitata dall'uno sull'altro. Anzi, nel *Libro di Cato* pubblicato per la prima volta da Domenico Maria Manni nel 1743, su cui si tornerà, al termine della traduzione della sentenza 36 viene apposta una congiunzione *e* che inevitabilmente richiede l'integrazione con la successiva sentenza 37 e implica la percezione dei due elementi come due periodi non solo concettualmente contrapposti ma sintatticamente coordinati².

1 «Sententia 37 semper cum 36 coniuncta est praeter A, ubi 37 consulto sequi iussa est 25 (meretricem cave [fuge]) et Y (ubi choro legitur) in quo 36 et 37 dirimuntur sententia 47 (minorem ne contemseris)» [La massima 37 è sempre congiunta con la 36 a parte il caso di A, in cui il 37 segue il 25 (guardati [o rifugiti] dalla prostituta), e quello di Y (in cui si legge choro e non trocho), nel quale le massime 36 e 37 sono separate dalla massima 47 (non disprezzare chi è da meno di te)] (Boas 1952: 23).

2 Vannucci 1829: 140.

La contiguità di 36 e 37 ha comportato, insieme all'idea della loro intrinseca unitarietà, che la sentenza 37 venisse univocamente interpretata – nelle esplicazioni prodotte da volgarizzazioni e glosse – in un'accezione ludica come ammonimento a evitare i giochi di fortuna, con alcune distinzioni su cui si tornerà, inibendo così la pur potenziale resa come esortazione a evitare inutili rischi e l'instabilità del caso. Sotto questo aspetto, anzi, già la frequente oscillazione *aleam : aleas* è rilevante, perché la forma plurale di *per sé* pare stringere sull'oggetto *dadi*, trascinando con sé ogni forma di gioco d'azzardo, compromettendo la possibile accezione metaforica³. Alcune declinazioni di *alea* meritano però immediatamente un qualche rilievo: nel Medioevo la traduzione dominante è infatti non «dadi» ma «tavole»; esemplare è la più antica versione “italiana” a oggi conosciuta e ascrivibile al terzo quarto del Duecento, contenuta in quello straordinario collettore di testi didattici e didascalici che è il ms. Saibante-Hamilton 390, in cui «Fuge aleas» è reso appunto con «Fuçì le tavole» (Saibante-Hamilton 390: 4). La resa con “tavole”, ugualmente, si ha nella volgarizzazione di inizio Trecento del ms. Trivulziano 92 («Fuggi lo giuoco delle tavole») e così nel codice 1629 della Riccardiana («Fuggi le tavole») e ancora nel *Libro di Cato*, pubblicato per la prima volta da Domenico Maria Manni nel 1743 («Fuggi i giuochi delle tavole»), tutti raccolti da Vannucci nel 1829 ne’ *Tre volgarizzamenti del libro di Catone de’ costumi* (Vannucci 1829: 25-26, 88, 140)⁴.

Si tratta di una scelta traditoria che apre dunque a giochi che vanno oltre i dadi e il cui elemento caratterizzante e comune è invece la plancia, quale che sia il gioco che vi si svolga, che richieda o meno l'uso dei dadi (benché certo questi potessero essere usati anche sulle “tavole”), che il ruolo della fortuna sia effettivamente assoluto o contemplato da qualche forma di abilità, e che implichi o meno le scommesse, tant’è che molteplici ordinanze medievali distinguono tra giochi d'azzardo vietati (p.e. con termini come *biscatia*, *ludus taxillorum*) e le autorizzate *tabulae* (Rizzi 2012: 441-468)⁵. Insomma, uno spettro di variabili molto esteso e che presenta evidenti implicazioni materiali, culturali e sociali ma

3 Nessuno dei casi citati dal Forcellini e dal Lewis and Short per l'accezione metaforica di *alea* presenta il termine al plurale, mentre *ludere ad aleas* è formula tipica delle norme medievali contro il gioco d'azzardo.

4 Per una descrizione dei mss. (e degli interventi spesso assai intrusivi del Vannucci) si rimanda a Sambin, Belloni 2004: 71-72. Sul Trivulziano si rimanda a Fumagalli 1982.

5 Ci si limita a citare «nullus debeat ludere … ad taxillos, nisi fuerit ad tabulas vel ad scacos» [nessuno giochi alle tessere, a meno che non sia alle tavole o agli scacchi], a Vercelli nel 1241 e «nullus audeat … ludere ad ludum azarri nec ad alium ludum taxillorum, preter quam ad tabulas ad quas ludere liceat quam in tabernis, postribulis et aliis turpibus locis, preter quam in locis concessi per baratariam» [nessuno ardisca giocare d'azzardo né ad altro gioco di tessere, a parte le tavole per le quali si possa giocare in taverne, postriboli e altri turpi luoghi, e parte che nei luoghi concessi per la baratteria] a Viadana nel 1351 e «nullus ludat ad biscatiam, nisi ad tabulas et ad scachos» [nessuno giochi a biscazzare, se non alle tavole e agli scacchi] (Rizzi 2012: 467 e 468). Sulla problematicità di una definizione delle “tabulae”, e sulle possibili modalità del gioco, si veda Gullino 2005, che ha anche pagine interessanti sulle norme statutarie

anche chiarisce come l'ammonimento contro l'*alea* potesse essere interpretato, e culturalmente tradotto, con sensibilità e schemi differenti⁶. Sotto questo aspetto sono fondamentali i capitoli I 26 e 27 dei petrarcheschi *De remediis utriusque fortune*, dedicati rispettivamente a *De ludo aleae et calculorum* e *De ludo taxillorum prospero*, in cui i dadi, il gioco da scacchiera qui definito *ludus calculorum*, e il gioco d'azzardo sono inglobati in un'unica condanna, sia pure in prospettive diverse⁷. I dadi (qui anche come strumento di molteplici giochi da tavolo) sono infatti, nelle contestazioni che nel dialogo *Ratio appone a Gaudium*, un gioco tanto «damnosum» quanto stupido: «Quis non delectetur super pictam tabulam consignatas numeris ossium quadraturas crispani cubito iacere, queaque ille direxerint, trepidantibus digitis rotundas in aciem tabellas mittere?» [Chi non avrebbe piacere, facendo vibrare il gomito, a scagliare su una tavola dipinta dei cubi d'osso con numeri segnati, e poi con dita trepidanti disporre secondo il punteggio i gettoni?] (Petrarca 2002: I 26, 132). Più organicamente, la condanna del gioco d'azzardo – che ne è l'estensione – viene ad abbracciare tutti i possibili ambiti, da quello morale a quello religioso, da quello sociale a quello caratteriale, da quello economico a quello comportamentale.

Delectatio funesta et turpis corruptique animi! Ira enim et convicio dignus es. Nam quis, queso, ingenuus, seu quis homo et non potius trux belua delectari queat ludi nomine, abundante nequitia atque impietate fedissima? Ubi prêter hominum vultus nichil humanum sit vultusque ipsi, iracundia ac merore obsiti confusisque clamoribus efferati, nec iam sint humani, ubi non decor morum, non modestia sit verborum, non amor erga homines, non erga Deum reverentia, sed iurgia et rancores et doli et periuria et rapine, vulnera ad extremum et homicidia quoque? (I 27, 138)

[Che piacere funesto e turpe di un animo corrotto! Sei veramente degno di ira e biasimo. Ma dimmi, quale persona rispettabile, o anche solo chi non sia una belva crudele, potrebbe trarre piacere da qualcosa che è un gioco solo di nome, ma in realtà è una dissolutezza e una turpe empietà e in cui, al di là dei volti degli uomini che vi giocano, non c'è nemmeno nulla di umano, e anzi quegli stessi volti, avvilluppati da ira e afflizione, bestiali nelle loro grida confuse, non sono umani, e in cui non ci sono decoro dei costumi, modestia nel linguaggio, amore tra gli uomini, riverenza per Dio, ma litigi e rancori e inganni e spargiuri e rapine, e infine ferite e persino omicidi?]

che le regolavano. Sull'ampiezza dell'originario concetto di *alea* nella cultura latina si rimanda invece a Purcell 1995.

- 6 Sul gioco nel Rinascimento ci si limita a rimandare a Niccoli 1994, centrato sulla pedagogia controriformistica ma non solo, Arcangeli 2003 (le pagine dedicate ai giochi infantili sono specificamente a 139-145), Comba, Rao 2005 (che ha un'estensione superiore rispetto al titolo, e particolarmente utile è Naso 2005), Aceto, Lucioli 2019.
- 7 Sul ruolo dei *Disticha* nel pensiero di Petrarca, benché non su questo aspetto specifico, si veda Velli 1986.

Definitorio per la condanna organica del gioco d'azzardo è lo *Speculum regimenti* o *Cato moralisatus* di Jacopo Filippo Foresti da Bergamo, ossia il ponderosissimo e classificatorio commento ai *Disticha* la cui *princeps* cade nel 1475. Secondo il commentatore, infatti, l'autore ammonirebbe colui che «forte credere posset quod ludus alearum foret recreationis et licitus, et per consequens licite exercendus» [magari credesse che il gioco dell'*alea* sia di piacevole ricreazione, e lecito, e di conseguenza praticabile legittimamente], registrando invece le quattro principali ragioni per cui «retrahere se debent homines a ludo taxillorum et alearum et tales ludos penitus fugere» [gli uomini debbono ritrarsi dal gioco delle tessere e dei dadi e rifuggire al tutto tali giochi], articolate in «magnitudo et moltitudo peccatorum» [grandezza e molteplicità dei peccati], «turbatio» [disordine], «infatuatio» [stravaganza], «vindicatio divina terrens seu puniens» [punizione divina che atterrisce o punisce] (Foresti 1475: XCI).

Nel dialogo petrarchesco, però, si ha uno scarto in più, tant'è che viene colpito dall'invettiva di Ratio anche un gioco di strategia come il *ludus calculorum*: esemplare è la descrizione del giocatore assimilato ai suoi pezzi, protesi sulla scacchiera all'inganno e al male dell'avversario come dei ladri da strada (da cui il nome del gioco *latruncularius ludus*, benché almeno originariamente vi fosse piuttosto una proiezione militare da intendersi come “gioco dei mercenari”), con modalità che ricordano la descrizione proprio del giocatore d'azzardo. Di là dalla sua reale fisionomia storica nel mondo antico, il *latruncularius ludus* non è, né era, proiettabile meccanicamente su nessuno dei giochi moderni, sia perché le sue regole sono incerte ancora oggi (e per Petrarca erano ipotizzabili solo per via di metafore sedimentate in pochi testi poetici, quali ad esempio la *Laus Pisonis*, i *Tristia*, l'*Ars amandi*), sia perché, prima delle recenti regolarizzazioni, il sistema dei giochi in uso era instabile e molteplice, come ad esempio mostrano le numerose “varianti aumentate” e diversificate degli scacchi attestate nel *Libro de los juegos* di Alfonso X⁸.

Se per Petrarca *ludus calculorum* e *latruncularius ludus* erano dunque due sintagmi culturalmente nobili senza precisa identificazione, forte era però la loro sovrapponibilità agli aristocratici scacchi, che pure formalmente non dovrebbero essere coinvolti in questa radicale condanna. Basta qui osservare come il celebre passo dell'*Ars amandi* ovidiana in cui si fa menzione del *latruncularius ludus* («Cautaque non stulte latronum proelia ludat; / Unus cum gemino calculus hoste perit», Ov. ars. 3, 358-359) nei volgarizzamenti trecenteschi venga reso con il rimando agli scacchi, ad esempio «E anco beffi le ingegnose battaglie dei ladroni e uno iscacco perisca dal doppio nemico» nel volgarizzamento A o ancora «ed ella, maliziosa, giuochi non mattamente la battaglia de' ladroni: uno scacco

⁸ Si rimanda ad Alfonso X el Sabio 1996. Per i *latrunculi* latini si rimanda invece a Prina Ricotti 1995, pp. 102-108.

perisce con due nemici» nel B, e ogni ambiguità toglie la chiosa alla redazione A: «Cioè sappia giocar a scacchi» (Lippi Bigazzi 1987: I 119, I 325, II 601)⁹.

Ciò che però al momento più interessa è che gli scacchi, contrariamente alla dominante nobilitazione (e moralizzazione, e si pensi al tardo-ducentesco *Liber de moribus hominum et officiis nobilium sive super ludum scachorum* di Jacobus de Cessolis, e alle sue volgarizzazioni, che fa degli scacchi l'immagine della corte perfetta), vengono presentati come un gioco puerile, con una duplice conseguenza: viene disarticolata la tradizionale polarizzazione tra gioco di fortuna (i dadi) e gioco di ingegno (gli scacchi) e insieme collassa quell'opposizione tra *trochus* e *alea* che nella tradizione dei *Disticha* veniva ad assumere la forma di un elogio del gioco infantile in contrasto con i giochi sulle “tavole”:

O puerile studium, o perditum tempus, o cure supervacue, o ineptissimi clamores, stulta gaudia ireque ridicule! Deliros senes impendere alveo et pauculis lignis, vagis ac furtim insidiantibus atque latrocinantibus, unde latruncularius ludus apud veteres dicebatur! (Petrarca 2002: I 26, 132)

[Oh che cosa da bambini, e quanto tempo perso, e che pene totalmente inutili, che clamori totalmente sciocchi, e stupidi divertimenti e ire ridicole! Vecchi deliranti curvi sulla tavola da gioco e su pezzetti di legno, che vagano qua e là mentre pongono agguati e assalti, tant’è che presso gli antichi era chiamato ‘gioco dei ladri da strada’.]

D’altronde, non è affatto raro nella tradizione medievale di matrice religiosa ritrovare proscrizioni e condanne nei confronti del gioco degli scacchi, sia per ragioni morali, sia proprio perché fatti ricadere direttamente o indirettamente nell’ambito dell’*alea*, da Pier Damiani alla regola templare (in cui «scacos et aleas» vengono unitamente vietati) ad Alessandro di Neckam (che anzi descrive la scena di un’agitata e litigiosa partita che non può non ricordare quanto scriverà poi Petrarca), da Uguccione da Lodi a Bonvesin da la Riva¹⁰.

Il *trochus* invece – proprio perché privo della demonizzazione dei devastanti effetti sociali e morali dell’*alea* – riceve naturalmente uno spazio molto inferiore nella riflessione medievale e poi moderna, tant’è che lo stesso commento di Filippo da

9 L’associazione agli scacchi è peraltro rafforzata da un passo delle *Etymologiae* di Isidoro che pare distinguere i pezzi del gioco sulla base delle loro diverse possibilità di movimento: «Calculi partim ordine mouentur, partim vase: ideo alias ordinarios, alias vagos appellant» (XVIII 67); quale che sia il senso del passo, facile era la sua applicazione alla diversa tipologia dei pezzi degli scacchi. Ancora il Du Cange sintetizzava «Ludus scacorum, Idem ac latrunculorum ludus» (Du Cange 1972, V 150).

10 Ci si limita a rimandare, per un *excursum*, a Melani 1989, specie pp. 141-147. Per il passo di Alessandro Neckam si veda: «Et dum ingenii acumen existimatur feliciter exercitari, fatigatum nimis hebetatur. Emergent repentinae indignationes, et furorem animi indignantis, inclusum prodit nunc pallor oris liventis, nunc igneus robor vultum accendens» (il passo del *De naturis rerum* è citato in Melani 1989, p. 143).

Bergamo concede alla sentenza 36 circa un settimo dello spazio dedicato alla 37. Se però, come succintamente visto, *alea* permetteva una notevole libertà già in fase traduttoria, per *trochus* la resa (di là da numerose varianti sinonimiche) è univoca¹¹. Al contempo, però, il *trochus* è un gioco che presenta notevoli difficoltà definitorie. Il *trochus*, infatti, ricorre con una certa frequenza nelle opere latine e in particolare è presente in testi a larghissima circolazione come l'ode oraziana III 24, ai vv. 56-58 («ludere doctior / seu Graeco iubeas trocho / seu malis vetita legibus alea» [invitalo / a giocare col cerchio greco / o ai dadi, vietati dalla legge, e vedrai, trad. M. Ramous]), dove il vergognoso gioco del *trochus* è contrapposto ad attività 'sportive' come l'equitazione degne della virtù romana) e soprattutto l'*Ars poetica*, vv. 379-380 («Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis, / indoctusque pilae discive trochive quiescit» [Chi non sa giocare non usa gli attrezzi da gara / e se non s'intende di palla, disco o cerchio, se ne sta tranquillo, trad. M. Ramous]), in cui coloro che, consapevoli delle proprie debolezze nel gioco di palla, disco e *trochus*, preferiscono astenersene in pubblico sono contrapposti a coloro che, pur totalmente inidonei alla poesia, si sentono legittimati a propalare in pubblico i propri pessimi versi. Due passi che peraltro permettono già di osservare come il *trochus* presenti una certa predisposizione a essere usato simbolicamente e contrastivamente con altre attività. Già gli *scholia* antichi ai vari testi in cui il *trochus* viene menzionato però ne rendono problematica la sovrapposizione al *turbo*, ossia appunto la trottola vera e propria.

Alcuni aspetti del *trochus* paiono infatti piuttosto riconducibili al tradizionale cerchio di legno tenuto in movimento dal bambino con un bastone, ampiamente attestato nell'iconografia classica e che ancora nei *Giochi di bambini* di Brueghel il vecchio occupa il primo piano ad attestarne il costante uso infantile¹² (fig. 1). Lo stesso Du Cange presenta una doppia opzione: «pro turbine, qui flagello percutitur et in vertiginem rotatur» [per il paleo (trottola), che viene fatto ruotare a colpi di frusta] e «pro rota, quam currendo pueri virga regunt» [per la rota, che i fanciulli tengono in movimento con un bastone] (Du Cange: VIII 191)¹³. Anche i casi di manoscritti glossati dei *Disticha* definiscono peraltro il *trochus* un «dignum rotundum», espressione che presenta di per sé una sua ambiguità (Boas 1952: 23).

11 In realtà, in alcuni casi, non siamo solo di fronte a una sinonimia, ma anche a una differenza tipologica, come nel caso di trottola : paleo su cui si tornerà. Poiché però anche trottola e paleo possono essere usati in perfetta sinonimia si farà in seguito indistintamente ricorso a 'trottola', a parte là dove la tipologia 'paleo' non sia esplicita.

12 Sulla fisionomia del *trochus* si rimanda a Hofmann 1698: t. IV, 518-519.

13 Si veda anche «circulus seu rota ferrea, quae ludi causa a pueris ferreo manubrio, quod clavis dicebatur, impulsa mittebatur; habebat autem circum infixos parvos anulos [...] Differt a turbine, quia turbo erat ligneus vel etiam fortasse ex alia materia, sed non circularis, et in modum metae factus» [un cerchio, o ruota, di ferro, che, per giocarci, veniva messo in movimento dai bambini attraverso una sbarra chiamata 'clavis'; e aveva poi tutto attorno dei piccoli anelli. Differisce dalla trottola per il fatto che la trottola era di legno o forse anche di altra materia, ma non circolare, e fatta a forma di cono] in Forcellini 1940: IV, 814.

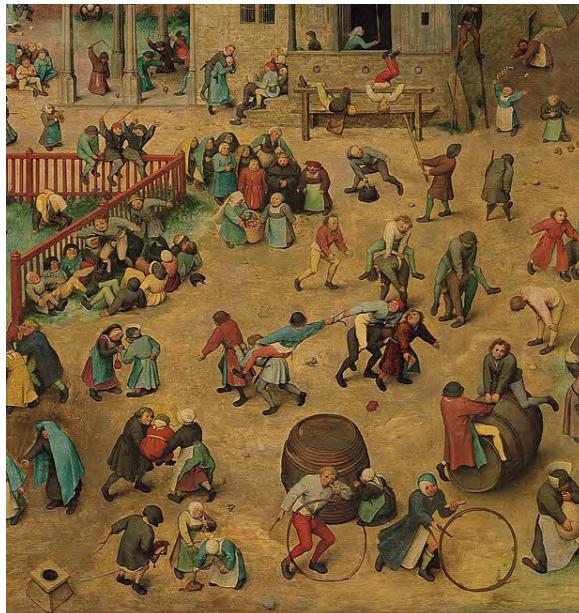


Fig. 1. Pieter Bruegel il Vecchio (Breda, 1525/1530 circa – Bruxelles, 1569), *Giochi di bambini*, particolare; 1560. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Nel particolare del quadro si riconoscono, tra i circa novanta giochi raffigurati, vari tipi di trottola e palei (da WikiCommons).

L'ambiguità è dovuta anche all'insistenza sulla circolarità della *rota*: già così è nell'epigramma XIV 168 di Marziale («Inducenda rota est: da nobis utile munus / iste trochus pueris, at mihi cantus erit» [E adesso si introduca la ruota: dacci un dono utile, che sarà un trochus per i fanciulli, e per me il cerchio / il canto]), in cui peraltro il *trochus* torna a essere funzionale a una contrapposizione (qui con il poeta, e quale che sia il valore da dare a *cantus*). E vale la pena di osservare che il tema della *rota*, ricondotta direttamente alla ruota del carro (di per sé difficilmente associabile alla trottola più che al cerchio), si deposita anche nel cinquecentesco commento di Jacopo Griffoli all'*Ars poetica* oraziana in merito al passo sui giocatori di *trochus* che si astengono dal mostrare la propria imperizia.

Ligneus est trochus ad ludum puerilem excogitatus. Dicitur autem a *trecho*, unde pro rota solet accipi, ut non absurdum esse putem partem pro toto, idest rotam pro curru intelligere: neque enim mihi verisimile videtur poetam ex ludo puerili hoc simile voluisse ducere, ad poetarum ineptias exprimendas. (Griffoli 1562: 199-200)

[Il *trochus* è un oggetto ligneo pensato per il divertimento dei bambini. Prende il suo nome da *trecho* (correre, in greco), così che può essere inteso come ‘ruota’, tanto che non riterrei assurdo intendere il tutto per la parte, ossia la ruota per il carro: e non mi pare verosimile che il poeta da un gioco infantile abbia voluto trarre questa similitudine per esprimere le sciocchezze dei poeti.]

Soprattutto, la distinzione tra *trochus* e trottola trova la sua forma più piena nel *De arte gymnastica* di Mercuriale, in cui le differenze sono elencate per punti:

Nam *trochus* primo in publicis gymnasiiis, aliisve locis peregebatur. Secundo is anulum seu anulos habebat strepitum edentes, ut homines per viam ambulantes sonitu audito longius ab incursu trochi caverent. Postremo ex aere conflabatur, atque clavem aduncam habebat. Quae omnia nec separatim, nec simul in turbine, seu tricho nostris reperiri sensus ipse docet. (Mercuriale 1569: 165-166)

[Infatti in primo luogo il *trochus* era usato nelle palestre pubbliche e in altri luoghi. Inoltre aveva uno o più anelli che producevano un forte rumore, così che gli uomini che camminavano in strada erano avvertiti dal rumore dell'arrivo del *trochus*. E infine era fatto di rame e aveva una stanga di ferro. Tutte cose che né singolarmente né insieme ritroviamo nella nostra trottola.]

Un'analisi conclusa, a maggior conferma, dall'incisione di Pirro Ligorio che presenta la ricostruzione del *trochus* come un cerchio con campanelli, chiodi, anelli. (fig. 2)



Fig. 2. Hieronymi / Mercurialis / *De arte gymnastica* / Libri sex, / in quibus exercitationum omnium / vetustarum genera, loca, modi, facultates, et quidquid / denique ad corporis humani exercitationes / pertinet, diligenter explicatur. / Tertia editione correctiores, et auctiores facti. / [...] Venetiis, Apud Iuntas, MDLXXXVII, III, p. 166
(elaborazione dell'Autore).

Eppure, la tradizione medievale e poi moderna dei *Disticha* è univoca nel sovrapporre risolutamente *trochus* e *turbo*, sicché il gioco viene appunto percepito – come esplicitato da traduzioni e volgarizzazioni – come trottola, sicché sarà questa, in un più vasto sistema testuale di ampia diacronia, a stagliarsi nell'immaginario visivo come il gioco infantile per eccellenza e anzi il gioco simbolo dell'innocenza infantile¹⁴. Il termine stesso *puer* era d'altronde etimologicamente ricondotto alla ‘purezza’, e basta pensare alla ripartizione delle sette età dell'uomo

14 Sulla trottola, in ambiente inglese, si veda Orme 2001: 168 e 186-187.

posta in appendice proprio a un volgarizzamento dei *Disticha* in un articolato volumetto del 1576, in cui il termine ‘puerizia’ era reso con «cioè a dire puro e netto senza malizia» (Cato disponito 1576: C5v) o, a ben altro livello culturale ma anche in altra tipologia testuale, a un passo del *De verborum significatione* di Andrea Alciato in cui si ha «*Puerum a puritate dici quidam existimaverunt*» (Alciato 1530: 201). Il *trochus* viene dunque a essere il gioco “puro” in contrapposizione all’*alea*, quale che sia la declinazione con cui quest’ultima è codificata. (fig. 3)



Fig. 3. Gentile da Fabriano e collaboratori, *Infanzia. Ciclo dell'età dell'uomo*, 1411-1412. Palazzo Trinci (Foligno). L’immagine dell’infanzia è appunto rappresentata da un bambino che gioca con una trottola, perduta, ma iconograficamente ricostruibile (da WikiCommons).

Sotto questo punto di vista, naturalmente, non è il gioco in sé a essere innocente, ma la predisposizione del bambino; celeberrimo in merito è il caso di una celebre novella del Sercambi, in cui gli abitanti di Castello Marciano, per ovviare al bando del podestà contro i giochi di azzardo, iniziano a scommettere – inseguiti da nuovi e sempre più estesi divieti – su ogni tipo di attività ludica, fino a farlo anche su quei giochi che per definizione sarebbero invece infantili (e dunque puri). Non è però forse un caso che nell'elenco dei nuovi giochi praticati dagli scommettitori, e progressivamente interdetti dal podestà, l'ultimo a essere citato sia proprio la trottola, e sia questa a ritrovarsi in contiguità con la specificazione «come li fanciulli fare sogliono», quasi come se anche qui fosse attiva l'associazione trottola : bambino cristallizzata dai *Disticha*.

E comincionno a giocare alle nocciore, e poi alla piastrella et alla palla et a cotali giuochi d'ossa e di trottole come li fanciulli fare sogliono, con mettere denari assai e poghi secondo che di loro piacere era. (Sercambi 1974: CIV, 243)

La trottola, come simbolo infantile, interviene anche in alcuni rami del *Romanzo di Alessandro* a modificare il sistema di tre doni (una frusta, una palla, e uno scrigno d'oro) che il re Dario invia al giovane re macedone insieme a un'insultante lettera di accompagnamento che ne spiega il senso: la frusta deve servire a ricordare che il re ragazzo abbisogna ancora di disciplina, la palla potrà essere un gioco da fare con i coetanei meno dannoso di quanto sarebbe trascinarli in guerre fallimentari, e lo scrigno d'oro servirà a che l'invasore macedone possa dare alla sua banda di ladroni il necessario per tornare a casa. Tre doni che Alessandro reinterpreta come una profezia positiva, sicché la frusta viene a simboleggiare la prossima schiavitù che imporrà ai persiani, la palla rappresenta il globo terrestre che sarà conquistato, lo scrigno costituisce la promessa dei tesori che saranno conquistati (Romanzo di Alessandro 2018: 41-43). Il sistema di doni, però, è soggetto nella tradizione a profondi cambiamenti, sicché ad esempio nel *Roman d'Alexandre* la frusta viene sostituita da briglie in seta, «resne i ad d'un ciglaton ferant» (Thomas de Kent 2003: 114). Però, ad esempio, nella tradizione italiana trecentesca de *I nobili fatti di Alessandro Magno* i doni diventano piuttosto diversi: «Io ti mando uno paleo e una scoreata per giocare, sì come fanno li fanciulli», a cui si affianca la consueta «cantera d'oro» (*I nobili fatti* 1872: 38). Ancora tre doni, se non che la palla è sostituita da una trottola e la frusta («scoriativa») non è più a sé, e con un proprio significato, ma è lo strumento necessario per tenere in moto la trottola (o meglio, in questo caso un paleo, giacché la trottola viene mossa in movimento svolgendo la cordicella arrotolata nelle scanalature, mentre il paleo è invece tenuto in movimento a colpi di frusta, con la conseguenza che trottola e paleo hanno anche forme leggermente diverse)¹⁵. Anche

¹⁵ «Il *Trochus* poi de' Latini [...] non è veramente ciocchè essi dicevano *Turbo* e noi Paleo, ma un altro ordegnio rotondo a guisa di girella *Rotula*, Noi *Trottola*» (Paoli 1740: 213-215, v. «E' s'aggira come un paleo»).

in questo caso, naturalmente, Alessandro ribalterà il messaggio infantilizzante traendone il preannuncio del proprio potere sul mondo:

Del paleo intendiamo, che così come si volgie e gira intorno, altresì girarò tutto il mondo e sottometterò sotto mea sogessione. E per la iscoriata, che si piega, imprendiamo, che tutti li grandi uomini del mondo a noi si piegaranno (41).

Insomma, la trottola si cristallizza, per via letteraria, come simbolo dell'infanzia stessa in contrapposizione ad altre età della vita, così ulteriormente articolando il sistema di polarizzazioni che si è cominciato ad analizzare. Così, ad esempio, uno dei proverbi pseudo-iacoponici sancisce:

Non se convene ad monacho
Né ad veterano strommolo
Predicare ad theologo,
Va per medicina al medico,

vita de cavaleri,
né ad clericu sparveri;
dolar al carpenteri:
per pelle al pellecteri

(Bigazzi 1963: 105)

L'incongruenza dello strommolo (appunto, la trottola) per l'anziano, peraltro, si pone senz'altro sul piano della *convenientia* («Non se convene»), come accade per tutti gli altri ossimori, ma insieme introduce un altro aspetto: tutti gli elementi menzionati (vita da cavaliere, uccellagione, predicazione, eccetera) richiedono una competenza tecnica; sotto questo punto di vista, il passo già visto dell'*Ars poetica* era rilevante perché marcava la necessità della perizia anche nell'uso del *trochus*. E infatti il Griffoli completava il suo commento, inizialmente riottoso ad accettare che Orazio potesse veramente avere affiancato un'attività infantile come il *trochus* alla poesia, presupponendo invece che il poeta implicasse la necessità di consapevolezza della propria abilità nello stesso gioco della trottola:

Sed ex eo ludo, in quo pulchrum sit viris excellere, nisi dicas a minori gravius voluisse vitium arguere. Quod si pueri caveant, nequid faciant inepte, multo magis ea cura viros debet movere, quod quidem non displicet. (Griffoli 1562: 200)¹⁶

[Ma da tal gioco, in cui sia bello agli uomini eccellere, a meno che non si voglia denunciare un vizio maggiore sulla base di uno minore. Poiché se i bambini stanno attenti a non fare qualcosa goffamente, molto più una simile preoccupazione deve riguardare gli adulti e spingerli a non fare nulla di sgradevole.]

Sotto questo punto di vista, dunque, i *Disticha* comporterebbero un'ulteriore implicazione contrastiva, sia pure totalmente trascurata dai commenti, tra *trochus* e *alea*, ossia proprio il contrasto tra un gioco che richiede competenza, e dunque

¹⁶ Si pensi per comparazione anche a «Lancia a cavaliere / ed arco ad arciere», in Garzo 1960: 113, 304

pienamente controllabile dal giocatore, e gioco in cui invece l'esito è, totalmente o in parte, affidato a un fattore esterno. Sempre restando sul piano paremiologico, questo aspetto della trottola pare piuttosto essersi sedimentato nel proverbio toscano «Quando la ti dice buono al paleo, non giocare alla trottola», che il raccoglitore chiosava con «Quando la ti va bene in un affare, non ne tentare un altro» (Giusti 1853: 334), ma che proprio in virtù delle diverse tecniche necessarie a giocare con due oggetti solo apparentemente identici e sinonimici implica anche la necessità di tecniche e abilità differenti e la consapevolezza, in fondo come era enunciato nell'*Ars poetica*, dei propri limiti.

Come in parte già visto, la resa di *trochus* nelle volgarizzazioni dei *Disticha* presenta una marcata variabilità diatopica, e questo benché quelle più celebri – quelle di Bonvesin e Catenaccio Catenacci¹⁷ – siano privi delle *sententiae* prosastiche; così ad esempio nel Saibante-Hamilton 390 abbiamo, nella veste marcatamente settentrionale, «*Çoga alo çurlo*¹⁸», o – nella redazione a stampa in volumetto stampato a Bologna nel 1478, e poi in diversi altri incunaboli di ambientazione padana – «*ciocha ala pirla*¹⁹». Nella tradizione toscana abbiamo invece la doppia opzione per trottola o paleo, indipendentemente dalla diversa morfologia e pratica dei due giochi, in virtù di quel valore sinonimico che i due termini assumono nella cultura letteraria, con una distinzione in genere dovuta solo a ragione di rima o di livello stilistico (là dove trottola, in quanto parola sdrucciola, presenta più decise risonanze comiche). Così troviamo dunque «*Giuoca al paleo*» nelle tre redazioni toscane pubblicate nei *Tre volgarizzamenti del libro di Catone de' costumi* curati dal Vannucci²⁰ e «*Giuocha al paleo*» in quella pubblicata da Laura Fontana e attestata da quattro manoscritti quattrocenteschi italiani sempre in associazione a testi didattico-morali²¹.

Un aspetto distinto ma fondamentale è la forma della volgarizzazione, nel suo aspetto grafico-redazionale come interazione tra originale latino e testo volgare, con conseguenti effetti sulla calibratura della stessa trasposizione. È infatti necessario distinguere volgarizzazioni come testo autonomo non accompagnato dal latino e volgarizzazioni di supporto alla traduzione del testo latino; ma

17 Bonvesin 2000 e Catenaccio 2005.

18 Saibante-Hamilton 390: 5. *Çurlo* è «voce veneta corradicale dell'it. *ciurlare* ('tentennare, ondeggiare'), ad oggi attestata nel bellunese, in Friuli-Venezia Giulia e in buona parte dell'Istria», ed è senz'altro condivisibile che sia da respingere l'ipotesi, avanzata nel *TLIO*, che stia per 'giro di danza' (Guglielmetti, Mascherpa 2019: 220).

19 *Disticha de moribus* 1478: A3v. La stessa redazione si trova ad esempio nei *Disticha de moribus*, Impressum Bononie per me Platonem stampatorem bononiensem, anno Domini nostri MCCCCCLXXXVII A3r. Sui rapporti tra la volgarizzazione del Saibante-Hamilton e quella per il Zerbini, si veda peraltro proprio il Commento ai testi, *passim*, all'edizione del primo.

20 Vannucci 1829: 25-26 e 88. Per una descrizione dei mss. (e degli interventi spesso assai intrusivi del Vannucci) si rimanda a Sambin, Belloni 2004: 71-72.

21 Fontana 1979: 50. Vi si assume come testo base T, il ms. Typ 479 dell'Harvard College Library (ca. 1380).

anche in questo caso occorre distinguere tra testi in cui le due lingue semplicemente si giustappongono, e quelli in cui siamo invece di fronte a una traduzione come glossa continua parola per parola, tanto che la frase latina viene scissa in microsegmenti, con una soluzione che ne lascia chiaramente riconoscere la funzione in primo luogo didattica per discenti di primo livello.

Esemplare è un volumetto, la cui *princeps* cade nel 1492, in cui non solo i *Disticha* sono associati alla *Ianna*, ma l'operetta pseudo-catoniana presenta una titolazione interna che esplicita l'opera come «*Ad vitam adolescentulorum liberis artibus instruendam utriusque virtutis foelicissima instituta*» [Per l'elegante formazione della vita dei più giovani e per il disciplinamento di ogni virtù], che ulteriormente forza l'intento pedagogico implicito nella *epistula* prefatoria. Il destinatario è dunque chiaramente assai giovane e la funzione chiaramente scolastica. La formulazione – «*Troco lude. Lude (giuoca) troco (con la trottola). Aleas fuge. Fuge (fugi) aleas (li giochi di ventura)*»²² – è didatticamente di estrema sintesi; la raccomandazione per la trottola non viene motivata, ma si comprende soltanto guardando appunto la *sententia* successiva, a cui è unita anche graficamente, che viene resa non più con “tavole” ma con un generico «*giuochi di ventura*» che sembra, ma solo implicitamente, far gravitare tutta la focalizzazione della condanna sull'inaffidabilità del gioco d'azzardo, in primo luogo economica.

Caso completamente diverso è quello in cui la traduzione viene affiancata da una riformulazione che, conservando l'imperativo, propone uno sviluppo etico-pedagogico della frase originale che marca ulteriormente la dimensione morale dei *Disticha* e insieme inevitabilmente disambigua e focalizza la *brevitas* catoniana. Così è nella già vista edizione bolognese del 1478, in cui testo latino e traduzione volgare si affiancano sulla stessa riga, seguiti poi da un ampliamento:

Lude troco. ciucha a la pirla
 Ciucha a quello ciocco che non fia de danno né de vergogna
 Fuge alleas. Fuze el ciocco de le tavole.
 Fuze lo luocco dove se ciucha: e da lo luocco defamato cioè de li dadi e de le
 tavole e de ogne altro ciocco dove tu possi avere turbatione danno e vergogna.²³

Il volumetto si apre con il titolo «*Incomencia una breve et utile expositione cum la sententia e construzione del sapientissimo Catone*», cui segue l'*epistola prefatoria*, in cui il sistema della glossa continua è talmente accentuato che, nella copia conservata presso la Palatina di Parma, una mano ha avvertito la necessità di sottolineare le parole latine per ricostruire la continuità del testo. L'estrema essenzialità delle sentenze brevi evita, a parte casi rarissimi, di dover frapporre la traduzione al sintagma latino, ma ancora per i distici veri e propri si ricorre a un'ulteriore opzione grafica: distico latino; glossa continua delle parole di più

22 *Catonis viri singularis* 1492: E1r.

23 *Disticha de moribus* 1478: A3v.

difficile decriptazione; espansione morale. Un volumetto quindi che, come indica il riferimento alla “construzione” è chiaramente uno strumento propedeutico all’apprendimento del latino; ma appunto il superlativo “sapientissimo” chiarisce come sia compresente un secondo livello educativo.

Nell’espansione morale, la qualità del *trochus* viene presentata in forma “negativa”, come indica anche solo la doppia disgiuntiva, perdendo in un certo senso ogni identità e concretezza («Ciocha a quello ciocho che non fia de danno né de vergogna»). La focalizzazione pare piuttosto vertere su due aspetti diversi che il lettore è invitato a evitare nella scelta del gioco: condanna sociale (la vergogna) e pericolosità economica (il danno), a cui è da aggiungere – attraverso il confronto con la *sententia* successiva, a cui tra l’altro si lega epiforicamente – anche un più generale disordine morale (la turbazione). Si potrebbe anche notare come la traduzione vera e propria si limita a menzionare le tavole, mentre la sua espansione morale menziona i dadi, in primo luogo, e solo successivamente le tavole, come se nella traduzione agissero la tradizione delle volgarizzazioni medievali che rendono *alea* con ‘tavole’ ma forse anche il formulario più diffuso delle ordinanze che vietavano il gioco²⁴, con la conseguente necessità dell’autore di imprimere allo sviluppo etico una maggior concretezza ed esaustività, all’opposto di quanto avveniva per il *trochus* che veniva ‘dematerializzato’. Insomma, questa stessa riformulazione mostra quanto il *trochus*: trottola abbia semplicemente valore metaforico, ma il suo vero nucleo sia da identificare proprio nell’ammontimento contro l’*alea*. Al contempo, il riferimento al «luoch defamato» da evitare presenta una concretezza topografica (osterie, e peggio) che accentua la dimensione sociale, e comportamentale, della *sententia*, e la rende anzi prevalente. Un aspetto tra l’altro rilevante quando si consideri che non sono infrequentati statuti che in realtà permettono il gioco delle “tavole”, vietandolo però nei luoghi chiusi (si porta un unico esempio fiorentino del 1322-25: «Ludus vero tabularum fieri possit in viis publicis et plateis et non alibi» [Il gioco delle tavole può avvenire nelle vie e nelle piazze, ma non altrove], Rizzi 2012: 452); la condanna della volgarizzazione della sentenza dunque colpirebbe la sola frequentazione del «luoch defamato» e non tanto la pratica in sé, incrinando quindi la rigida contrapposizione che si è vista in altri casi, in un interessante caso di adattamento a un differente contesto socio-culturale.

La totale dematerializzazione della trottola, tuttavia, si ha proprio nel commento del Foresti ai *Disticha*, che, in buona parte ricalcando la ri-categorizzazione dell’eutrapelia aristotelica condotta da Tommaso d’Aquino, reinscrive l’invito al *trochus* nel contesto di una moderata convivialità. L’uomo infatti abbisogna di una riposante socialità che – in contrasto tanto con coloro che sono «agrestes et duri, qui nunquam solaciari volunt» [rustici e contadineschi, e rifuggono ogni

²⁴ Rizzi 2012: 441-468. La duplicazione “dadi e tavole” («Fuggi il giuoch de’ dadi e delle tavole») si ha comunque anche nella redazione pubblicata in Fontana 1979: 50.

tipo di piacere dilettevole] quanto con coloro che «excedunt sicut adulatores hystriones et discoli» [esagerano come fanno gli adulatori, gli esibizionisti, gli impudenti] – deve aversi nei limiti della «eutrapelia» quae est virtus quae docet moderatos et honestos ludos» [eutrapelia, che è la virtù che insegna giochi moderati e decorosi], e dunque con discrezione e *convenientia* (si veda in merito Casagrande, Vecchio 2019). L'autore dei *Disticha*, dunque, per il Foresti avrebbe invitato al gioco del *trochus* «quasi velit innuere quod talis ludus adeo simplex sit quod nulla immundicia iracundia vel iactura ex tali ludo generentur» [come se volesse suggerire che tale gioco sia talmente semplice che non ne possano nascere né sconcezza, né iracondia, né sventura] (Foresti 1475: XCv-XCIR). Il *trochus* dunque non soltanto perde ogni concretezza materiale, ma viene persino totalmente disgiunto dalla dimensione infantile per essere proiettato a simbolo – piuttosto incongruo – di un rilassamento elegante e misurato, e non tangibile da tutti gli eccessi e i vizi che nella trattistica morale venivano applicati al gioco d'azzardo.

Una simile totale dematerializzazione, ma in direzione apparentemente opposta, si ha in un caso di particolare interesse nelle traduzioni dei *Disticha*: un capitolo in terzetti, in cui però solo i due versi estremi rimano tra loro, pubblicato in appendice al *Libretto copioso di bellissimi proverbii, motti, et sententie, quali si usano nella comune conversatione de gli huomini. Con molti ammaestramenti morali, et detti di sapientissimi Filosofi [...]*, pubblicato forse a Venezia, in data non definibile ma generalmente collocata intorno al 1570. Si tratta di una trasposizione molto libera ed espansa delle sentenze brevi, come prova la terzina «Con compagnie perverse non andare, / Lascia le male lingue, fuggi il giuoco, / E ne i fatti d'altrui non t'impacciare», che rielabora, oltre ad «aleam fuge», le sentenze 6. «Cum bonis ambula» [cammina con i buoni] e 41. «maledicus ne esto» [non essere maledicente] (Libretto copioso 1570: 50). La struttura a terzetti metricamente indipendenti facilita l'inserzione di ulteriori elementi proverbiali e la creazione di raddoppiamenti, come si vede nel terzetto – non contiguo a quello precedentemente citato – «Conserva l'honestà, lascia li giuochi, / Non tor l'honor, né la fama d'altrui / E quel che tuo non è, fa che non tocchi» (*ibidem*) che per certi versi pare una diversa riformulazione del precedente, ma al contempo pare assorbire più fedelmente le sentenze 54. «Alienum noli concupieris» [non desiderare ciò che è altrui] e 13. «verecundiam serva» [preserva la pudicizia].

In questo caso resta, naturalmente, l'ammonimento contro il gioco d'azzardo, ma si perde qualsiasi riferimento al *trochus*; anzi, il «lascia li giuochi» pare paradossalmente trascinare con sé qualsiasi forma ludica, trottola (o qualsiasi sua fenomenologia) inclusa. Va d'altronde considerato che l'edizione è totalmente scollegata dalla dimensione didattica, e – come suggerisce il riferimento del titolo all'utilità nella “conversazione” e ai detti dei filosofi – siamo piuttosto di fronte a un prontuario di massime che si inscrive nella parallela ma sempre più indipendente tradizione paremiologica per adulti. Una declinazione per adulti

confermata dal fatto che la traduzione dei *Disticha* che chiude il *Libretto copioso di bellissimi proverbii* presenta una coda di sintesi – «Otto cose fanno l'huomo povero / Femmina, giuoco, e mala compagnia, / Far lite, star indarno, e far vendetta, / Seguir la gola, e viver senza meta / Fa l'huomo impoverir qualunque sia» – che chiaramente è interamente proiettata sul solo mondo adulto (c. 52).

Se in quest'ultimo caso avevamo una totale disarticolazione di *trochus* e *alea* con la scomparsa del primo, ci sono casi in cui invece le due *sententiae* 36 e 37 possono disgiungersi e ricomporsi in coppie differenti; così è nello stesso Saibante-Hamilton anche perché il blocco 37-40 delle sentenze brevi viene dislocato dopo la 11, così scindendo non solo spazialmente la coppia *trochus* : *alea*. In realtà la raccomandazione a “fuggire le tavole” viene così a contrapporsi a «Disce literas : Enprendi litere», in una polarizzazione non più ludica ma tra attività ludica e intellettuale, come suggerisce il fatto che nel manoscritto venga sul margine rappresentato un giovane che, seduto su uno scranno, legge un libro mentre alla sue spalle è rappresentata, o almeno così pare, una tavola da gioco, con un sistema visivo che dunque «compendia in immagini le *sententie* 37 e 38» (Guglielmetti, Mascherpa 2019: 220). Un caso per certi versi simile è ancora nel ben più tardo *Lo Cato disponito, il quale insegna molti belli ammaestramenti, et molto utile alla gente che se dilettono de virtù, et boni costumi per loro, et per la famiglia sua*; in questo caso, infatti, le sentenze brevi vengono ricombinate a coppie e tradotte in distici baciati volgari, ma anche qui il sistema *trochus* : *alea* viene disarticolato sicché il primo è associato alla sentenza immediatamente precedente, e il secondo alla successiva: «Utere virtute. Troco lude» viene dunque reso con «Sempre in virtute te conforta. Usa lo gioco che danno non porta», mentre «Aleas fuge. Litteras disce» è reso con «De' sozi giochi non haver cura. Ma ti diletta de imprender la scrittura» (Cato disponito 1576: A2v)²⁵. Anche qui la trottola viene dematerializzata, e trasformata in qualsiasi gioco che, nuovamente, non porti «danno», termine di per sé ad ampio spettro ma che, proprio per l'associazione all'invito a restare nel dominio della virtù, pare in questo caso assumere una prevalenza soprattutto morale. E dematerializzazione si ha persino in questo caso per l'*alea*, identificata semplicemente con una sozzura morale che per essere specificata richiede la retrotraduzione. L'aspetto rilevante è che però si viene a creare una sorta di struttura chiastica in cui i due elementi intermedi ludici rendono speculari tra loro gli estremi, ‘virtù’ e ‘scrittura’: questa volta, rispetto al Saibante-Hamilton che pareva avere un’implicazione mondana, con una più marcata connotazione religiosa («scrittura»).

Insomma, commenti e volgarizzazioni dei *Disticha* paiono offrire un sistema quanto mai instabile di rese, in cui la trottola risulta un gioco quantomeno

²⁵ Il testo era originariamente in *Lo Cato disponito, il quale insegna molti belli ammaestramenti, et molto utile alla gente che se dilettono de virtù, et boni costumi per loro, et per la famiglia sua*, in Milano, per Valerio, e Girolamo fratelli da Meda, s.a. [un volumetto conservato alla Marciana, Miscell. 1419.5].

sfocato, e prevalentemente proiettato come indicazione morale sul mondo adulto. Paradossalmente è la raffinata cultura umanistica a recuperare invece il *trochus* pseudo-catoniano alla dimensione più squisitamente pedagogica, restituendogli anzi la sua realtà e materialità di gioco. Così è per il *De liberorum educatione* che Enea Silvio Piccolomini scrisse nel 1450 per il decenne Ladislao d'Ungheria e che costituisce uno dei fondamentali trattati educativi dell'umanesimo quattrocentesco²⁶. Tra le linee per la formazione culturale, spazio autonomo trova l'attività fisica che assume la fisionomia di formazione premilitare con una sorta di pentathlon moderno ante-litteram; è un'esigenza motivata dalle future, e irrealizzate, guerre che il giovanissimo re avrebbe dovuto condurre contro i Turchi, ma che, come detto, ha il suo archetipo nel *De liberis educandis* plutarcheo.

Sunt etiam corporis quaedam certamina, quae minime contemni debent, sed eius rei praceptoribus audiendi sunt, ut quantum sat erit in his elabores, quo et apta quaedam membrorum compositio simul et robustitas acquiratur. [...]. Non ergo ab re fuerit, te, quem saepe contra Turcos pugnare necessum erit, arcum in puerita tendere, sagittam dirigere, fundam rotare, hastam iacere, equos ascendere, cursitare, saltare, interesse venationibus, nascindi nandi peritiam. (Enea S. Piccolomini 2002: 140, 142)

[Ci sono anche alcune competizioni fisiche che non sono affatto da disprezzarsi, e dovresti ascoltare gli istruttori in queste discipline, così da impegnarti quanto è necessario ad acquisire armonia e vigore del corpo. [...] Per questo è opportuno che tu, che ti ritroverai spesso a dover combattere contro i Turchi, ti abituvi sin dall'infanzia a tendere l'arco, a scagliare frecce, a ruotare la fionda, a lanciare la lancia, a salire a cavallo, a correre, a saltare, a prender parte alla caccia, a imparare a nuotare.]

L'elemento più interessante è il riconoscimento della necessità del gioco come momento del rilassamento, da ottenere attraverso giochi che non siano però contaminati da oscenità e turpitudine. Una tipologia, nelle parole del futuro pontefice, esemplificata dalla palla, e – ciò che qui interessa – dal *trochus*, una menzione che chiaramente risente del modello dei *Disticha* e di tutta la tradizione conglutinata su di essi.

Ceterum nec puero ludos interdixerim, qui non sunt obsceni. Ludere te cum aequalibus pila, quemadmodum tibi Iohannes Hinderbach, vir doctus, pracepta conscripsit, et probo et laudo. Est *trochus*; sunt alii pueriles ludi, qui nihil turpidinis habent, quos tibi nonnumquam permettere praceptoribus debent, ut sic laboris remissio fiat et alacritas excitetur. (*ibidem*)

[E per il resto non impedirei a un ragazzo i giochi che non fossero osceni. E personalmente approvo e lodo che tu giochi con tuoi coetanei alla palla, sempre

26 Si rimanda naturalmente a Garin 1958 e Garin 1976.

secondo le indicazioni che ti ha dato il coltissimo Iohannes Hinderbach. C'è il *trochus*: e vi sono altri giochi infantili che non presentano alcun aspetto di turpitudine e che i tuoi precettori debbono talvolta concederti per alleviarti la fatica e insieme rinvigorire la tua vivacità.]

Vale però forse la pena di osservare un aspetto singolare. La sezione dedicata alla cura del fisico e del corpo in cui si innestava l'elogio del *trochus* si era appena aperta insistendo sulla necessità che il bambino abbia sempre una postura dignitosa e “decente” che, tra i vari elementi, prevede che gli occhi non siano fissi a terra, il collo non si pieghi, le braccia siano dritte, e il passo misurato.

[...] studendum est ut gestus forme respondeant, ut recta sit facies, ne labra detorqueas, ne linguam sugas, ne vitium ebrietatis effingas, ne servilem imiteris vernatatem, ne supinus sit vultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata utralibet cervix, ne inductae rustice manus, ne status indecorus, ne sessio irridenda; ciliarum motus apte retinendus. Recta sint bracchia, ne qua in proferendis pedibus inscritia. Nihil potest placere quod non decet. (138-140)

[ci si deve impegnare affinché i gesti corrispondano all'aspetto, così che il volto sia composto, tu non storca le labbra, non ti succhi la lingua, non sembri un ubriaco, non imiti la volgarità dei servi, non tieni gli occhi in aria, ma nemmeno li tieni fissi a terra, il collo non sia storto da una parte o dall'altra, non gesticoli come un contadino, la postura non sia indecorosa, né ti sieda in maniera da suscitare il riso, e tu non sbatta in continuazione le palpebre. Le braccia stiano belle dritte, e anche nel muoversi ci sia compostezza. Non può mai piacere ciò che è sconveniente.]

Questo ignominioso e sgradevole ritratto, tuttavia, assume maggior interesse e significanza per noi se – certo, spostandosi a distanza di due secoli – si legge qualche passo del capitolo secondo del terzo libro de *La maniere de regler la santé* di Michel Bicaise, dedicato a *Des Jeux, et des Exercices, ou de la Gymnastique moderne*. Qui, infatti, vengono osservati gli effetti medici del gioco della trottola, e in particolare i danni che produce, tra cui «affoiblir le cerveau [...] les [i bambini] disposer au vertige, parce qu'elle brouille la teste et qu'elle agite les esprits [...]»; inoltre la trottola «empêche leur rectitude en les faisant tourner en ronde» con l'effetto di «rendre flexible et de plier trop l'espine du dos, contre le dessein de la nature [...]», tanto che i ragazzi rischiano di diventare «bossus» (Bicaise 1669: 240-241). La trottola, insomma, comporta nel ragazzo movimenti che paiono in realtà in irrevocabile contrasto con l'*honestum* patrocinato nel *De liberorum educatione*, tant'è che il Bicaise osserva che «la Toupie [...] agite asses fortement les enfans, parce qu'elle exige d'eux un mouvement infatigable» (*ibidem*), non a caso citando a esemplificazione il passo letterario fondamentale sulla trottola, ossia *Eneide* VII, vv. 378-383, in cui la furia errabonda di Amata per le città italiane è assimilata alla trottola incalzata e rincorsa dai bambini.

Ceu quondam toto volitans sub vertere turbo,
 quem pueri magno in gyro vacua atria circum
 intenti ludo exercent, ille actus habena
 curvatis fertur spatiis; stupet inscia supra
 inpubesque manus, mirata volubile buxum;
 dant animos plagae: [...]

[Come talora, volteggiando ai colpi della sferza, la trottola / che i fanciulli, in grande giro intorno ai vuoti atrii, intenti al gioco affaticano, spinta dalla correggia / si sposta in curvi spazi; l'impubere schiera / stupisce ignara dall'alto, ammirando il volubile bosso; i colpi la animano [...]], trad. L. Canali]

Una similitudine che non solo proietta sul bambino descritto al gioco dal Bicaise quelli virgiliani, di per sé ritratti in una straniata concitazione, ma anche l'irrazionalità bacchica di Amata, producendo dunque un'immagine del gioco della trottola ben diversa da qualsiasi modello educativo impostato su principi di virtù, innocenza, decoro e, come si vedrà, onestà.

Proprio nella postura dei bambini al gioco descritta da *La maniere de regler la santé*, dunque, si riconosce una profonda scissione interna all'immagine della trottola, che può presentare anche risvolti decisamente negativi. Basta guardare al volgarizzamento del quattordicesimo secolo di un'omelia di Giovanni Crisostomo, *Come niuno può essere offeso se non da sé medesimo (Quod nemo laeditur)*²⁷, per coglierne un aspetto. Gli uomini avviluppati dalla vita mondana e dalla sua materialità, infatti, sono assimilati ai bambini che inseguono una trottola lungo portici e piazze, completamente avvinti dal gioco.

Or non giudicaremo noi questi cotali essere più stolti, che li parvoli fanciulli, i quali il giuoco puerile della trottola, ovvero ancora dello stornello, ovvero paleo, il quale percotendo colla sferza, fanno girare per lunghi spazi di portici e per larghe piazze, tanto li tiene intenti e desiderosi, per gli anni puerili, che per nissuno modo si possono quindi levare, ignorando al postutto per la fragilitate della tenera etade, che in quello giuoco niuna cosa sia d'utilitate, o di perfetta opera? (Crisostomo 1821: 229)

Ci sono tre aspetti decisamente rilevanti: il primo è che in realtà nell'originale greco non abbiamo l'immagine dei giocatori di trottola, ma soltanto quella dei bambini totalmente presi dai loro giochi; il secondo, naturalmente, è proprio la *contaminatio* con il passo virgiliano di *Eneide VII*, che chiarisce nuovamente quanto la trottola venga modellata per via letteraria²⁸; il terzo è la marcata negativiz-

27 Si veda Jean Chrysostome, *Lettre d'exil à Olympias et à tous les fidèles (Quod nemo laeditur)*, introduction, texte critique, traduction et notes par Anne-Marie Malingrey, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, 6, 42-48, 88, 90.

28 Ancora più evidente è il ruolo modellizzante di Virgilio nelle traduzioni latine, ad esempio «Non ego istos stolidiores multo, quam parvulos iudicem, vel negem, quos puerilis ludus, ubi

zazione dell'immagine puerile rispetto all'originale, in cui – a differenza degli adulti avviluppati dal mondo – i bambini erano giustificati proprio per la loro età, mentre nella volgarizzazione si insiste sulla vacuità del gioco stesso, ben lontano dunque da essere il tipo di divertimento raccomandato dai *Disticha*, e con formule che possono piuttosto ricordare quanto Petrarca osservava sull'apparentemente nobile, ma puerile, gioco degli scacchi. Una sintesi negativa della trottola, d'altronde, si ha anche in quella colossale enciclopedia paremiologica, antica e moderna, costituita dagli *Adagia* erasmiani, nel cui adagio 3737, *Trochi in morem*, la trottola assume tanto il valore di incostanza quanto quello di movimento disordinato e inconcludenza²⁹.

La percezione della trottola, in effetti, doveva essere nella quotidianità piuttosto diversa, e meno entusiasta, di quanto traspaia dalle rielaborazioni della *sententia* catoniana. Non sono affatto infrequenti negli ordinamenti comunali medioevali e poi quattrocenteschi i divieti per giochi rumorosi, in cui le trottole sono semplicemente affiancate, e senza alcuna preminenza, al pallone, alle piastrelle, ai birilli, alle bocce, alla lippa (Rizzi 1995: 91-92). D'altronde, anche nel caso di elenchi di giochi infantili depositati in testi paraletterari diventa piuttosto evidente come la trottola non assuma un ruolo particolare: ciò accade ad esempio nei *Ricordi* di Giovanni di Pagolo Morelli, composti a cavaliere di Tre e Quattrocento, e rivolti, come sempre accade nel genere dei ricordi, ai giovani della famiglia. Qui, benché si sia di fronte chiaramente a un'assai libera rielaborazione delle due sentenze pseudo-catoniane 36 e 37, l'invito alla trottola si parcellizza in un elenco che fa sfocare sullo sfondo tanto il *trochus* quanto il modello classico:

Non giocare a zara né ad altro giuoco di dadi: fa de' giuochi che usano i fanciulli, agli aliossi, alla trottola, a' ferri, a' nailbi, a coderone, e simili. Anche, in compagnia salta e corri e lancia, e fa altri simili giuochi che addestrano la persona e richieggonsi a' giovani. (Morelli 1956: *Sesto danno: delle gravezze e onori*)

aut circulus volvit, aut turbo, vel trochus verberibus agitatur, et longis porticibus per curva spacia rotatur, ita intentos et inhiantes puerilibus annis tenet, ut avelli inde nullatenus queant, ignorantes penitus per aetatis fragilitate, nihil in illo ludo utilitatis, nihil perfecti operis haberit: sed pro illis satisfacit aetas immaturitatem» [tutti costoro io non li riterrei, né lo potrei negare, molto più sciocchi di quei bimbetti, che un gioco puerile – che si tratti di un cerchio fatto rotolare, o di una trottola, o di un trochus spinto a sferzate e fatto ruotare sotto i lunghi portici nelle piazze – tiene nei loro anni puerili a tal punto intenti e avvinti che non potrebbero esserne mai strappati, poiché ignorano, per la fragilità dell'età, che in quel gioco non c'è alcuna utilità né alcun senso compiuto; ma questi li scusa l'immaturità.] (*Secundus tomus operum divi Ioannis Chrysostomi [...]*, Basileae, Ex officina Frobeniana, anno MDXXX, c. 94). Ringrazio Francesco Martinelli Tempesta; naturalmente solo mia responsabilità è non averne saputo sfruttare appieno le suggestioni.

29 Erasmo 2014: C. 38, 3727, *Trochi in morem*.

O, ancor più, nella quinta giornata della *Tipocosmia* di Alessandro Citolini, in cui trottolo e zurlo (il paleo) vengono tecnicamente distinti ma si trovano all'interno di una profluvie di giochi di ormai non sempre facile identificazione:

Ma lo speciale è diuiso in Giuochi da fanciulli, e Giuochi da grandi. I Giuochi de fanciulli sono giucar a la polvere, giucar, a le girelle, a 'l castelletto, a la fossetta, a 'l pirlo, 'l girlo, a la schiba; a la lippa, a'l pandolo, a la capra , a 'l pal di roma, con le pertinenzie loro, cio è co 'l castelletto saranno i noccioli, il maglio, la cibèga, far castelletti, e gittarli giù, e co 'l trottolo è la coda, la punta, la corda, e 'ò farlo pirlare; e co'l zurlo è la sferza, e 'l batterlo. (Citolini 1561: 481)

Insomma, sotto questo aspetto la trottola (o paleo che dir si voglia) pare un gioco che sul piano letterario e dell'immaginario assume, in forza tanto della precettistica dei *Disticha* quanto della sua ricorrenza similitudinaria esemplata proprio dal settimo canto dell'*Eneide*, un ruolo superiore a quello che ha sul piano reale. Una divaricazione che può essere meglio apprezzata confrontando due opere del grande umanista francese Mathurin Cordier (Maturinus Corderius), la cui raffinata, e pedagogicamente innovativa, produzione è stata interamente elaborata all'interno del mondo della scuola e ad esso dedicata (Margolin 1986).

Nella sua edizione dei *Disticha* del 1533 – nella cui dedicatoria tra l'altro si esplicita di avere seguito le glosse di Erasmo, dichiarando al contempo di avere scelto in alcuni casi di distanziarsene: «In ea autem ipsa interpretatiuncula secutus sum doctissima Erasmi scholia, ut ab eorum sensu non nisi rarissime discesserim» [in questa stessa piccola interpretazione ho seguito le dottissime note di Erasmo, dalle quali non mi sono discostato se non in casi eccezionali] (Cordier 1533: 4) – il Cordier si attiene al sistema didattico ormai secolare della traduzione parola per parola e così, ormai prevedibilmente, conglutina le due sentenze in un'unica che coagula concettualmente e visivamente *trochus* e *alea*. Anche le glosse sono piuttosto scontate, anche se vale senz'altro la pena di osservare alcuni aspetti: come l'*alea* venga esplicitato come gioco d'azzardo; come si abbia la non consueta specificazione che il *trochus* sia da identificare con il *turbo*, sancendo così una lunga storia di sovrapposizione; ma soprattutto come il *trochus* sia definito un «petit ieu honneste», così inscrivendo la trottola nel sistema etico cinquecentesco dell'onore e della *civilité puérile et honnête*.

Esbas toy a petit ieu honneste : et fuy tous ieux de hasard

Lude) *Ioue, Esbas toy*

Trocho) turbine, *D'une trompe*

Et fuge) *Et fuy*

Aléas) *Tous ieux de hasard*

(Cordier 1533: 14)

Assai diverso è però il ruolo della trottola nel *De corrupti sermonis emendatione, et latine loquendi ratione* (1530) dello stesso Cordier, uno strumento didattico che, con ricca messe di citazioni classiche, costituisce un articolato formulario di frasi latine di uso quotidiano (dal vestiario al cibo alle scuse) accompagnate dalla traduzione francese. Un'opera fortunatissima che infatti godrà di moltissime traduzioni europee, anche in lingua italiana, da cui si cita. Nel capitolo XXXVIII, dedicato proprio al gioco, la trottola (peraltro chiamata zurlo, moscolo, trotolo) compare però soltanto per ultima al termine di una lunga rassegna (dalla palla alle noci, dal gioco d'azzardo alla moscacieca, nell'edizione da cui si cita a cc. 117v-123v); non solo: le formule applicate alla trottola non hanno alcuna implicazione morale e educativa, ad esempio «Io ho un buono zurlo, mi contento haverlo comprato» oppure «Vuoi tu giocare meco al moscolo?» (Cordier 1530 : 123v).

Le glosse dello stesso Erasmo citate dal Cordier eppure aprono tutt'altra, e singolare, prospettiva. Nella sua edizione (1514) del *Libellus elegantissimus qui inscribitur Cato* infatti una glossa unitaria non solo ovviamente associa le due sentenze, né solo identifica esplicitamente la trottola come gioco adatto ai bambini, ma soprattutto il valore del *trochus* è accentuato dall'osservazione innovativa che l'*alea*, che era stata ritenuta indegna dai pagani, è invece divenuta nella contemporaneità cristiana il diletto dei principi e persino dei sacerdoti: «*Trochus* convenit pueris. *Alea* infamis erat et apud gentiles, nunc principum Christianorum lusus est, imo quorundam etiam sacerdotum deliciae» (Erasmo 1530: 13-14). La glossa erasmiana è di particolare interesse perché pare riecheggiare i vv. 56-57 della già citata ode oraziana III 24, in cui l'*alea* era appunto «vetita legibus» (o «infamis [...] apud gentiles» [infame persino tra i pagani], per usare l'espressione erasmiana) ma era però anche affiancata all'effeminato *trochus* con il quale costituiva in una coppia di diletti debosciati e indegni di quei giovani romani che sono ormai incapaci di cavalcare e cacciare, ossia proprio le pratiche che dovrebbero formare alla moralità, ma anche alla perizia militare. Un passo che rende ancora più forte il contrasto della glossa erasmiana tra la *convenientia* del gioco del *trochus* e la condanna di coloro che traggono diletto dall'*alea*. Proprio la condanna dell'*alea* nel mondo cristiano, che coinvolge gli stessi sacerdoti, rafforza allora la purezza della trottola come gioco “puerile”, ossia come immagine di ciò che i cristiani dovrebbero tornare a essere («nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli / non intrabitis in regnum caelorum», Mt 18, 3)³⁰. La glossa erasmiana sulla vergognosa pratica dell'*alea* presso i potenti e persino le figure religiose è rilevante però perché nell'*Institutio principis christiani* Erasmo, pur senza fare alcun riferimento alla trottola, insiste proprio sul ruolo corruttore dell'*alea*

³⁰ Questa declinazione religiosa della trottola potrebbe invece essere posta in contrasto con le ordinanze comunali che vietavano l'uso della trottola ai maggiori di una certa età, ad esempio «nullus terrigena vel forensis maior XIV annis audeat ludere ad ludum taxillorum, zonorum, pilotorum vel trocharum seu alium ludum» [nessun cittadino o straniero maggiore di quattordici anni giochi al gioco delle tessere, delle piastrelle o al trochus o ad altri giochi] (Rizzi 2012: 579).

nella formazione del giovane principe cristiano, in un catalogo di tratti morali e comportamenti che un precettore deve sorvegliare che non si sviluppino:

Quandoquidem potest hoc quoque in ea aetate notis quibusdam deprehendi, num propensior sit ad iracundiam aut adrogantiam, num ad ambitionem aut famae sitim, num ad libidinem aut aleam aut pecuniae studium, num ad vindictam aut bellum, num ad impotentiam aut tyrannidem (Erasmo 1516: 24)³¹

[Già nel bambino, da alcuni atteggiamenti, si può infatti comprendere se egli ha la tendenza all'iracondia o all'arroganza, all'ambizione o al desiderio di essere elogiato, ai piaceri o al gioco dei dadi o ad accumulare denaro, alla vendetta o alla litigiosità, all'incapacità di controllarsi o al dispotismo. *Trad. di D. Canfora*]

Insomma, l'*alea* è il segno della corruzione profonda di una società da rinnovare, non più solo un peccato o un comportamento pericoloso, moralmente ed economicamente, per l'individuo. Tale differente marcatura è facilmente riconoscibile nell'*Utopia* di Moro, in cui – tra gli elementi della corruzione morale del mondo occidentale – all'elenco di *ganea*, *lustra*, *lupanar*, et aliud *lupanar tabernae vinariae cervistariae* che non possono non richiamare l'imperativo a fuggire «lo lucho dove se ciocha: e da lo lucho defamato» che avevamo già incontrato, si associa un elenco di giochi che producono l'impoverimento dei ceti popolari *alea*, *charta*, *fritillus*, *pila*, *sphaera*, *discus* (Moro 1516: 42). E vale la pena di osservare come a giochi d'azzardo quali l'*alea* e la *charta* si associano in realtà giochi fisici molto diversi, *pila*, *sphaera*, *discus* che molto spesso si associano invece proprio al *trochus*, qui assente forse anche per la legittimazione etica fornитane dai *Disticha*.

Al contrario, nell'isola di Utopia sono a malapena noti (o meglio, noti per l'abominazione che li colpisce) l'*alea* e tutti i giochi che le si associano per inutilità e pericolosità. Gli abitanti conoscono invece due giochi, sconosciuti in Europa, che si praticano su una plancia, ed entrambi di strategia: uno che mette in scena una guerra matematica di numeri («Alterum numerorum pugnam, in qua numerus numerum praedatur») e l'altro una guerra di edificazione tra vizi e virtù («Alterum, in quo collata acie cum virtutibus vitia configunt»).

Aleam atque id genus ineptos ac perniciosos ludos ne cognoscunt quidem, ceterum duos habent in usu ludos, latrunculorum ludo non dissimiles. Alterum numerorum pugnam, in qua numerus numerum praedatur. Alterum, in quo collata acie cum virtutibus vitia configunt. (81)

31 Così anche, tra i vari passi citabili, «Quid stultius quam his artibus metiri principem, si belle saltitet, si dextre ludat alea, si graviter potitet, si fastu turget, si regaliter expilet populum, si cetera faciat, quae nos pudet referre, cum quosdam haud pudeat facere?» [si può immaginare qualcosa di più assurdo che valutare il valore di un principe in base alla sua capacità di ballare, di giocare con destrezza a dadi, di bere come una spugna, di gonfiarsi di orgoglio, di depredare regalmente i sudditi e di compiere altre azioni ancora, che noi ci vergognamo a riferire, ma alcuni non si vergognano a intraprendere? *Trad. di D. Canfora*] (38).

[Non conoscono neppure l'*alea* e quei giochi stupidi e pericolosi, ma al contrario hanno due giochi non molto diversi da quello dei briganti / pedine. Uno è la battaglia dei numeri, nella quale un numero attacca un altro numero. Il secondo è un gioco in cui si scontrano un esercito di vizi e uno di virtù.]

I due giochi sono chiaramente la rielaborazione didattico-morale del *latruncularius ludus* e del *ludus calculorum*, probabilmente nel solco del già visto passo del fortunatissimo *De remediis utrinque fortune* petrarchesco; se il secondo riecheggiava – con chiara forzatura del senso – nella «numerorum pugna» [battaglia dei numeri] dell'*Utopia*, la dimensione guerresca del primo viene invece trasposta nella psicomachia morale di virtù e vizi³². Ma, appunto, Petrarca aveva dato una marcatura profondamente negativa al gioco latino e alla sua “declinazione” scacchistica: un gioco che infatti non viene praticato nel mondo del Moro ed è richiamato solo per la contrapposizione – anche ludica – tra corruzione europea e moralità utopica.

Anche la traduzione dell'*Utopia* curata da Ortensio Lando nel 1548, infatti, scioglie *latrunculorum ludus* con un più normalizzante «giuoco degli scachi»: una resa traditoria che però attenua la nota polemica (veicolata dal termine *latrunculi*) nei confronti di quei giochi da tavola praticati nella società europea e che erano accettati dalla trattistica cortigiana – si pensi solo a *Cortegiano* II 31 – che legittimava carte, dadi e scacchi purché praticati senza cupidigia, inganno ed esacerbazioni e dunque sempre nei limiti della civil conversazione e della misura. Una concessione, quella del Castiglione, che però al contempo rivela la polemica tradizionale, sedimentata proprio nei *Disticha, contro alea e ‘tavole’* e la corruzione morale e la degenerazione comportamentale che vi erano associate.

Se la trottola non era menzionata nell'*Utopia*, la coppia di giochi *trochus : alea* dell'operetta pseudo-catoniana ritorna però singolarmente in un altro testo utopico. Nella *Città del sole* di Campanella, infatti, il comunismo e la ripartizione dei compiti comportano una marcata riduzione delle ore lavorative giornaliere che permette a tutti di dedicare ampio tempo all'apprendimento; il confronto tra prima redazione italiana ed edizione a stampa latina permette di vedere come attorno a loro tornino ad agglutinarsi due diversi sistemi di attività ludiche, opportunamente connotate:

Ma tra loro, partendosi l'officî a tutti a tutti e l'arti e le fatiche, non tocca faticar quattro ore il giorno per uno; se ben tutto il resto è imparare giocando, disputando, legendo, insegnando, caminando, e sempre con gaudio. E non s'usa gioco che si faccia sedendo, né scacchi, né dadi, né carte o simili, ma ben la palla, ballone, rollo, lotta, tirar palo, dardo ed archibugio.

³² Anche gli scacchi “europei” non erano stati esenti da un'allegorizzazione morale intesa come lotta dell'anima contro le forze demoniache, come nei *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci, su cui Melani 1989, pp. 151 ss. Si veda anche come esempio Scolari 1993.

Ast in Civitate Solis, dum cunctis distribuuntur ministeria et arte et labores et opera, vix quatuor in die horas singulis laborare contingit ; reliquum licet tempus consumatur in addiscendo iocunde, disputando, legendo, narrando, scribendo, deambulando, exercendo ingenium et corpus, et cum gaudio. Nec permittitur ludus illis, qui fit sedendo, neque talorum, neque alearum, neque scacchorum aut similiūm etc. Ludunt pila, folliculo, trocho, lucta, iaculatione pali, sagittae, archibugio etc. (Campanella 1998: 52-53)

L'apprendimento, nella società ideata dal filosofo calabrese, sarà in primo luogo attraverso il gioco («giocando», nella redazione volgare, e «iocunde», nell'ultima edizione a stampa): ma questo apprendimento non avverrà con nessun gioco «che si faccia sedendo» – scacchi (nuovamente marcati negativamente), dadi, carte, o appunto nella stampa latina quell'*alea* che i *Disticha* condannavano – ma con giochi di movimento, e tra questi il «rollo», ossia, nella versione latina, proprio il *trochus*.

La millenaria raccomandazione di giocare con il *trochus* astenendosi dall'*alea*, quel duplice imperativo che ha percorso il pensiero pedagogico medioevale e poi rinascimentale, ha trovato una nuova applicazione, non più nel mondo dell'infanzia, né più in una prospettiva morale, ma come strumento conoscitivo per gli adulti di una società rivoluzionaria.

Bibliografia

- ACETO F., LUCIOLI F. 2019 (a cura di), *Giocare tra Medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, Treviso – Roma.
- ALCIATO A. 1530, *De verborum significatione [...] commentaria*, Lione, Grifo.
- ALESSANDRO PICCOLOMINI 1542, *De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile, e in città libera libri X in lingua toscana [...]*, Venetiis, apud Hieronymym Scotum, 1543
- ALFONSO X EL SABIO 1996, *Il libro dei giochi*, edizione critica a cura di Paolo Canettieri, Bologna.
- ARCANGELI A. 2003, *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVII)*, Roma.
- AVESANI R. 1967, *Quattro miscellanee medioevali e umanistiche. Contributo alla tradizione del Geta, degli Auctores octo, dei Libri minores e di altra letteratura scolastica medioevale*, Roma.
- BICAISE M. 1669, *La maniere de regler la santé par ce qui nous environne, par ce que nous recevons, et par les exercices our par la Gymnastique moderne. [...]*, A Aix, Chez Charles David.
- BIGAZZI V. 1963, I «Proverbia» pseudoiacoponici, in «Studi di filologia italiana», XXI, pp. 7-124.

- BOAS M. 1952, *Disticha Catonis recensuit et apparatu critico instruxit Marcus Boas*, [...], Amstelodami.
- BONVESIN DA LA RIVA 2000, *Expositiones Catonis. Saggio di ricostruzione critica*, C. Beretta (a cura di), Pisa.
- CAMPANELLA T. 1998, *La città del sole – Civitas Solis. Edizione complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637)*. Traduzione, apparati critici, note di commento e appendici, T. Tornitore (a cura di), Trezzano sul Naviglio.
- CARRON D. 2009, *Présence de la figure de Caton le philosophe dans les proverbes et exemples médiévaux. Ses rapports avec les 'Disticha Catonis'*, in H. O. Bizzarri, M. Rohde (éds.)/ (Hrsg.), *Tradition des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Die Tradition des Sprichwörter und exempla im Mittelalter*. Colloque fribourgeois 2007. Freiburger Colloquium 2007, Berlin – New York, pp. 165-190.
- CASAGRANDE C., VECCHIO S. 2019, *Vizi e virtù del gioco: l'eutrapelia fra XIII e XV secolo* in F. Aceto, F. Lucioli (a cura di), *Giocare tra Medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, Treviso – Roma, pp. 21-36.
- CATENACCIO 2005, *I Disticha Catonis di Catenaccio da Anagni. Testo in volgare laziale (secc. XIII ex. – XIV in.)*, P. Paradisi (a cura di), Leiden.
- Cato disponito 1576, *Lo Cato disponito, il quale insegnă molti belli ammaestramenti, et molto utile alla gente che se dilettono de virtù, et boni costumi per loro, et per la famiglia sua*, in Milano, per Valerio da Meda.
- Catonis viri singularis 1492, *M. Catonis viri singularis ad vitam adulescentorum liberis artibus instruendam utriusque virtutis foelicissima instituta*, [Firenze, Bartolomeo de' Libri], [dopo il 1500?].
- CITOLINI A. 1561, *La Tipocosmia di Alessandro Citolini da Serravalle*, in Venetia, Apresso Vincenzo Valgrisi, MDLXI.
- CODRET 1569, *De primis latinae grammatices rudimentis libellus. Editus per P. Annibalem a Codreto e Societate Iesu, nuper recognitus, et emendatus. Additis Catonis praeceptis*, Romae, Apud Bartholomaeum Tosium Brixensem. De licentia Superiorum, MDLXIX.
- COMBA R., RAO R. 2005 (a cura di), *Giochi e giocattoli nel Medioevo piemontese e ligure*. Giornate di studio (Rocca de' Baldi, 14-15 dicembre 2002). Omaggio ad Anna Maria Nada Patrone, Rocca de' Baldi.
- CONRAD DE HIRSAU 1970, *Dialogus super Auctores*, R.B.C. Huygens (éds.), Bruxelles.
- CORDIER 1530, *Maturini Corderii De corrupti sermonis emendatione, et latine loquendi ratione liber unus [...]*. Venetiis : [Melchiorre Sessa il vecchio] (Venetiis : apud Cominum de Tridino, Montisferrati, 1541).
- CORDIER 1533, *Disticha de moribus, nomine Catonis inscripta, cum Latina et Gallica interpretatione. Epitome in singula fere disticha. Dicta sapientium, cum sua quoque interpretatiuncula. Omnia recognita, nonnulla adiecta, quaedam immutata*, Lutetiae, Ex officina Rob. Stephani typographi Regii, MDXLIX.

- CRISOSTOMO G. 1821, *Come niuno può essere offeso se non da sé medesimo*, in *Volgarizzamento di alcuni opuscoli di S. Giovanni Grisostomo*, Firenze, Giovacchino Pagani.
- Disticha de moribus 1478, *Disticha de moribus*, Bononie impressum per me D. Petrum de Zerbinis de Ruberia, Anno incarnationis domini millesimo quadringentesimo octavo die decimanova mensis martii [ma 1478].
- DU CANE C. 1972, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Bologna [anastatica di *Glossarium mediae et infimae latinitatis conditum a Carolo Du Fresne Domino Du Cane [...]*, Niort, Favre, 1887, IV e V].
- ENEA S. PICCOLOMINI 2002, *Aeneas Sibius Piccolominaeus de liberorum educatione* in C. W. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatise*, Cambridge, Massachusetts – London, England.
- ERASMO DA ROTTERDAM 1516, *L'educazione del principe cristiano*, D. Canfora (a cura di), Bari, 2009.
- ERASMO DA ROTTERDAM 1530, *Catonis Disticha Moralia cum scholiis D. Erasmi Roterodami. Reliqua, quae adiuncta sunt, aeque ad mores pertinentia, versa pagella indicabit*, Mediolani, Apud Calvum, MDXXX.
- ERASMO DA ROTTERDAM 2014, *Adagi*, Emanuele Lelli (a cura di), Milano.
- FONTANA L. 1979, *Un inedito volgarizzamento toscano dei «Disticha Catonis»* in F. Alessio, A, Stella (a cura di), *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, pp. 46-64.
- FORCELLINI A. 1940, *Lexicon totius latinitatis ab Aegidio Forcellini [...] deinde a Iosepho Furlaneto [...] nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin*, Arnaldus Forni Excudebat Bononiae, Gregoriana Edente Patavii, 1940 [Secunda impressio anastatice confecta quartae editionis aa. 1864-1926 Patavii typis mandatae cum appendicibus quibus aucta est prima anastatica impressio].
- FORESTI 1475, *Philippi de Pergamo Speculum regiminis alias Catho moralizatus*, [Basel: Michael Wenssler, 1486]
- FUMAGALLI M. 1982, «*El Chatto sponto tuto» del codice Trivulziano 92*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, pp. 112-148.
- GARIN E. 1958, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze.
- GARIN E. 1976, *L'educazione in Europa. 1400/1600. Problemi e programmi*, Roma-Bari.
- GARZO 1960, *Proverbii*, in G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, t. II, Milano-Napoli.
- GIUSTI G. 1853, *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti e ora ampliata ed ordinata*, Firenze.
- GRENDLER P. F. 1991, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari.
- GRIFOLI 1562, *Q. Horatii Flacci Liber de arte poetica Iacobi Grifoli Lucinianensis interpretatione explicatus, & nuper recognitus, defensis locis omnibus, quos temere Iason de Nores improbauerat. Rhetoricorum libros ad Herennium, ad M. Tul. Ciceronem, nihil omnino pertinere per eundem declaratur*, Venetiis : apud Ioannem Variscum et socios.

- GUGLIELMETTI R. E., MASCHERPA G. 2019, *Nota introduttiva e Commento ai Disticha Catonis*, in *Saibante-Hamilton 390*, edizione critica diretta da María Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di Roberto Tagliani, Roma-Salerno, pp. 207-230.
- GULLINO G. 2005, *Il « ludus tabularum » tra liceità e divieti*, in R. Comba, R. Rao (a cura di), *Giochi e giocattoli nel Medioevo piemontese e ligure*. Giornate di studio (Rocca de' Baldi, 14-15 dicembre 2002). Omaggio ad Anna Maria Nada Patrone, Rocca de' Baldi, pp. 169-183.
- HAMMERSTEIN N. 1994, *La nobiltà educata*, in P. Prodi, C. Penuti (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Bologna, pp. 787-808.
- HOFMANN J. J. 1698, *Lexicon Universale, Historiam Sacram Et Profanam Omnis aeri, omniumque Gentium; Chronologiam Ad Haec Usque Tempora; Geographiam Et Veteris Et Novi Orbis; Principum Per Omnes Terras Familiarum [...] Genealogiam; Tum Mythologiam, Ritus, Caerimonias, Omnemque Veterum Antiquitatem [...]; Virorum [...] Celebrium Enarrationem [...]; Praeterea Animalium, Plantarum, Metallorum, Lapidum, Gemmarum, Nomina, Naturas, Vires Explanans*, Leiden, Jacob. Hackius, Cornel. Bouteesteyn, Petr. Vander Aa, & Jord. Luchtmans.
- I nobili fatti 1872, *I nobili fatti di Alessandro Magno. Romanzo storico tradotto dal francese nel buon secolo ora per la prima volta pubblicato sopra due codici magliabechiani per cura di Giusto Grion*, Bologna, Romagnoli.
- KLINE D. T. 2003, *Medieval Children's Literature: Problems, Possibilities, Parameters*, in D. T. Kline (ed.), *Medieval literature for children*, New York-London, pp. 1-11.
- Libretto copioso 1570, *Libretto copioso di bellissimi proverbii, motti, et sententie, quali si usano nella comune conversatione de gli huomini. Con molti ammaestramenti morali, et detti di sapientissimi Filosofi [...] [Venezia] [1570]*.
- LIPPI BIGAZZI 1987, *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, edizione critica a cura di V. Lippi Bigazzi, Firenze
- MARGOLIN C. 1986, *La "civilité puérile" selon Érasme et Mathurin Cordier*, in D. Bigalli (a cura di), *Ragione e «civilitas». Figure del vivere associato nella cultura del '500 europeo*. Atti del convegno di studio di Diamante (7-9 novembre 1984), Milano, pp. 19-45.
- MELANI S. 1989, *Metafore scacchistiche nella letteratura medievale di ispirazione religiosa: i «Miracles de nostre dame» di Gautier de Coinci*, in *«Studi mediolatini e volgari»*, XXXV, pp. 141-173.
- MERCURIALE 1569, *Hieronymi Mercurialis De arte gymnastica Libri sex, in quibus exercitationum omnium vetustatum genera, loca, modi, facultates, et quidquid denique ad corporis humani exercitationes pertinet, diligenter explicatur, [...] Venetiis, Apud Iuntas*, 1587.
- MORELLI G. DI PAGOLO 1956, *Ricordi*, V. Branca (a cura di), Firenze.
- MORO T. 1516, *De optimo reip. statu, deque noua insula Vtopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, clarissimi disertissimique viri Thome Mori [...], Basilaee, Apud Io. Frobenium, mense decembri An. MDXVIII.*

- MUNK OLSEN B. 1991, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto.
- NASO I. 2005, *Giochi infantili tra intenti educativi e finalità igieniche nel tardo Medioevo*, in R. Comba, R. Rao (a cura di), *Giochi e giocattoli nel Medioevo piemontese e ligure*. Giornate di studio (Rocca de' Baldi, 14-15 dicembre 2002). Omaggio ad Anna Maria Nada Patrone, Rocca de' Baldi, pp. 123-143.
- NICCOLI O. 1994, *Creanza e disciplina: buone maniere per i fanciulli nell'Italia della controriforma*, in P. Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*. Convegno internazionale di studio (Bologna, 7-9 ottobre 1993), Bologna, pp. 929-963
- ORME N. 2001, *Medieval Children*, New Haven-London.
- PAOLI S. 1740, *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, in Venezia, Appresso Simone Occhi.
- PETRARCA F. 2002, *Les Remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortunae. 1354-1366*, vol. I, C. Carraud (éd.), Grenoble.
- PRINA RICOTTI E.S., 1995, *Giochi e giocattoli*, Roma.
- PURCELL N., 1995, *Literate games: Roman urban society and the game of alea*, in «Past and Present», CXLVII, pp. 3-37.
- RIZZI A. 1995, *Ludus / ludere. Giocare in Italia alla fine del medio evo*, Treviso-Roma.
- Rizzi A. 2012 (a cura di), *Statuta de ludo. Le leggi sul gioco nell'Italia di comune (secoli XIII-XVI). The laws governing games and gaming in Italian communes (XIII-XVI centuries)*, Treviso.
- Roman d'Alexandre 1949, *The Medieval French Roman d'Alexandre*, volume III, *Version of Alexandre de Paris. Variants and Notes to Branch I*, A. Foulet (ed.), New York, 1965 [1949].
- Romanzo di Alessandro 2018, *Romanzo di Alessandro. Seguito da «Vita di Alessandro» di Plutarco*, M. Centanni (a cura di), Milano.
- ROOS P. 1984, *Sentenza e proverbio nell'antichità e i "Distici di Catone". Il testo latino e i volgarizzamenti italiani con una scelta e traduzione delle massime e delle frasi proverbiali latine classiche più importanti o ancora oggi vive nel mondo neolatino*, Brescia.
- Saibante-Hamilton 390, *Disticha Catonis*, a cura di Rossana E. Guglielmetti e Giuseppe Mascherpa, in *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, edizione critica diretta da Maria Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di Roberto Tagliani, Roma, Salerno, 2019, pp. 3-34
- SAMBIN P., BELLONI G. 2004, *Per la fortuna dei Disticha Catonis in Italia: un nuovo volgarizzamento*, in R. Drusi, D. Perocco, P. Vescovo (a cura di), «Le sorte delle parole». *Testi veneti dalle origini all'Ottocento. Edizioni, strumenti, lessicografia*. Atti dell'Incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), Padova, pp. 67-98.
- SCOLARI A. 1993, *La scacchiera specchio del mondo. Il volgarizzamento veneto della Moralitas de scaccario*, in «Medioevo romanzo», XVIII, 1, pp. 63-81
- SERCAMBI G. 1974, *Il novelliere*, L. Rossi (a cura di), Roma-Salerno.

- THOMAS DE KENT 2003, *Le Roman d'Alexandre ou Le Roman de Toute Charalerie*, C. Gauillier-Bougassas, L. Harf-Lancner, B. Foster, I. Short (éds.), Paris.
- VANNUCCI 1829, *Libro di Cato o Tre volgarizzamenti del libro di Catone de' costumi. Due pubblicati ora per la prima volta, l'altro ridotto a miglio lezione. Con note e con indici delle cose più notevoli. Testi del buon secolo della lingua*, Milano, A spese di Ant. Fort. Stella.
- VELLI G. 1986, *Petrarcha e i Disticha Catonis*, in «Rivista di Letteratura italiana», IV, 3, pp. 471-476.

La peonza de Dios. Nicolás de Cusa y la construcción de una metáfora teológica

Oriol Vaz-Romero Trueba

Universitat de Barcelona

Departament d'arts i conservació-restauració

ovazromerotrueba@ub.edu.

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0001-8192-2047>

DOI 10.54103/milanoup.115.116

Abstract

En el año 1460, el cardenal Nicolás de Cusa dio a conocer en Roma uno de sus últimos tratados, titulado *Trialogus De Possest*, una reflexión sobre la paradoja de la inmovilidad proactiva de Dios. Así como el juego de la pelota protagonizará su diálogo *De Ludo Globi* (1463), el humanista alemán recurre aquí al juego de la peonza como primera y más didáctica metáfora sobre el poder y la acción creadora de la Divina Presencia. Este milenario juguete infantil es famoso por aparentar reposo al alcanzar la velocidad máxima de su movimiento giroscópico, un efecto óptico que ilustra bien la paradoja teológica que se remonta a la filosofía de Aristóteles y, a su vez, al *Nous* de Anaxágoras y al *Logos* de Heráclito. En estas páginas trataremos de vincular las huellas materiales e iconográficas de este juguete y su presencia simbólica en la literatura erudita tardomedieval. Se trata, pues, de un recorrido que nos llevará a estudiar la hermenéutica del Cusano y su impacto en el pensamiento humanístico posterior, desde la mecánica de Leonardo, la emblemática de Henri Baude y Cristoforo Giarda hasta el gnosticismo neoplatónico de Giordano Bruno.

In 1460, the German cardinal Nicholas of Kues divulged in Rome one of his last treatises, entitled *Trialogus De Possest*, a reflection on the paradox of God's proactive immobility. Even as ball game had the leading role in his dialogue *De Ludo Globi* (1463), the Cusanus turns here to the game of the spinning top as the first and most didactic metaphor explaining the power and creative stroke of the Divine Presence. This millennial children's toy is famous for appearing to be at repose when it reaches the maximum speed of its gyroscopic movement, an optical illusion that well illustrates a theological paradox that goes back to the philosophy of Aristotle and, even more, to the *Nous* of Anaxagoras and Heraclitus's *Logos*. We will try to link the material and iconographic traces of this toy and its symbolic presence in late medieval scholarly literature. It is therefore a passage that will lead us to study the hermeneutics of the Cusanus and its impact on later humanistic thought, from the mechanics of Leonardo da Vinci, the emblems by Henry Baude and Cristoforo Giarda to the Neoplatonic Gnosticism in Giordano Bruno's work.

Nel 1460, il cardinale Nicola di Cusa presentò a Roma uno dei suoi ultimi trattati, intitolato *Trialogus De Possest*, una riflessione sul paradosso dell'immobilità propositiva di Dio. Così come il gioco della palla sarebbe stato protagonista del successivo dialogo *De Ludo*

Globi (1463), humanista tedesco si rivolge qui al gioco della trottola come prima e più didattica metafora della potenza e dell'azione creatrice della Divina Presenza. Questo antico giocattolo per bambini è noto per il fatto di sembrare fermo quando raggiunge la massima velocità nel suo movimento rotatorio, un effetto ottico che ben illustra un paradosso teologico che risale alla filosofia di Aristotele e, più ancora, al *Nous* di Anassagora e al *Logos* di Eraclito. In queste pagine si cercherà di mettere in dialogo le evidenze materiali e iconografiche di questo giocattolo e la sua presenza simbolica nella letteratura erudita tardomedievale. Si tratta quindi di un percorso che porta a studiare bermeneutica del Cusano e il suo impatto sul pensiero umanistico successivo, dalla meccanica di Leonardo, albemblematica di Henri Baude e Cristoforo Giarda, fino alla gnosi neoplatonica di Giordano Bruno.

Of pearly [pegtops] and their origin I sing:
 How at the first great Jove the lord of air
 Impelled the planets round the central sun
 Each circling within each, until at last
 The winged Mercury moves in molten fire.
 And which of you, ye heavenly deities,
 That hear the endless music of the spheres,
 Hast given to man the secret of Top?
 Say, was it thou, O Fun, that dost prefer,
 Before all temples, liberty and play?
 Yes, yes, 'twas only thou from the first
 Wast present when the Roman children came
 To the smooth pavement, where with heavy lash
 They chased the wooden plaything without end.¹

JAMES C. MAXWELL
(Torto Volitans, 1844)

Corría el pontificado de Pío II cuando el cardenal Nikolaus Krebs, más conocido como Nicolás de Cusa (1401-1464), se aventuró a escoger el juego de la peonza como metáfora para su *Triologus De Possest*, un tratado sobre las potencias divinas dado a conocer a la corte romana en 1460². Dicho triálogo surgía el mismo año en el que Pío II fundaba la Universidad de Friburgo, pues el toscano Piccolomini, lo mismo que el Cusano, fue uno de los más «refinados humanistas» (Totaro 1978: 96), volcado en el estudio de las letras y en el patrocinio de las artes (Capelli 2010: 215-223). Sin embargo, el Sacro Colegio nadaba en tribulaciones: siete primaveras habían transcurrido desde la caída de Constantinopla. Desde Mantua, Pío II debía preparar una nueva cruzada para tratar de recuperar

1 Maxwell 1882: 579. El título de esta «Oda a la peonza» procede de Virgilio: *Eneida*, VII, 378.

2 Bernkastel-Kues [= *Cusanus-Stift*]: Cod. Lat. Cusanus 219, fols 170r-180v; Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. Monacensis 7338, fols 126r-113k.

los restos del Imperio de Constantino, en medio de una zozobra política que el ensayista Stefan Zweig retrató en 1927 con estas palabras:

La elevada cruz de Santa Sofía, que durante mil años extendió sus brazos para abarcar todo el dolor de la Tierra, se desplomaba con sordo estruendo al chocar contra el suelo. [...] Terrible, la noticia llegaba hasta Roma, hasta Génova y Venecia. Cual trueno, como una señal de peligro, resonó en Francia, en Alemania. Y estremecida, Europa se enteraba de que, gracias a su ahogada indiferencia, a través de una funesta puerta olvidada, la *Kerkaporta*, había irrumpido un fatal poder destructor que durante siglos paralizaría sus fuerzas. (Zweig 1981: 65)

Mientras la Roma de Occidente divisaba, atónita, el irremisible derrumbe de la Roma de Oriente, el humanista de Cusa, encargado a la sazón de los altos despachos de la Curia, especulaba sobre el movimiento de un juguete infantil. Obispo de Brixen desde 1450 y cardenal desde 1458 (Pavlac 1995: 131-154), el decano cardenal, lejos de negligr la geopolítica de su tiempo, trataba de defender la razón cristiana ante el creciente vendaval de herejías y tentaciones neopaganas que asolaba el corazón de Europa. De ahí que la mención a la peonza sólo ocupe un lugar preambular en su triólogo. Sin embargo, la función de la peonza es esencial para ilustrar la teoría sobre la *coincidentia oppositorum*. El arcano de la «coincidencia de opuestos», paradoja central de la teología cusana, que exige, por añadidura, una postura de una «*docta ignorancia*». En este sentido, la elección de la peonza no es fortuita.

Si este juguete ha dado pie a las metáforas filosóficas y teológicas que expondremos a continuación, junto con otras de tipo astronómico como en la obra de Kepler (Boner 2013: 145), es porque su cuerpo goza de una propiedad espacial única: la isotropía, que significa la coincidencia absoluta de todas sus direcciones. Imaginemos que pudiésemos entrar en una peonza o trompo y recorrer su eje mientras gira. Veríamos desfilar ante nosotros todas las direcciones del espacio. Ninguna de ellas destacaría sobre las demás, pues el cuerpo de la perinola no tendría razón alguna para detenerse en una dirección particular. Si nada lo perturba, el juguete gira indefinidamente y tan rápido que parece inmóvil. En él, el tiempo y las direcciones del espacio son indiferentes (Witkowski 2011: 47). Conocedor de tan paradójico comportamiento, el humanista de Cusa vio en la peonza la ocasión de ilustrar la *coincidentia oppositorum* que opera en la intimidad de Dios.

1. *De Possest*, en busca de una metáfora de lo inefable

El *De Possest* despliega un diálogo a tres celebrado durante una noche de febrero de 1460 en el castillo tirolés de Buchenstein. El personaje autorreferencial de Nicolás se encuentra calentándose junto a la chimenea del salón cuando recibe la visita de dos de sus colaboradores (*DP* 3, 2006: 22-23), ambos neoplatónicos convencidos en la ficción y en la vida real. Se trata del bávaro Bernardo de Kraiburg,

canciller del arzobispado de Salzburgo, y el secretario italiano de Nicolás, Giovanni Andrea Bussi, bibliotecario y abad del monasterio de Santa Justina de Sezzadio (Magnard 2006: 17). Éste último interpela al Cardenal para tratar de comprender el calado de las siguientes palabras, rescatadas de san Pablo a los Romanos: «Todo cuanto puede conocerse acerca de Dios se hace patente a la criatura humana: Dios mismo se lo dio a conocer, ya que sus atributos invisibles se revelan a los ojos de la inteligencia, desde la creación del mundo, por medio de sus obras» (*Rom.* 1: 20).

A continuación, mediante el neologismo *possest* —contracción resultante del enunciado «la potencia es»³—, el Cusano trata de demostrar que el Ser divino es la perfecta y suprema unidad entre potencia y acto. De forma que podemos expresar que «en Dios, la potencia Es en su máxima plenitud», o bien que «Dios es infinita potencia en acto». Sin embargo, el debate se complica al superponer el principio aristotélico-tomista referido a la «quietud» de Dios —ὅ οὐ κινούμενος κινεῖ, «lo que mueve sin ser movido» o *primum movens* (*DC*, I, 9, 279a17-30; *ME*, XII, 7, 1072b24)—. Algunos artistas, embargados por la porfía teológica de su tiempo, osaron ilustrar tamaña paradoja. Puede apreciarse en una de las miniaturas realizadas hacia 1450 por Giovanni di Paolo (fig. 1) para una versión de *La Divina Commedia* dedicada al rey Alfonso V de Aragón (Pope-Hennessy 1993; Bollati 2006; Talvacchia 2016: 160-189; Vitale 2019: 91-118).



Fig. 1. Giovanni di Paolo, Dante y Beatrice ante la Luz del *Primum Mobile*. Novena Esfera, *Paradiso* de Dante Alighieri), c. 1444-1450. Oro y temple/pergamino, Ms. Yates Thompson 36, fº179r. BL. (© Public Domain Review, 2023)

³ La expresión *possest* se compone de *pōsset*, infinitivo del verbo «poder», y *est*, que es la tercera persona en presente del verbo «ser» —«él es»—. Al fundir ambas, *possest* es precisamente la identificación perfecta en Dios de potencia y acto. Según dicha contracción, la esencia de lo divino se define no por lo que «Él es», sino por lo que «Él puede», ya que el *ser* y el *poder* son *uno* en Él.

Lo mismo puede decirse de la pintura encargada a Rafael por Julio II para la Stanza della Segnatura, en el Palacio Pontificio (fig. 2).



Fig. 2. Raffaello Sanzio da Urbino, *Primum mobile*, 1509-1511. Pintura al fresco, Ciudad del Vaticano, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici (© Wikipedia / Web Gallery of Art, 2023)

En el *De possest*, Bernardo reconoce que choca a su inteligencia que la Causa eficiente primera, «que todos llaman Dios» (*ST*, I, q.2, art. 3), permanezca inmóvil en el seno de su mismidad pese a su infinita potencia de creación, que es dinámica en sus efectos. El *To Θείον* —«Ser por excelencia»—, es definido por la filosofía griega como acto puro, perfectamente bello, indivisible e inmutable en amorosa contemplación de su Ser. Nace la decisión libre de Dios de crear el mundo por causa de la sobreabundancia de su Amor⁴ (Schnackenburg 1980: 256-277; Moingt 2010: 101-102) y, más aún, «acampa en él», entrando en

4 «Dios es amor» (*Jn.* 4, 16) y el amor es donación (*Jn.* 3: 16; 15: 13).

el espacio-tiempo como Verbo encarnado; disposición divina que, desde san Pablo, los teólogos han llamado *kenosis*⁵ (Forrest 2000: 127-140; Oord 2010: 117). ¿Cómo es posible, entonces, que Dios, siendo *actus purus* (Möller 1986: 118-119), permanezca *immobilis*? Sin necesidad de recurrir a los escritos presocráticos, bastaría citar un fragmento del decimosegundo libro de la *Metafísica* de Aristóteles para hallar un amago de respuesta:

Hay pues algo, siempre movido con un movimiento incesante, y este movimiento es el circular. Esto es manifiesto no sólo en virtud del razonamiento, sino prácticamente. En consecuencia, el primer cielo debe ser eterno. Existe también algo que lo mueve. Y puesto que lo que es a la vez movido y mueve es un término medio, debe haber algo que mueva sin ser movido, un ser eterno, substancia y acto puro. (Verneaux 1982: 81-82; Wolfson 1958: 233-253)

El Primer Motor Inmóvil, en tanto principio de un imperecedero movimiento, debería mover necesariamente siempre y del mismo modo. Razón por la cual carecería de la potencialidad y de la mutabilidad propias de la materia, pues ésta, al poseer potencia puede no ser siempre lo que es en un instante dado. De modo que el Primer Motor sería, por fuerza, acto puro inmaterial, o, si se prefiere, espiritual. De ahí que Aristóteles lo llame «dios» —θεός—, «pensamiento del pensamiento» —νόησις νοήσεως (ME 1075a34)—: pensamiento y contemplación del más bello Ser posible, que no es otro que sí mismo. El Uno divino de Aristóteles, que se contempla a sí mismo fuera del espacio y del tiempo, mueve por su autocontemplación todo el Cosmos y los motores jerárquicamente inferiores —correspondientes a las Esferas Planetarias⁶—. Y lo hace en forma perpetua como resultado de su saciedad ontológica, es decir, como rebasamiento del sumo Bien, de la Belleza y de la suma Verdad (Botteri, Casazza 2015: 113).

El Dios del Estagirita, como lo será también para el Aquinate, consiste en el Ser inmutable que dota a la naturaleza de toda su fuerza dinámica y, con ella, la de todos los entes que la componen. En el lenguaje aristotélico y tomista, el movimiento circular del Primer Cielo, locativo y continuo, así como el que éste imprime luego en toda la Creación, responde a la atracción ejercida por la plérita ontológica del Primer Motor, «causa primera sin causa» —πρῶτον κίνον—. Esa que el filósofo griego caracterizó como *fuerza atractora* por excelencia de todas las traslaciones y operaciones celestes, entidad eterna —οὐσία ἀΐδιος—, inmóvil —ἀκίνητος— y separada de lo sensible —κεχωρισμένη— (ME 1074a38).

5 «Qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo, sed semetipsum [=ἐκένωσεν/ekénosen] exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus; et habitu inventus ut homo.» (*Phil.* 2: 6-7).

6 Según la interpretación clásica de Werner Jaeger, la relación entre el Primer Motor y los muchos motores subsidiarios permanece totalmente oscura (Jaeger 1923 : 366-392). Hemos utilizado la trad. de José Gaos «La revisión de la teoría del Primer Motor.» Gaos 1946: 242-245, esp. 402.

Quizá por eso Dante Alighieri, lector incansable de Aristóteles, como demuestra su *Convivio*, la imaginó también así en su *Canto XXVII* por boca de Beatrice; visión que, como se ha dicho, Di Paolo trató de representar con oro, tinta y temple sobre pergamino: «La natura del mondo, che quieta / il mezzo e tutto l'altro intorno move, / quinci comincia come da sua meta; / e questo cielo non ha altro dove / che la mente divina, in che s'accende / l'amor che il volge e la virtú ch'ei piove» (*Paradiso*, XXVII, 106-111; Guerri 1933: 437).

Ahora bien, constituyía un equívoco aberrante para el neoplatónico Cardenal el hecho de que el Estagirita atribuyese a los primeros motores movidos o esferas planetarias una naturaleza sensible a la vez que espiritual, del mismo modo que tratase de explicar la diversidad de las criaturas mediante tres principios: forma, materia y privación (*ME* Λ2, 1069b29-33). Pues dicha tesis suponía atribuir a ciertas realidades sensibles, por muy celestes que éstas fueren, una perfección propiedad exclusiva del Ser divino (*DI*, lib. II, 158-159; Botteri, Casazza 2015: 29). Asimismo, Nicolás de Cusa percibió que la existencia de una Entidad única que, sin moverse, mueve como mueve lo amado —κινεῖ δὴ ως ἐρόμενον, «como mueve el objeto de amor» (*ME* 1072b4)— no aseguraba la pluralidad que reina en la materia. Aristóteles había garantizado tan sólo la eternidad del movimiento circular del Primer Cielo, manantial necesario del movimiento subsidiario que rige las jerarquías inferiores de la naturaleza. Pero la causa intermedia resultaba insuficiente para explicar la «diversidad entitativa», igualmente ilimitada según el propio filósofo griego (Botteri, Casazza 2015: 131).

Por tanto, frente al segundo misterio de Dios, esto es, de cómo el Uno es la suma de todas las criaturas, tanto como el instante es la eternidad entera —*quomodo aeternum est omnia simul et in nunc aeternitatis tota* (*DP* 23, 2006: 44-45)—, los también neoplatónicos Bernardo y Giovanni ruegan al Nicolás que prosiga su explicación mediante una metáfora más clara e instructiva —*phantasmate manuduci*—. Así es como el Cusano introduce la imagen sensible del *trochus* o peonza y su giroscópico movimiento. Ahora bien, antes de proseguir con su razonamiento, surge la pregunta de si aquellos eruditos del siglo XV pudieron hallar en la peonza una imagen lo bastante familiar como para resultar esclarecedora. En otras palabras, ¿qué papel jugaba la peonza en la vida cotidiana e intelectual de Occidente durante el período en el que el *De Possest* fue redactado?

2. Giros sémicos de una peonza: de la plaza pública al manuscrito iluminado

Resulta fatigoso seguir demostrando, en contra de la opinión aún en boga, que los siglos de Proclo y Dionisio, de san Gregorio y san Alberto, de Hildegarda de Bingen y Pedro Abelardo, de Herrada de Landsberg, Hadewijch de Brabante y Christine de Pisan, de Meister Eckhardt y Nicolás de Cusa, no fueron tiempos

de eclipse intelectual sino, como aduce Jacques Le Goff, de formidables «novedades» (Le Goff 1964: viii). Comenta el historiador francés que, entre los siglos XI y XIV, la Cristiandad occidental logró despojarse del yugo de la supervivencia para abrazar nuevos anhelos de crecimiento: «se pensaba cada vez más en arreglar la morada terrestre», en gozar de ella a la espera de merecer la morada celestial definitiva (Le Goff 1964: ix).

¿Podría tamaña transformación justificar que los hallazgos arqueológicos, el arte y la literatura de la época hayan reflejado una atención creciente hacia la infancia y sus juegos? (Riché, Alexandre-Bidon 1994: 9). Por extraño que parezca, el mismo Le Goff lo pone en duda hasta llegar al siglo del *De Posset*. El medievalista francés revalidaba así parte de la tesis de Philippe Ariès según la cual niñas y niños eran considerados sólo en forma de «adultos en pequeño», sin cualidades ni derechos adicionales que los distinguiese del resto de la comunidad (Ariès 1960: 23-28). Presentada como un dispositivo utilitario, la cultura medieval no podía apiadarse ni maravillarse ante los más pequeños del hogar, muchos de los cuales, además, perecían al poco de nacer (Le Goff 1964: 254-255). En cambio, el paleógrafo Robert Fossier matizó el pesimismo de Ariès, aduciendo:

Tras la *infantia* y durante la *pueritia*, el niño goza de un lugar particular en la sociedad: no era, como afirmaban los hombres del siglo XIX, un simple calco menor del adulto; tampoco ese ser plenamente realizado en su originalidad, como pretenden muchos de nuestros ‘pensadores’ contemporáneos. Era una obra en suspeso [...], pero cuyo papel en la evolución humana se destacaba. Era el eslabón entre el *Otro Lado*, de donde venía y cuya marca misteriosa conservaba, y su porvenir como hombre [en *Este Lado*], como la filosofía antigua y la convicción cristiana se lo habían figurado. (Fossier 2007: 61)

La imagen del niño, añade Fossier, era sacrosanta y «sus palabras eran eco de la Divinidad». En las *Vitae* y los *Miracula*, incluso sus gestos lúdicos debían interpretarse como signos trascendentes (Vaz-Romero 2016), pues el infante era depositario de la voluntad de los difuntos, expresada en sus juegos y oscuros comportamientos. Algunos Padres de la Iglesia y educadores recomendaban no complacerlos en exceso, para evitar introducir en ellos los sutiles engaños del *princeps mundi*. Es el caso, por ejemplo, del dominico florentino Giovanni Dominici, en cuyo tratado pedagógico *Regola del governo di cura familiare* (c. 1401-1403), desprecia sin tapujos los juguetes y el papel del juego en la educación de los hijos (Manson 2001: 44; Garin 1958/1971; Garin 2004: 231-254). A partir del siglo XIII, con la implantación de la *schola* en las ciudades, el papel de los padres se liberó de la educación elemental lo suficiente como para ofrecer a sus hijos ciertos cuidados y algún que otro juguete, sin desatender por ello al precepto paterno de la *auctoritas* —en especial la del Altísimo— ni a los maternos, dirigidos a velar por el buen crecimiento del cuerpo y de la mente (Fossier 2007: 62). A tal efecto, los juegos de habilidad, como la pelota y la peonza, solían

aparecer entre las recomendaciones gimnásticas para agudizar los reflejos y las aptitudes físicas de los infantes (Ulmann 1982: 149-171).

Fruto de esta «relajación» pedagógica, algunos iluminadores y copistas se esforzaron por representar un pequeño grupo de juguetes arquetípicos, asociando cada uno a una etapa concreta de la infancia y pubertad, como así ha quedado reflejado en los ciclos iconográficos de las *Edades de la Vida* (Vaz-Romero, Alsina: 2018; Vaz-Romero 2020). Como ejemplo, en febrero de 1450, el propio Pío II dirigía una epístola a Ladislao V de Hungría, aconsejando al jovencísimo monarca las recreaciones deportivas y los juegos de agilidad para su óptimo desarrollo físico (Piccolomini 1564: 965-991; Kallendorf 2008: 65-132; Pajorin 2015). Años atrás, León Battista Alberti también había dedicado una parte de su tratado *De Familiae* (1437-1441) a los padres interesados en los juegos preferidos de sus hijos. Gracias a dichos juegos, dice Alberti, «podemos adivinar los futuros afectos del niño» (*Della Famiglia*, lib. I; 1994: 77). Filosofías semejantes habían sido llevadas a la práctica por el humanista y educador Vittorino da Feltre en su colegio de Mantua, más conocido como la Ca'Zoiosa (De'Rosmini 1801: 277-289; Salomoni 2017). La «Casa alegre» fue un novedoso proyecto encargado por la familia Gonzaga y entre cuyos muros se practicaban juegos de pelota, peonza y gimnasia, acompañados, asimismo de excursiones para observar la naturaleza.

A la luz de tales circunstancias, no parece desacertado hablar de un «derecho al juego» (Manson 1975) y establecer así ciertas similitudes entre la infancia de la Cristiandad occidental tardía y la de los antiguos griegos y romanos. Sin embargo, contra tan jovial tentación, es imprescindible traer a colación la advertencia que el arqueólogo e historiador Michel Manson formuló en 1989 al cierre de un congreso de estudios medievales:

La exhumación puntual de juguetes medievales —u objetos interpretados como tales—, no nos permite alegar que la Edad Media en su conjunto reconoció la personalidad del niño y su naturaleza lúdica. Tal afirmación es viable a condición de que los juguetes ya no procedan de una industria «ecológica» —surgida a manos del niño o de su entorno—, sino de una artesanía de mayor alcance. Lo cual implica, por añadidura, un sistema económico capaz de percibir al niño como consumidor, al tiempo que unos padres tan conscientes del derecho a jugar de sus hijos como para consignar cierta suma de dinero a dicho fin. (Manson 1989: 107)

Formulada la necesaria salvedad, ni el pesimismo petrarquista (Mommsen 1942; Nelson 2007; Baura García 2012), exagerado hasta el extremo por los pensadores antiteos modernos (Voltaire 1769: 232; Gibbon 1897: 321-329; Russell 1959, 142; Foucault 1961), como tampoco las juiciosas reservas de la *École des Annales*, podrán desmerecer que a finales del siglo XIII y principios del siglo XIV fue desarrollándose en los núcleos urbanos de Europa un «sentimiento de infancia», correspondido en las centurias siguientes por el auge de la artesanía juguetera y su comercio. Junto con los trabajos de Manson (2001: 29-96; 1990;

2007a; 2007b), los estudios ya citados de Fossier, así como los de Monique Closson (1985: 174-186) y Danièle Alexandre-Bidon (1994; 1997), Didier Lett (1997: 91-101) y Pierre Riché (2010), reúnen no pocos documentos y objetos que confirman dicho fenómeno. Que los juegos de peonza, trompo o perinola eran una realidad en la vida urbana de la Baja Edad Media lo acreditan, por ejemplo, las excavaciones realizadas en el antiguo mercado de Constanza y en las letrinas del convento de Agustinos de Friburgo, donde aparecieron varios dados de juego tallados en hueso, bolos y peonzas torneadas en madera, cuya datación oscila entre finales del siglo XIII y mediados del XIV (Closson, Alexandre-Bidon 1985: 30). En una antigua fuente de Magdeburgo, de misma época, se exhumó un listón de pino de treinta y dos centímetros que servía como látigo para acelerar el trompo. Dichas varas contaban con cordeles, hechos de fibras vegetales y, en ocasiones, con piel de anguila curtida. Parejos objetos han sido hallados en las excavaciones de Rouen⁷, Winchester y Dublín (Gilchrist 2012: 149), a cuyo inventario cabe añadir las setecientas peonzas de madera, fechadas entre los siglos X y XV, que aparecieron en los depósitos sumergidos de la ciudad rusa de Nóvgorod y en la finlandesa Turku (Rybina 1992; Luoto 2007).

Entre los siglos XIV y XV, aunque la fabricación ecológica de juguetes sea la regla y la producción artesanal la excepción, su presencia en las villas y suburbios es un hecho incontestable (fig. 3). Valga añadir que, en una aplastante mayoría, los juguetes fabricados por niños y adultos apenas han dejado rastro arqueológico; entre ellos los zancos, las vejigas a modo de globos de agua, las cuerdas trenzadas con piel de anguila para saltar y las cometas de papel. Lo mismo ocurre con las peonzas de madera y hueso, los molinillos y caballitos de palo, los sonajeros y andadores de mimbre, las muñecas de trapo y las pelotas de cuero. En este sentido, como ya desarrollamos en otra ocasión (Vaz-Romero 2018), las fuentes literarias e iconográficas afianzan un conocimiento del juguete allí donde ha desaparecido para siempre el objeto como tal. Con todo, por su propia retórica ficcional y especulativa, dichas fuentes distan mucho de ser asépticas, pues expresan un factor deontológico del que el objeto arqueológico carece.

Así, por ejemplo, los reparos acerca del papel del juguete en la educación demuestran que la pedagogía medieval heredó un pensamiento híbrido, greco-latino y cristiano. Pensamiento no exento de disensiones internas, que dio lugar, en ocasiones, a sofismas extremos como «recreación *adversus* evangelización», como en el caso citado de Dominici. Asimismo, si Giraldus Cambrensis, Felipe de Novara, Raimundo Lulio, entre otros, legitimaron con timidez la potencia lúdica del ser humano en sus primeros años de vida, para enderezarlo enseguida por medio de la *liberorum pia et christiana educatio*, es precisamente porque todos ellos, de un modo u otro, participaban de una misma vacilación moral, transmitida por los filósofos de la Antigüedad.

⁷ Rouen: Service régional de l'Archéologie de Haute-Normandie, inv. 382/172.

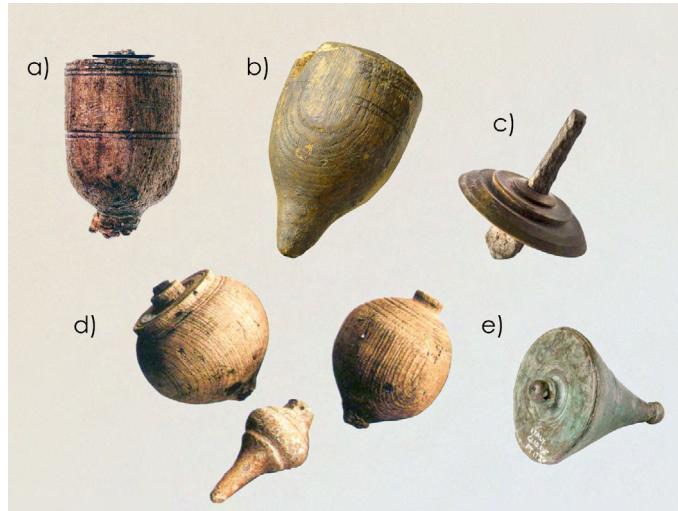


Fig. 3. Trompos y peonzas: **a)** Norte de Alemania, 1490-1500, madera torneada, hierro y cobre, Ámsterdam: Historisch Museum, inv. zdk-12-3; **b)** Iglesia de San Martín, Colonia, s. XIV-XV, madera torneada, Colonia, Kölnisches Stadtmuseum, inv. 1987/661c; **c)** París-Île de la Cité, rue Lutèce, s. XIV, hueso tallado y torneado, París, Musée Carnavalet; **d)** Excavaciones del Mercado de pescado de Constanza, Friburgo, madera torneada posterior a 1278, bibl.: *Archäologie in Deutschland*, (1), 2004, p. 30; **e)** Norte de Italia (s. XVII), bronce, Bristol Museum, FT1724 (© Oriol Vaz-Romero Trueba, 2004 = OVT 2022).



Fig. 4. Anónimo inglés, Niños jugando al trompo o peonza (detalle marginal), *Salterio de la Reina María*, Westminster-East Anglia (1310-1320), Ms. Royal 2 B VII, f°164r. BL. (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2008).



Fig. 5. Anónimo Italiano, Etapas de la infancia y las Cinco Edades de la Vida: una niña cabalga un caballito de madera, molinillo de palo en ristre, junto a un muchacho que hace girar una peonza con el látigo, salterio iluminado en Brujas (c. 1440), Ms. Douce 8, fº 6r. BoL (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2008).

Por un lado, el pedagogo cristiano estaba llamado a digerir los versos del evangelio de san Mateo según los cuales «si no os convertís y os hacéis como niños [*sicut pueri*], no entraréis en el Reino de los Cielos» (*Mt. 18: 3-5*). Por el otro, tampoco podía pasar por alto la advertencia que había recibido de los autores paganos sobre los peligros de un juego infantil sin fronteras. De ahí la apuesta por la prudencia y el intento de limitar los caprichos de la *Infantia* y la *Pueritia*. Al igual que el caballito de palo y los molinillos de juguete, la presencia de la peonza en la iconografía marginal de los manuscritos debe entenderse, en parte, como una crítica a la indefinición moral de una edad regida a la vez por la inocencia y la ignorancia; una edad apostada en la angosta frontera entre debilidad corporal e *infirmitas* espiritual, entre lícita felicidad e inclinación a la locura y el pecado (figs. 4-5). Sumado a lo anterior, los moralistas medievales manejaron la imagen popular de la peonza, con sus veloces giros, como señal de la fugacidad de la vida y la necesidad de no consumirla en trivialidades, como hacen los niños, por desconocimiento.

Enciclopedias como el *De Proprietatibus Rerum*, obra compuesta entre 1230 y 1240 por el franciscano Bartolomeo Ánglico, fue copiada e iluminada en numerosas ocasiones durante el siglo del *De Posset*. El antiguo profesor parisino la redactó en latín durante su estancia en la escuela sajona de Magdeburgo. Si bien no detalla juguete alguno, Bartolomeo especula sobre la edad de la infancia, la cual deplora, puesto que los niños, dice, no hacen más que correr, saltar y pelearse unos con otros, olvidando su porvenir: «ilz plaignent plus la perte d'une ponme que de leur heritage» (Sot 2005: 264). Su detallada descripción de la *pueritia* brindó, no obstante, la ocasión de asociarla con la figura de un muchacho enérgico, distraído en hacer girar una peonza (Manson 2001: 36). La traducción al francés del *De Proprietatibus*, realizada en 1372 por el agustino Jean Corbichon

para el rey Charles V, animó a que algunos copistas e iluminadores posteriores representasen dicho juguete. A saber, la obra realizada por el parisino Maître de Boèce (fig. 6a) y la del flamenco Maître de Boucicaut (fig. 6b). Sendos manuscritos fueron realizados en París entre 1410 y 1415.



Fig. 6. Bartolomeo Ánglico (autor), Jean Corbichon (traductor), «Las Edades del hombre», *Livre des propriétés des choses*, (c. 1410-1415). **a)** Maître de Boèce (iluminador), ms. Français 22531, f° 99v. **b)** Maître de Boucicaut (iluminador), ms. Français 9141, f°98r. BnF (© Gallica, 2023).

Por lo que se refiere a la literatura profana medieval, la presencia de la peonza responde a una dimensión mucho más emotiva que magisterial. En el intento siempre parcial de reseguirla, cabe destacar un *Hexateuco* de Canterbury, datado del siglo XI (Winter 1974: 593), en el que se representa a Isaac e Ismael jugando con pequeños objetos esféricos —¿pelotas o peonzas?—, antes de que Abraham, ante la severa petición de Sara, expulse a Agar y su hijo de sus tierras (*Gn. 21: 9*)⁸. Entre 1205 y 1215, el poeta alemán Wolfram von Eschenbach mencionaba en su *Parzival* varios juegos infantiles, entre ellos, el de las muñecas —*Tocken*— y el de la peonza —*Kreisel*— (*Parzival und Tituren*, I, cap. IV, 181; cap. VII, 372; Martin 1900-1903: 63, 130)⁹. Un fragmento de un manuscrito francés del siglo XIV describe la escena en la que un mercero o vendedor ambulante llega al mercado de Saint-Denis para publicitar a voz en grito sus artículos, entre ellos varios juguetes: ‘J’ai beax fresteaux à

8 Hexateuco inglés atribuido al abad benedictino Aelfric of Eynsham (c. 955-c. 1010): BL, Cotton Ms. Claudius B IV, f°35v.

9 Heidelberg: Bibliotheca Palatina, Cod. Pal. german. 339; Bern: Burgerbibliothek, Cod. AA91.

frestel, / Cabotz, torneiz et pelotes / Paternostres...”, es decir, “vendo bellas flautas, trompos, peonzas y pelotas, también rosarios” (BnF: Ms Fr. 19152, fº42).

Uno de los textos más reveladores, aunque también de laboriosa interpretación, es la lista de juegos que Jean Froissart incluyó en su poema *L'Espinette amoureuse*, compuesto entre 1365 y 1372 (Planche 1989: 389-403). El cronista evoca su infancia en el condado valón de Henao (vv. 185-248; Fourrier 1963: 53-54) y recuerda con particular claridad «la tourpoie [peonza] as amantins [cuerda para hacer girar la peonza]», con la cual se divertía «soirs et matins» (vv. 242-243 ; Fourrier 1963: 53). Tan diminuto tesoro habría sido comprado por el padre de Froissart a algún mercero o tornero de Valenciennes. Como explica Manson, la peonza movida por una fusta —«as amantins»— sólo podía fabricarse con un torno de madera, lo que la convierte en una novedad muy popular en la época. Para ilustrar la peonza de Froissart, podemos traer aquí un manuscrito lombardo procedente del círculo del pintor y miniaturista Tomaso da Modena, en cuyo tercer folio encontramos a seis niños desnudos en pleno juego (Marle 1931: 72, fig. 62; Dixon 1990: 16, fig. 11). Los dos de la parte inferior cabalgan un caballito de palo, la pareja del medio se inclina para perseguir a un saltamontes, mientras que los dos niños dibujados en la parte superior juegan con una peonza o trompo (fig. 7a). Se trata de una escena muy similar a la que un anónimo probablemente alemán realizó en un tratado de gramática latina de mediados del siglo XV. El manuscrito, perteneciente al abad benedictino de Seligenstadt, contiene ilustraciones y comentarios pedagógicos para explicar la gramática, como, en este caso, el significado del verbo *ludo* (fig. 7b). Dos siglos después, el propio François Rabelais sucumbió a la tentación de componer su propia lista: los doscientos diecisiete juegos atribuidos al gigante Gargantúa, personaje inventado hacia 1534 y progenitor de Pantagruel (cap. XXII; Gisbert, Barja 2007: 129-134; Mehl 1990: 23, 493-495).



Fig. 7a. Tommaso da Modena (autor y dibujante), *Libro dei Modelli*, Modena, c. 1370, New York: Pierpont Morgan Library, Ms. Acc. II, fº 3

Fig. 7b. Anónimo alemán, *Lateinlehre für Anfänger* (c. 1487), Upsala, Universitätsbibliothek, Ms. C 678, fº126v (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2023).

Recurriendo a los dialectos campesinos de las regiones de Borgoña, del Lyonnais, del Borbonés y de la antigua Turena, Rabelais se refiere a la peonza y su cuerda con vocablos como «chartevirade», «ronfle», «furon» y «virevouste», todos ellos alusivos a la potencia y velocidad de giro de nuestro objeto de estudio. De un modo cada vez más frecuente, humanistas como Erasmo de Róterdam, seguido por su discípulo valenciano Juan Luís Vives y por el teólogo de Lausana Mathurin Cordier integraron en sus coloquios algún que otro capítulo sobre los *lusus pueriles*, sumados a un conjunto de juegos adultos de competición, fuerza y estrategia (Renson 1982; Bierlaire 1982). También la literatura española del Siglo de Oro dio a luz en 1626 un tratado sobre juegos bajo la pluma de Rodrigo Caro, titulado *Días geniales o lúdicos*, dedicado al joven marqués de Tarifa. Repertorio esmeradísimo de recreos, deportes y juguetes que permaneció inédito hasta 1884, por considerarlo el propio autor obra de “niñerías” (Etienne 1978; Bravo Villasante 1989: 277-283). En su *Diálogo IV*, Caro menciona la peonza, a la que también llama «trompo», «trocho» y «turbo» a partir de sus acepciones griega y latina. Se juega, dice Caro, de dos maneras: con un azotillo, dándole aprisa y haciéndole dar muchas vueltas alrededor o bien el trompo encordonado que imprime aún más velocidad al juguete. Coincidiendo con el pensamiento del Cusano, añade: «los trompos se mueven velocísimamente, sin apartarse de un lugar, y tan sesgos, que no parecen que se menean» (IV, 1; Caro 1884: 160). Estas y otras muchas composiciones literarias inspiraron a diversos pintores y grabadores a partir del siglo XVI, quienes, con sus pinceles y buriles, transformaron los protoinventarios de juegos en verdaderos panoramas visuales para el disfrute de su clientela. Recordemos, en particular, el famoso *Kinderspelen* de Pieter Bruegel el Viejo¹⁰, retablo suministrado por el marchante Hane van Wijk al archiduque Ernst, gobernador general de los Habsburgo entre 1593 y 1595 (Bruselas: *Algemeen Rijksarchief, Manuscripts Divers*, n.2924, f°148v; Coremans 1848; Buchanan 1990). Huelga decir que Bruegel no fue el primero en plasmar el juego de la peonza allende la reducida superficie del manuscrito. Ya a principios del siglo XV, el maestro alemán Bertram de Minden y su taller pintaron al Niño-Dios junto a una peonza y su fusta en el políptico mariano de la Iglesia de San Pedro, en la ciudad sajona de Buxtehude (fig. 8). Escena doméstica que se repite en una miniatura anónima de un breviario castellano coetáneo, añadiendo en este caso, junto a María, la figura de José con sus herramientas de carpintero (fig. 9).

Por tanto, podemos afirmar que el juego de la peonza formaba parte del paisaje cotidiano de la plaza pública medieval y, por ende, que era un objeto sobradamente conocido por Nicolás de Cusa, Giovanni Andrea Bussi y Bernardo de Kreiburg. Éste último lo confirma cuando se refiere a su movimiento giroscópico: *Videtur certe, et hoc vidimus pueri*, es decir, «ciertamente, lo hemos visto cuando éramos niños» (DP 24, 2006: 47). Más aún, hemos comprobado que ciertos poetas, eruditos y artistas incorporaron la imagen del juguete a sus trabajos,

10 Wien: Kunsthistorisches Museum, inv. 1017.

algunos de los cuales, por otra parte, debieron circular en los círculos académicos de Nikolaus Krebs. Tan sólo nos queda por determinar si el juego de la peonza tuvo también un alcance teológico anterior a 1460 y que hubiese podido inspirar al Cusano para la redacción de su *De Possest*.



Fig. 8. Anónimo castellano, La Sagrada Familia en la carpintería de san José, detalle de un *Oficio de Nona de la Beata Virgen María*, Castilla (1460-1461), témpora, tinta y oro/pergamino, Ms. Add. 18193, fº48v. BL (© Pinterest, 2023)



Fig. 9. Bertram von Minden, Visita de los Ángeles a María y Jesús, detalle del Buxtehuder Marienaltar (1390-1415), témpora y oro/tabla, Hamburg Kunsthalle, inv. 501 (da © WikiCommons).

3. La posibilidad teológica de la peonza en el «juego de Dios»

A primera vista, como recordaba el filósofo Eugen Fink, jugar y filosofar encarnan acciones humanas opuestas. Pero, «con el fin de que la sabiduría de los dioses sea comprensible al hombre, es necesario “traducirla” con palabras e imágenes humanas» (Fink 1966: 13). Ya Heráclito en el *Fragmento 52* comenta: *αἰών παιᾶς ἐστι παιᾶς των πεσσεύων*, traducido en el *Elenchos* cristiano del siglo III como «el tiempo del mundo es un niño que juega» (Bouvier, Dasen 2020: 6; Fink 1966: 28-30). Del mismo modo, Platón concebía la relación entre dioses y hombres como un juego, a veces cómico, a veces trágico, pues el filósofo imagina que el ser humano es un *θεοῦ τι παιγνίων*, es decir, «juguete del dios» (*Leyes*, VII, 803c; Lisi 1999: 38; Rankin 1958) o también «marioneta de la Providencia», si nos atenemos a la traducción latina de Gregorio Nacianceno (*Carmina*, I, 2: 2, 589f [PG 37, 624A]; *Orationes*, VII, 19 [PG 35, 777CD]).

Todavía más, Platón se interesa por la mecánica de la peonza como imagen de una paradoja política: «Y si [...] aseverara que los trompos están al mismo tiempo detenidos y en movimiento cuando permanecen en el mismo punto, donde se fija su púa, alrededor del cual gira [...], no lo aprobaríamos, puesto que no son las mismas partes de tales objetos las que permanecen y las que se mueven». Y concluye: «Más bien diríamos que esos objetos tienen una línea recta y una circunferencia, y que están quietos en cuanto a la recta, ya que por ningún lado se inclinan, pero que se mueven circularmente en cuanto a la circunferencia» (*República*, IV, 436d-e; Eggers Lan 2003: 228-229). Pero ¿qué llevó a Platón a escoger la peonza? ¿El juguete en sí o el comportamiento singular de su cuerpo, a la vez inmóvil y en rotación? «¿Qué habría pensado al saber que la más extraña propiedad de la peonza es que su eje permanece quieto no respecto de la Tierra, sino de las profundidades celestes, es decir, respecto de las estrellas lejanas?» (Witkowski 2011: 53). Sea como fuere, encontramos en el Libro IV de la *República* la matriz poética del problema teológico desarrollado, mil seiscientos años después, por el Cardenal.

Por el lado de las fuentes veterotestamentarias, comprobamos que Yahveh juega antes incluso de su encarnación. Que el movimiento lúdico emana de la naturaleza creadora de Dios lo sabemos por la transcripción latina de los *Proverbios*: *Cum eo eram ut artifex: delectatio eius per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum* (Pr. 8: 30-31), que traducimos como sigue: «Con Él estaba Yo cual artífice: era Su deleite día tras día; jugando ante Él, siempre y en todo el orbe terrestre, y mi delicia es permanecer con los hijos de los hombres». De modo que la Edad Media no necesitó de las *Leyes* platónicas ni de la *Ética* de Aristóteles para legitimar una metafísica del juego. La Vulgata de san Jerónimo ya había vinculado la Sabiduría, el juego y la creación. El mismo mundo había sido llamado al ser a través de la energía lúdica de la Trinidad cristiana. Recordemos que, en el siglo XII, Pedro

Abelardo entendió ese *ludens* como expresión del acto creador. Para él, el juego es la energía generativa trinitaria en un acto de «auto-venida al mundo» (*Theologia christiana* I, 5 [PL 178, 1136]), a semejanza de lo que había escrito, a su vez, Pedro Lombardo (« De mysterio Trinitatis », *Sentences*, I, dist. 2 [PL 192, 528]). También Tomás de Aquino lo intuyó al garantizar que el ser humano ha sido creado por el único verdadero «juego trascendente» (*ST*, I, sent. II, 2 : 5), que no es otra cosa que la potencia divina en acto. El Aquinate se refiere a un juego creador que es a un tiempo vehículo del sumo Bien, de la suma Verdad y de la suma Belleza y del que derivan todas las criaturas (Whidden III 2016)¹¹.

Pese a las similitudes formales que pueden hallarse entre el juego divino de los griegos y el *ludens* de la Vulgata, la cosmovisión cristiana se aleja en esencia de la «causa incausada» aristotélica en la medida en que esta última no se corresponde con un Ser que se preocupa personalmente de su criatura. El Cronos juguetón de Heráclito, como el dios de Platón y del Estagirita no es Padre, no ama. Su juego eterno no tiene por objetivo maravillar a su humana criatura, como tampoco puede sentir misericordia por ella. Definido por Aristóteles como «pensamiento del pensamiento», ese Gran Arquitecto sólo puede ensimismarse y atraer hacia sí, cual fin de fines, a todos los entes, acaso como la rotación de una peonza atrae su cuerpo hacia el eje.

En cambio, el término *ludens* de la Vulgata denota la energía positiva que deleita, entusiasma y es creadora al mismo tiempo (Carruthers 2013: 21); energía divina comunicada al hombre para que éste participe de ella. Tanto es así que la licitud del juego no sería posible en la filosofía tomista sin dicha participación. En otras palabras, el entusiasmo que el niño y el adulto experimentan en sus respectivos recreos es admitida en tanto en cuanto participa espiritualmente del juego cósmico del Creador. No en vano, la lengua griega nos recuerda que «entusiasmo» —*ενθουσιασμός*— comporta un acto de posesión divina, esto es, “tener al dios dentro” (Aguirre 2016).

Por consiguiente, si Dios es potencia infinita en acto, podemos colegir que dicha potencia hace surgir todo el universo por un juego de Amor capaz de maravillar e interpelar a la única criatura formada a su imagen. De ahí el comentario que el abad cisterciense Juan de Forde hizo, a principios del siglo XIII, sobre el libro del *Cantar de los Cantares*: «La Sabiduría de Dios jugaba ante el rostro del Padre sobre toda la extensión de la tierra, pero juega también ante el rostro de aquellos que aprenden a participar en el juego de la Sabiduría, alegrándose y maravillándose [*ludenti sapientiae exultando atque admirando alludere didicerunt*]» (*Sermo XIV*, 6; CCCM, XVII, 198). Recordando a Johan Huizinga, la «*Poiesis* es una

¹¹ Podría establecerse un símil con la teoría hindú del लीला o *lilā*, donde todo lo que acaece en el universo es también resultado del juego divino. «[En la filosofía de la escuela *Nyāya*] se postula que las creaciones y destrucciones sucesivas en el universo tienen lugar según la ley de causa y efecto que ata a los seres o debido quizá a un mero juego [*lilā*] de Ishvara [Dios].» (Dasgupta 1922: 324-325).

función clave del juego. Pues la *Poiesis* actúa en el patio de recreo de la mente, en un mundo propio que ésta ha creado para sí» (1949: 119). La *poiesis* humana —la *inventio* latina— participa de la *poiesis* lúdica divina. Al hablar así, hemos dejado atrás la dureza del racionalismo aristotélico para injertar en la teología cristiana la plasticidad que nos brinda el emanantismo platónico.

Pese a las diferencias ya descritas con la tradición griega, el conceptualismo abelardiano sobre el juego creador en el seno de la Trinidad conservó cierto tinte platónico en la medida en que Dios conduce el universo imprimiéndole una rotación directa y, otras, lo deja ir, haciendo que el mundo gire sobre sí mismo, pero en sentido contrario. Como si de un juego de niños se tratase, Dios lo vuelve a tomar y lo lanza de nuevo, y así sucesivamente (*Político*, 268d; *Leyes*, IV, 713a; Schuhl 1947: 89 y sigs.). También en esta línea, hacia 1380, el erudito francés Évrart de Conti comparó la acción creadora de Dios con el misterioso «mouvement de toupies ou de sabos de quoy li enfans gieuent» (BnF, Ms. Fr. 24282, fº245r).

Quien sabe si Giovanni Andrea Bussi, que había trabajado en la biblioteca romana del Cusano —luego trasladada en su mayor parte al Hospital de San Nicolás de Bernkastel-Cues—, se topó, allende la Vulgata y las traducciones de Platón, con alguna de las obras de Forde, Lombardo y Abelardo, pues el cardenal contaba con una de las bibliotecas más ricas del Palatinado (Miglio 1972: 565-572; Bianca 1983; 1993: 2;). Gracias al testimonio de Bussi, sabemos que el archivo cusano rebosaba de obras de los Padres Orientales, pero también de Proclo, Rabano Mauro, Ramón Llull y del Maestro Eckhart. Nicolás de Cusa, que había estudiado en Heidelberg, Padua y Colonia (Meuthen, Hallauer 1976-1996), leyó también a los nominalistas, como Guillermo de Ockham y el citado Abelardo. Recopiló textos diversos sobre el debate metafísico entre albertistas y tomistas, así como algunas obras herméticas y pseudo-herméticas, pero sobre todo comentarios del Areopagita, a quien denominaba el «máximo teólogo» (Vansteenberghe 1928; Ullman 1938; Mantese 1962) y del que acaso pudo extraer, como veremos a continuación, algunas lecciones sobre el «juego de Dios» (Beierwaltes 1998: 130-171; Senger 2002: 228-254).

El *Corpus areopagiticum* aparece envuelto en un velo de misterio hacia principios del siglo VI, acaso como colofón de la patrística capadocia y de los concilios ecuménicos de Éfeso y de Calcedonia. Las traducciones latinas posteriores, como las que caerán en manos de Nicolás, presentan la cosmovisión de Pseudo-Dionisio como un universo jerárquico (Roques 1954), a la manera de Aristóteles y también de Proclo. No obstante, el Areopagita se distancia de los neoplatónicos paganos por su modo de entender la gradación de las criaturas. A diferencia del emanantismo plotiniano, el *Corpus areopagiticum* no comprende que dicha gradación sea un resultado del pecado, esto es, una caída escalonada o *degradatio* de la Sabiduría divina que se desparrama hasta agotarse al llegar a su grado más bajo y defectivo. Muy por el contrario, Pseudo-Dionisio considera

la diversidad de criaturas como el resultado de un juego amoroso, querido *ab origine* por Dios. El mundo se le antoja como un todo armónico, organizado de forma que las criaturas inferiores participan de las naturalezas superiores, en las cuales hallan una realización más perfecta que en ellas mismas; un progreso espiritual que concluye con la asunción en Dios, que es causa y fin de todo ser.

En la cosmología areopagítica, base de la cusana, el drama de la libertad individual es desplazado por «una teúrgia, un solemne juego cósmico y litúrgico que escapa al panteísmo y al emanantismo gracias al abismo que separa a Dios de su creación y la preserva en un modelo trascendente absoluto» (Riou 1973: 39). Una lectura superficial de la doctrina dionisiana podría llevarnos a pensar que la ordenación de las criaturas al Creador y el movimiento que Éste imprime en cada jerarquía establecen un vínculo con Dios que prescinde del Pecado original, de la Encarnación y de la Redención en la Cruz (Meyendorff 1969: 143). Es menester aguardar a la síntesis que llevó a cabo Máximo de Constantinopla sobre el *Corpus areopagiticum* para alcanzar un modelo claro y plausible en términos dogmáticos, que lleva a comprender el misterio de la Condescendencia divina y de la Encarnación como parte de ese «juego divino».

Desde luego, es Máximo el Confesor quien, haciéndose eco del *Corpus* y de los escritos de san Gregorio Nacianceno, retoma de este último la idea de un *Logos* cuya potencia en acto consiste en jugar con las formas de todos los modos posibles, acción generativa de la diversidad de seres y jerarquías: «La Sublime Palabra juega en toda clase de formas, juzgando su mundo como Él quiere, de este lado y de aquel» (*Ambigua ad Johannem*, 71 [PG 91, 1408]; Constas 2012: 313). San Máximo utiliza el verbo *παιζεῖν* —«jugar»— únicamente en las referencias explícitas a pasajes de san Gregorio, substituyéndolo, cuando se trata de su propia exégesis, con el vocablo *παιγνίον* —«objeto de juego» o simplemente «juguete»— (ibid.: 372; Steel 1994: 282). Nótese que para el teólogo de Consantinopla, como replicará posteriormente la pedagogía medieval de Occidente, el juego con juguetes —*παιγνίον*— se oponía a la prudencia —*φρόνησις*— (*Amb.* 71: 2 [PG 1409 B])¹², del mismo modo que su idea del juguete infantil se relacionaba, a priori, como Platón, con la de simulacro —*απεικασμα*—, es decir, una imagen o figura que «carece de verdad y de realidad» —*ἀληθινῷ τινὶ καὶ ὄντι πράγματι*—. Sin embargo, san Máximo aplica la fórmula platónica «juguete de Dios» —*παιγνίον Θεοῦ*— a toda criatura que se mantiene a igual distancia de los extremos por su estado de «receso fluido» —*ἐπιρρόντον*— y «mutable» —*στάσιν*— o, mejor dicho, por ser un fluir que permanece en reposo.

De hecho, Nicolás de Cusa se refiere en varias ocasiones a san Máximo como uno de los primeros y más ilustres comentaristas del Areopagita, especialmente a propósito de la *vía negativa* dionisiana, igual que la de Juan Escoto

12 En las líneas siguientes, el teólogo califica el juego con juguetes como una *στέρησις...* φρονήσεως o «privación de prudencia»: *Amb.* 71.3 (PG 91, 1409 B).

Eriúgena, que es el sustento conceptual de su docta ignorancia (*DI*, lib. II: 20). Dios permanece incomprendible y sólo puede ser conocido siendo «verdadera y fielmente negado en todas las cosas». Este *Deus absconditus* sólo podría ser conocido a través de su Teofanía, esto es, por la manera como se manifestaba a Sí Mismo en este mundo (Beth 1964: 24). Por la misma razón, es probable que el pensamiento de Máximo el Confesor, sumado al de Platón, le brindase la ocasión de reflexionar sobre ese «juego de Dios» como potencia infinita en acto y sobre su «juguet» resultante, que no es sino la Creación universal, con todas sus jerarquías y criaturas fluyentes, aunque dañadas o distorsionadas por el Pecado original y necesitadas de una Redención igualmente universal. Es más, el teólogo de Constantinopla ya había formulado una paradoja extrapolable a la de la futura peonza cusana. Pues, en su *Ambigua*, contempla un estado de reposo que siempre fluye dejándose llevar por la Providencia en el tiempo histórico —*στάσιν ἀεὶ πέονσαν*— y un fluir que no se mueve por orden de esta última —*ρένσιν ἀκίνητον*— (*Amb.* 71: 5 [PG 1412 B]). De modo que la idea de una «dinámica perpetua», que se mantiene misteriosamente estable, conduce a san Máximo hacia la metáfora explícita del juguete cósmico¹³. El teólogo bizantino la convierte también en una exégesis antropológica pues utiliza la expresión «juguete de Dios» —*παιώνιον...* τοῦ Θεοῦ— como nombre propio de los seres humanos, que nacen, «se convierten en niños y [...] a la manera de las flores del campo, que se marchitan con rapidez, se ajan con las arrugas de la vejez y, muriendo, son transferidos a la vida futura» (*Amb.* 71: 10 [PG 1416C]). El argumento principal para comparar nuestra vida terrenal a la de un juguete movido por la Sabiduría o juego divino, como en el pasaje citado de las *Leyes* platónicas, es su común «insubstancialidad» —*ἀνονυσιώτερος*—, su permanecer cual mero simulacro, pues, como en el Areopagita, Dios es el Único que posee substancia (*DN*, IV: 3; Suchla 1990: 146). De forma que el juego de Dios implica que el juguete humano no puede ascender por sí mismo para dejar de ser simulacro sin la ayuda del propio Dios, esto es, si no es elevado por el poderoso juego de Dios que llamamos la Gracia (Kurdybaylo 2021: 251). Mientras que, para san Gregorio, la expresión «juguete de Dios» sólo podía aplicarse a las gentes paganas, excluyendo, por tanto, a la persona bautizada, san Máximo extiende dicha expresión a toda la humanidad, pues todos necesitamos del juego de Dios en nosotros para dejar atrás al «hombre de pecado» y para abandonar nuestra naturaleza mortal e insubstancial (*ibid.*: 251-254).

Las nociones de juego y juguete de Dios en la obra de san Máximo permanecen, no obstante, como arcanos complicados y desconcertantes. Aunque no existe evidencia de que el Cusano pudiese acceder a la versión griega del

¹³ Cabe destacar que en el *De creatione hominis*, atribuido a Gregorio de Nisa, se usa la oposición de «flujo» y «estabilidad» para explicar la creación del hombre a imagen de Dios según los versículos del Génesis (1:26): *τῆς ἀκίνητου φύσεως εἰκόνη ἡ ρευστή καὶ τῆς ἀμόρφου ἡ μεμορφωμένη*, Gregorio de Nisa, *De creat. Hom.*, cit. In: Hörner 1972: 11; cf. Rahner 1967: 14-16.

Ambigua, como tampoco a las de san Gregorio, la doctrina moral e incluso el lenguaje poético de san Máximo en lo relativo al juego divino están presentes en toda su teología. Ahora bien, el *De Possest* va más allá de la visión de los teólogos griegos y bizantinos. Expone un enfoque más positivo del juego humano. Nicolás desarrolla la metáfora teológica de la peonza en dos fases. La primera, de carácter descriptivo, dice así:

El niño lanza hacia delante su peonza [*proicit puer trochum*] y, al mismo tiempo que la proyecta, la impulsa con la cuerda que ha enrollado a su alrededor. Cuanto mayor es la fuerza ejercida por el brazo, tanto más rápida es la rotación de la peonza sobre sí misma, de modo que al alcanzar su máxima velocidad [*maiori motu*], ésta parece fija [*stare*] y en reposo [*quiescere*], y es cuando los niños dicen, a la sazón, que parece inmóvil. (DP 23, 2006: 47)

A lo que Giovanni Andrea Bussi, responde:

Cuando el movimiento alcanzase una velocidad infinita [*in infinitae velocitatis*], los puntos móviles [diametralmente opuestos en la peonza] coincidirían, en un mismo instante, con un punto fijo del círculo externo [...], de modo que no habría movimiento, sino reposo, pues en ningún momento los dos puntos móviles confundidos se apartarían del punto fijo citado. (*Loc. cit.*)

El Cardenal, que da la razón a su secretario, concluye que el movimiento máximo de la peonza sería, al mismo tiempo, el más mínimo y nulo —*maximus ergo motus esset simul et minimus et nullus*—. He ahí la paradoja de la peonza de Dios que recupera de Platón. Mas, la conversación avanza distinguiendo entre el círculo interno, en movimiento, simbolizado por la rotación de la peonza en el espacio/tiempo, y el círculo externo, estático, que representa la eternidad de Dios. Bernardo y Giovanni comprenden entonces que todo cuanto en el universo resta distante en el tiempo es, delante de Dios, un mismo presente —*quae in tempore distant in hoc mundo, sunt in praesentia coram deo*—, y lo que queda distante u opuesto en la tierra forma, a ojos del Creador, un solo conjunto —*quae distant opposite sunt ibi coniuncte*—, y lo que aquí abajo destaca por su diversidad es, allí arriba, una misma unidad —*quae hic diversa ibi idem*— (DP 26, 2006: 49). Sigue la apofática del Areopagita, según la cual el *Logos* trasciende toda diferencia, toda diversidad y alteridad, más allá del tiempo, del espacio y de los opuestos que rigen en su Creación.

Es entonces cuando Nicolás lleva a cabo la reconciliación de todas las doctrinas filosóficas y teológicas precedentes mediante su célebre método de la coincidencia de los opuestos. Reuniendo tantos puntos de vista diferentes, el Cardenal aspira a saturar todas las posibilidades lógicas en un único conjunto sistemático (Magnard 2006: 51, n.1):

En adelante, comprenderéis con mayor facilidad cómo concertar entre ellos a los distintos teólogos. Uno dice que la Sabiduría divina es más móvil que todo móvil [*sapientiam quae deus omni mobili mobiliorem*], que su Verbo corre a toda velocidad [*verbum velociter currere*], lo penetra todo, se extiende por doquier y se dirige hacia toda criatura [cf. *Sb.* 7, 24; 8; *FO*, lib. I, cap. IX, 143 = *PG* 94]. Pero otro dirá que el primer principio [*primum principium*] permanece en reposo, fijo e inmóvil [*stare in quiete*], a pesar de dotar de movimiento a todo ente [cf. *AF*, III, β, I, 201a 27; *ME*, XII, Λ, 6, 1072a 25; Boecio, *De consolatione Philosophiae*, III, IX, = *PL* 63; *ST*, I, q. 2a. 3; Eckhart, *Expositio Libri Genesis*, I, 47, 143, 159].

Y prosigue con su holística:

Otros prefieren decir que Él está simultáneamente en reposo y en movimiento [*quod neque stat neque movetur*. cf. *CP* VI, 1076, 34b; *DN*, V, 10, 825 B1; *De mystica theologia*, 1048 a.]. Alguien más sostendrá que Él permanece en todo lugar sobre el modo de la generalidad [*generaliter in omni loco*; cf. *Jr.* 23, 24; *Ps.* 138, 8], mientras que sus contrarios¹⁴ defenderán que está en todas las cosas sobre el modo de la singularidad [*particulariter in quolibet*; cf. *Is.* 66, 1-2; *Ps.* 113 B16]; los siguientes proferirán que Dios no responde a ninguno de ambos modelos. (*DP* 28, 2006: 53)

Tan pesada y heterogénea carga de argumentos, reconoce el cardenal, se comprende mejor a la luz de la metáfora de la peonza, que las engloba todas, pues unas y otras están en Dios —*haec omnia sint in deo*—, siendo Dios, no obstante, la simplicidad misma —*ipse deus simplex*—, de forma infinitamente mejor que los modelos que acabamos de mencionar.

Pero, como apuntábamos, el alcance de la metáfora lúdica no concluye aquí. Acto seguido, el cardenal se fija en «los esfuerzos que hace el niño por dar vida a su peonza muerta o desnudada de movimiento» —*quomodo puer volens trochum mortuum seu sine motu facere vivum*—, pues el pequeñuelo imprime la semejanza del movimiento al juguete gracias al genio inventivo de su inteligencia —*per inventum sui intellectus ingenium*—. Los niños son creativos, constata el autor, como creativo es el juego del Creador. Lanzándola y empujándola con la fusta, imprimen a su peonza un movimiento inesperado, que se añade a la propia rotación «natural» de la peonza —*supra naturam trochi*—. El niño hábil es capaz de imprimirlle virajes más o menos grandes en función del *impetus*, al tiempo que el juguete gira sobre sí mismo, como ocurre en el cielo —*circulariter moveri ut caelum*—. ¿No es esta imagen lúdica, se pregunta Nicolás, una metáfora de nuestro Padre Creador, que anhela otorgar el espíritu de vida a la materia sin vida? Lo confirma el historiador y filósofo Maurice de Gandillac:

Todo recalca aquí la analogía entre el gesto del niño y el del Creador; ambos proceden de una libre invención, que exige pensamiento y acción a un tiempo, esto

¹⁴ Apud. Juan Escoto Erígena, *De divisione Naturae*, V, 31 (*PL*, 122).

es, articulación de los opuestos. El juguete escapa a su pesadez y, por una suerte de gracia, permanece de pie, girando sobre sí mismo *ut caelum*. Dos simbolismos se superponen, a riesgo de parecer contradictorios [...]. El movimiento rápido —que, por la persistencia retiniana, da la ilusión de estatismo—, sugiere primero la idea de una coincidencia entre lo temporal y lo eterno; pero el mecanismo por el cual el jugador pone en marcha la peonza, arrancándola de la atracción del suelo, lo convierte ahora en un lejano imitador del *primum movens*, asemejándose a una causa final y suscitando la amorosa moción del Primer Cielo, al menos como causa voluntaria y libre de un impulso que, en cierto modo, «sobrepasa la naturaleza» (Gandillac 1982 : 346).

Esta última cuestión —*Nonne hic est similitudo creatoris spiritum vitae dare non vivo volentis* (DP 28, 2006: 53)— es de una originalidad extraordinaria, pues compara el juego del niño al juego de Dios y también el animismo lúdico que el niño realiza en sus juguetes con el *ruah* o «soplo divino», que Dios introduce en la materia inanimada para convertirla en viviente. En definitiva, Nicolás de Cusa sorprende por el modo tan elevado con el que mide el juego infantil. Tras largas horas de observación del juego de la peonza en la plaza pública, y acaso también su representación en las miniaturas de los manuscritos, el Cardenal constata que cualquier niño es capaz de dar vida al objeto imprimiéndole dos movimientos inversos casi simultáneos: el del brazo, que lo impulsa hacia delante, y el de la fusta, que se retrae hacia atrás. Esta apariencia de vida, que no dura más que el instante del juego, es para el humanista una alegoría de la vida humana, considerada en su escala cósmica, como dice Manson, «breve destello antes de retornar al fango» (2001: 42). A diferencia de sus predecesores, que veían en el juguete un gasto superfluo y un goce potencialmente inicuo, Nicolás atribuye a las niñas y los niños que juegan con su peonza un poder demiúrgico semejante al de la *poiesis* divina. Esto es algo radicalmente nuevo en la teología de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Tanto es así que el propio Bernardo, en el mismo *Trialogus*, agradece a su maestro el haber escogido la metáfora de la peonza por todo lo que ésta le ha permitido desentrañar: *Ago tibi immensas gratias, pater optime, quoniam multa dubia et quae videbantur impossibilia hoc aptissimo trochi aenigmate facta sunt mihi non solum credibilia sed necessaria* (DP 29, 2006: 55). Lo cual justifica la afirmación de que «Nicolás pretendía ser un filósofo de la Edad Media, aunque concediéndose más libertades; resultó, por ello, y sin quererlo, un filósofo moderno, aunque más reservado» (Falckenberg 1880: 3).

4. La peonza de Dios tras el *De Possest*: Baude, Leonardo, Giarda y Bruno

Las corrientes humanistas del siglo XVI multiplicaron el valor sémico de la peonza: para algunos autores, este juguete representaba la versatilidad humana;

también un temperamento tornadizo. Otros vieron en él un símbolo del equilibrio del Universo, en perpetuo movimiento; para los pedagogos y miniaturistas, el juego de la peonza seguía evocando la ignorancia moral y espiritual del niño. Sus apelativos también se multiplican: el *στρόβιλος* —«strobilos»—, *στρόμψος* —«strombos»— o *βέγηξ* —«bembix»— de los antiguos griegos, así como el *turbo* o *turban* de los romanos fueron substituidos por *cabotz* o *torneiz*, *tourpoi as amantins*, como en Froissart; por *bandusle*, *banduse*, *bandufon* e incluso *bordusle* en las lenguas de Provenza y Languedoc, de cuyos vocablos deriva el catalán *baldufa*. También hemos visto el uso de *trochus* o *trochi* por parte del teólogo alemán. Robert Estienne acuña *toupil* en su *Dictionarium latinogallicum* (1538: 696). Junto a las expresiones ya citadas de Rabelais, éste añade la expresión *Aber-geis*, que puede traducirse por «cabra de avena», utilizada en la región de Estrasburgo y Alemania para describir el sonido que produce la peonza al girar sobre el suelo. El creador de Gargantúa también recoge *Piroete* o *Pyrouette*, voces que ya circulaban por el corazón de Francia a mediados del siglo XV.

Contemporáneo de Nicolás de Cusa, el literato Henri Baude, célebre por su retórica mordaz, que no perdía ocasión de asestar en el agitado entorno político del siglo (Zumthor 1978), compuso un conjunto de poemas satíricos titulado *Dictz moraulx pour faire tapisserie*, en el que la imagen de la *pirouette* jugó un papel relevante. Baude escribió esta obra para Jean y François de Robertet, pertenecientes, como el propio autor, al ducado borbónico. El éxito que Baude paladeó gracias a estos proverbios queda atestiguado por las diez versiones manuscritas que se conservan, cinco de las cuales están ricamente ilustradas (fig. 10). Los objetos y personajes escenificados en los *Dictz moraulx* conforman una antología miniaturizada de lugares comunes de la ética cristiana, como la oposición que existe entre las delicias espirituales de la renuncia y los falsos placeres mundanos. Algunos de los poemas de Baude, como *La Pirouette*, fueron reproducidos en pinturas arquitectónicas y tapices (fig. 11), destinados a varios castillos y residencias burguesas, verbigracia la Sala de Guardias de Plessis-Bourré, en el Maine-et-Loire, los muros del Castillo de Busset, en la región del Allier, así como el Castillo de Branzac, en Loupiac. El tapiz de la *Pirouette* fue realizado en los Países Bajos españoles a principios del siglo XVI y se inspira en el *Dict XLIII* (Massing 2001), cuyos versos en francés antiguo rezan así:

Je qui tourne soubz autrui main
 Nay seurete ne soir ne main
 Car sil soubz quelle main je tourne
 Si soudainement sen retourne
 Quil nattend nehuy ne demain. (Lecoq 1987: 56)

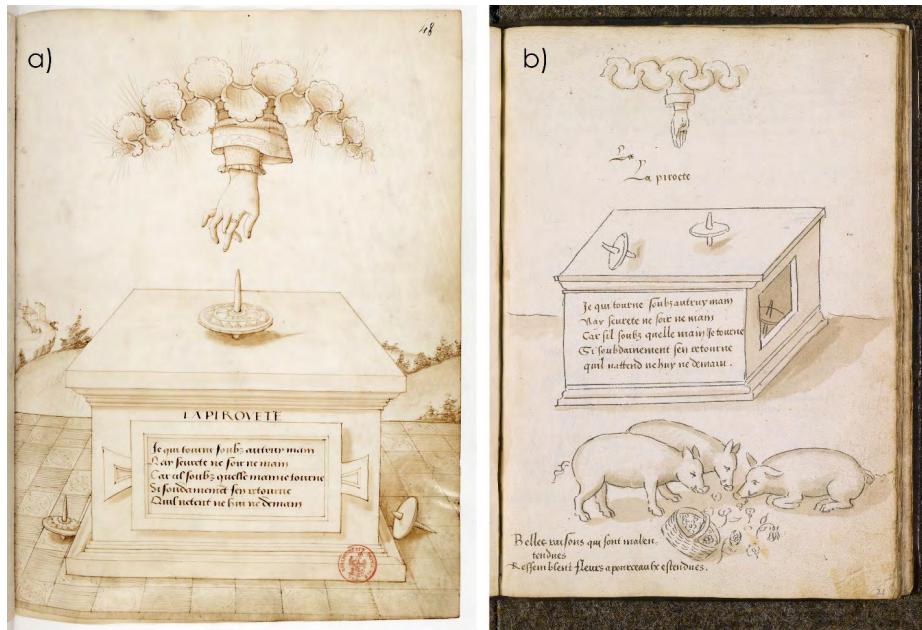


Fig. 10. Henri Baude (autor), Anónimo francés (ilustrador), *Dictz moraulx pour faire tapisserie*, tinta parda/pergamino, principios del siglo XVI. **a)** *La Pirovete*, París, BnF, Ms. Français 24461, f°48r; **b)** *La Piroete*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 509, f°21r (© Gallica, 2023 / Open Edition Journal, 2023).

El significado no deja lugar a dudas: « Yo, que soy de vuelta por obra de Otro, de certidumbres carezco noche y día, pues Aquél bajo cuya mano pivote, se revuelve tan de pronto que no espera ni hoy ni mañana». La peonza es la que fija nuestro sino siempre y en todo lugar. En cuanto a la composición gráfica de los diversos manuscritos, poco anteriores al tapiz flamenco de Cluny, la moraleja no puede ser más cristalina y eficaz: arriba el Cielo inmarcesible, abajo la tierra corrompida. En el manuscrito de París (fig. 10a), como en el tapiz (fig. 11), el horizonte contiene bosques, colinas, una torre y murallas puramente pictogramáticas. Sobre las losas del suelo, se alza una mesa suntuosa o altar. Una peonza o piroeta ocupa el centro del altar en posición vertical, de lo cual deducimos, siguiendo al Cusano, que gira a gran velocidad. Otras dos peonzas yacen sobre el pavimento: por su inclinación, parecen inmóviles. Las líneas de fuga del embaldosado convergen en la muñeca de una misteriosa mano surgida de entre las nubes. En el manuscrito de Chantilly (fig. 10b), el artista ha reducido el horizonte a una simple línea horizontal y ha eliminado las baldosas del suelo. En cambio, agrega una piara de cerdos comiendo flores de un cesto caído: una escena relacionada con varias alegorías de la inmoralidad y la locura,

que volvemos a encontrar en manuscritos franceses como el *Speculum principis*¹⁵. El dibujante completa el drama de la piara con el siguiente verso: «Belles raisons qui sont malentendues / Ressemblent fleurs a pourceaux estendues», cuyo paralelo directo se encuentra en san Mateo: «No deis lo santo a los perros, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos; no sea que las pisoteen, y se vuelvan y os despedacen» (*Mt.* 7: 6).



Fig. 11. Anónimo Flamenco, *La Pyrouette*, primer cuarto del siglo XVI, lana y seda, 180 x 160 cm, inv. Cl. 23752. Musée de Cluny, París. (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2009).

En todas las versiones ilustradas del *Dict XLIII*, la mano celeste puede identificarse con la potencia de Dios, la Providencia en acto. Sin embargo, Lecoq sostiene que podría tratarse de una mano femenina, a juzgar por la delicadeza de los dedos, el anillo y el puño de camisa bordado. Sin detrimento de lo anterior, podríamos presumir de una alegoría de la Dama Fortuna. En tal caso, el emblema señalaría, no sin ironía, a quienes, habiendo renunciado a su voluntad y a su amor propio, devienen peleles o, retomando la fórmula platónica, «juguetes del dios», y que acaban en el suelo, exánimes y desprovistos de toda substancia. Desde una lectura más prosaica, la peonza de Baude podría aludir, de forma peyorativa, al «esclavo de Cupido» o también al valido sometido a su señor. En el primer caso, la mano correspondería a la amada esquiva; en el segundo, a la del poderoso terrateniente. Vale la pena señalar que la Dama Fortuna vuelve a aparecer en el manuscrito de Chantilly, esta

15 Washington: National Gallery of Art, inv. 2006.11.41.

vez de cuerpo entero y sujetando en su mano izquierda un gran molinillo de juguete, pues esta bagatela, como la peonza, gracias al movimiento circular de sus aspas movidas por el viento, simboliza los giros imprevistos de la Providencia. En este folio, dedicado a las temeridades de Juventud, la Fortuna contempla a una joven desnuda, que monta un caballo desbocado sin pensar en su destino¹⁶.

Podemos considerar las distintas versiones de *La Pironette* como precursoras de los *Emblematum liber* de Andrea Alciato, una de las obras más influyentes del humanismo durante el Renacimiento y Barroco europeos; también de los innumerables emblemas estampados entre los siglos XVII y XVIII, y en lo que podemos distinguir una mano prodigiosa salida de un mar de nubes, que manipula objetos simbólicos, tales como piezas de ajedrez arrojadas a un saco, una ostra abierta para buscar la perla, un cañón puesto a punto y un martillo levantado para moler un frágil objeto abandonado sobre un cojín (Lecoq 1987: 57).

La polisemia de la peonza —moral, filosófica y religiosa— de la peonza impactó también en los círculos científicos de Leonardo, acaso porque el italiano fue un ávido lector de Nicolás de Cusa (Duhem 1909: 99-100). Durante la última década del siglo XV, la primera edición de sus obras, entre ellas el *De Possest*, ya circulaba por Roma, Florencia y Venecia (*ibid.*: 102). A semejanza del Cardenal, Leonardo entendía lo divino como síntesis de la Creación —*complicatio*— y la Creación como desarrollo de Dios —*explicatio*—. De modo que el estudio de la naturaleza mediante el dibujo, la geometría y las matemáticas le permitían revelar, por así decir, los movimientos del Dios inefable.

Inspirado por la metáfora del *De Possest*, Leonardo se volcará en describir el movimiento de la peonza que «muere», desvelando así la lucha del *impetus* de circunvolución contra la gravedad natural. Si la fuerza de esta última se ve contrariada por dicho *impetu* es porque el centro de gravedad de la peonza no se encuentra ya en su eje físico. De ahí que, en vez de permanecer erguida, tienda a inclinarse antes de pararse. En el *Manuscrito E*, redactado entre 1513 y 1514, Leonardo desarrolló varias teorías relacionadas con sistemas de drenaje, la gravedad terrestre, el vuelo de los pájaros, la geometría, la pintura, las corrientes acuosas y aéreas. En el folio 42 trata de las helicoidales, de los cuerpos compactos sujetos a fuerzas giroscópicas y la formación de serpenteos y espirales varias. En el folio 50, Leonardo dedica tres dibujos a los efectos que el *impetus* lúdico del niño provoca en la rotación, trayectoria y final inclinación de la peonza (fig. 12), seguido de un comentario:

16 Chantilly: Musée Condé, Ms. 509, f°20r.

La peonza que, debido a la rapidez de su circunvalación, causada a su vez por el ímpetu que la domina, pierde la potencia que la disparidad de su peso alrededor del eje le brinda, es un cuerpo que no tenderá al abajamiento [...], excepto que la potencia del ímpetu motor sea menor que la potencia dada por la desigualdad de su cuerpo. Mas, en el caso de que la potencia de la desigualdad sobrepasase la potencia del ímpetu, entonces la primera se convertiría en centro del movimiento de circunvalación, y así este cuerpo, cominando a permanecer inclinado, consumiría sobre su centro el resto del susodicho ímpetu. (Ms. 2176, f°50v)

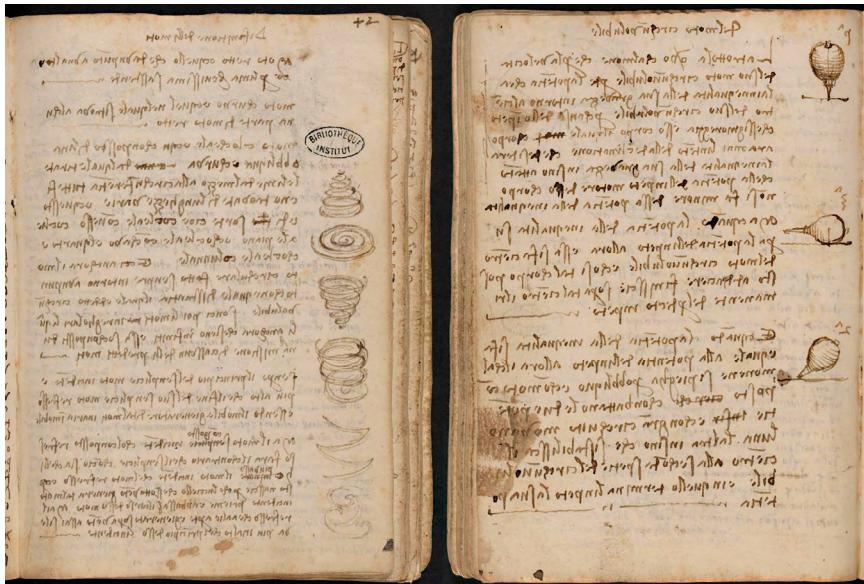


Fig. 12. Leonardo da Vinci, «De los movimientos de la peonza», *Manuscrito E*, 1513-1514, tinta parda/papel, París, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 2176, f°s 42r y 50v (© WikiCommons).

La primera etapa cinética de la peonza se caracteriza por el *impetus* que supera la fuerza gravitatoria y suprime, por ende, la influencia de esta última sobre el objeto. Sólo así la peonza es liberada de su peso y puede adoptar movimientos inesperados (Duhem 1909: 218). La retórica de Leonardo se desentiende de toda disquisición metafísica, pues sus investigaciones están dirigidas a producir artefactos como principios transformadores del mundo físico desde un punto de vista técnico y estético (Chastel 1988: 239). Sin embargo, el *Manuscrito E* pertenece a la producción tardía del florentino, cuando más calaron en él los influjos del neoplatonismo mediceo (Bayer 1933; Chastel 1964). Las investigaciones que llevó a cabo sobre la *Divina proportione*, inscrita silenciosa pero visiblemente en las formas y los comportamientos de todas las criaturas, así como su atracción por los misterios de la luz y del movimiento de los cuerpos, desde los planetas hasta una simple peonza, constituyen

pruebas de su búsqueda de un Orden superior que penetra y mueve el mundo sin, por ello, confundirse con él, lo que le emparenta con la metafísica cusana. Además, su noción del *homo faber* se eleva a ese estado de demiurgo semi-di-vino, igualmente central en la filosofía de Nicolás de Cusa: ambos consideran la mano humana, la del *puer artifex* y la del *artifex polytechnes*, como principio transformador, esto es, como *interpres mundi* mediante el *ludus*, articulador de las conjeturas racionales metafísicas y matemáticas sobre el plano del mundo físico y viceversa (*DI*, lib.I.1: 14-23; Cuozzo 2019: 80-86).

Conocedor de la física de Leonardo y de la metafísica del Cusano, el obispo y profesor de retórica Cristoforo Giarda publicó en 1626 el tratado *Icones Symbolicae*, un elogio de las artes liberales y, en particular, del arte de elaborar emblemas, situándose así en la órbita alegórica de Baude, Alciati y Cesare Ripa. Giarda, a la par que el cardenal alemán, quiso instruir a la vez que entretenér con esta obra a los miembros de su congregación, apostada en el Colegio de los Padres Barnabitas de Milán. Ahora bien, los *Icones symbolicae* utilizan un lenguaje alegórico mucho más próximo al de textos gnósticos neoplatónicos que la propia retórica del Cusano (Leisegang 1924: 13). Para la generación de Ficino, Pico y Giarda, la Revelación se hizo por medio de las Sagradas Escrituras, con la salvedad de un conocimiento en imágenes, leyendas y mitos, oscuros en su trasfondo, aunque repletos de surcos explorados con acierto por los «antiguos padres de Oriente» —así llama Pico a Hermes Trismegistos, a Zoroastro, a Platón y los griegos iniciados en los ritos de Orfeo—. Nos detenemos en el caso de Giarda tan sólo en lo relativo a su emblema titulado *Mathematica* (fig. 13). La figura principal permanece de pie, envuelta en un vestido bordado con números, compases, estrellas y pentagramas musicales, mientras sujetá, con un ojo abierto y otro cerrado, una caja repleta de instrumentos geométricos. La alegoría se rodea de objetos de ingeniería: un molino de viento, una polea, un obelisco y una fuente, pero también una peonza, custodiada por la figura de un niño, que se esconde tras ella. También para Giarda el juego de la peonza resulta del conocimiento matemático y permite estudiar las leyes universales en la línea del *interpres mundi* leonardesco y del cusano. Quizá por eso dicho juguete se convirtió, en los siglos posteriores, en tema recurrente de la emblemática (Borrelli 1963).

Hasta cierto punto, la cosmovisión de Giarda transcurrió por senderos similares a los del cardenal, pues bebe de la obra del Areopagita, de Proclo y Plotino. Por ello, a diferencia de Leonardo, artes y ciencias no son para él conceptos abstractos que el intelecto pueda emplear para la creación de artificios técnicos. Giarda ve dichas artes como el canal mediante el cual conectar con las «entidades espirituales», próximas a la noción de *ψυχή οὐσίαν* o *anima mundi* platónica: Ideas celestialmente vírgenes, emanadas de la Sabiduría divina y que fulguran a perpetuidad en el mundo inteligible, por ende, inaccesibles en su plenitud para la mente humana. Según Giarda, dichas Ideas «toman la iniciativa» de

convertirse en una vasta colección de símbolos o *ludus iconae* —como los *ludus trocchi* y *ludus globi* del cusano—, cuya apariencia sensible los convierte en mensajeros divinos acomodados a nuestro entendimiento. Así lo había expresado también Leonardo a propósito del juego pictórico (*Cod. Urbinas Lat.* 1270, f°s 227v-228r). No es el hombre el constructor de los símbolos, sino Dios mismo que los comunica a su humana criatura para atraerla hacia sus Moradas celestes. Pero mientras que en la *Iconología* de Ripa (1593) subyace una didáctica continuadora de la ortodoxia escolástica, afín al Cusano, los emblemas de Giarda se recubren de un mayor velo hermético, que roza, al menos en su retórica, el animismo de Plotino y Giordano Bruno (D'Amico 2014).



Fig. 13. Cristoforo Giarda, «*Mathematica*», *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milán (?), Giovanni Battista Bidellinini, 1628, p. 107, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek (© WikiCommons).

La *iconología* de Giarda se presenta como una red de entidades visuales dotadas de vida propia, conferida por el soplo divino que todo lo penetra, mueve y transforma. Si para san Gregorio Magno, la función de las imágenes debía ser

un sustituto de las palabras, situando ambos lenguajes en una relación equidistante e ilustrativa, la tradición neoplatónica, desde Plotino, ya había situado a la imagen muy por encima de la palabra. En este modelo, ejemplificado en los *Icones Symbolicae*, la intuición visual, así como la sensualidad de las formas y colores formados en la mente del espectador superan, en el intento de ascenso hacia el Uno, al discurso escrito, racional y aristotélico. Así lo defendía, por ejemplo, Pico della Mirandola en su *Heptaphilus* (1489). Por tanto, sólo el genio del artista debidamente iniciado puede desvelar las Ideas que permanecen ocultas en la mente del *Deus absconditus*, por retomar la expresión del Areopagita (*DN*, I, 1, 588A). Dichas Ideas tan sólo serían perceptibles en un instante de éxtasis, próximo al asombro propugnado por el Cusano y al *furore* de Marsilio Ficino — quizá por eso el neokantiano Ernst Cassirer vio en las metáforas utilizadas por Nicolás a un precursor de Ficino (1927: 50-53) —. Tanto es así que la Naturaleza en sí misma es vista como un libro de símbolos. Para Giarda, la suma de las criaturas inertes y vivientes, entre las que debemos incluir la peonza y el niño que juega con ella, conforma, por así decir, la «biblioteca del Universo» que espera ser leída y descifrada por el *artifex polytechnes*.

En cierto modo, la docta ignorancia que el Cusano se exige a sí mismo y a los suyos, únicamente dulcificada por la metáfora lúdica, presuponía una gnosis superior: la de la coincidencia de los opuestos o estado de unidad de toda la diversidad. Esta forma conocimiento negativo, herada del Areopagita, desbordaba la razón aristotélica, reducida a un simple método operativo. En el Uno, la curva coincide con la recta, el día con la noche, pues el centro universal, dirá el autor del *De Possessi*, está en todas partes y la circunferencia en ninguna¹⁷. Tamaña paradoja se sumaba a la de la peonza y sus propiedades giroscópicas, operadas por las mismas leyes matemáticas estudiadas por Leonardo y espiritualizadas por Giarda. Se ha dicho que Pico fue el último gran seguidor del neoplatonismo de Proclo y que Nicolás de Cusa fue, acaso, el penúltimo (Faivre 2000: 110-111). Sin duda, el cardenal gustaba de pisar terrenos resbaladizos, por los que fácilmente podía desembocar en el animismo panteísta y el ecumenismo religioso. De hecho, la acentuada defensa que Giordano Bruno hizo de su *coincidentia oppositorum*, extirpándola de su contexto teológico y generando una falsificación de las doctrinas allí contenidas, produjo un oscurecimiento de la figura del cardenal en los siglos siguientes. No obstante, nosotros, como el filósofo Hans Blumenberg, consideramos que Nikolaus von Kues se esforzó por preservar la

¹⁷ La paradoja trazada por el Cusano parece proceder en su casi literalidad de una de las tesis herméticas contenidas en el *Liber viginti quattuor philosophorum* del siglo XII: *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam* («Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ninguna»). Tesis VII: *Deus est sphaera cuius tot sunt circumferentiae quot puncta. Deus est principium sine principio; tesis XIX: Deus est semper movens immobilitas* (Hudry 1997: 13, 26). A propósito del texto y sus relaciones con la figura de Hermes Trismegisto: (Baeumker 1913: 214).

trascendencia divina sin moverse un ápice del *Credo* niceno-constantinopolitano; por otra parte, puesto en peligro por el auge del neoplatonismo pagano, la decadencia de la escolástica y el hundimiento de Bizancio.

He ahí la diferencia insalvable con Bruno. Para el nolano, la Naturaleza agota por completo todas las posibilidades del Ser, haciendo imposible que la divinidad hubiese realizado, después de la creación, el hecho histórico de la Redención (Blumenberg 2008: 558). Por cierto, si alguna vez Bruno prestó atención al juego de la peonza, a la que llamó *spacastrommola* en su comedia teatral *Il Candelajo* (1582), lo hizo con desdén, pues, a diferencia de su admirado maestro alemán, la consideraba «un juego de *putti*», indigno de filósofos y alquimistas. En cambio, para el Cusano, Dios es causa eficiente, formal y final de todo lo creado. Así como el escultor talla el bloque de mármol —su propósito queda inmóvil en su alma, al mismo tiempo que ésta mueve la mano del artista y ésta a sus instrumentos—, lo mismo ocurre con el Espíritu de Dios, que lo mueve todo mientras permanece inmutable en tanto juego poiético, juego «de» y «por» amor. Bruno quiso ver un paralelismo entre el *ludus trochi* del Cusano y su propio concepto de *anima mundi*, próximo al *ludus mundi* de Heráclito. Sin embargo, el inmanentismo de Bruno le llevó a caracterizar al alma del mundo como «artífice interno y único», cuya particular coincidencia de opuestos, lejos de ocurrir en el Ser que los precede a la manera de Nicolás, provoca que unos entes se transformen en otros en el seno mismo de la Naturaleza como forma de explicar su diversidad interna. En ella, cree el herético astrónomo, «lo uno resuena en lo múltiple», pues Dios no es mayor ni distinto de lo creado. Por el contrario, la metáfora cusana de la peonza venía a ilustrar aquella *pluralitas rerum exoriatur eo, quod Deus est in nihilo* (*DI*, II: 3), es decir, «la pluralidad nace de la presencia de Dios en la nada» (Gandillac 1942: 114; Muralt 1995: 81-85). De suerte que los múltiples nombres atribuidos a Dios durante la historia para expresar perfecciones particulares vienen a converger en una sola cifra inefable que alberga infinitas cualidades. Nicolás de Cusa se enfrentó así, varios siglos antes de Kant, a la antinomia del infinito y quiso deshacerla con la paradoja del círculo cuyo centro está en todas partes y su máximo movimiento en la máxima quietud (Gombrich 1948).

Las reapariciones de la peonza en la literatura filosófica nos llevarían a nuevos escenarios en la historia del egologismo moderno. Pensemos en las obras de Copérnico, Spinoza, Hobbes, Kant, Goethe y Hegel, más cercanas al imaginario de Bruno que a la doctrina del Cusano. Sin embargo, queremos concluir nuestra disertación con el célebre lienzo pintado por Jean-Siméon Chardin, titulado *El niño de la peonza* (fig. 14). Se trata del retrato de Auguste-Gabriel, hijo del joyero, banquero y colecciónista Charles Godefroy. Como es costumbre en las pinturas de Chardin, nos encontramos ante una escena *extempore*. El pequeñuelo, vestido con una elegante casaca y peluca anudada con un *catogan*, al gusto burgués de la época, permanece de pie, absorto en la contemplación de su juguete. Una

peonza de marfil gira sin desplazarse sobre la misma mesa en la que el niño se apoya. Mas, ¿qué debe estar sucediendo en la mente de Auguste-Gabriel? Aunque no lo sabemos, podemos jugar a adivinarlo.



Fig. 14. Jean-Siméon Chardin, *L'enfant au toton*, 1738, óleo/lienzo, 67 x 76 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1705 (© WikiCommons)

El artista ha logrado plasmar una escena de sosiego doméstico y de felicidad infantil. La sensibilidad de la que hace gala no dista mucho de la que había demostrado el propio Nicolás de Cusa al rematar la metáfora de su *ludus trochilus*: *ne hic est similitudo creatoris spiritum vitae dare non vivo volentis*. El juego del niño es como el juego del Creador. La serena mirada del niño podría parangonarse, asimismo, con la del Dios trascendente. Como el *Primum movens* y *Primum principium*, el pequeño burgués, observa, tan inmóvil como satisfecho, los efectos de su *poiesis* sobre el objeto, *semper movens immobilis*. Contempla el misterioso giro de su peonza con la tranquilidad de saberse todopoderoso en esa improvisada mesa de juegos, que es, por un instante, *su* Universo todo.

Sin duda, el óleo de Chardin nos acerca de forma inesperada a una meditación sobre el vacío, el infinito y el no-tiempo. La capacidad de su pincelada ha captado para siempre y con singular maestría el aire que rodeaba a la peonza mientras ésta gira y gira, *ad infinitum*. Pues el pintor nos coloca ante uno de esos

instantes de la existencia en los que sentimos, como el niño, que la posibilidad de la duración indefinida es real, más real incluso que nosotros mismos, seres mortales. Trescientos años después de Nikolaus Krebs, Chardin pintó aquí la misma experiencia del infinito que palpita en el *De Possest*, en un intento semejante de explicarla a los suyos mediante la imagen de una simple peonza en movimiento. Quizá ahora, comprendamos mejor el alcance de la *Oda a la peonza* con la que abrímos este capítulo, escrita por el matemático y físico escocés James Clerk Maxwell con tan sólo trece años: «¿cuál de vosotras, deidades celestes, que percibís la inefable música de las esferas, dio al hombre el secreto de la peonza? ¿Fuiste tú, Eterno Gozo cuyo corazón prefiere la libertad y el juego a todos los templos erigidos en tu honor?»

Antes de retomar nuestro silencio tras este océano de palabras, retengamos al menos lo que, a nuestro juicio, resulta lo más novedoso de la ciencia del Cardenal: la comparación inédita del juego creador del niño con el juego de las esferas divinas y, aún más, la idea de que incluso la pauta del mismo juego de la peonza está sujeta a la inventiva de quien lo diseña y de quien lo juega, haciendo así del hombre un *creator* a semejanza del Creador de todo el Universo, haciendo del juego y del juguete un cosmos en miniatura. Gracias a tan elevado don, el ser humano, desde su más tierna infancia, es capaz de elevarse por encima de los límites impuestos a las bestias, de buscar la satisfacción que su alma añora.

Abbreviazioni

AF	=	<i>Physica</i> (Aristotele)
Amb	=	<i>Ambigua ad Johannem</i> (Massimo il Confessore)
BL	=	British Library, London
BoL	=	Bodleian Library, Oxford
BnF	=	Bibliothèque nationale de France, Paris
CCCM	=	<i>Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis</i>
CP	=	<i>Commentarium in Parmenidem</i> (Proclo)
DC	=	<i>De Caelo</i> (Aristotele)
DI	=	De Docta Ignorantia (N. Cusano)
DN	=	De Divinis Nominibus (Dionigi l'Areopagita)
DP	=	<i>Trialogus De Possest</i> (N. Cusano), ed. P. Magnard, 2006
FO	=	<i>De Fide Ortodoxa</i> (G. Damasceno)
ME	=	<i>Metaphysica</i> (Aristotele)
PG	=	PATROLOGIA Graeca (J.-P. Migne)
PL	=	<i>Patrologia Latina</i> (J.-P. Migne)
ST	=	<i>Summa Theologiae</i> (Tommaso d'Aquino)

Bibliografía

- AGUIRRE J. 2016, Téchne and Enthousiasmós in Plato's *Critique of Poetry*, in «Revista Portuguesa de Filosofia» 72, 1, pp. 181-198.
- ALEXANDRE-BIDON D., RICHÉ P. 1994, *Les soins donnés à l'enfant*, in *L'Enfance au Moyen Âge*, Seuil-BnF, pp. 52-77.
- ALEXANDRE-BIDON D., LETT A. 1997, *Les enfants au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle*, Hachette.
- ARIÉS P. 1960, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon.
- BAEUMKER C. 1913, *Das pseudo-hermetische «Buch der vierundzwanzig Meister» (Liber XXIV philosophorum): Ein Beitrag zur Geschichte des Neupythagoreismus und Neuplatonismus im Mittelalter*, Herder.
- BAURA GARCÍA E. 2012, *El origen del concepto historiográfico de la Edad Media oscura. La labor de Petrarca*, in «Estudios Medievales Hispánicos» 1, pp. 7-22.
- BAYER R. 1933, *Léonard de Vinci: La Grâce*, Félix Alcan.
- BEIERWALTES W. 1998, *Der Verborgene Gott. Cusanus und Dionysius*, in *Platonismus in Christentum*, Klostermann.
- BETH H. 1964, *Johannes Scotus Erigena. A Study in Medieval Philosophy*, Russell & Russell.
- BIANCA C. 1983, *La biblioteca romana di Niccolò Cusano*, in M. Miglio, P. Farenga, A. Modigliani (a cura di), *Scrittura, Biblioteche e Stampa a Roma nel Quattrocento*, Atti del 2º Seminario (6-8 maggio 1982), Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, pp. 669-708,
- BIANCA C. 1993, *Niccolò Cusano e la sua biblioteca: note, 'notabilia', glosse*, in E. Canone, *Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, Lessico Intelletuale Europeo, pp. 1-12.
- BIERLAIRE F. 1982, *Le jeu à l'école latine et au collège*, in P. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Vrin, pp. 489-498.
- BLUMENBERG H. 2008, *La legitimación de la edad moderna*, Pre-Textos.
- BOLLATI M. (a cura di) 2006, *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona re di Napoli: Manoscritto Yates Thompson 36*, Franco Cosimo Panini, 2 vols.
- BONER P. J. 2013, *Kepler's Cosmological Synthesis: Astrology, Mechanism and the Soul*, Brill.
- BORRELLI M. 1963, *Lo "strummolo": soggetto d'emblematica*, in «Lo Scugnizzo» 13 (2), pp. 3-4.
- BOTTERI G., CASAZZA R. 2015, *El sistema astronómico de Aristóteles. Una interpretación*, Biblioteca Nacional de Argentina.
- BOUVIER D., DASEN V. (éds.) 2020, *Héraclite: le temps est un enfant qui joue*, Presses Universitaires de Liège.
- BRAVO VILLASANTE C. 1989, *Ensayos sobre literatura infantil*, Universidad de Murcia.

- BUCHANAN I. 1990, *The Collection of Niclaes Jonghelinck: II. The “Months” by Pieter Bruegel the Elder*, in «Burlington Magazine» 132, pp. 541-550.
- CAPELLI G. M. 2010, *L’Umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci.
- CARO R. 1884, *Días geniales ó lúdricos*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- CARRUTHERS M. J. 2013, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford University Press.
- CASSIRER E. 1927, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Vieweg & Teubner Verlag.
- CHASTEL A. 1964, *Leonardo da Vinci e il Neoplatonismo*, in *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, pp. 412-451.
- CHASTEL A. 1988, *L’artista*, in E. Garin (a cura di), *L’uomo del Rinascimento*, Laterza, pp. 239-269.
- CLOSSON M., ALEXANDRE-BIDON D. 1985, *L’Enfant à l’ombre des cathédrales*, Presses Universitaires de Lyon-Éditions du CNRS.
- CONSTAS N. (ed.) 2014, *Maximos the Confessor. On Difficulties in the Church Fathers. The Ambigua* (vol. 2), Harvard University Press.
- COREMANS, V. A. 1848, *L’Archduc Ernest, sa cour, ses dépenses, 1593–95*, in «Comptes rendus des séances de la Commission R. d’Histoire» 13, pp. 85-147.
- CUOZZO G. 2019, *Mano e viso. La filosofia dell’espressione in Leonardo da Vinci e Marsilio Ficino*, in «Patristica ed Mediaevalia» 40 (2), pp. 79-92.
- DASGUPTA S. 1922, *A History of Indian Philosophy* (vol. 1), Cambridge University Press.
- D’AMICO C. 2014, *Nicolás de Cusa en diálogo con sus fuentes: la redefinición del platonismo*, in «Mirabilia» 19, pp. 80-103.
- DE’ROSMINI C. 1801, *Idea dell’ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre e de’ suoi discepoli*, Remondini.
- DIXON A. 1990, *The Morgan Model Drawings and the Genesis of the “Tacuinum Sanitatis” Illustrations*, in «Arte Lombarda» 92-93, pp. 9-20.
- DUHEM P. 1909, *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci*, in *Études sur Léonard de Vinci. Seconde série. Ceux qu'il a lus et ceux qui bon lu*, Librairie Scientifique A. Hermann.
- EGGERS LAN C. (ed.) 2003, *Platón. Diálogos* (vol. IV, Repùblica), Gredos.
- ETIENVRE J.-P. (ed.) 1978, *Rodrigo Caro. Días geniales o lúdricos*, Espasa Calpe.
- FAIVRE A. 2000, *Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos*, in A. Faivre, J. Needleman (eds), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Paidós, pp. 37-116.
- FALCKENBERG R. 1880, *Grundzüge der Philosophie des Nicolaus Cusanus: mit besonderer Berücksichtigung der Lehre vom Erkennen*, Verlag von Wilhelm Koebner.
- FINK E. 1966, *Le jeu du monde*, Editions de Minuit.

- FORREST P. 2000, *The Incarnation: a philosophical case for kenosis*, in «Religious Studies» 36 (2), pp. 127-140.
- FOSSIER R. 2007, *Ces gens du Moyen Âge*, Fayard.
- FOUCAULT M. 1961, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Plon.
- FOURRIER A. (éd.) 1963, *Jean Froissart, L'Espinette amoureuse*, Klincksieck.
- GANDILLAC M. DE 1942, *Oeuvres choisies de Nicolas de Cues*, Aubier.
- GANDILLAC M. DE 1982, *Symbolismes ludiques chez Nicolas de Cues*, in Ph. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les Jeux à la Renaissance*, Actes du colloque international d'études humanistes (Tours, Juillet 1980), pp. 345-365.
- GAOS J. 1946, *La revisión de la teoría del Primer Motor*, in W. Jaeger (ed.), *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, Fondo de Cultura Económica, pp. 392-419.
- GARIN E. 1958, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Giuntine/Sansoni.
- GARIN E. (a cura di) 1971, *Educazione umanistica in Italia*, Laterza.
- GARIN E. 2004, *L'image de l'enfant dans les traités de pédagogie du XV^e siècle*, in D. Julia, E. Becchi (éds.), *Histoire de l'enfance en Occident* (t. 1), Seuil, pp. ...
- GIBBON E. 1897, *Decline and Fall of the Roman Empire* (vol. 7), Methuen.
- GILCHRIST R. 2012, *Medieval Life: Archaeology and the Life Course*, Boydell Press.
- GISBERT G., BARJA Y.J. (eds) 2007, *François Rabelais, Gargantúa*, Akal.
- GOMBRICH E. H. 1948, “*Icones Symbolicae*”: *The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 11, pp. 163-192.
- GUERRI D. (a cura di) 1933, *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Laterza, coll. «Scrittori d'Italia».
- HÖRNER H. (ed.) 1972, *Gregorii Nysseni opera, supplementum*. Brill.
- HUDRY F. (ed.) 1997, *Liber viginti quattuor philosophorum (CCCM)*, Brepols.
- HUIZINGA J. 1949, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- JAEGER W. 1923, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- KALLENDORF C. W. 2008, *Humanist Educational Treatises*, Harvard University Press.
- KURDYBAYLO D. 2021, *Some Notes on “playing Logos” in Ambiguum 71 of St Maximus the Confessor*, in «Scrinium» 17, pp. 239-254.
- LE GOFF J. 1964, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud.
- LECOQ A.-M. 1987, “*La Pirouette*”: *un emblème baroque au début du XVI^e siècle*, in «Revue de l'art», 75, pp. 56-57.
- LEISEGANG H. 1924, *Die Gnosis*, A. Kröner Verlag.
- LETT D. 1997, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècle)*, Aubier.
- LISI F. (ed.) 1999, *Platón. Diálogos* (vol. 9. *Leyes, VII-XII*), Gredos.

- LUOTO K. 2007, *Artefacts and enculturation. Examples of toy material from the medieval town of Turku*, in V. Immonen, M. Lempäinen, U. Rosendahl (eds), *Hortus Novus. Fresh Approaches to Medieval Archaeology in Finland*, «Archaeologia Medii Aevi Finlandiae» 14, pp. 10-20.
- MAGNARD P. 2006, *Nicolas de Cues. "Trialogus De Posse"*, Edizione bilingue, latino-francese di P. Caye, D. Larre, F. Vengeon, Vrin.
- MANSON M. 1975, *Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains*, in «Recueil de la Société Jean Bodin» (39), pp. 117-150.
- MANSON, M. (1989), *L'enfant au Moyen Âge: Littérature et civilisation*, CUERMA-Université de Provence, série «Sénénfiance» 9.
- MANSON M. 1990, *Le rôle des objets de jeu dans la pratique des jeux d'adresse à la Renaissance*, in J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin (éds.), *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours 1987, pp. 357-376.
- MANSON M. 2001, *Jouets de toujours: de l'Antiquité à la Révolution*, Fayard.
- MANSON M. 2007a, *Les jouets et les jeux des enfants sont sur la place (1560-1660)*, in L. Baudoux-Rousseau, Y. Carbonnier, P. Bragard (éds.), *La place publique urbaine du Moyen Âge à nos jours*, pp. 69-77.
- MANSON M. 2007b, *Il giocattolo nello sviluppo dell'infanzia: una lunga elaborazione storica, dal XVI al XIX secolo*, in A. Nuzzaci (a cura di), *Infanzie invisibili, infanzie negate. Educare al presente per un futuro di pace*, pp. 208-219.
- MANTESE G. 1962, *Ein notarielles Inventar von Büchern und Wertgegenständen aus dem Nachlass des Nikolaus von Kues*, in «Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft» 2, pp. 86-116.
- MARLE R. van 1931, *Les agréments de la vie du noble*, in *Iconographie de l'art profane au Moyen âge et à la Renaissance...* (vol. 1, *La vie quotidienne*), Martinus Nijhoff.
- MARTIN E. (Hrsg) 1900-1903, *Wolfram von Eschenbach, Parzival und Titurel*, Buchhandlung des Waisenhauses.
- MASSING J.-M. 2001, *Proverbes en Rimes and "Dictz moraulx pour faire tapisserie"*, New Material on Some Old Topics, in «Emblematica» 11, pp. 458-462.
- MAXWELL J. C. 1882, *Torto volitans sub verbere turbo quem pueri magno in gyro vacua atria circum intenti ludo exercent*, in L. Campbell, W. Garnett (eds), *The Life of James Clerk Maxwell with a selection from his correspondence and occasional writings*, p. 579.
- MEHL J.-M. 1990, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Fayard.
- MEUTHEN E., HALLAUE H. 1976-1996, *Acta cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*, Felix Meiner Verlag.
- MÉYENDORFF J. 1969, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Cerf.
- MIGLIO M. 1972, *Bussi Giovanni Andrea*, in «Dizionario Biografico degli Italiani» 15, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 565-572.
- MOINGT J. 2010, *Dios que viene al hombre (II/1 De la Aparición al nacimiento de Dios: La Aparición*, trad. M. Montes, M. M. Leonetti, Sigueme.

- MÖLLER J. 1986, *Actus purus*, in J. Höfer, K. Rahner (Hrsg), *Lexikon für Theologie und Kirche* (1^a ed. 1957, vol. 1, part. 2, Herder.
- MOMMSEN T. E. 1942, *Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'*, in «Speculum» 17 (2), pp. 226-242.
- MURALT A. DE 1995, *La métaphysique cusanine de l'Un*, in *Néoplatonisme et aristotélisme dans la métaphysique médiévale*, Vrin, pp. 77-99.
- NELSON J. L. 2007, *The Dark Ages*, in «History Workshop Journal» 63, pp. 191-201.
- OORD T. J. 2010, *The Nature of Love: A Theology*, Chalice Press.
- PAJORIN K. T. 2015, *La pietà di Pio. Ladislao Postumo nella corrispondenza di Enea Silvio Piccolomini*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-20 luglio 2013), Franco Cesati, pp. 23-32,
- PAVLAC B. A. 1995, *Nicolaus Cusanus as Prince-Bishop of Brixen (1450-64), Historians and a Conflict of Church and State*, in «Historical Reflections» 21 (1), pp. 131-154.
- PICCOLOMINI E. S. [=PP. Pius II] 1564, *Tractatus de Liberorum Educatione*, in *Aeneae Silvii Piccolominei Senensis... Opera Omnia*, Basilea, pp. 965-991.
- PLANCHE A. 1989, *Culture et contre-culture dans l'Epinette amoureuse de Jean Froissart: les écoles et les jeux*, in AA.VV. *L'enfant au Moyen Âge: Littérature et civilisation*, «Sénéfiance» 9, CUERMA-Université de Provence, pp. 389-403.
- POPE-HENNESSY J. W. 1993, *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy de Giovanni di Paolo*, Thames and Hudson.
- RAHNER H. 1967, *Man at Play*, Herder.
- RANKIN H. D. 1958, *Toys and Education in Plato's Laws*, in «Hermathena» 92, pp. 62-65.
- RENNON R. 1982, *Le jeu chez Juan Luis Vives (1492-1540)*, in P. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Vrin, pp. 469-488.
- RICHÉ P., ALEXANDRE-BIDON D. 1994, *L'Enfance au Moyen Âge*, BnF-Seuil.
- RICHÉ P. 2010, *Être enfant au Moyen Âge. Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du V^e au XV^e siècle*, Fabert.
- RIOU A. 1973, *Le monde et l'Église selon Maxime le Confesseur*, Beauchesne.
- ROMANO R., TENENTI A. (a cura di) 1994, *Leon Battista Alberti, I Libri della Famiglia*, Einaudi.
- ROQUES R. 1954, *L'univers dionysien: Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Aubier.
- RYBINA E. A. 1992, *Recent finds from excavations in Novgorod*, in M. A. Brisbane (ed.), *The Archaeology of Novgorod, Russia. Recent results from the town and its hinterland*, Society for Medieval Archaeology, pp. 160-192.
- RUSSELL B. 1959, *Wisdom of the West*, Macdonald.

- SALOMONI D. 2017, *Scuole, maestri e scolari nelle comunità degli stati gonzagheschi ed estensi. Tra Tardo Medioevo e prima Età Moderna* (PhD Thesis), Università degli Studi Roma Tre.
- SCHNACKENBURG R. 1980, *El amor como esencia de Dios*, in. R. Schnackenburg (ed.), *Cartas de San Juan*, trad. de C. Gancho, Herder, pp. 256-277,
- SCHUHL P.-M. 1947, *La fabulation platonicienne* Presses universitaires de France.
- SENGER H. G. 2002, *Ludus Sapientiae: Studien zum Werk und zur Wirkungsgeschichte des Nikolaus Von Kues*, Brill.
- SOT M. et al. (éds.) 2005, *Histoire culturelle de la France* (vol. 1, *Le Moyen Âge*), Seuil.
- STEEL C. 1994, *Le jeu du Verbe: À propos de Maxime, Amb. Ad Ioh. LXVII*, in A. Schoors, P. van Deun (eds), *Philobistôr, Miscellanea in Honorem Caroli Laga Septuagenarii*, Peeters, pp. 281-293.
- SUCHLA B. R. (ed.) 1990, *Corpus Dionysiacum* (I: *Pseudo-Dionysius Areopagita. De divinis nominibus*, De Gruyter.
- TALVACCHIA B. 2016, *Paradise emblazoned and embodied in Giovanni di Paolo's illumination of Dante's Commedia*, in F. Brazes-Moly, F. Marini (eds), *Medieval Charm: Illuminated Manuscripts for Royal, Aristocratic and Ecclesiastical Patronage*, TDO Editions, pp. 160-189.
- TOTARO L. 1978, *Pio II nei suoi Commentarii: un contributo alla lettura della autobiografia di Enea Silvio de Piccolomini, Patron*.
- ULLMAN B. L. 1938, *Manuscripts of Nicholas of Cues*, in «Speculum: A Journal of Mediaeval Studies» 13 (2), pp. 194-197.
- ULMANN J. 1982, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*, Vrin.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2016, *Puer senex o el niño en la pintura de El Greco y de sus contemporáneos españoles, entre neoplatonismo y naturalismo*, in M. E. Almarcha Núñez-Herrador et al. (eds), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 907-930.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2018, *La naturaleza en juego. Poéticas del juguete artesanal en el arte europeo*, in T.-M. Sala, I. Gras Valero (eds), *Poètiques de la natura: espais per a l'espiritualitat, «Quaderns d'Art i Natura»*, pp. 35-64,
- VAZ-ROMERO TRUEBA O., ALSINA GALOFRÉ E. 2018, *El niño en la iconografía de las Edades de la Vida: cuando los juguetes conquistan las pinturas arquitectónicas de Italia (1360-1476)*, in R. J. Payo Hernanz, E. Martín Martínez de Simón et al. (eds), *Vestir la Arquitectura*, vol. 1, Publicaciones de la Universidad de Burgos, pp. 703-708.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2020, *Juegos infantiles en los ciclos de las Edades de la vida*, in «*Locus Amoenus*» 18, pp. 75-98.
- VANSTEENBERGHE E. 1928, *Quelques lectures de jeunesse de Nicolas de Cues d'après un manuscrit inconnu de sa bibliothèque*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge» 3, pp. 275-284.

- VERNEAUX R. 1982, *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*, trad. M. L. Medrano, Herder.
- VITALE, V. 2019, *L'impero di Alfonso il Magnanimo nella Commedia Aragonese*, in M. Ciccuto, L. Livragi (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, Cesati, pp. 91-118.
- VOLTAIRE 1769, *Du roi de France Louis XI*, in *Essai sur les Mœurs et l'esprit des nations* (t. 2), Cramer, pp. 217-236,
- WHIDDEN III D. L. 2016, *The Theology of Play and the Play of Theology in Thomas Aquinas*, in «The Thomist: A Speculative Quarterly Review» 80 (2), pp. 273-284.
- WINTER J. M. 1974, *Sport en spel in de middeleeuwen*, in «Spiegel Historiae: maandblad voor geschiedenis en archeologie» 9 (11/12), pp. 591-599.
- WITKOWSKI N. 2011, *Petite métaphysique des jouets. Éloge de l'intuition enfantine*, Éditions de la Martinière.
- WOLFSON H. A. 1958, *The Plurality of Immovable Movers in Aristotle and Averroës*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 63, pp. 233-253.
- ZUMTHOR P. 1978, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriques*, Seuil.
- ZWEIG S. 1981, *Gesammelte Werke in Einzelbände* (v. 10, *Sternstunden der Menschheit*), Fischer Verlag.

La trottola come oggetto di riflessione scientifica

Elio Nenci

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti”

elio.nenci@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-2127-3281>

DOI 10.54103/milanoup.115.118

Abstract

La scienza, nel corso del suo sviluppo storico, si è spesso interessata al gioco. Naturalmente l'attenzione si è concentrata soprattutto su quei giochi che mostravano un maggiore legame con il pensiero matematico, ma non sono mancate riflessioni anche su altre attività ludiche, meno strutturate dal punto di vista delle regole di gioco. Il caso della trottola bene rappresenta questi giochi non matematici. L'interesse degli scienziati e dei filosofi per questo ‘oggetto’ sembra sorgere solo tra il XV e XVI secolo. La riflessione scientifica dell'antichità non ci ha lasciato traccia di una trattazione specifica dedicata alla trottola. Eppure è proprio tramite il recupero della ‘mechanica’ greca che si forma la prima trattazione scientificamente soddisfacente dei movimenti caratteristici di questo curioso manufatto umano. Si è cercato qui di ricostruire il processo storico, tutt'altro che lineare, attraverso cui la trottola è divenuta un ‘oggetto’ di riflessione scientifica.

Science, in the course of its historical development, has often been interested in games. Of course, attention has focused primarily on those games that showed a greater connection with mathematical thinking, but there has also been no lack of reflection on other playful activities, that are less structured in terms of the rules of play. The case of the spinning top well represents these non-mathematical games. The interest of scientists and philosophers in this ‘object’ seems to arise only between the 15th and 16th centuries. The scientific reflection of antiquity has left us no trace of a specific treatment devoted to the spinning top. Yet it is precisely through the recovery of the Greek ‘mechanica’ that the first scientifically satisfactory treatment of the characteristic movements of this curious human artifact is formed. An attempt has been made here to reconstruct the historical process, far from linear, through which the spinning top became a ‘object’ of scientific reflection.

Il rapporto gioco-scienza può essere indagato da molteplici punti di vista. Si può partire dall'osservazione di ciò che ci circonda, da ciò che caratterizza la nostra contemporaneità, rilevando così l'indissolubile connessione della maggior parte dei giochi con le tecnologie più comunemente utilizzate. Gli sviluppi di alcune branche della scienza, soprattutto quelli dell'elettronica e dell'informatica,

trovano oggi diretta applicazione in strumenti divenuti di uso comune nello svolgimento di gran parte delle nostre attività quotidiane. Il gioco, non diversamente dalle altre occupazioni umane, viene svolto tramite questa stessa tecnologia e si evolve con essa. Non solo, esso diventa a sua volta causa d'innovazione tecnologica. Gli interessi economici collegati a questo settore sono enormi ed esso ha oramai acquisito una sua dimensione autonoma. Come già avvenuto in passato, anche questa nuova tipologia di giochi può servire a fornire alle generazioni di domani strumenti e capacità necessarie a svolgere in futuro le loro attività formative e lavorative. La dimensione violenta di molti di questi giochi, unita alla possibilità immediata di trasferire con gli stessi dispositivi tale violenza nella realtà, basti pensare alle azioni militari svolte tramite droni, fa sorgere molte nuove domande di carattere morale e politico, ma questo ci porta in un campo di riflessione diverso e non direttamente collegato all'approfondimento del rapporto gioco-scienza che qui si vuole prendere in considerazione.

Se da questa visione centrata sul contemporaneo ci spostiamo in una dimensione storica, allora si possono individuare diversi modi per indagare il sudetto rapporto. Concentrando l'attenzione sui giochi che prevedono nel loro svolgimento un approccio di carattere matematico non si può fare a meno di pensare all'*Ostomachion* (Οστομάχιον) studiato da Archimede¹. Questo puzzle geometrico, simile al *tangram* cinese, richiedeva la copertura totale di una superficie quadrata tramite 14 pezzi di diverse grandezze e forme. Gli stessi pezzi potevano essere usati per comporre diverse figure, ma relativamente a questa seconda modalità di gioco abbiamo solo testimonianze letterarie. Passando poi al periodo medievale, non si può non ricordare un altro gioco di carattere matematico: la *Rithmomachia* (Moyer *et al.* 2001). In questo caso due giocatori, ciascuno fornito di 24 pezzi aventi differenti forme geometriche e valori numerici a esse corrispondenti diversi, si sfidavano su una scacchiera, nella speranza reciproca di sconfiggere l'avversario attraverso un'intricata serie di mosse basate sulla teoria dei numeri e delle proporzioni. L'*Ostomachion* e la *Rithmomachia* mostravano con evidenza il loro legame con la matematica, ma presto anche altri giochi, a prima vista dominati dal caso e dalla fortuna, attirarono l'interesse dei cultori delle discipline matematiche. È questo il caso del gioco dei dadi studiato da Girolamo Cardano (1501-1576) nel suo *Liber de ludo aleae*, unica parte sopravvissuta di un'opera più ampia intitolata *De ludis*. Frutto della passione per il gioco del suo autore, questo testo rappresenta un primo stadio di sviluppo del calcolo delle probabilità e della teorizzazione matematica dei giochi d'azzardo. Cardano cerca di determinare il rapporto tra casi favorevoli e risultati possibili in lanci con 1, 2, o 3 dadi, riuscendo a definire un metodo di calcolo utilizzabile

¹ Il titolo del frammento presente nel famoso codice palinsesto archimedeo è *Stomachion* (Στομάχιον). Questo breve testo greco, insieme ad altre parti sempre frammentarie in traduzione araba, sono gli unici testimoni di questo lavoro di Archimede. Per una ricostruzione del possibile contenuto matematico dell'intero testo (R. Netz *et al.* 2004).

durante il gioco. Questo risultato è stato considerato come un primo grezzo tentativo di offrire al giocatore una semplice regola per la quantificazione del valore atteso, un elemento essenziale per determinare la congruenza tra la probabilità di ottenere un determinato risultato e l'eventuale vincita (Williams 2005).

Non sarà necessario continuare con altri esempi per evidenziare ulteriormente l'esistenza di uno stretto legame tra indagine matematica e un ampio gruppo di giochi riconducibili a epoche diverse. Ma cosa accade se spostiamo lo sguardo verso attività ludiche più semplici e meno strutturate dal punto di vista delle regole di gioco? In questo caso i riferimenti storici diventano più evanescenti e non è sempre facile individuare dei percorsi adatti a mostrare, non solo la continuità di una riflessione scientifica rivolta al mondo del gioco, ma addirittura l'esistenza di essa in determinate fasi storiche. In questo caso diventa necessario stabilire un quadro di riferimento generale, che rimanga più o meno costante nel tempo, per poi chiedersi quali siano le ragioni che portarono la scienza a interessarsi del gioco solo in determinati momenti del suo sviluppo storico. Da questo punto di vista l'oggetto ludico ‘trottola’ diventa uno strumento d’indagine molto rilevante, che può contribuire a meglio comprendere, tramite l’analisi di un caso specifico, come possano emergere le condizioni necessarie a favorire l’incontro tra scienza e gioco.

Una parte consistente delle attività ludiche presuppone lo svolgimento di precise operazioni che il giocatore deve svolgere con il proprio corpo, sia da solo, sia in gruppo. Molte volte i diversi movimenti del corpo sono finalizzati a trasmettere un certo moto, differente nei vari tipi di gioco, a un qualche oggetto, che può essere direttamente trovato in natura, oppure costruito dall'uomo tramite le sue conoscenze tecniche. Questo quadro di riferimento generale può offrire un buon punto di partenza per analizzare il caso della ‘trottola’. Certo esso è assai parziale, poiché non prende in considerazione molti altri aspetti collegati alle suddette attività, ad esempio, la componente legata alla sfera del linguaggio, che spesso accompagna queste operazioni, oppure i diversi quadri regolatori che determinano le modalità di svolgimento dei singoli giochi. Inoltre esso sembra essere incapace di caratterizzare in modo preciso ciò che può essere definito gioco, non permettendoci, ad esempio, di distinguere il lancio di un giavellotto messo in atto da un soldato, da quello di un atleta impegnato in una gara olimpica, o dalla stessa azione svolta con un lungo bastone da un fanciullo. Ma, d'altra parte, il pensiero scientifico non può fare a meno di procedere in tale modo, sezionando ed escludendo dalla sua analisi molte delle componenti presenti nel fenomeno osservato. Partendo da quanto detto in precedenza si potrebbe quindi descrivere il gioco della ‘trottola’ in questo modo: l’operazione messa in atto dal giocatore tramite il movimento del suo corpo (braccio, mano, dita), con cui egli trasmette il moto a un oggetto prodotto dall'uomo: la ‘trottola’. Tale oggetto, per la particolare forma datagli dal costruttore, è adatto ad assumere un moto circolare prolungato intorno al proprio asse, rimanendo in

equilibrio su uno dei punti estremi del detto asse. Allorché il moto diminuisce, la ‘trottola’ inizia a oscillare, finché cessa di rimanere in equilibrio e poco dopo perde ogni movimento. Cosa rilevante che caratterizza le modalità del gioco: il moto circolare, il più delle volte, non viene ottenuto tramite un’azione diretta sull’oggetto utilizzato, ma viene provocato per mezzo dell’avvolgimento di una corda intorno al corpo della ‘trottola’. L’estremo libero della corda avvolta può essere tenuto direttamente in mano, o fissato a un bastone impugnato da chi sta giocando.

Chiunque si sia trovato a studiare la filosofia naturale di Aristotele, filosofia che dominerà gran parte del pensiero scientifico fino al XVII secolo, troverà in questa descrizione molteplici spunti di riflessione. Per il filosofo di Stagira il movimento è infatti ciò che caratterizza l’agire della natura: generazione e corruzione, aumento e diminuzione, alterazione, moto locale, sono le diverse modalità attraverso cui noi conosciamo tale agire. Esse sono il più delle volte compresenti nei vari fenomeni naturali, ma il filosofo è sempre in grado d’individuare in essi le singole componenti. Così Aristotele ha studiato in modo approfondito i movimenti propri degli esseri dotati di sensibilità. Nel *De motu animalium* egli ha cercato di individuare i principi filosofici generali atti a determinare le condizioni necessarie alla realizzazione di tali movimenti, ma le sue considerazioni poco ci dicono rispetto alla questione da noi presa in esame. Basterà al riguardo fare riferimento a quanto scritto all’inizio del suddetto testo, dove si parla del moto del corpo animale, considerato sia nella sua totalità, sia nelle sue singole parti. Volendo dimostrare la necessità della presenza di qualcosa in quiete, per la realizzazione del movimento, Aristotele scrive:

è chiaro che il moto è impossibile senza nulla che rimanga in quiete, anzitutto negli animali stessi, perché se qualcuna delle parti si muove qualche altra deve restare in quiete. Questa è la ragione per cui gli animali sono dotati delle articolazioni [...] Quando dunque la parte è soggetta a curvatura e a movimento, un punto dell’articolazione si muove mentre l’altro resta fermo. (Aristotele, 1971: 1254)

Gli sviluppi successivi della riflessione aristotelica su questo argomento non sono meno astratti, e anche nel *De incessu animalium*, che si occupa dei diversi modi di locomozione presenti nel mondo animale (deambulazione, nuoto, volo, reptazione), egli sembra muoversi sul medesimo registro. I moti messi in opera dagli animali, uomo compreso, in ‘attività particolari’ non paiono essere pertinenti al tipo di ricerca intrapreso. Tutta la parte del gioco relativa ai movimenti del corpo (braccio, mano, dita) coinvolta nel lancio della ‘trottola’ è destinata quindi a non trovare punti di appiglio nell’opera aristotelica.

Più promettenti appaiono invece le considerazioni svolte da Aristotele sui moti locali degli altri corpi naturali, estendibili in parte anche agli oggetti costruiti dall’uomo. Esistevano in natura diversi movimenti semplici, che erano propri delle diverse sostanze naturali: i cieli si muovevano di un moto circolare

uniforme eterno, che nessuno dei corpi presenti nel mondo sublunare possedeva. Ciò provava la natura diversa della sostanza dotata di tale movimento rispetto ai corpi formati dai quattro elementi. Questi ultimi si muovevano in linea retta, da o verso il centro del cosmo (coincidente con quello della Terra), dal centro verso il concavo della sfera della Luna gli elementi leggeri (aria e fuoco) e i corpi misti con predominanza aerea e ignea, verso il centro gli elementi pesanti (terra e acqua) e i corpi misti con composizione prevalentemente terrea e acquea. I moti degli elementi e dei corpi misti nel mondo sublunare avevano sempre un inizio e una fine, e avevano luogo quando un elemento o un misto non si trovava collocato nel suo luogo naturale. Così la pietra tenuta in mano in cima a una torre, non appena liberata dalla presa, si muoveva verso il centro della Terra, suo luogo naturale. Allo stesso modo il fuoco proveniente da una fiaccola disponeva la sua fiamma in direzione della sfera della Luna, perché lì si collocava il suo luogo naturale. Alcune volte poteva accadere accidentalmente che la natura stessa sovvertisse questi movimenti, basti pensare alle pietre scagliate in alto durante l'eruzione di un vulcano, ma era soprattutto l'uomo a provocare movimenti contrari a quelli naturali, questa contrarietà caratterizzava il moto violento.

Dal punto di vista aristotelico era essenziale rilevare come i corpi che si muovevano naturalmente avessero in sé il principio del loro moto, mentre quelli dotati di moto violento lo ottenevano da un motore esterno. In questa ultima categoria rientravano un gran numero di movimenti: il carro trainato, o spinto, rappresenta un buon esempio di moto non naturale, in cui è l'azione di un motore esterno (animale, uomo) a provocare il movimento. Tale operazione, insieme a molte altre relative allo spostamento di grossi pesi, mettevano bene in evidenza la continuità tra motore e corpo mosso, un fatto che Aristotele assume a principio esplicativo fondante per spiegare i movimenti violenti. Senonché esistono tutta una serie di movimenti violenti in cui tale assunto viene a mancare, ponendo così un evidente problema di validità per la teoria generale del moto aristotelica. Cosa muove la pietra lanciata dalla mano o dalla fionda? Perché la freccia continua a muoversi una volta staccatasi dalla corda dell'arco? In questi casi la separazione del motore dal corpo mosso è evidente. Per spiegare tali movimenti Aristotele ricorse a una presunta azione motrice dell'aria, che in questo modo viene considerata a volte come un corpo che resiste al movimento di ciò che l'attraversa, e altre volte come vero e proprio motore. La debolezza di tale spiegazione emerse già nella tarda antichità, tanto che essa fu abbandonata da alcuni autori, che pensarono invece a un vero e proprio trasferimento di una 'virtù motrice' dal motore al corpo mosso. Conosciuta con il termine medievale di *impetus* tale 'virtù impressa' tendeva a consumarsi nel tempo, e terminando causava anche la fine del moto violento.

Interrompiamo qui questa rapida rassegna delle posizioni aristoteliche relative ai movimenti dei corpi. Inserendo ora la 'trottola' in questo contesto, vediamo

immediatamente che il suo movimento violento offrirebbe a un filosofo peripatetico gli stessi problemi della pietra e della freccia. Non solo, vista la natura del suo moto rotatorio e dello stretto legame che esso ha con la sua condizione di equilibrio, l'analisi del moto di questo oggetto aggiungerebbe ulteriori elementi di complessità a un problema che, già nella forma originaria, solleva non poche difficoltà. Tra l'altro nell'opera aristotelica non sembra esserci nessun interesse particolare per i movimenti circolari violenti, rimanendo invece sempre centrale la considerazione dei moti circolari uniformi dei cieli. Sarà quindi necessario analizzare quelle opere dell'antichità in cui siano presenti, sia una riflessione su questo particolare tipo di moto violento, sia uno studio rigoroso del concetto di equilibrio, sperando in questo modo di incontrare quegli elementi caratteristici del moto della ‘trottola’ che fino a ora non sono emersi. Fortunatamente disponiamo dei testi ricercati, si tratta ora di verificare se in essi è possibile trovare qualcosa che serva a gettare un po' di luce sulla questione qui affrontata.

1. ‘Moto circolare violento’ ed ‘equilibrio’ nella riflessione dei Greci: i *Problemi meccanici* pseudo-aristotelici e il libro *Sull’equilibrio dei piani* di Archimede

I *Problemi meccanici* (*Μηχανικά*) sono l'opera più antica relativa a questa disciplina pervenutaci dall'antichità. Il testo è stato per lungo tempo ritenuto un lavoro originale di Aristotele, ma oggi lo si considera composto intorno al 300 a.C. da qualche rappresentante della scuola peripatetica. Nell'opera si tenta per la prima volta di spiegare il funzionamento di alcune macchine semplici (leva, argano, cuneo, sistemi di carrucole) per mezzo di un principio unitario di carattere matematico. Partendo dallo stesso principio esplicativo, l'autore cerca poi di risolvere un certo numero di altri problemi, più o meno direttamente connessi tra di loro. L'elemento iniziale dell'opera è rappresentato dalla meraviglia suscitata dalle operazioni meccaniche operate per mezzo della leva, strumento che permette agli uomini di muovere grossi pesi impossibili da spostare senza il suo ausilio. Tale meraviglia veniva ulteriormente rafforzata dal fatto che tale azione avesse luogo tramite l'aggiunta del peso della leva al peso iniziale, sovvertendo in un qualche modo l'esperienza comune, che ci mostra con costanza la maggiore facilità di spostamento delle cose che hanno un peso minore, rispetto a quelle che pesano di più. Ma quale era il fondamento geometrico che avrebbe permesso di comprendere le ragioni di questi fatti meravigliosi? Per l'autore di questa opera doveva essere un qualcosa di altrettanto meraviglioso, e tale era a suoi occhi la figura circolare, data la compresenza in essa di ben quattro contrarietà, che si manifestano nel momento stesso della sua generazione:

- 1) il cerchio si genera tramite ciò che è immobile (l'estremità del raggio che funge da centro) e ciò che è in movimento (le rimanenti parti dello stesso raggio, che nella loro rotazione descrivono la superficie della figura circolare).
- 2) nel cerchio abbiamo la compresenza di concavo (interno della circonferenza) e convesso (esterno della circonferenza).
- 3) la figura circolare in rotazione ha contemporaneamente moti tra loro contrari (considerati separatamente i quattro quarti del cerchio, il primo quarto si muove in avanti e verso il basso, il secondo all'indietro e verso il basso, il terzo all'indietro e verso l'alto, il quarto in avanti e verso l'alto).
- 4) Il cerchio è tracciato per mezzo del movimento di un'unica linea, ma in essa nessun punto si muove con la stessa velocità, ma è sempre più veloce quello che è più lontano dal centro immobile.

L'ultima contrarietà era dimostrata geometricamente dall'autore individuando nel movimento di ogni punto del raggio due componenti di moto: una naturale, in linea retta lungo la perpendicolare verso il basso, e una contro natura, violenta, che agiva lateralmente in direzione del centro di rotazione. Ora questa componente laterale aumentava mano a mano che ci si avvicinava al centro del cerchio, e da qui derivava un impedimento al moto naturale del punto, con conseguente rallentamento dello stesso. Sulla base di tali principi, e soprattutto utilizzando la proprietà della diversa velocità dei punti situati su un raggio in rotazione, l'autore spiegava il funzionamento della leva, mostrando come la lontananza crescente del punto di applicazione della potenza movente dal fulcro della leva rendesse più facile l'operazione del sollevamento dei pesi. Tale spiegazione poteva essere facilmente estesa non solo all'argano (probl. 13) (*Mech.* 852b11-21, Pseudo Aristotele 2000: 88-89)², e ai sistemi di carrucole (paranchi) (probl. 18) (*Mech.* 853a31-853b13, Pseudo Aristotele 2000: 94-95), ma poteva anche mostrare «perché sono i rematori di mezzo a dare il massimo contributo al movimento della nave» (probl. 4) (*Mech.* 850b10-27, Pseudo Aristotele 2000: 76-79), o «perché, a parità di vela e con il medesimo vento, le navi aumentano la velocità di navigazione se aumenta l'altezza dell'antenna» (probl. 6) (*Mech.* 851a38-851b5, Pseudo Aristotele 2000: 82-83).

In tutti questi casi si trattava di moti rotatori molto lenti, ma non mancavano questioni relative a rotazioni molto veloci, ad esempio quelle dei vortici d'acqua, prese in considerazione nell'ultimo problema dell'opera (probl. 35): «perché le cose che si muovono nei vortici d'acqua alla fine vengono tutte spinte verso il centro?» (*Mech.* 858b4-31, Pseudo Aristotele 2000: 124-127),

2 La numerazione dei problemi varia di un'unità nell'edizione qui utilizzata per la scelta della curatrice di inglobare la questione relativa alle bilance di diverse dimensioni, normalmente considerato come un problema a sé stante, all'interno della parte iniziale dell'opera riguardante le contrarietà presenti nella figura circolare. Noi abbiamo qui mantenuto la numerazione tradizionale.

o quelle messe in atto dal fromboliere prima del lancio (probl. 12): «perché un proiettile viene lanciato più lontano dalla fionda che dalla mano?» (*Mech.* 852a38-852b10, Pseudo Aristotele 2000: 88-89). Questi due ultimi esempi sarebbero particolarmente interessanti per noi, perché in qualche modo coinvolgono movimenti presenti in parte anche nel lancio della trottola, ma purtroppo nelle risposte presenti nel testo non si trovano elementi utili per la nostra ricerca. Qui si applica semplicemente il principio delle diverse velocità dei punti posti su un raggio in rotazione, un principio che, in questa opera, è utilizzato sempre in relazione a corpi dotati di una certa dimensione, e quindi apparentemente non pensato per affrontare lo studio dei moti rotatori di oggetti molto piccoli.

Eppure i *Problemi meccanici* affrontavano direttamente un aspetto molto importante del movimento circolare violento di un corpo. Nel problema 8, ci si chiedeva «perché gli oggetti più facili a muoversi sono quelli di forma rotondeggiante e sferica» (*Mech.* 851b15-852a13, Pseudo Aristotele 2000: 83-87), e si stabiliva che ciò avvenisse, per un corpo in rotolamento su un piano, in primo luogo per il contatto minimo che esso aveva con il detto piano. Ciò non avrebbe avuto luogo se i corpi fossero stati «rettilinei», perché, in tal caso, «per tale loro linearità toccherebbero molta parte del piano» (*Mech.* 851b25-26, Pseudo Aristotele 2000: 84-85). Ma la facilità di acquisizione del movimento, e della sua conseguente velocità, derivava soprattutto dal fatto che «il movente muove gli oggetti rotondeggianti nella stessa direzione verso la quale essi inclinano per il loro peso» (*Mech.* 851b26-27, Pseudo Aristotele 2000: 84-85), come risulta chiaramente se si considera che:

quando infatti il diametro del cerchio è perpendicolare al piano, poiché il cerchio tocca il piano su un punto, il diametro divide ugualmente il peso tra le due parti. Ma quando il diametro si sposta, subito il peso diviene maggiore nella direzione verso cui si sposta, proprio perché inclina verso quella parte; per cui l'oggetto è più facilmente movibile per chi lo spinge in avanti, dal momento che ogni cosa è facilmente movibile nella direzione verso cui inclina, così come lo è difficilmente nella direzione contraria alla sua inclinazione. (*Mech.* 851b27-33, Pseudo Aristotele 2000: 84-85)

Si intravede qui un primo tentativo di spiegare in termini di disequilibrio, ciò che molti secoli più tardi sarà affrontato sulla base del concetto d'inerzia. L'autore si concentra sull'azione del peso nel caso preso in esame, senza porsi il problema di approfondire ulteriormente il fenomeno negli altri tipi di movimento circolare da lui conosciuti e precedentemente elencati.

Il cerchio, invero, ha la proprietà di muoversi in tre modi: esso infatti può muoversi o lungo la sua circonferenza, trascinando contemporaneamente anche il centro, proprio come si volge la ruota del carro; oppure solo attorno al centro, come le carrucole, restando il centro fermo; od anche parallelamente

al terreno, sempre restando il centro fermo, come nel caso della ruota del vasaio. (*Mech.* 851b16-21, Pseudo Aristotele 2000: 82-85)

Quale ruolo avrebbe il peso nel caso della ruota del vasaio? Questa domanda sorge spontanea nel lettore moderno, e sarebbe di estrema importanza per noi, data la somiglianza esistente fra questo moto rotatorio e il moto della trottola. Purtroppo il testo non offre al riguardo nessun elemento, tanto da rendere impossibile anche la formulazione di una qualsivoglia risposta di carattere ipotetico.

I *Problemi meccanici* pseudo-aristotelici contenevano anche alcune questioni riguardanti la bilancia, ma esse non venivano affrontate sulla base di una definizione rigorosa del concetto di equilibrio. Per determinare meglio i risultati della riflessione svolta dai Greci su questo tema, sarà quindi necessario rivolgersi all'opera di Archimede. Il grande matematico siracusano aveva trattato in modo approfondito e rigoroso l'argomento nel libro *Sull'equilibrio dei piani* (Ἐπιπέδων ισορροπίῶν), dove si trova la determinazione della legge dell'equilibrio nella leva-bilancia: nella proposizione 6 per le grandezze commensurabili e nella proposizione 7 per quelle incommensurabili; in entrambi i casi esse «sono in equilibrio se sospese a distanze inversamente proporzionali ai pesi» (Archimede 1974: 403-406). Si tratta certamente di un risultato rilevante, ottenuto tramite un processo di matematizzazione della bilancia, che veniva qui usata per ‘pesare’ quelle figure geometriche, che normalmente si consideravano prive di peso. Ciò che rendeva possibile tale azione di ‘pesatura’ era la collocazione dell’intero presunto peso della figura geometrica in un unico punto, il centro di gravità, che poteva così essere posto nelle posizioni desiderate sul giogo della bilancia ridotta a semplice linea geometrica. Questo procedimento dimostrativo fu utilizzato da Archimede per risolvere complesse questioni matematiche, ad esempio quelle relative alla rettificazione di particolari figure geometriche, come ci mostra il libro *Sulla quadratura della parabola* (Τετραγωνισμὸς παραβολῆς), o quelle connesse con la determinazione dei rapporti esistenti tra volumi di parti di corpi solidi regolari iscritti gli uni negli altri, cioè occupanti porzioni comuni di spazio. Questo ultimo tipo d’indagine rimase sconosciuto fino alla scoperta nel 1906 della lettera scritta da Archimede a Eratostene (normalmente conosciuta con il titolo di *Metodo*), un testo che mostra chiaramente quali fossero le grandi potenzialità di tale tipo di considerazioni in campo geometrico, potenzialità che però non sembrano avere trovato seguaci tra i matematici dell’antichità.

Non sarà necessario andare oltre in questa breve presentazione dei risultati ottenuti da Archimede tramite l’uso della centrobarica all’interno di una concezione dell’equilibrio basata fondamentalmente sul modello della bilancia. Ci preme però mettere in evidenza come l’impostazione teorica scelta dal matematico siracusano metta di fatto in secondo piano la considerazione del movimento dei bracci della bilancia matematizzata. Tale movimento

rappresenta semplicemente un allontanamento dalla posizione di equilibrio, che certo svolge un ruolo fondamentale nel processo dimostrativo, ma che è sempre subordinato a trovare le condizioni matematiche che garantiscono l'equilibrio, vale a dire il non-movimento, della bilancia.

Volendo concludere ora la nostra breve analisi, dobbiamo constatare che nei due testi presi in considerazione mancano non solo gli elementi specifici che possano essere utili a considerare il particolare movimento della trottola, ma è assente anche una visione d'insieme che consideri contemporaneamente il moto circolare violento e l'equilibrio. Ciò conferma in parte una caratterizzazione della ‘meccanica’ antica più volte evidenziata a livello storio-grafico, vale a dire la compresenza, all’interno della storia della disciplina, di due approcci diversi e indipendenti: il primo di carattere ‘dinamico’ (*Problemi meccanici*), il secondo di carattere ‘statico’ (*Sull’equilibrio dei piani*) (Kraft 1970). Al di là della forzatura che può derivare dall’uso dei due termini ‘dinamica’ e ‘statica’ nell’accezione moderna, non si può negare che nell’opera pseudo-aristotelica la considerazione dell’equilibrio non assuma mai un ruolo adeguato alla sua importanza, perlomeno nei problemi relativi alle bilance. Così come, dall’altra parte, l’interesse specifico archimedeo, rivolto all’utilizzo della bilancia matematizzata all’interno della geometria, porta inevitabilmente a una posizione subordinata e secondaria del moto all’interno della struttura dimostrativa.

2. Dalla filosofia alla scienza: l’interesse per la trottola nei secoli XV e XVI

Come si è visto, l’oggetto ‘trottola’ non fu mai preso direttamente in considerazione dalla riflessione scientifica dell’antichità. Non solo, la stessa individuazione di un qualche riferimento indiretto alla trottola sembra assente in quelle stesse opere che più approfondirono gli elementi fondamentali che la caratterizzano: il moto circolare violento e l’equilibrio. Eppure nel Rinascimento fu proprio studiando quelle stesse opere che si giunse ad una trattazione articolata e rigorosa del movimento della trottola. Il percorso che portò a tale risultato non fu lineare e va qui ricostruito con una certa dovizia di particolari.

La trottola sembra apparire per la prima volta come oggetto specifico di riflessione nel XV secolo, ma ciò non avviene in un contesto di ricerca riferibile alla filosofia naturale, o alla ‘meccanica’. Siamo intorno all’anno 1460 quando Niccolò Cusano, Cardinale di S. Pietro in Vincoli e Principe vescovo di Bressanone, all’interno del suo *Trialogus de possest*, un’opera di carattere teologico-metafisico, prende in esame il moto della trottola per meglio definire alcune delle sue posizioni filosofiche. Cusano e i suoi due interlocutori:

Bernardo di Kraiburg, (allora cancelliere dell'Arcivescovo di Salisburgo) e Giovanni Andrea Bussi (umanista allora al servizio dello stesso Cardinale), avevano discusso in precedenza di come andassero intese le categorie filosofiche di 'potenza' e 'atto' in riferimento a Dio. La posizione di Cusano presupponeva «che in Dio la potenza e l'atto sono la stessa cosa, allora Dio è in atto tutto ciò a cui si può attribuire il poter-essere. Nulla infatti può essere che Dio non sia in atto» (Cusano 2017: 1358-1359)³. Una posizione difficile da comprendere, che Giovanni Andrea Bussi immediatamente cercava di ri-condurre a concetti più comuni, domandando se ciò significasse «che le cose create, che vengono designate mediante le dieci categorie, ossia la sostanza, la quantità, la qualità ecc. sono in Dio» (Cusano 2017: 1358-1359)⁴. L'esigenza di maggiore concretezza verrà ribadita più volte nel testo anche da Bernardo, che più avanti chiederà di

essere guidati per mano da un'immagine sensibile, soprattutto per vedere come l'eterno sia tutte le cose simultaneamente e come, nell'istante, sia racchiusa tutta l'eternità, per poterci poi elevare, una volta abbandonata l'immagine, al di sopra di tutte le cose sensibili. (Cusano 2017: 1370-1371)⁵

Si arriva così alla trottola, l'«immagine sensibile», che dovrebbe servire da punto di partenza per comprendere la compresenza simultanea di ogni cosa in Dio. Riportiamo qui il testo del *Trialogus* nella sua interezza.

Cardinale. Proverò. Prendo come esempio un gioco fatto dai ragazzi, che noi tutti conosciamo, anche nella sua pratica: la trottola. Il ragazzo lancia la trottola e, nel mentre la lancia, la tira nello stesso tempo verso di sé mediante la corda che è legata attorno alla trottola. Quanto maggiore è la forza del suo braccio, tanto più rapido è il movimento di rotazione della trottola su se stessa, di modo che, quando si trova nel momento del massimo moto, essa sembra star ferma e in quiete, e i ragazzi dicono allora che è in quiete. Disegniamo quindi un cerchio *bc* che ruoti attorno ad un punto *a*, come se fosse il cerchio superiore della trottola, e poniamo un altro cerchio *de* fisso: Non è forse vero che quanto più velocemente il cerchio mobile ruota intorno a sé, tanto meno sembra muoversi?

3 "CARDINALIS ... potentia et actus sint idem in deo, tunc deus omne id est actu, de quo posse esse potest verificari. Nihil enim esse potest, quod deus actu non sit".

4 "IOHANNES. An velis dicere creaturas, quae per decem praedicamenta significantur, puta substantia, quantitas, qualitas et alia, in deo esse?". Questi brevi passi mostrano assai bene l'astrattezza e complessità delle idee sostenute da Cusano, e nello stesso tempo la necessità di esemplificazioni e chiarimenti sollevata di volta in volta dai suoi interlocutori.

5 "BERNARDUS ... optamus tamen aliquo sensibili phantasmate manuduci, maxime quomo-
do aeternum est omnia simul et in nunc aeternitatis tota, ut ipso phantasmate relicto salientes supra omnia sensibilia elevemur".

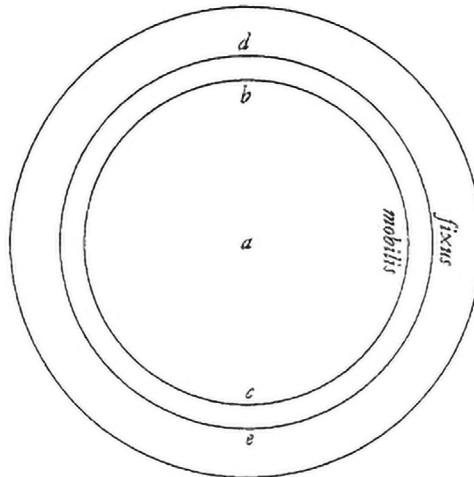


Fig. 1. Rappresentazione geometrica del moto della trottola rispetto a un cerchio immobile (CUSANO 2017: 1374-1375)

Bernardo. Certo, sembra così, ed è quello che vedevamo da bambini.

Cardinale. Supponiamo ora che il poter-muoversi del cerchio sia in esso in atto; supponiamo, cioè, che il cerchio si muova in atto con tutta la velocità possibile: non sarebbe allora totalmente in quiete?

Bernardo. A causa della rapida velocità, non si potrebbe osservare nessuna successione. E così, venendo meno la successione, non si potrebbe cogliere neppure il movimento.

Giovanni. Nel caso in cui arrivasse ad una velocità infinita, i punti *b* e *c* coinciderebbero, nel medesimo istante, con il punto *d* del circolo fisso, senza che uno dei due punti, cioè *b*, sia anteriore nel tempo a *c*, perché, altrimenti, il movimento non sarebbe massimo ed infinito. Tuttavia, non vi sarebbe moto ma quiete, perché in nessun momento del tempo questi due punti si allontanerebbero dal punto fisso *d*. (Cusano 2017: 1370-1373)⁶

⁶ “Cardinalis. Conabor. Et recipio omnibus nobis etiam in praxi notum trochi ludum puerorum: Proicit puer trochum et proiendo simul ipsum retrahit cum chorda circumligata. Et quanto potentior est fortitudo brachii, tanto citius circumvolvitur trochus, adeo quod videatur, dum est in maiori motu, stare et quiescere, et dicunt pueri ipsum tunc quiescere. Describamus ergo circulum bc, qui super a circumvolvatur quasi superior circulus trochi, et sit aliis circulus d e fixus: Nonne quanto velocius mobilis circumrotatur, tanto videtur minus moveri? Bernardus. Videtur certe, et hoc vidimus pueri. Cardinalis. Esto ergo quod posse moveri in ipso sit actu, scilicet ut moveatur actu quantum est possibile: Nonne tunc penitus quiesceret? Bernardus. Nulla successio posset notari ex repentina velocitate. Ita utique motus deprehendi nequirit successione cessante. Iohannes. Quando motus foret infinitae velocitatis, b et c puncta in eodem puncto temporis forent cum d puncto circuli fixi sine eo quod alter punctus scilicet b prius tempore fuisset quam c, aliter non esset maximus et infinitus motus, et tamen non esset motus sed quies, quia nullo tempore illa puncta de d fixo recederent”.

Cardinale. Ti esprimi correttamente, abate. Quindi, il movimento massimo sarebbe, contemporaneamente, sia il movimento minimo, sia nessun movimento.

Bernardo. Sembra necessariamente così.

Cardinale. E in questo caso, come i punti opposti *b* e *c* coinciderebbero sempre con *d*, così non coinciderebbero forse sempre anche con il punto opposto rispetto a *d*, ossia con *e*?

Giovanni. Necessariamente.

Cardinale. E non sarebbe forse così anche per tutti i punti intermedi del cerchio *bc*?

Giovanni. Sarebbe così.

Cardinale. L'intero cerchio, pertanto, anche se fosse il cerchio massimo, in ogni istante coinciderebbe simultaneamente con il punto *d*, anche se *d* fosse il punto minimo, e sarebbe presente non solo in *d* e in *e*, ma in ogni punto del cerchio *de*.

Giovanni. Sarebbe così.

Cardinale. È sufficiente quindi questa immagine perché noi possiamo in qualche modo vedere simbolicamente come, se consideriamo il circolo *bc* come l'eternità e l'altro circolo *de* come il tempo, non sia contraddittorio che l'eternità sia simultaneamente presente nella sua intezza in ciascun punto del tempo, e che Dio, che è principio e fine, sia simultaneamente tutto in tutte le cose, e così via. (Cusano 2017: 1374-1375)⁷

Questo testo ci offre una descrizione molto accurata del gioco della trottola, e mette in evidenza un elemento del movimento della stessa molto interessante dal punto di vista scientifico: esiste un rapporto diretto tra la velocità del moto rotatorio e la stabilità della trottola. Senonché tale dato osservativo non viene assolutamente connesso a una spiegazione generale di tipo ‘meccanico’, ma piuttosto preso come spunto iniziale adatto a confermare le complesse posizioni filosofiche discusse in precedenza. «L’immagine sensibile» di una possibile convergenza tra i concetti di quiete e di movimento, d’istante e di eternità, la trottola viene immediatamente matematizzata. Ciò consente a Cusano d’inserire all’interno dell’argomentazione una rappresentazione diretta e chiara del muoversi «in atto con la maggiore velocità possibile», permettendogli così, anche in questo caso, di riaffermare la coincidenza degli opposti (qui: moto-quiete e istante-eternità), cifra distintiva della sua posizione filosofica. La trottola è un

⁷ “Cardinalis. Recte ais, abba. Maximus ergo motus esset simul et minimus et nullus. Bernardus. Ita necessario videtur. Cardinalis. Nonne quemadmodum b c puncta opposita eo casu forent semper cum d, ita semper etiam cum opposito eius scilicet e? Iohannes. Necessario. Cardinalis. Nonne etiam omnia intermedia puncta circuli b c similiter? Iohannes. Similiter. Cardinalis. Totus ergo circulus etiamsi maximus foret, in omni nunc simul foret cum puncto d, etiamsi d punctus minimus foret, et non solum in d et e, sed in omni puncto circuli d e. Iohannes. Ita foret. Cardinalis. Satis sit ergo hoc phantasmate posse aenigmatische aliqualiter videri, quomodo si b c circulus sit ut aeternitas et aliud d e tempus, non repugnare aeternitatem simul totam esse in qualibet puncto temporis et deum principium et finem simul esse totum in omnibus et quaelibet talia”.

semplice strumento atto a fare progredire la filosofia dall'esperienza concreta agli ambiti più elevati della riflessione.

D'altro canto Cusano utilizzerà nuovamente il gioco per approfondire rilevanti idee filosofiche, componendo, intorno al 1462-1463, un dialogo intitolato *De ludo globi*. In questo caso si trattava di un gioco di recente invenzione, che consisteva nel fare rotolare sul pavimento una palla affatto particolare: una semisfera lavorata al tornio leggermente concava e quindi fortemente sbilanciata. Questa, nel suo rotolamento, seguiva una traiettoria a spirale, che il giocatore avrebbe dovuto determinare tramite le modalità e la forza del suo lancio. Scopo ultimo del gioco era quello di fare raggiungere alla palla un luogo coincidente con il centro della traiettoria spiraliforme percorsa.

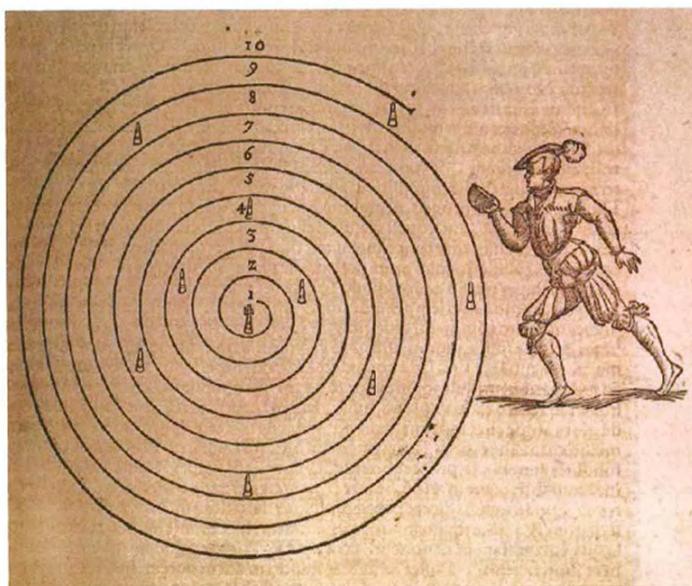


Figura 2. Rappresentazione del gioco inserita in Niccolò Cusano, *Opera omnia*, vol. I, di p. 209 (Basilea, 1565).

Anche in questo caso la descrizione del gioco avrebbe potuto offrire spunti assai interessanti per un approfondimento del rapporto movimento-equilibrio. Scriveva Cusano

CARDINALE. Devi però tener conto anche del fatto che un'unica e medesima palla descrive nel suo movimento varie linee e che queste non sono mai le stesse – sia che la palla venga lanciata dalla stessa persona sia che venga lanciata da un'altra –, e questo perché la palla viene lanciata in un modo sempre diverso. Quando la spinta è più forte, la linea descritta dalla palla appare più retta, mentre, quando

la spinta è più debole, appare più curva. Pertanto, all'inizio del movimento, nel momento in cui la spinta è più vicina, le linee descritte dal movimento della palla sono più rette rispetto a quando il movimento declina. La palla, infatti, non viene lanciata se non in linea retta. Di conseguenza, quando la spinta è più forte, la palla viene fatta allontanare maggiormente dalla sua natura, per cui essa è in grado di muoversi, per quanto è possibile, in linea retta, contro la sua natura. Quando invece la spinta è più debole, la palla viene sempre costretta al movimento in modo violento, ma si allontana di meno dalla sua natura, per cui segue la naturale attitudine che è propria della palla. (Cusano 2017: 1762-1765)⁸

Ma, ancora una volta, l'autore non proseguiva oltre in queste riflessioni, e passava a trattare della natura della «rotondità» (sfericità) geometrica, spiegando perché tale proprietà non potesse essere visibile nelle cose materiali, e giungendo così passo dopo passo a discutere questioni di carattere prettamente filosofico: sfericità del mondo, sua eternità etc.

Alcune delle considerazioni svolte da Cusano, in riferimento alla palla, rimandavano alla vecchia questione del rapporto moto naturale-moto violento nei corpi lanciati. Questo stesso quadro di riferimento si ritrova anche nella prima analisi dettagliata dei movimenti della trottola inserita da Leonardo da Vinci nel foglio 50v del codice E dell'Institut de France.

La trottola ovvero calmone, che per la velocità del suo moto circunvolubile perde la potenzia, che ha la inegalità della sua gravezza intorno al centro del suo circunvolubile per causa dello impeto, che signoreggia esso corpo, il quale corpo arà mai l'intento della declinazione, che desidera la inegalità della sua gravezza, insino a tanto che la potenzia dell'impeto, motore d'esso corpo, non si fa minore d'essa potenzia della inegalità.⁹

Ma quando la potenzia della inegalità supera la potenzia dell'impeto, allora essa si fa centro del moto circunvolubile, e così tal corpo, posto a diacere, finisce sopra tal centro il rimanente del predetto impeto. (vedi fig. 3)

Volendo riproporre in termini più facilmente comprensibili a un lettore non specialista quanto scritto da Leonardo, egli ci spiega come la corda avvolta alla trottola trasmetta a questa un *impetus*, che permette alla stessa di

8 “Cardinalis ... Sed oportet etiam considerare lineas descriptionis motus unius et eiusdem globi variari et numquam eandem describi, sive per eundem vel alium impellatur, quia semper varie impellitur, et in maiori impulsu descripta linea videtur rectior et secundum minorem curvior. Quare in principio motus, quando impulsus est recentior, lineae motus sunt rectiores quam quando motus tepescit. Non enim impellitur globus nisi ad rectum motum. Unde in maiori impulsu globus a sua natura magis violentatur, ut contra naturam etiam quantum fieri potest recte moveatur. In minore vero impulsu violentatur ad motum, et naturalis minus violentatur. Sed aptitudinem naturalem formae suae motus sequitur”.

9 Il testo qui utilizzato è quello inserito nell'edizione in facsimile dell'editore Giunti, consultabile al sito della Biblioteca Leonardiana di Vinci: e-Léo. Archivio digitale della scienza e della tecnica, cod. E de l'Institut de France, 50v.

muoversi anche dopo il suo distacco dal motore, vincendo in qualche modo il moto naturale, che senza il detto *impetus* la porterebbe a inclinarsi verso la sua parte più pesante. Questa maggiore pesantezza di una parte, inegualità, è una diretta conseguenza dell'impossibilità di costruire una trottola perfettamente equilibrata, vale a dire una trottola capace di rimanere in equilibrio anche in assenza di un qualsivoglia moto rotatorio. Quella che avviene qui è una lotta tra due diverse ‘potenze’: quella del moto violento (*impetus*) trasmesso dal lanciatore e quella del peso. Quando la prima è superiore alla seconda, allora la trottola si muove stando in equilibrio stabile sul suo asse di rotazione.

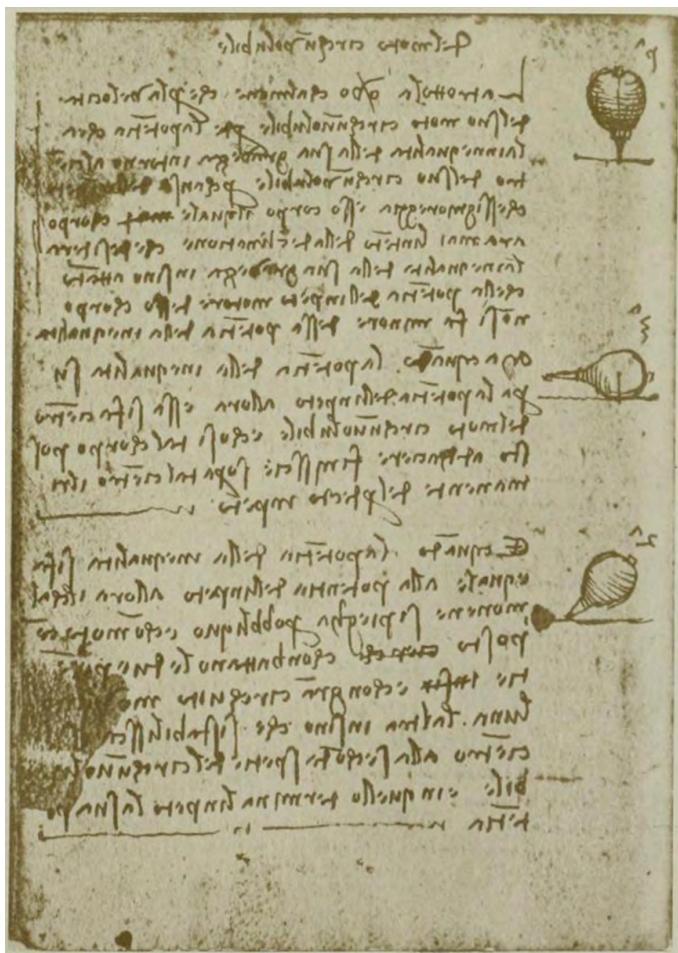


Figura 3. La trottola nei suoi vari movimenti dal foglio 50v
del Manoscritto E dell’Institut de France
(RAVAISSON-MOLLIEN C. 1888).

In questo secondo caso la trottola si troverebbe a terra (si veda la seconda figura disegnata da Leonardo), giacente sulla sua parte più pesante, e continuerebbe a muoversi fino all'esaurimento dell'*impetus*. Tale moto avverrebbe intorno ad un nuovo asse, che unirebbe la parte più pesante di essa con il terreno, dando luogo a un movimento rotatorio della trottola, che ora avverrebbe mantenendo il suo vero asse di rotazione in posizione pressoché parallela alla linea dell'orizzonte. Questo naturalmente dipende dalla particolare forma sferica della trottola scelta e disegnata da Leonardo, altre trottole, di altre forme, potrebbero infatti mantenere la punta dell'asse di rotazione a contatto con il terreno, causando così moti rotatori di altro tipo rispetto a quello qui descritto.

Stabilito in questo modo cosa succede alla trottola quando una delle due 'potenze' moventi prevale sull'altra, rimaneva da considerare il caso in cui esse esercitano azioni uguali.

E quando la potenzia della inequalità si fa equale alla potenzia dell'impeto, allora il calmone si piega per obliquo e con moto composto combattano le due potenze, e con gran circuito movano l'una l'altra, insino che si stabilisca il centro alla seconda spezie del circunvolubile, e in quello termina l'impeto la sua potenzia. (vedi fig. 3)

Quando non vi è una predominanza dell'*impetus* sul peso non equilibrato della trottola, o di questo ultimo sul primo, allora le due 'potenze' si contrastano, «combattono», e il risultato di tale lotta è il caratteristico moto rotatorio intorno ad un asse variamente inclinato che precede la fase finale del movimento della trottola descritto in precedenza. Con questa ultima considerazione Leonardo completava la sua analisi del moto della trottola, offrendo una spiegazione unitaria di tutte le diverse fasi presenti nei vari moti direttamente osservabili. Ma il suo interesse per questo gioco non si fermava allo studio di questi aspetti. Egli disegnava ancora nel codice Atlantico (foglio 1100r) la trottola messa in moto tramite una sferza, accompagnando lo schizzo con questo breve testo: «paleo che gira collo staffile»¹⁰, e soprattutto dava importanti notizie sull'operazione di lancio messa in atto dal giocatore nel suo *Trattato di pittura*. Qui si rilevava l'importanza di un approfondito studio dal vero dei movimenti messi in atto dagli uomini nello svolgimento di determinate azioni: nel salto, nel tirare un dardo o una pietra, o semplicemente nel trovare l'equilibrio in diverse posizioni. In questo ultimo caso bisognava sempre tenere in considerazione la posizione del centro di gravità della figura umana, soprattutto in casi di operazioni particolari di sollevamento «com'è nel figurare Ercole che scoppia Anteo, il quale, sospendendolo da terra infra il petto e le braccia, che tu gli faccia tanto la sua figura

10 Biblioteca Leonardiana di Vinci: e-Leo. Archivio digitale della scienza e della tecnica Cod. Atlantico 1100r.

dietro la linea centrale de' suoi piedi, quanto Anteo ha il centro della sua gravità dinanzi ai medesimi piedi»¹¹.



Figura 4. Disegno inserito nel cod. Urb. Lat. 1270 (LEONARDO DA VINCI 1890: 130)

Subito prima di questo brano Leonardo aveva scritto:

Colui che col trarre vuol ficcare o trarre il calmone in terra, alza la gamba opposta al braccio che trae, e quella piega nel ginocchio; e questo fa per bilinarsi sopra il piede che posa in terra, senza il qual piegamento o storcimento di gamba far non si potrebbe, né potrebbe trarre, se tal gamba non si distendesse.¹²

Nel lanciare la trottola, il giocatore, per mantenere l'equilibrio, compiva quindi un movimento simile a quello messo in atto dal lanciatore nel gioco del baseball. Ma, in questo passo, è particolarmente interessante l'uso del verbo 'ficcare', usato spesso in Leonardo per indicare il conficcare: pali nel terreno, chiodi nel legno e simili. La trasposizione del termine in tale contesto potrebbe essere una testimonianza diretta del linguaggio utilizzato durante il gioco, in cui probabilmente si apprezzava l'immediato posizionamento e la fissità della trottola in un luogo, piuttosto che il suo vagare sul terreno¹³.

Veniamo ora alla trattazione più articolata del moto della trottola svolta da un autore del XVI secolo. Come si è detto in precedenza, essa è il frutto di un recupero delle fonti antiche, un recupero critico, che non cerca di fondere in qualche

11 Dal codice Urb. Lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, foglio 128v, in Biblioteca Leonardiana di Vinci: e-Léo. Archivio digitale della scienza e della tecnica.

12 Ibidem. Va notato che nelle edizioni a stampa di Parigi (1651) e Firenze (1792) al posto di 'calmone' si legge scritto erroneamente 'cannone'.

13 Quanto qui affermato sembra trovare una sua plausibilità, se si prende in considerazione quanto scritto da Niccolò Cusano all'inizio del passo del *Trialogus de posset* citato in precedenza.

modo i due diversi approcci presenti nei *Problemi meccanici* e nel *Sull'equilibrio dei piani*, ma piuttosto vuole integrare e correggere le considerazioni svolte nel primo testo con le dimostrazioni presenti nell'opera di Archimede. L'autore di tale operazione è l'urbinate Bernardino Baldi (1553-1617), un classico rappresentante del Rinascimento, buon letterato con interessi nel campo delle matematiche, delle tecniche, dell'architettura, delle lingue classiche, orientali e moderne¹⁴. L'operazione di 'revisione' era giustificata, agli occhi dell'autore, perché fondata su una precisa idea di sviluppo della 'meccanica' antica direttamente espressa da un altro importante rappresentante della scienza meccanica rinascimentale: Guidobaldo del Monte (1545-1609)¹⁵. Scriveva Baldi nella vita di Archimede inserita nella sua grande opera intitolata *De le vite de' matematici*:

Vedendo dunque Archimede, com'è verisimile, e come pare che stimi anche Guidobaldo nel prefatio del primo *De gli equeponderanti*, quest'opera d'Aristotile esser saldis-sima ne' principii, ma però implicita assai e non totalmente chiara, aggiungendo le demonstrationi matematiche a' principii fisici [volle] renderla più spiegata e più piana, e descendere a cose più particolari; percioché se Aristotile risolve per qual cagione la leva lunga muove più facilmente il peso, dice avenir ciò per la lunghezza maggiore da la parte de la potenza che muove; e ciò benissimo secondo il suo principio, nel quale suppone che quelle cose che sono in maggior distanza dal centro si muovano più facilmente e con maggior forza; del che reca egli la causa principale nella velocità, secondo la quale il cerchio maggiore supera il minore. È vera dunque la causa, ma indeterminata, percioché non so io per tanto, dato un peso, una leva et una potenza, come io habbia da dividere la leva nel punto ove ella gira, accioché la data potenza bilanci il dato peso. Ammesso dunque Archimede il principio d'Aristotile, passò oltre; né si contentò che maggiore fosse la forza dalla parte de la leva più lunga, ma determinò quanto ella deve essere, cioè con qual proporzione ella deve rispondere a la parte minore, accioché con la data potenza s'equilibri il dato peso; [...] Queste cose trovò egli e demonstrò acutissimamente nel primo libro *De gli equeponderanti*, il quale, come nota Guidobaldo, è il libro d'*Elementi* di tutto il genere mecanico. Mostra egli dunque nel proemio di questo libro, che Archimede ha seguito in tutto e per tutto le pedate d'Aristotile in quanto a' principii, aggiuntovi però del suo l'esquisitezza de le demonstrationi.¹⁶

14 Per una presentazione più approfondita della sua vicenda biografica si può leggere la voce inserita nel DBI, vol. 5, 1963, pp. 461-464. Questa voce, scritta da Raffaele Amaturo, tace completamente le attività dell'autore in campo scientifico e va quindi integrata, ad esempio con la voce composta da Stillman Drake e inserita in *Complete Dictionary of Scientific Biography*, vol. 1, Charles Scribner's Sons, 2008, pp. 419-420, consultabile on line tramite Gale eBooks.

15 Anche in questo caso si può vedere la voce a lui dedicata scritta da Paul Lawrence Rose e inserita in *Complete Dictionary of Scientific Biography*, vol. 9, Charles Scribner's Sons, 2008, pp. 487-489, consultabile on line tramite Gale eBooks.

16 Bernardino Baldi, *Vite inedite di matematici italiani scritte da B. Baldi* 1887, estratto dal «Bullettino di bibliografia e storia delle scienze matematiche e fisiche» 19, 1886, pp. 54-55. Baldi, come la gran parte degli autori del XVI e XVII secolo, riteneva i *Problemi meccanici* un'opera genuina di Aristotele. L'opera di Guidobaldo del Monte qui citata è *Guidi Ubaldi e marchionibus Montis in duos Archimedis aequeponderantium libros paraphrasis scholias illustrata*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1588.

Partendo da tali presupposti, Baldi riconsiderò criticamente ogni parte dell'opera pseudo-aristotelica, non solo proponendo nuove soluzioni ai problemi presenti nel testo, ma aggiungendo nuove interessanti questioni, il risultato furono le *In mechanica Aristotelis problemata exercitationes*, uscite postume 4 anni dopo la morte dell'autore (Mainz, 1621) (Baldi 2010). Qui, partendo da una riconsiderazione del secondo problema, Baldi inserì le sue riflessioni sulla trottola. Ci si chiedeva nel testo pseudo-aristotelico «Perché se lo sparto è sopra, quando si tolga il peso che l'ha inclinata in basso la bilancia si raddrizza, se invece lo sparto è posto sotto la bilancia non risale, ma rimane ferma?» (Mech. 850a3-29, Pseudo Aristotele 2000: 72-77). La soluzione in questo caso non faceva riferimento alle meravigliose proprietà del cerchio, ma si fondava su una semplice constatazione della divisione del corpo della bilancia in due parti uguali nella condizione di equilibrio. Questa divisione, determinata tramite la perpendicolare passante per lo sparto, veniva alterata tramite l'imposizione di un peso, portando nel primo caso (sparto posto sopra) ad avere una parte maggiore della metà della bilancia sollevata.

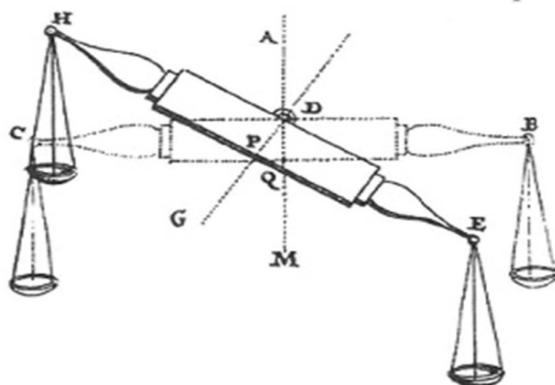


Figura 5. Bilancia con lo sparto di sopra (BALDI 2010: 98)

Tolto il peso questa parte sollevata più pesante tornava verso il basso fino a recuperare la condizione di equilibrio iniziale. Nel secondo caso invece (sparto posto sotto) questo non sarebbe accaduto, perché la parte maggiore si sarebbe trovata più in basso, impossibilitata a risalire. Ciò presupponeva che la bilancia fosse posta con lo sparto su un piano, ad esempio un sostegno dotato di una certa ampiezza, che avrebbe in qualche modo bloccato la discesa del braccio causata dal peso.

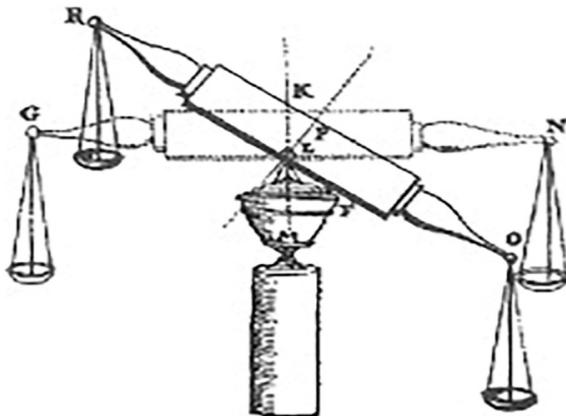


Figura 6. Bilancia con lo sparto di sotto (BALDI 2010: 116)

Prendendo spunto da tale soluzione, Baldi faceva immediatamente notare come questa dimostrazione del Filosofo è in sé vera, ma non si basa sui principi della Meccanica, e cioè sulla dottrina del centro di gravità. Andiamo dunque ad esporla in modo più chiaro con le considerazioni che seguono. Se un peso viene fatto girare intorno ad un centro fisso, una volta rilasciato non resterà fermo, a meno che, considerato secondo il suo centro di gravità, non venga a trovarsi sulla perpendicolare, che passando per il centro di rotazione cade nel centro del mondo. Ma si troverà su tale linea perpendicolare soltanto in due punti: uno è il più lontano dal centro della terra, l'altro è, per quanto possibile, il più vicino a questo. (Baldi 2010: 100-101)¹⁷

In poche parole, senza la presenza di un piano che ne impedisca l'ulteriore discesa, la bilancia con lo sparto di sotto finirebbe per disporsi anche lei con il centro di gravità posto sulla perpendicolare nella posizione più bassa, non diversamente da quello che avviene alla bilancia con lo sparto di sopra dopo l'allontanamento del peso. Non si poteva desiderare testo migliore per

¹⁷ “Haec Philosophi demonstratio est vera illa quidem, sed non ex Mechanicis principiis, hoc est, ex centri gravitatis speculatione; nos igitur clarius rem exponemus, his quae sequuntur consideratis. Si pondus circa stabile centrum convertatur, dimissum non stabit, nisi secundum gravitatis centrum fuerit in perpendiculari, quae per centrum, circa quod convertitur, ad mundi centrum cadit. Stabit autem in ea perpendiculari in duobus punctis, altero a centro mundi remotissimo; altero vero eidem quantum licuerit proximo”. Per provare quanto qui affermato, Baldi si appoggia al *Mechanicorum liber* (Pesaro, 1577) di Guidobaldo del Monte, e in particolare al trattato *Sulla bilancia* in esso contenuto.

comprendere immediatamente l'approccio di Baldi all'opera pseudo-aristotelia. Qui siamo però ancora nell'ambito dell'impostazione teorica archimedea, dove il movimento è subordinato al recupero dell'equilibrio, e quindi della quiete. La questione proposta subito dopo il testo precedente ci porta invece in nuova dimensione. Baldi si chiede

Riguardo a ciò, però, si potrebbe nutrire qualche dubbio: perché, come insegnava l'esperienza, i corpi che hanno il punto di sostegno in basso, come un'asta o una sarissa erette perpendicolarmente al piano dell'orizzonte, sebbene in tal caso il centro di gravità si mantenga sulla perpendicolare stessa, tuttavia non stanno ritti ma cadono nell'una o nell'altra direzione? (Baldi 2010: 102-103)¹⁸

La risposta attinge a un'idea ampiamente diffusa tra filosofi e matematici dell'epoca: la non rispondenza di ciò che avviene nella realtà con ciò che stabilisce la matematica deriva dalla «materia: infatti non resta in piedi perché è molto difficile mettere a piombo il centro di gravità – per propria natura indivisibile – in modo tale che non declini in alcuna parte della perpendicolare» (Baldi 2010: 102-103)¹⁹. Senonché questo ostacolo della materia è superabile tramite il movimento, come si può vedere in chi tiene una sarissa verticale su un dito, costoro non «stanno mai fermi, ma col movimento del dito» assecondano «il movimento della sarissa», perché

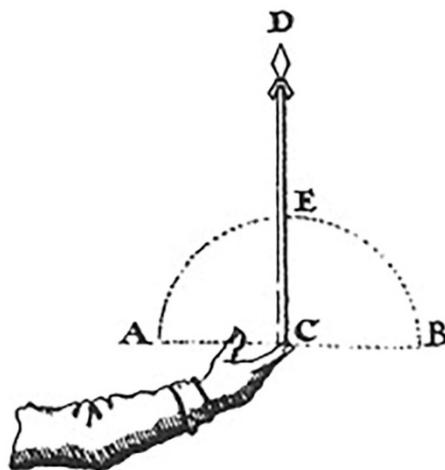


Figura 7. Sarissa tenuta in equilibrio sul dito della mano (BALDI 2010: 102)

18 “Ad haec autem dubitare quis posset, cur experientia docente, pondera quae infra fulcimentum habent, ut lancea sarissave ad planum horizontis perpendiculariter erecta, licet eo casu gravitatis centrum in ipsa perpendiculari constituatur, non stet quidem, sed altrinsecus cadat?”.

19 “obstaret materiae; non stat autem, quia difficillimum est gravitatis centrum, suapte natura indivisibile, ita ad amussim sistere, ut in neutram partem a perpendiculari declinet”.

Chi asseconda con il dito il moto della sarissa che oscilla agisce certamente in modo che il dito si mantenga continuamente al di sotto del centro di gravità della sarissa durante il moto, sicché essa non cade, poiché il centro di gravità non resta mai fuori del sostegno. (Baldi 2010: 104-105)²⁰

Quanto qui brevemente spiegato, permette finalmente di considerare insieme la posizione del centro di gravità e il movimento, stabilendo la possibilità di riportare all'interno della tradizione archimedea anche i casi di equilibrio instabile. Non solo, questo approccio permette di mostrare «perché le trottole con cui giocano i bambini stiano ritte finché ruotano, e cadano quando cessa il moto rotatorio» (Baldi 2010: 104-105)²¹. Ecco la spiegazione.

Sia dunque AB la trottola, della quale C sia il centro di gravità, DE il piano dell'orizzonte, ABC la perpendicolare che attraversa il centro di gravità C; sia infine B il suo punto di sostegno. Dunque, poiché il centro di gravità C si trova sulla stessa perpendicolare, per quanto si è dimostrato, la trottola starà ritta, ma ciò non avverrà a causa dell'imperfezione della materia. Ora, venga fatta ruotare rapidamente come è solita fare. Dico che la trottola sta ritta durante il moto, ovvero durante la rotazione. Rallentandosi questa progressivamente, accenna a cadere, e, cessando del tutto, cade. Avviene quindi che, o per la inomogeneità del materiale, o a causa della grossolanità della fattura, o per un'altra qualsiasi causa, il centro di gravità non si trova in C, ma per esempio in F. Si indichino con G e H i lati della trottola da una parte e dall'altra: trovandosi F in ogni caso fuori della perpendicolare, la trottola cadrà dalla parte di G. Perché ciò non avvenga, il moto sia dotato di velocità tale che il centro F si porti sul lato opposto, in I. Non cadrà allora verso H perché per effetto della stessa velocità si riporta di nuovo in F, per cui, avvenendo un siffatto continuo spostamento del centro intorno alla perpendicolare, la trottola non può cadere in alcuna parte. Ma poiché, mentre avviene la rotazione, il moto va scemando, essa comincia poco a poco a inclinarsi, finché, cessando questo del tutto, essa cade in quella parte in cui il centro di gravità diverge dalla perpendicolare. Il centro di gravità dunque, che non è nel mezzo, descrive, girando, un piccolo cerchio, attraverso il centro del quale passa la perpendicolare. (Baldi 2010: 104-105)²²

20 “Id certe agit, qui nutantis sarissae, digo, motum sequitur; ut in ipso motu digitum assidue centro gravitatis sarissae supponat, unde sit ut nunquam extra fulcimentum permanens, nunquam cadat”.

21 “cur turbines, quibus pueri ludunt, dum quidem rotantur, stent erecti, rotatione vero cessante, cadant”.

22 “Esto enim turbo AB, cuius gravitatis centrum C, planum horizontis DE, linea horizonti perpendicularis ABC, transiens per centrum gravitatis C, sit autem fulcimentum in B. Itaque cum centrum gravitatis C sit in ipsa perpendiculari, stabit ex demonstratis, at ex vitio materiae non stabit. Modo, ut assolet, rapido motu rotetur. Dico, turbinem, motu seu rotatione durante stare. Ea autem paullatim elangescente in casum vergere; cessante vero penitus cadere. Fit enim ex inaequalitate materiae, vel operis ruditate, vel alia quavis ex caussa, gravitatis centrum non esse in C, sed exempli gratia ubi F. Notentur autem hinc inde turbinis latera notis G, H. Utique cum F extra perpendiculararem fuerit, cadet turbo ad partem G; at id ne fiat, efficitur

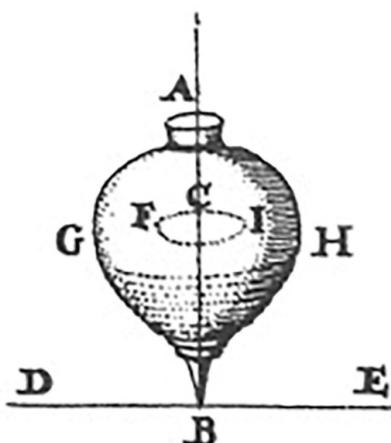


Figura 8. L'equilibrio della trottola secondo l'impostazione archimedea
(BALDI 2010: 104)

Dopo avere così ricostruito le modalità con cui si è giunti a una trattazione congiunta del moto circolare e dell'equilibrio nella trottola, sorge spontanea una domanda. Esiste un rapporto di un qualche tipo tra l'approccio al problema messo in atto da Leonardo e quello presente nel testo di Baldi? La questione è di un certo rilievo e fu sollevata già da Pierre Duhem, che per primo nei suoi *Études sur Léonard de Vinci* analizzò i testi qui presi in considerazione (Duhem 1906: 118-119). La sua idea è che si possa individuare una tradizione comune basata sulla teoria dell'*impetus*, che passa direttamente da Leonardo a Baldi²³. Fermiamo la nostra attenzione solo sui due testi relativi alla trottola, noi non possiamo che constatare come gli autori affrontino la questione in modo affatto diverso. Leonardo parla di lotta fra due ‘potenze’, mettendo cioè in evidenza le azioni delle due virtù motrici (*impetus* e gravità) compresenti nella trottola. Baldi non fa invece nessun riferimento alle ‘cause’ del movimento, in termini

velocitate motus, quo centrum F transfertur in contrariam partem, ubi I. Non autem cadit versus H, quoniā eadē velocitate iterum transfertur in F, quamobrem cum huicmodi centri assidua circa perpendicularē fiat translatio, ad nullam partem turbo cadere potest. Elanguescente vero motu rotans, paullatim incipit inclinari, donec eo penitus cessante, ad eam partem cadit, ad quam a perpendiculari gravitatis centrum vergit. Describit autem in rotatione gravitatis centrum, quod in medio non est parvum circulum, per cuius centrum ipsa perpendicularis pertingit”.

23 In questa tradizione viene collocato, come fonte di Leonardo, anche Niccolò Cusano; al riguardo si veda Duhem 1909, parte dedicata a *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci*, cap. X. *La dynamique de Nicolas de Cues et la dynamique de Kepler*, pp. 201-211; cap. XI. *La dynamique de Nicolas de Cues et la dynamique de Léonard de Vinci. Théorie de l'impeto composé*, pp. 211-222; cap. XII. *La dynamique de Nicolas de Cues et la dynamique de Léonard de Vinci (suite). La théorie métaphysique du mouvement*, pp. 222-238.

moderni diremmo che tratta cinematicamente il moto rotatorio del centro di gravità. Solo in questo modo egli riesce a mantenere il problema all'interno di un quadro di riferimento archimedeo. Duhem sembra essere cosciente di questa situazione, ma pensa di trovare altrove nell'opera del Baldi la conferma della sua ricostruzione storica, analizzando la lunga discussione del problema 8 dell'opera pseudo-aristotelica svolta dallo studioso urbinate. In esso, ricordiamolo, si trattava di stabilire «perché gli oggetti più facili a muoversi sono quelli di forma rotondeggianti e sferica» (*Mech.* 851b15-852a13, Pseudo Aristotele 2000: 83-87). L'autore antico si era soffermato solo su un tipo dei tre moti circolari individuati, quello lungo la circonferenza con il centro in movimento, Baldi invece approfondisce anche gli altri due casi, soffermandosi in modo particolare sul moto circolare esemplificato dalla ruota del vasaio. Qui egli aveva fatto naturalmente riferimento alla ‘potenza’ movente, e in un passaggio aveva accennato fugacemente alla trottola, notando come

in questo genere di rotazione il corpo, nel suo stesso movimento, diventa più leggero, e tanto più quanto più velocemente ruota. La causa di ciò è che il moto laterale, in qualche modo si oppone al moto verso il centro, che avviene per naturale gravità. L'esperienza ci insegna che le trottole con cui giocano i ragazzi, sono leggerissime, se tenute in mano mentre girano vorticosamente. (Baldi 2010: 186-187)²⁴

Ci potremmo ora chiedere se questo breve accenno basti a garantire la continuità di approccio al problema indicata da Duhem, o addirittura quella lettura diretta di Leonardo affermata nel sottotitolo dei suoi *Études*. Ma una conoscenza diffusa, o anche solo indiretta dell'opera di Leonardo va contro ogni evidenza documentale, vista la circolazione quasi nulla dei codici leonardiani al tempo del Baldi.

Non andremo oltre con queste considerazioni, che rischiano di portarci all'interno di una discussione specialistica non in linea con la particolare natura di questo contributo. Riprendendo ora le fila del discorso, possiamo affermare che verso la fine del XVI secolo la trottola aveva oramai trovato uno suo spazio nelle indagini scientifiche. D'ora in avanti lo studio dei suoi vari movimenti avverrà all'interno della nuova fisica allora in formazione, una fisica che metterà al centro delle sue indagini proprio l'individuazione delle leggi matematiche del moto dei corpi. Ci si spingerà in questo modo sempre più verso un'indagine di carattere analitico, ben esemplificata dal cap. 14 della *Theoria motus corporum solidorum seu rigidorum* di Eulero (Greifswald, 1765), espressamente dedicato al

²⁴ “in hoc rotationis genere corpus in ipso motu fieri levius, idque eo magis, quo rotatio velocior. Caussa est, quod lateralis motus eum motum aliqualiter impedit, qui ex naturali gravitate fit ad centrum, idcirco experientia docemur, levissimos esse turbines, quibus pueri ludunt, si manus teneantur palma, dum citissima rotatione moventur”.

de motu turbinum super plano horizontali, in quibus omnia momenta inertiae sunt inter se aequalia.

Nel frattempo, però, era emersa un'importante novità, che dall'anno 1618 aveva cambiato lo *status* della trottola. Keplero, nella sua *Epitome astronomiae copernicanae*, aveva scelto proprio la trottola come modello atto a mostrare il moto di rotazione diurno della Terra nell'astronomia copernicana. Il movimento in questo caso era perenne, continuo, costante, ma non dissimile da quello impresso dai fanciulli con la corda alla trottola (Kepler 1618: 110-111). D'altra parte era stato lo stesso Dio ad avere dato inizio a tale moto, e doveva certo riuscire in tale 'lancio' infinitamente più efficace dei fanciulli. Questi, lanciando con grande accuratezza, facevano sì che la trottola acquisisse un moto rotatorio uniforme e costante, che perdurava per lungo tempo e scemava lentamente a causa delle asperità del terreno, della resistenza dell'aria e dell'azione del peso. Tutti impedimenti che non avrebbero potuto incidere sul moto terrestre, che perciò manteneva una sua uniformità e continuità nel tempo, nonostante le circa due milioni di rotazioni già compiute (Kepler 1618: 120). Si apriva così un altro importante spunto di ricerca, carico di notevoli implicazioni filosofiche, ma che poco aggiungerà alle indagini svolte nel contempo dagli studiosi di meccanica.

Bibliografia

- ARCHIMEDE 1974, *Sull'equilibrio dei piani*, in *Opere* (trad. A Frajese), Torino.
- ARISTOTELE 1971, *Moto degli animali*, in *Opere biologiche* (trad. D. Lanza, M. Vegetti), Torino.
- [PSEUDO] ARISTOTELE 2000, *Problemi meccanici* (trad. M. E. Bottecchia Dehò), Soveria Mannelli.
- BALDI B. 2010, *In mechanica Aristotelis problemata exercitationes*: vol. 1 *Testo latino riveduto e corretto con traduzione italiana a fronte* (a cura di E. Nenci), Milano.
- CUSANO N. 2017, *De possest*, in *Opere filosofiche, teologiche e matematiche. Testo latino a fronte* (trad. Enrico Peroli), Firenze – Milano.
- DA VINCI LEONARDO 1890, *Trattato di Pittura*, Roma.
- DUHEM P. 1906, Études sur Léonard de Vinci. *Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. Première Série*, Paris.
- DUHEM P. 1909, Études sur Léonard de Vinci. *Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. Seconde Série*, Paris.
- KEPLER J. 1618, *Epitome astronomiae copernicanae*, Linz.
- KRAFT F. 1970, *Dynamische und statische Betrachtungsweise in der antiken Mechanik*, Wiesbaden.

- MOYER A.E., FULKE W., LAVER R. 2001, *The Philosophers' Game: Rithmomachia in Medieval and Renaissance Europe*, Ann Arbor.
- NETZ R., ACERBI F., WILSON N. 2004, *Towards a Reconstruction of Archimedes' Stomachion*, in «SCIAMUS» 5, pp. 67-99.
- RAVAISSEON-MOLLIEN C. 1888, *Les manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits C, E & K de la Bibliothèque de l'Institut*, Paris.
- WILLIAMS L. 2005, *Cardano and the Gambler's Habitus*, in «Studies in History and Philosophy of Science» 36, pp. 23-41.

La trottola e il gioco della letteratura

Laura Neri

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

laura.neri@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0001-8937-126X>

DOI: 10.54103/milanoup.115.117

Abstract

La raffigurazione della trottola nella letteratura del Novecento ha prodotto un'interessante varietà di forme, di significati letterari e figurali. Usata nell'accezione più comune di oggetto ludico, la forma del globo che ruota su sé stesso ha coinvolto e travolto la rappresentazione caricaturale dei tratti umani, i movimenti talora inconsulti che conducono la tragicità delle circostanze al limite del paradosso o della scena comica. Anche la teoria si è appropriata dell'immagine della trottola per interrogare i testi, nella considerazione imprescindibile della natura dinamica di un vortice in movimento, che può essere tale solo dopo l'impulso primario.

The representation of the spinning top in twentieth-century literature has produced an interesting variety of forms and of literary and figural meanings. Used in the most common sense as a playful object, the form of the globe spinning on itself has involved the caricatured representation of human features, the sometimes inconsistent movements leading the tragic nature of circumstances to the edge of paradox or comic scene. Theory, as well, has appropriated the spinning top's image to interrogate literary texts, in the inescapable consideration of the dynamic nature of a vortex in motion, which can only be as such after the primary impulse.

1. Le minime storie degli uomini

Un breve racconto di Franz Kafka, datato 1920 e intitolato *La trottola*, narra la vicenda di un uomo, un filosofo, che vuole arrivare a intendere gli universali, e a tale scopo inseguì i dettagli e i movimenti minimi del suo mondo, secondo un principio induttivo e facilmente controllabile:

Un filosofo si tratteneva sempre dove c'erano bambini a giocare. E quando vedeva un ragazzo con una trottola, si metteva subito in agguato. Non appena la trottola girava, il filosofo la inseguiva per prenderla. Che i bambini facessero chiasso e cercassero di allontanarlo dal loro giocattolo, non gli importava; se riusciva a prendere la trottola, mentre ancora girava, era felice, ma solo un istante, poi la buttava via e se ne andava. Credeva infatti che la conoscenza di ogni inezia, dun-

que anche, per esempio, di una trottola che gira, fosse sufficiente per conoscere l'universale. Perciò non si occupava dei grandi problemi; gli pareva antieconomico. Conoscendo realmente la minima inezia, è come conoscere tutto; perciò si occupava soltanto della trottola girante. E ogni qualvolta si facevano i preparativi per farla girare, aveva la speranza che vi sarebbe riuscito, e quando la trottola girava, mentre la rincorreva ansimando, la speranza gli diventava certezza, ma poi, quando si trovava in mano quello stupido pezzo di legno si sentiva male e le grida dei bambini che fino a quel momento non aveva udite e ora invece gli colpivano improvvisamente le orecchie, lo facevano fuggire, sicché andava barcollando come una trottola sotto una frusta maldestra (Kafka 2017: 390).



Figg. 1-2. Bambini giocano con trottole in legno al TOCATI, Festival Internazionale di Giochi in Strada di Verona (© fotografia di Valerio Gardoni).

Nella grande varietà delle forme, dei significati letterari e simbolici che la trottola assume nei testi della letteratura nella modernità, il primo riferimento chiaro e evidente è quello che deriva direttamente dall'accezione più comune e consueta, cioè dalla dimensione pratica di oggetto d'uso e dal valore ludico che è convenzionalmente associato a esso. Ma la trottola è anche un oggetto magico, che si trasforma in virtù della sua rotazione, e da statico diventa dinamico. Il tentativo inesaurito del filosofo nel racconto di Kafka deriva appunto dalla natura per lui imperscrutabile di questo balocco: deve toccare la trottola, per scoprire il senso del suo movimento, il motivo della sua natura duplice che produce il moto rotatorio. E quindi la rincorre, invadendo lo spazio dei bambini, rovinandone il gioco, perché non sa partecipare alle loro regole. Conoscere per lui è afferrare e dominare l'oggetto, e quindi non presta attenzione ai loro lamenti, è felice solo quando la prende materialmente in mano; eppure la felicità dura un attimo, la sua delusione è immediata perché, prendendola, necessariamente la ferma, e la metamorfosi è istantanea: la trottola non è più tale, diventa solo uno «stupido pezzo di legno». L'atto conoscitivo non è e non può essere una futile appropriazione, né una diretta transizione dal particolare al generale; soprattutto il gioco, per quanto semplice possa apparire, non può rinunciare a regole e a comportamenti condivisi, a un sistema di convenzioni che tutti devono rispettare affinché esso funzioni. Se invece di fissare l'oggetto immobile, avesse provato a usare la trottola, a interagire con i comportamenti sociali, se da guastafeste fosse divenuto giocatore, il filosofo avrebbe capito che il gioco non può essere compreso se non come esperienza del giocatore stesso. A questo punto, le grida dei bambini non possono che colpirlo, infastidirlo, farlo fuggire, e, paradossalmente, la sua fuga si trasforma nel movimento barcollante e incontrollato di una trottola colpita da «una frusta maldestra».

D'altra parte, le azioni degli esseri umani sono talvolta esiti imprevedibili di vorticosi movimenti, di balli, di gesti e di sguardi, di linguaggi del corpo rappresentati frequentemente, nella letteratura del Novecento, dalla similitudine della trottola. Intesa nella sua dopplicità di oggetto statico e insieme di gioco dinamico, sollecitata da un impulso, e spinta verso un moto rotatorio alterno, elicoidale ma anche eterogeneo e incostante, imprevedibile, caricato e poi debolmente calante, la trottola, inafferrabile per il filosofo di Kafka, può anche diventare sintomo e segno di un'instabilità esistenziale che affida il suo moto a un principio non più conoscibile, in un mondo che ha perso la sua dimensione teleologicamente ordinata, in cui gli individui non possono più guardare, sopra la loro testa, «un cielo a cupola» (Debenedetti 1977: 131)¹. L'autoironia del protagonista pirandelliano del *Mattia Pascal* insegue una crisi di identità

1 Sostiene Debenedetti che nel romanzo del Novecento, il personaggio non è più sorretto da alcuna fiducia nel rapporto tra sé e il mondo, si è consumato un divorzio tra l'uomo e il suo destino: «Ma tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e

che cambia la prospettiva su sé stesso e sugli altri, tutti indistintamente riflessi nell'infinita piccolezza dell'universo, e condannati a raccontare le minime e insignificanti storie degli uomini. Nella *Premessa seconda*, Don Eligio Pellegrinotto suggerisce a Mattia Pascal di scrivere la sua biografia. Mattia inizialmente esita, anzi risponde con un diniego, appellandosi ai tempi, alle condizioni, agli eventi avversi, e pronunciando la sua famosa esclamazione: «Maledetto sia Copernicolo». La questione è ovviamente quella della relatività, della critica all'antropocentrismo, secondo la quale l'uomo non occupa più una posizione centrale nell'universo, ma è solo una particella, talora irrilevante, nella distribuzione non ordinata del mondo:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza per venir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre. (Pirandello 1955: 281)

In virtù della sua complessità, l'immagine della trottola è assunta, negli universi finzionali della prosa e della poesia, come metafora di una condizione esistenziale, come imprescindibile confronto con la rappresentazione di un soggetto, frantumato, scisso, inquieto e costantemente teso verso la ricerca di una propria identità, consapevole dei propri limiti e delle proprie debolezze, e pur sempre stimolato a agire, a cercare un obiettivo e una ragione che sta a fondamento del suo moto rotatorio. D'altra parte, la trottola è vortice in movimento, un meccanismo che mette in atto giochi di vertigine, talora rotazioni incontrollate che sfuggono alla possibilità di dominio, ed entrano nella sfera dell'irrazionale. In questo senso, la forma del globo che ruota su sé stesso coinvolge e travolge la rappresentazione caricaturale dei tratti umani; i movimenti talora inconsulti che si generano in autonomia, in seguito a un iniziale impulso, conducono la tragicità delle circostanze al limite del paradosso e della scena comica, o all'insensatezza della presunzione umana.

In un saggio non molto noto di Walter Benjamin del 1928, *Giocattolo e gioco*, compreso nel terzo volume degli *Scritti*, l'argomentazione muove da presupposti diversi, ma arriva a considerare, in modo analogo, il significato esistenziale e simbolico che viene dato non tanto all'oggetto inanimato, quanto

prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio» (Debenedetti 1977: 131).

all'impulso e al ritmo che tale particolare giocattolo assume nella sua essenza, nel suo essere trottola. L'occasione è data all'autore dalla recensione a un libro di Karl Gröber² che egli definisce monumentale. Il centro di gravità di questo breve scritto è la dimensione sociale del gioco: il giocattolo è condizionato, nella sua forma e nella sua costituzione, dalla civiltà economica e da quella tecnica. Forse proprio per questo, una contraddizione sta alla base della concezione stessa di giocattolo: da una parte esso è stato considerato eccessivamente come creazione per il bambino, dall'altra il gioco è progettato e costruito dall'adulto, visto e percepito dal punto di vista dell'adulto, dominato dal principio dell'imitazione. Il punto è che, entro tale dinamica sociale, Benjamin mette a fuoco un enigmatico rapporto dualistico, «di magnetismo», tra la trottola e la frusta, come anche può avvenire tra il bastone e il cerchio, la pallina e la stecca che la spinge. Ecco, Benjamin entra nel mondo dei rapporti intersoggettivi ed esprime un giudizio non molto lusinghiero riguardo all'effetto che il rapporto a due ha sull'individuo, nell'evocare il ritmo dell'esistenza e nel paragonarlo a una trottola:

Probabilmente le cose stanno così: prima che l'amore ci induca a uscire fuori di noi stessi e a entrare nell'esistenza e nel ritmo spesso ostile ed estraneo di un altro essere umano, noi cominciamo prestissimo a sperimentare i ritmi originari, che nei giochi con oggetti inanimati come questi si manifestano nella forma più semplice. O piuttosto è proprio con questi ritmi che noi ci impadroniamo per la prima volta di noi stessi. (Benjamin 2010: 91)

La trottola rappresenta il senso di questa transizione, di questa appropriazione dell'altro che ha breve durata, di un enigmatico rapporto con gli oggetti materiali che implicano l'impulso al movimento, ma allo stesso tempo la percezione di una dimensione del sé che il rapporto sentimentale invece è destinato a confondere, a oscurare, a sfumare nella tensione verso l'alterità.

2. Il perno, l'impulso, la rotazione

Una dimensione provvidenziale e teleologicamente ordinata è invece il principio secondo il quale ruota la trottola nella poesia di Clemente Rebora, *Gira la trottola viva*:

Gira la trottola viva
 Sotto la sferza, mercé la sferza;
 Lasciata a sé giace priva,
 Stretta alla terra, odiando la terra;

² Il titolo del libro è *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlin 1928.

Fin che giace guarda il suolo;
 Ogni cosa è ferma,
 E invidia il moto, insidia l'ignoto;
 Ma se poggia a un punto solo
 Mentre va s'impennia,
 E scorge intorno vede d'intorno;

Il cerchio massimo è in alto
 Se erige il capo, se regge il corpo;
 Nell'aria tersa è in risalto
 Se leva il corpo, se eleva il capo;

Gira - e il mondo variopinto
 Fonde in sua bianchezza
 Tutti i contorni, tutti i colori;
 Gira, e il mondo disunito
 Fascia in sua purezza
 Con tutti i cuori per tutti i giorni;

Vive la trottola e gira,
 La sferza Iddio, la sferza è il tempo:
 Così la trottola aspira
 Dentro l'amore verso l'eterno.





Figg. 3-4. Trottola in legno costruite da un artigiano di Cigole,
in provincia di Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

La metafora della trottola è l'immagine dominante: riflette il destino dell'uomo, la sua natura non casuale bensì progettata e guidata, come è nella concezione ideologica di Clemente Rebora. La forma analogica, d'altra parte, apre fin dai primi versi alla rappresentazione di una condizione necessaria: la trottola è «viva» solo in virtù di un impulso esterno, solo «mercé la sferza» che la anima, e la sottrae all'immobilità. Lasciata a sé stessa, odierebbe quella terra sulla quale giacerebbe come un corpo statico. La forma di questo oggetto materiale è paradossalmente capovolta rispetto a un principio di equilibrio: «il cerchio massimo è in alto», mentre la base è retta da un perno; ma è proprio questa instabilità che fa girare la trottola, e il perno è il punto fisico sul quale essa si appoggia per il suo moto rotatorio. L'uomo-trottola, così, può vedere, può guardare il mondo, pur diviso e frammentato, può dipanare la sua vita, nella relatività della posizione che assume: la tensione esistenziale e morale che sorregge il soggetto percettivo dei versi di Rebora, nell'atto stesso della rotazione, induce la reciprocità tra sé e l'oggetto del suo sguardo, poiché solo nel momento in cui lui gira, tutti i colori girano e, fondendosi tra loro, lasciano prevalere il bianco. Il movimento è metafora dell'amore superiore, che rappresenta qui il principio causale della vita e l'obiettivo finale di un eterno spirituale.

Ma se l'espressionismo di Clemente Rebora attribuisce un valore esistenziale all'immaginario di un globo rotante, un testo diverso, teso verso la ricerca

di un tu femminile, ne rappresenta l'aspetto più misterioso, sfuggente, inafferrabile. In *Palio*, una poesia di Eugenio Montale compresa ne *Le occasioni*, la trottola appare come termine di paragone nella prima strofa, e come metafora della complessità dell'esistenza nella strofa finale.

La tua fuga non s'è dunque perduta
in un giro di trottola
al margine della strada:
la corsa che dirada
le sue spire fin qui,
nella purpurea buca
dove un tumulto d'anime saluta
le insegne di Liocorno e di Tartuca.

[...] Il presente s'allontana
ed il traguardo è là: fuor della selva
dei gonfaloni, su lo scampanio
del cielo irrefrenato, oltre lo sguardo
dell'uomo - e tu lo fissi. Così, alzati,
finché spunti la trottola il suo perno
ma il solco resti inciso. Poi, nient'altro.

La levità di un giro di trottola, nell'incipit, apre il discorso, tutto rivolto allocutivamente a un tu, una figura femminile con la quale l'io assiste allo spettacolo del Palio di Siena. Il dialogo con la donna, interlocutrice privilegiata delle *Occasioni*, alterna i toni di una nostalgica rievocazione («Torna un'eco di là»), al cupo pensiero della condanna della storia («E tu dimentica! / Dimentica la morte»). L'anno è il 1938, il tempo del mondo è quello delle grandi tragedie, dell'imminenza della guerra, mentre Piazza del Campo è un «tumulto d'anime», che si prepara alla sfilata e alla gara. Le immagini, intorno ai due protagonisti, e le parole dei versi, alternano scene e voci di una situazione festosa e cerimoniale come il Palio, alla cupa previsione e agli indizi della tempesta vicina, di un presente che sfugge anche al loro tentativo di viverlo e di percepirla. La trottola, però, nel finale cambia di segno, non è più connotata dalla leggerezza di una apparente somiglianza, ma al contrario rappresenta l'affanno della vita. Ed ecco una nuova analogia, nell'invito che l'io lirico rivolge alla donna, affinché si alzi, affinché ricerchi il proprio equilibrio nei movimenti scomposti del mondo che la circonda, fino all'estremo della fatica, «finché spunti la trottola il suo perno», perché la trottola, con il suo movimento, incide necessariamente un solco di memoria³.

³ *Palio* è una poesia complessa e sviluppata lungo diversi piani discorsivi. Il tema stesso della memoria è duplice, poiché i versi veicolano la memoria dell'io lirico da un lato, e dall'altro la memoria si interseca con il presente rappresentato e il futuro preconizzato dai versi.

Il meccanismo di questo oggetto rotante, propulsivamente mosso da un'azione esterna e poi spinto a girare su sé stesso da una forza che deve continuamente essere alimentata, produce la vertigine di un effetto che la letteratura ha usato e incluso nei testi; il perno, l'impulso, la rotazione rappresentano iconicamente, nei versi di Montale, il flusso scomposto e continuamente ricomposto di un'esistenza. Ma anche la riflessione teorica si è appropriata di questa figura, ribaltando nella dinamica del gioco in movimento, il movimento dell'opera letteraria. È un'immagine celebre di Jean-Paul Sartre quella secondo cui il testo, nella sua forma dialettica, assomiglia a una trottola che, oggetto di per sé statico, affida all'impulso di una mano esterna il ritmo del suo movimento e della sua stessa natura rotatoria. Come qualsiasi proiezione simbolica, anche la trottola sartriana naturalmente verifica il suo valore nel rapporto analogico tra immagine e concetto. E il punto è proprio questo: la scrittura, sostiene Sartre, è un atto incompleto, poiché solo nel momento della ricezione da parte del lettore, essa trova il compimento cui era fin dall'inizio destinata, e i segni grafici, le parole che la compongono acquistano il significato di un processo estetico:

In nessun campo questa dialettica è tanto palese quanto nell'arte dello scrivere. L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta. [...] Dunque, non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle un poco. L'atto creatore è un momento incompleto e astratto nella produzione di un'opera; se l'autore fosse solo, potrebbe scrivere finché vuole, ma l'opera come *oggetto* non verrebbe mai alla luce, e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri. (Sartre 1990: 76-79).

L'implicazione fondamentale a cui conduce l'immagine della trottola riguarda innanzitutto l'imprescindibile ruolo attivo del lettore nell'evento estetico e nel processo dialettico che costituisce la condizione d'esistenza dell'opera letteraria; l'enunciazione senza destinatario sarebbe, in questo senso, un gesto inutile e privo di scopo, poiché può realizzarsi solo nell'impegno dell'interazione tra l'atto della scrittura e l'atto della lettura. Sartre fa così appello all'importanza primaria del concetto di responsabilità dei soggetti coinvolti nella fenomenologia del processo artistico, intuendo molto precocemente il valore della dimensione sociale della letteratura. Lo sviluppo del discorso sartriano prende poi una direzione diversa, ma questo fuoco sulla condizione primaria dell'impegno dei due soggetti della comunicazione rimane un presupposto essenziale per gli studi futuri.

Da qui, infatti, da tale considerazione del testo letterario inteso come un processo e non come un dato, concepito come «un rapporto tra gli uomini», muove il sistema teorico di Franco Brioschi, il quale legittima la nozione di opera, in funzione del carattere istituzionale della letteratura: l'opera letteraria è tale «in quanto storicamente partecipa a un'istituzione precisa, dotata di una sua propria configurazione all'interno del più vasto ambito dello scambio sociale» (Brioschi 2006: 71). Il presupposto da cui prende avvio il suo percorso, fin dai primi anni di militanza, è la critica alla concezione strutturalista e semiologica della letteratura; l'oggetto della sua polemica è l'idea che solo le condizioni immanenti possano definire il campo letterario, che gli elementi formali siano non solo pertinenti alla cosiddetta letterarietà, ma sufficienti a identificare il linguaggio letterario e a distinguerlo da un livello espressivo altro e differente. Il pensiero critico di Brioschi guarda invece al testo da una prospettiva drasticamente diversa, che parte certamente dalla forma, dalla struttura, dal significato, ma implica la dinamica dell'atto comunicativo e la dimensione pragmatica: a nessun valore linguistico è possibile assegnare un determinato statuto ontologico indipendente. Siamo invece coinvolti in un mondo di azioni, e siamo guidati da un insieme di norme e direttive, di comportamenti sociali, convenzionalmente stabiliti, che noi, in quanto individui, mettiamo in atto. Non è possibile, allora, trovare una definizione a priori dell'oggetto letterario, ma è importante poterlo descrivere, e in questo senso rendere conto della natura relazionale, della modalità funzionale e convenzionale del sistema simbolico della lingua. Il testo letterario è simile a un gioco di ruoli e, come già aveva intuito Kafka narrativizzando una cruciale questione letteraria nel suo breve racconto, il senso è partecipare alle regole e farne esperienza. E nel momento in cui Franco Brioschi illustra la metodologia della sua impostazione teorica, in un libro complesso come *Un mondo di individui* (1999), chiamando in causa la logica che deriva dall'impostazione della filosofia analitica, egli si appella al rigore del discorso, anche là dove l'oggetto di cui il discorso tratta è confuso, disordinato, incomprensibile. Altrimenti, e il filosofo di Kafka ne aveva già fatto esperienza, non è possibile afferrarlo:

Il rigore ha da essere una proprietà dei nostri discorsi sulle cose, non necessariamente lo è delle cose stesse. Questa è se non altro la lezione che mi sembra di aver appreso. Se non altro, là dove l'oggetto di cui ci occupiamo è vago e indeterminato, ci eviterà l'errore simmetrico di credere che allora per afferrarlo non ci resti che affidarci alle risorse, forse profonde ma non ugualmente cristalline, di un pensiero senza ragionamento. (Brioschi 1999: xix)

3. Il gioco delle sostituzioni simboliche

Scrive Jurij Lotman in un celebre libro del 1970, *La struttura del testo poetico*, che non esiste contrapposizione tra gioco e conoscenza; al contrario, il gioco «appare come uno dei mezzi principali per possedere diverse situazioni della vita, per

studiare i tipi di condotta» (Lotman 1990: 80). Sviluppate e trasposte sul piano del rapporto con l'arte, tali considerazioni acquistano un rilievo importante, in funzione del confronto tra l'esperienza ludica e l'esperienza artistica: «L'arte presenta una serie di tratti, che la apparentano con i modelli ludici. La percezione (e la creazione) di un'opera d'arte richiede un particolare comportamento, quello artistico, che ha una serie di tratti in comune con quello ludico» (ivi: 85). Il tema è quello del rapporto tra realtà e finzione, della duplice natura comportamentale del soggetto che si trova di fronte all'opera d'arte. Secondo Lotman, l'ambito dell'invenzione e quella della realtà dovrebbero avere come conseguenza due comportamenti molto diversi, addirittura opposti, esiti rispettivamente della posizione straniata o della partecipazione attiva rispetto alla storia finta: invece essi coesistono nell'esperienza artistica, e si alimentano vicendevolmente⁴.

Nello stesso 1970, esce un libro molto particolare di Roland Barthes, *L'impero dei segni*, che certamente narra con parole e immagini la passione dei suoi viaggi in Giappone, ma è anche la messa in gioco di una differenza: tra un Occidente e un Oriente, tra racconto finzionale e esperienza reale, tra proliferazione di parole e di segni e sospensione del linguaggio. In un capitolo intitolato *L'esenzione del senso*, l'autore parla dell'haiku come liberazione dal «chiacchiericcio irrefrenabile dell'anima» (Barthes 1984: 87): ciò che viene messo in gioco, sostiene ancora, è il fondamento del segno, perché, a differenza della nostra poesia, l'haiku non colloca nulla «su degli strati sovrapposti di senso, ciò che potremmo chiamare una "sfoglia" di simboli» (ivi: 86). L'haiku, questo *a-linguaggio*, si oppone alla proliferazione degli innumerevoli significati che invece la pluristratificazione di simboli accumula e deposita nei segni⁵:

In tutte queste esperienze, così sembra, non si tratta di annientare il linguaggio sotto il silenzio mistico dell'ineffabile, ma di *misurarlo*, d'arrestare la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni simboliche. Insomma, è il simbolo come operazione semantica che viene combattuto. (ivi: 87)

Qui la trottola è intesa non tanto come qualcosa di incontrollato, bensì come un gioco che si innesta in maniera combinatoria, e si moltiplica, facendo crescere esponenzialmente il rapporto tra il segno e i valori simbolici. Nell'*esattezza* dell'haiku, Barthes ritrova la possibilità di limitare il deposito dei significati sul linguaggio, di ricostituire il valore del significante senza la dispersione del senso.

4 Non entriamo qui nel merito del complesso rapporto tra fiction e non fiction, ambiti che hanno trovato un grande sviluppo negli studi critici e teorici degli ultimi decenni.

5 In realtà questa esaltazione della forma essenziale dell'haiku contraddice almeno parzialmente quanto scriveva, pochi anni prima, in *Critica e verità*, ponendo sotto accusa il cosiddetto *verosimile critico*: «Il vecchio critico è vittima di una disposizione che gli analisti del linguaggio conoscono bene e chiamano *asimbolia*: gli è impossibile percepire o maneggiare simboli, cioè coesistenze di senso; in lui, la funzione simbolica generale che permette agli uomini di costruire idee, immagini e opere è turbata, limitata o censurata non appena si vada al di là degli usi strettamente razionali del linguaggio» (Barthes 2002: 35).

E se la trottola nel Novecento continua a essere un veicolo di riflessione, uno straordinario meccanismo con cui confrontare la dinamica della scrittura, dell'arte, della letteratura, è proprio la poesia sperimentale che valorizza l'ambito del significante a introdurre l'immagine del globo rotante, in un libro di Andrea Zanzotto del 1962, *IX Ecloghe*:

Mondo, termine vago, primavera
che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
Ancora un poco è giusto
Ch'io stia al gioco, stia al fiato,
all'afflato,
di lutea passibile cera,
io, e mondo primavera.
E vengo dritto, obliquo,
vengo gibboso, liscio;
come germe che abbonda
di dente ammicco e striscio
e premo alle lane onde ammanta
il dì le sue fetali clorofille.
M'adergo, prillo, come a musicale
sferza la trottola. Poi che qui tutto è «musica».
Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
Ah, domenica è sempre domenica.



Fig. 5. Trottole in legno, da una mostra sui giocattoli antichi organizzata a Palazzo Cigola-Martinoni a Cigole, in provincia di Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

Le *Ecloghe* di Andrea Zanzotto modificano l'immagine della classicità, poiché la forma lirica del mondo antico è ormai consegnata a una fase irrevocabilmente conclusa. Il lungo e tormentato processo di riforma che l'autore elabora nel suo percorso poetico trova con questo libro una tappa assolutamente peculiare di sviluppo, si muove verso la ricerca di una moderna enunciazione, dialogica e polivocale. Il genere bucolico virgiliano è assunto a modello, ma è contemporaneamente invocato per portare alla superficie della rappresentazione poetica la disgregazione e l'alterazione dell'armonia arcaica. La silloge è retta su una struttura composita ma equilibratissima, all'interno della quale l'io lirico impegna sé stesso e la lingua in un'azione eticamente rilevante: parlare della poesia, aprire lo spazio della scrittura alle voci talora dialogiche, talora conflittuali, talora parodianti, che compongono il libro di ecloghe. Frequentemente due persone, *a* e *b*, gestiscono il discorso, ma nell'*Ecloga IV* la persona *a*, che assume la voce del poeta, interrogante, conflittuale, si rivolge a Polifemo, che risponde nella strofa finale⁶. Il tentativo di intesa tra l'individuo e una realtà estranea, tra il soggetto e il mondo, si rivela sempre più vacuo e inutile. La rappresentazione autoderisoria pone in gioco i due poli della tensione argomentativa e poetica, l'io e Polifemo, l'innovazione e la convenzione, e una simile visione si riverbera nella reciprocità di questo rapporto, nella frammentazione patologica dell'uomo. Il quale finisce per perdere la sua natura, e si trasforma in una «bolla fenomenica»: il suo essere è traballante, si innalza, prilla e ruota su sé stesso come una trottola: è l'instabile forma della poesia. E se l'attenzione metapoetica di questa istanza enunciatrice ricerca un'immagine materiale e simbolica, è perché è lì che continua a insinuarsi un germe di fiducia, nel po livello, mette in crisi, oggettivandola tere visivo e conoscitivo della lingua poetica:

Le bolle fenomeniche alle mille
stimolazioni variano s'incupano
scintillano. Sferica
è anche la speranza, anche la sete.
Abiuro dalle lettere consuete.

La rinuncia alla convenzione della tradizione, alle «lettere consuete», convive con la necessità di una permanenza poetica alla quale la poesia non può sottrarsi; entro lo spazio di un esercizio che nasce da un rapporto comunicativo nuovo, Zanzotto rischia i vuoti e i silenzi delle parole, e rappresenta i frammenti non riconciliati della contemporaneità. È uno dei modi con cui la poesia del secondo Novecento mette in scena il ruolo dell'arte e della poesia stessa, attraverso

6 Osserva Andrea Cortellessa a proposito di Polifemo, «inebriato dal rigoglio di vita della “primavera”, è per sua mostruosa natura portatore di un punto di vista unico» (Cortellessa 2021: 183). E il riferimento è ovviamente al suo essere personaggio con un occhio solo, ma anche alla personificazione che Zanzotto gli affida rispetto alle rigide norme della convenzione.

una modalità dialogica e allocutiva con cui l'io parla dell'operazione che sta compiendo, costruisce un doppio livello, mette in crisi, oggettivandolo, l'atto poetico nell'autoparodia di sé stesso.

Ma il luogo del metapoetico è anche il modo privilegiato con cui il soggetto lirico della poesia di Giovanni Giudici palesa nei versi il proprio conflitto interiore: è ancora la tradizione letteraria a essere messa in crisi e ancora la trottola a rappresentarne simbolicamente il valore. Poeta molto diverso da Andrea Zanzotto, ma legato a lui da profonda amicizia, Giudici scrive una poesia, *Il cattivo lettore*, nella quale afferma programmaticamente il superamento dei modi montaliani, del lessico che appartiene a una tradizione dalla quale lui stesso prende le mosse, ma contemporaneamente si allontana. L'immagine della trottola rinvia esplicitamente ai versi di *Palio*, ma ne rappresenta anche la distanza:

Un poeta virile finalmente
per chi tenero si sentiva!

Bassarèo già in Ceccardo – ma da te
Ebbe un carro sonoro incubi d'oro gore
E i folli mùgoli sdrucciola decisiva...

E il giro di trottola
il perno l'acre tizzo lo scrimolo il distorto
barbaglio il rombo il gorgo - bevuti senza riguardi
pozione giovanile passione - il verbo *resta*,
l'avverbio *tardi*.

Poesia non dà poesia la strada non era questa.

Ah cireneo Montale
la gloria molesta
del nostro leggerti male!

«Un allegro e quasi distruttivo *pastiche* di montalismi», ha scritto Mengaldo di questa poesia⁷. E in tale rievocazione allusiva del lessico e delle immagini che derivano dalle poesie di Montale, Giudici innesta le innovazioni fondamentali, operate sul linguaggio e sulla scena poetica. La condizione dell'arte non può essere che questa: dopo il primo libro edito nel 1965, *La vita in versi*, in cui il progetto autoriale era stato quello di abbassare il registro stilistico per rappresentare narrativamente la vicenda della quotidianità del protagonista, nel libro

⁷ Discutendo il complesso rapporto di Giudici con la tradizione letteraria, scrive Pier Vincenzo Mengaldo: «Che non si possa far poesia saltando come nani sulle spalle della grande poesia precedente, ce l'ha detto chiarissimamente Giudici stesso nel celebre omaggio-palinodia a Montale: "Poesia non dà poesia la strada non era questa". Ma una simile affermazione si dà, molto significativamente, solo dopo un allegro e quasi distruttivo *pastiche* di montalismi» (Mengaldo 1995: 20).

successivo, *Autobiologia*, l'intervento riformatore di Giudici segue innanzitutto la direzione dell'ironia a tutti i livelli, scardinando le strutture metriche e sintattiche del dettato poetico, e rimodellando un verso che da un lato guarda ancora la tradizione, dall'altro la oltrepassa, fingendo l'ossequio, e giocando con il suo lettore. «Il giro di trottola» cita l'immagine di *Palio* ma la decontestualizza, le conferisce un nuovo significato simbolico, e apre il discorso della riflessione sul linguaggio, con uno scatto di ironia che ne prende le distanze: l'io sul piano enunciativo, il suo sguardo critico e al contempo reverenziale sul piano della rappresentazione scenica. L'invocazione dei versi finali, rivolta al suo modello, ammirato e tradito, il tono derisorio della rima tra *Montale* e *male* dichiarano l'abilità del poeta di guardare il mondo mediato dall'ironia del suo linguaggio, teso verso la ricerca di una direzione poetica non indicata, non predeterminata. Al lettore, il giro di trottola.

Bibliografia

- BARTHES R. 1984, *L'impero dei segni* (1970), Torino.
- BARTHES R. 2002, *Critica e verità* (1966), Torino.
- BENJAMIN W. 2010, *Giocattolo e gioco. Osservazioni in margine a un'opera monumentale*, in *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, Torino.
- BRIOSCHI F. 1999, *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Milano.
- BRIOSCHI F. 2006, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Milano.
- CORTELLESSA A. 2021, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari-Roma.
- DEBENEDETTI G. 1977, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo* (1959), Milano.
- GIUDICI G. 2000, *Il cattivo lettore*, in *Autobiologia* (1969), in *I versi della vita*, Milano.
- KAFKA F. 2017, *La trottola* (1920), in *Tutti in racconti*, Milano.
- LOTMAN J. 1990, *La struttura del testo poetico* (1970), Milano.
- MENGALDO P.V. 1995, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18.
- MONTALE E. 1984, *Palio*, in *Le occasioni* (1939), Milano.
- PIRANDELLO L. 1955, *Il fu Mattia Pascal* (1904), in *Tutti i romanzi*, vol. I, Milano.
- REBORA C. 1988, *Gira la trottola viva*, in *Canti anonimi* (1922), in *Le poesie*, Milano.
- SARTRE J.P. 1990, *Che cos'è la letteratura?* (1947), Milano.
- ZANZOTTO A. 1999, *Elogia IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, in *IX Ecloghe* (1962), in *Le poesie e prose scelte*, Milano.

Children's Spinning Tops in North Africa and the Sahara

Jean-Pierre Rossie

Catholic University of Portugal

Faculty of Philosophy and Social Sciences

Centre for Philosophical and Humanistic Studies

Braga, Portugal

sanatoyplay@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-3889-0673>

DOI 10.54103/milanoup.115.119

Abstract

This chapter is related to a description and analysis of North African and Saharan children's play and toy cultures published on Academia.edu and Scribd under the author's name. After the introduction, text is divided into three parts: child made spinning tops with natural material, child made spinning tops with waste material, and children's spinning tops made by artisans. The information is based on fieldwork among Ghrib children from the Tunisian Sahara in 1975 and 1977, and among Moroccan Amazigh (Berber) and Arabic-speaking children since 1992. Other data were found in the consulted bibliography. These children aged between four and fourteen years belong to families and communities living in rural and urban environments during the 20th and the beginning of the 21st century. As the images are essential, the reader is provided with 14 illustrations in the text and a PowerPoint freely available on the Internet.

1. Introduction

This overview of North African and Saharan children's spinning tops is limited to the use of a fruit, nut or piece of wood that can be twirled, possibly with some adaptation by shaping its form or adding a point, to spinning tops modeled in clay, and spinning tops created with waste material. These children also use artisan-made spinning tops. All these tops are operated by hand eventually using a string wrapped around the body and unwound with force. Neither observed nor found in the consulted literature, are children's tops given a continuous movement with thongs or whips.

The author's fieldwork on children's toys and play started among the semi-nomadic Ghrib in the Tunisian Sahara in 1975 and 1977. It was continued in central and northern Morocco between 1992 and 2001 among Arabic and Amazigh-speaking children from rural and urban regions. With the help of

Khalija Jariaa and Boubaker Daoumani, my two Anti-Atlas collaborators, this is done more in detail among Amazigh (Berber) children living near or in the Anti-Atlas Mountains of southwestern Morocco since 2002. Khalija Jariaa was born in 1974 in Ikenwen, a village 29 km from Tiznit, where she lived during her youth. Since 2005 she lives in a village on the outskirts of Tiznit, now a quarter of this town. Boubaker Daoumani, was born in 1973 in a village 30 km from Sidi Ifni but lived in that town from a young age. He is a primary school teacher who obtained in 2012 the diploma of Amazigh studies at the Ibn Zohr University in Agadir.

This fieldwork is based on observation, unstructured interviews, making photographs and a few videos. When observing and photographing children during play, an ethnographer will get a quick reply, they relate or withdraw. Their consent is mostly indicated indirectly by accepting a discrete presence. Without being trusted by the children, their families, and neighbours, participant observation is impossible. However, the research is more accessible because the children like our interest in their toys and games. They feel respected and appreciated when seen as valuable informants and producers of objects and knowledge. When asking children how they prefer to be mentioned in writings, they say their real first name should be used, and the consulted adults found this no problem. When mothers, fathers, or other adult caretakers accepted research on their children, they almost always offered this permission verbally. Indeed, one cannot do such research without the adults' and children's approval, as it happens in families and public spaces. The reader can find more details on the ethical and methodological aspects of the research in two publications (Rossie 2008: 24-26, 45; Rossie *et al.* 2021: 454-465).

The information on spinning top games covers the 20th century and the beginning of the 21st century. William Marcais described in 1911 the oldest ones and Khalija Jariaa observed the most recent in 2021. The written data were found in books and articles mentioned in a commented bibliography (Rossie 2021), in particular, Bernus (2003), Lambrugo (2013), Moscoso (2002), Rossie (2001, 2005, 2022). In the research, tradition as well as modernity are looked after. The evolution of this play culture shows the influence of local social and cultural changes, television and other media, emigration, and tourism, and is putting forward the growing impact of globalization and digitalization.

Amazigh children, whose tops and spinning top games are described, inhabit mainly the Rif Mountains, Middle Atlas, High Atlas and Anti-Atlas Mountains, the Sous region, and the area near the Jbel Ayachi Mountain. The contacted Moroccan Arabic-speaking children were living in coastal towns, less often in inland towns. Boys created all the tops modelled in clay or with waste material mentioned in this chapter, but girls also twirl tops. They are aged between four and fourteen years. Throwing tops may be a solitary occupation especially as

a training activity, whereas using tops in competitive games was only observed and described in the literature as boys' games.

Fourteen photos illustrate this chapter supplemented by a PowerPoint with additional photos and a map of the Tunisian Sahara, North Africa, Morocco, and the Anti-Atlas, available on the Internet (Rossie 2022).

Because this ethnographic chapter is published in a book about archaeological research, referring to a comparison between North African and Saharan children's play and toy cultures and those from Antiquity can be useful (Rossie 2020). Some archaeologists in classical antiquity have expressed that this comparison offers new and stimulating ways of analysing and interpreting archaeological objects and images. Véronique Dasen added: «The comparisons with the games you are dealing with are so useful for understanding the past, not to conclude that it is the same thing. However, the anthropological parallels are good to think about» (Rossie *et al.* 2021: 470).

2. Child Made Spinning Tops with Natural Material

Spinning tops made of natural material such as fruits, nuts, wood, or clay are seldom mentioned in the available information although these were used by North African and Saharan children as among the Ghrib of the Tunisian Sahara and in Morocco.

In the 1970s, Ghrib children from the Tunisian Sahara twirled a pomegranate with about 4 cm in diameter. A thorn or a pointed stick is pushed in its bottom, sticking out for 1 cm or so (fig. 1). As young as three years, boys and girls try to twirl on a solid surface, but they start to make it when they are about six years old. Children could play in the house as well as outside.



Fig. 1. Pomegranate spinning top (diameter about 4 cm), Ghrib boys and girls, El Faouar, Douz region, Tunisian Sahara, 1975 (© photo Jean-Pierre Rossie).

According to a friend and colleague, Gilbert J. M. Claus (1977, 1997), who has lived among the Ghrib since 1973, spinning tops are called *dūrrāma*, and the verb *dawwama* means ‘to twirl’. Ghrib children also tried to spin the bud of a plant called *blah zīta* or *blah tarfa*. *Blah* refers to an unripe fruit that remains quite hard. *Zīta* is the name of the tamaris plant, so *blah zīta* refers to the bud of the tamaris, while *tarfa* refers to another plant. To spin the pomegranate top, a child takes it between the index and middle fingers. Children would eventually start a competition to see whose spinning top whirls the most prolonged time, possibly leading to a dispute (emails 27-28 November 2021).

During the 1990s in Central Morocco, a small round fruit ending in a point was sometimes used as a spinning top, as seen in Imzouren at 20 km from the coastal town Al Hoceima in North Morocco. In August 1993, children twirled a natural top taken from the *safsaf* tree by snapping its point between their thumb and middle finger.

In the Anti-Atlas during Boubaker Daoumani’s childhood in the coastal town Sidi Ifni around 1980, boys and girls made a spinning top with an apricot nut. They needed to rub the nut’s top and bottom on a hard stone until a small hole appeared right in the middle of the nut, but one a little larger than the other. Through these two holes, one introduces an argan thorn or a wooden pointed stick (design in PowerPoint slide 13). Taking the top of the thorn or stick in hand and turning it vigorously, the child could spin this top at full speed. Such toys are called in Tashelhit *tamjarrayt el mishmash* meaning spinning top with apricot nut. Children played with it alone from the age of five or as a competition between boys of seven and more. This was done on a solid surface in the house or outside (Daoumani 2012: 24).

Pierre Flamand describes a toy that all Taroudant children in southeastern Morocco can make and call in Tashelhit *tamzizelt*. It is an apricot kernel, or a cardboard ring, pierced through by the passage of a reed stem. A string wraps around the reed stem inside the pit, and a ball (pomegranate) attached to the stem’s bottom rotates when the coiled string is pulled (research 1948-1958: 151).

Modelling spinning tops in clay is arduous yet sometimes created by Amazigh boys from about six years in the Anti-Atlas village Ikenwen at 29 km from the town Tiznit. Spinning tops are named *tatrumbit* in the Tashelhit language. In 2008, six to ten-year-old playgroup friends, often neighbours, modelled tops with clay taken from the bottom of a well where there is not much water left. To get this clayey earth, the boys use an old oil container with its top cut off. A boy tied a rope to both sides of the container and fixed a stone to make it heavier. So, the container will slowly sink into the clayey mud, and once filled with soil, he raises it. Then the clay must dry a little before being shaped. When the clay is ready to use, these boys try to model well-functioning spinning tops using a nail as the point. Smail, an eight-year-old boy, made the two clay tops in fig. 2. The smaller one measures 6.5 cm in height with a maximum diameter of 4 cm and the larger one 7 cm on 4.5 cm.



Fig. 2. Clay tops (H. 6.5 x diameter 4 cm and 7 x 4.5 cm), made by Smail, an eight-year-old boy, Ikenwen, province of Tiznit, Morocco, 2008
 (© photo Jean-Pierre Rossie).

Smail said that the smaller top is better because a bigger one spills over quickly due to its more considerable volume. These spinning tops in clay are propelled by a length of string wound around the bottom, holding the other end with a bottle cap between two fingers and throwing them in a large basin to wash the clothes after putting a little fine sand on its bottom. Two boys throw their spinning top together. The one whose top runs towards the opponent's top and hits it wins and receives a piece of paper as a point earned. The winner then confronts the next boy. When the two tops do not touch, it is a draw, and both players start over. The game continues until one of the boys has obtained ten papers and, therefore, ten points. When a top breaks, the winner faces a new opponent until all players have thrown their top. Boys also use clay tops for other games, such as pushing the top of another player outside a circle drawn on the earth or pavement. Eventually, a player tries to break another player's top by throwing his top vehemently towards the other top.

Among the authors mentioned in the *Commented bibliography on play, games, and toys* (Rossie 2021), only Jean-Philippe Arm writes about a clay top concerning the children of the oasis town Oualata in southeast Mauritania. These children use a spinning top, called *zumaiqig*, consisting of a small clay disc crossed by a thorn (Arm 1976: 121).

In the 1930s and according to Germaine Laoust-Chantréaux, Amazigh children from Ait Hichem in Northern Algeria made themselves wooden spinning tops. «The wooden top (*abu n-eccal*) is a wooden cone cut with a knife and in the point of which a large-headed nail of local manufacture has been fixed» (Laoust-Chantréaux 1990: 175, translated from French). Ait Hichem is in the province of Kabylia at about 40 km inland from Tizi Ouzou.

Sometimes only part of the spinning top consists of natural material, like when children use a thorn or stick pushed through a bottle cap to make its point. This type of spinning top is discussed in the next section.

3. Child Made Spinning Tops with Waste Material

For decades North African and Saharan children have constructed spinning tops with waste material such as small and broader bottle caps, lids of jam jars, pieces of tin cans or aerosols, plastic straws, sardine can openers, plastic nozzles, ballpoint pen's ink reservoirs and different kinds of threads.

Several spinning tops played by Moroccan children, especially boys, are made with waste material, with sometimes a piece of reed or other natural material being added. I observed the first tops of this kind in 1994 in Kenitra, a coastal town situated 55 km north of the capital Rabat. It was elementary, just a plastic bottle cap with a small, pointed stick pushed through the hole in the centre. The photographed top is not an efficient one (PowerPoint slide 16). However, some other similar tops did twirl well. Girls and boys of about five years already made them in the Moroccan High Atlas at the end of the 1990s. Sometimes, they used a jam jar lid pierced through its centre with a nail.

In the Rif, an Amazigh region bordering the Mediterranean coast in North Morocco, spinning tops are eventually made with waste material, such as a cap of a five-liter bottle. In the local language, this top is called *trumbi* (Said 2016: 45).

Veronika Ritt-Benmimoun published in German a lengthy article on the games of Marâzig boys and men living in the Tunisian Sahara close to the Ghrib people. One of these games is played with a spinning top called *khudrif* in their Bedouin language. This top has a small plastic bottle cap as body and a thorn pushed through its center. The following description is a free translation of the German text based on a Marâzig adult's memories:

We played this game when we were little and made the toy. We went to the hospital to fetch bottle caps. These were round tiny plastic caps, probably of medication bottles. We got thorns and stuck one from behind into the middle of the cap until the thorn came out in front. Then we looked for a cloth washing basin to twirl our top in it because there was much sand in the yard and therefore no place with hard, solid earth where the top could turn. We were two or three people throwing our spinning top and whose top turned the longest before falling over was the winner. We had a lot of fun. (Ritt-Benmimoun 2010: 109-110)

All the spinning tops mentioned above must be twirled by hand to spin. The following spinning tops made with waste material are set in motion by pulling a rope. Small children need to exercise their dexterity before they can play well with such tops.

In 2010, Mustapha, an 11-year-old Amazigh boy from the small village of Igîsel 20 km from Guelmim in southwestern Morocco, made a top with a bottle

cap. The top holder and its tip are a sardine can opener pushed through the opening in the centre of the cap. To twist his top around, Mustapha used a black plastic string.

In his manuscript on Ain Toujdate children's games and toys in the 1980s (El Hajeb Province, northern Morocco), Mustapha Jarih mentions a more complex spinning top made with waste material. A boy pierces a pen cap through the centre of a 2 to 3 cm large oil or milk bottle cap. Then he pushes a plastic rod into the pen cap to hold the top with one hand while pulling the thread wrapped around the cap with his other hand (Jarih 2004: 6). Si Ahmed, a nine-year-old Sahrawi boy from Tan-Tan in the coastal region of the northern Sahara border, shows this model of spinning top in December 2005 (fig. 3).



Fig. 3. Spinning top with waste material (H. 8 x diameter 5 cm), made by Ahmed, a nine-year-old Sahrawi boy, Tan-Tan, coastal region, Moroccan Sahara, 2005
© photo Jean-Pierre Rossie).

Observing how to construct such a spinning top, our observation added that breaking off the lid of the pen cap is needed before pushing it through the bottle cap. One must also hold a string's end against the side of the bottle cap and wind the remaining part around the ballpoint cap below the bottle cap. Such tops are spinning really fast. At first, twirling this top should be done close to the ground level (fig. 4), but this position can be later changed.

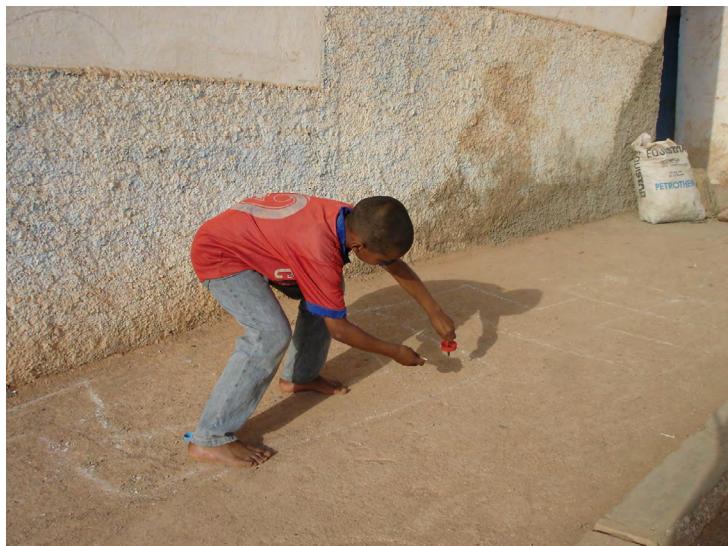


Fig. 4. At first, twirling this top should be done close to the ground level, Sidi Ifni, Anti-Atlas, Morocco, 2007 (© photo Khalija Jariaa)

In December 2007, three about thirteen-year-old Sidi Ifni boys speaking Tashelhit throw their spinning top in a circle delimited with stones. The boys on the left and right use a spinning top made with a bottle and pen cap. The middle boy throws a store-bought yellow plastic top (fig. 5). The three players twirl their tops and look at which one turns the longest time. They also drive the other boys' tops outside the circle.



Fig. 5. Thirteen-year-old boys throw two spinning tops of waste material and one toy industry top, Sidi Ifni, Anti-Atlas, Morocco, December 2007 (© photo Khalija Jariaa).

In 2006, Khalija Jariaa brought back from her Anti-Atlas village Ikenwen three spinning tops made by a seven-year-old boy, named *tatrumbit* in Tashelhit, constructed with a cut of the upper part of tin cans. The boy holds two of these tops in hand with a metal string and the middle top with a wooden stick pushed into the nozzles, all used as the tops' points (fig. 6).



Fig. 6. A seven-year-old boy boy created spinning tops with cut of bottoms of tin cans. Ikenwen, Anti-Atlas, Morocco, 2006 (© photo Jean-Pierre Rossie).

In the former village Douar Ouaraben, now a quarter of Tiznit, a boy built in October 2021 two examples of spinning tops with waste material. He made them with pieces of aerosols used against insects cut off with a knife. A plastic nozzle serves as the top's tip. He holds it in hand with a transparent plastic drinking carton straw pushed into the nozzle (fig. 7). A string coiled around the body serves to twirl the spinning top.



Fig. 7. A boy constructed two spinning tops with pieces of aerosols and a plastic nozzle serves as the top's point, Douar Ouaraben, Anti-Atlas, Morocco, October 2021 (© photo Jean-Pierre Rossie).

In Ikenwen, boys made a toy with a bottle cap or reed wheel a year later. The top shown was constructed with an apricot nut, bottle cap, and nail and measures about 5 cm in height and diameter (fig. 8). As in the case of the apricot nut top described in the section of spinning tops with natural material, the top, bottom, and one side of the nut must be rubbed on a stone to create the holes. Taking the nut between thumb and index finger and pulling the thread, the string comes out of the nut and the child lets the top fall to spin on the ground.

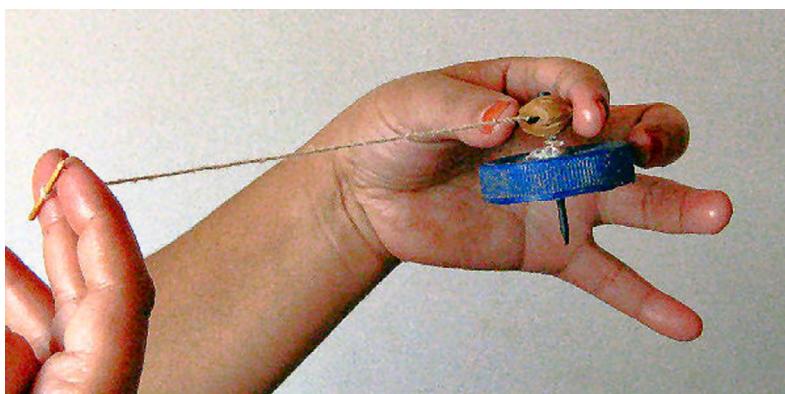


Fig. 8. Spinning toy made with an apricot nut, a bottle cap and a nail (H. and diameter 5 cm). This string is not attached to the nail so the top falls in the ground and continues to turn. Ikenwen, Anti-Atlas, Morocco, 2007 (© photo Jean-Pierre Rossie).

This toy is also called *tamjarrayt el mishmash in Tashelhit*, like the spinning top with an apricot nut mentioned above (2. Child made spinning tops with natural material). Sometimes an ear of maize is fixed on the nail below the bottle cap (PowerPoint slide 13). Such tops are still made nowadays in that village and in Douar Ouaraben. Ikenwen boys also make spinning wheels they nowadays call élikoptèr, helicopter. To construct this toy, pieces of reed, a nail, a ballpoint pen's ink reservoir, and a string are needed. When holding the reed vertically, this toy becomes a continuously turning wheel as the string rewinds when the wheel turns around (fig. 9). Another model based on the same technique but held vertically consists of a wooden axle put through a piece of reed with on both sides a half piece of reed attached with a nail.

Pierre Flamand describes a toy that all Taroudannt children in southern Morocco can make and call *tamzizelt in Tashelhit*. It is an apricot kernel, or a cardboard ring, pierced through by the passage of a reed stem. A string wraps around the reed stem inside the pit, and a ball (pomegranate) attached to the stem's bottom rotates when the coiled string is pulled (Flamand, research 1948-1958: 151)

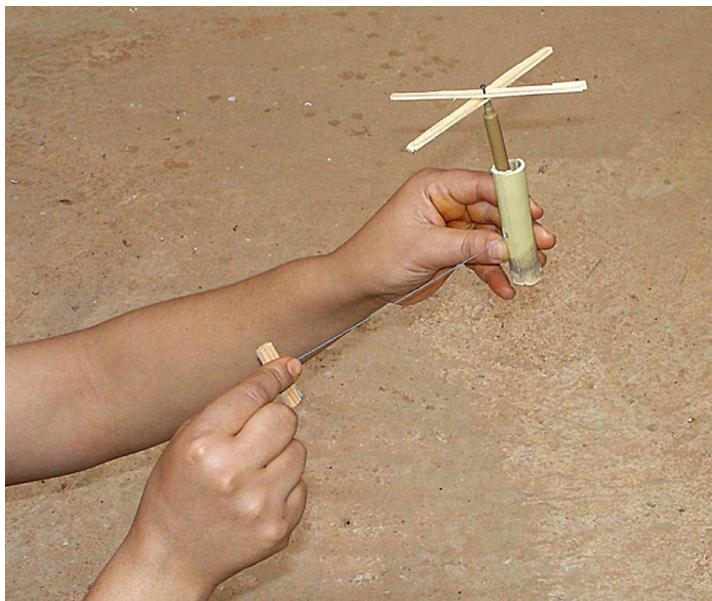


Fig. 9. Boys make continuously spinning blades with pieces of reed, a nail, a pen's ink reservoir, and a string, nowadays called helicopter. Ikenwen, Anti-Atlas, Morocco, 2006 (© photo Jean-Pierre Rossie).

Boys constructed all the spinning tops made with waste material and the continuously turning toys (fig. 9). Exceptionally a girl would make one after observing how a boy made it. Girls sometimes play with these toys when they receive one from a brother or another boy.

4. Children's Spinning Tops Made by Artisans

North African children throwing artisan made tops is not a recent phenomenon as this is already mentioned in the beginning of the twentieth century. William Marçais in his 1911 book *Textes Arabes de Tanger* tells the story of a boy's spinning top and spinning top game in a neighbourhood of the coastal city of Tangier in North Morocco. This is the oldest detailed description of this game that I have found. It is therefore offered below in a non-literal version translated into English. This is about a group of six boys playing two days before *Ashura* Day, celebrated on the tenth day of the first month of the Muslim calendar. The *Ashura* festive period, starting on the first day of the Muslim year, were a time especially devoted to this game. The spinning top and the playing with it are called *trimbu*. The author mentions several terms in Arabic for the distinct phases of the game, terms that can be found in his book. This author analyses two ways to play the spinning top.

The first game is trying to reach, by throwing a top, another top already in motion. The second game targets a partner's top, lying on the ground. In this case, there are two possibilities. When throwing a top, it should hit the top on the ground with the first shot; if not, it will become the target instead. The boys called this way of playing 'a sharp game'. Secondly, as long as his top spins, the player has the right to pick it up in the palm of his hand. Then he must throw it, by choosing position and distance, against the target top. This way of playing is called 'a liberation game'. If he hits the target top, he is released. The object of this game is to push the target top into a hole dug at the end of the playing field. When the players succeed by successive chucks in pushing the target top into the hole, it is fixed in the ground. Each player will strike this top ten times with the point of his top until it is jagged or even split in two (Marçais 1911: 177, translated from French).

The text explains further how the boy's top gets a new steel point in a forge shop selling spinning top points.

The shopkeeper grabbed the spinning top, put it in the holder, and tore off the old point. He took the point of steel with its protruding edges and threw it into the brazier of his forge. The tip turned a fiery red. It was grabbed with the pliers and thrown into a bucket of water not to become dull. He then took it off, took a strand of wool, and wanted to put it in the hole of the top, to put the point in it. The boy, not wanting that gave him two feathers to put them in the hole before fixing the tip. If he had put on the strand of wool, the top would have been heavy, while by putting a feather on it, it became a fine top, very snoring, light. Making the top light and buzzing, it was customary in Tunis and in several parts of Algeria to trap a fly in the hole where the shank of the point was lodged. To try out his new spinning top, the boy bought a piece of red thread measuring three cubits from the grocery store. As it was too long, he took it and broke one end of it to which he fixed a strip of tambourine, which, in the launch of the spinning top, was to hold the string between the fingers and prevent it from escaping. (Marçais 1911: 178-179, translated from French).

The boy strung his top and began to strike a target top with the others. At the first stroke, he made a large notch in it. Another knocked twice and pushed the target top about ten paces; yet another brought him a little closer to the goal; then another led him to the entrance to the goal. The first boy tossed his top gently to the ground because he did not want to hit the target top for fear of pulling it from the spot near the goal. He picked up his top with his hand, but he did the target top neither good nor bad on the first try. He picked up his top for a second shot, and this time the target top came right in the middle of the goal. The owner of the target top refused to have his top destroyed and removed it from the goal. The other players disagreed, started to discuss, and made him feel ashamed. The owner then agreed to have his top fixed in the ground so that the other players could try to destroy it with ten hits each. The

third player destroyed the target spinning top. (Marçais 1911: 180-182, translated from French).

William Marçais also mentioned that this boy entered the top spinning game of a group of friends the next day. In her comment on this chapter, Claudia Lambrugo noted «This is interesting for some comparisons with ancient Greek festivals connected to spinning top games». William Marçais did not explain why spinning tops are especially played during the Ashura feast period.

Concerning Mozabite children from the Mzab region in the Algerian Sahara, A. M. Goichon writes in 1927 that they play at spinning tops, named *zebrij* in Mozabite language, when school starts. This author does not specify the tops the children play with but probably these are wooden artisan-made tops (Goichon 1927: 60).

In 1939, twelve Spanish primary school teachers from schools for Moroccan children authored the book *Cómo juegan los niños morroquíes* containing ninety-seven games of skill played by Arabic or Amazigh speaking pupils living in several regions of the former Spanish protectorate in Northern Morocco (Ghomara, Rif). For one of the games called *trembot* in *Tarifit language*, these children used spinning tops. It is similar to the first game William Marçais shortly mentioned. The playing field's ground needed be hard enough for the top to spin adequately. The playgroup usually consists of four to six children. After drawing a line on the ground, they prepare their tops by wrapping a rope around them. One of the players counts to three, and then they all throw their top towards the line. The top rolling on its side first is attacked by the other players trying to hit it with their top. The throwing order is indicated by how long each top twirls during this first launch, from the longest time to the least long. Successively, the players throw their spinning top towards the top on the ground, trying to hit it directly. If no one hits the target top the player who owns it takes it away, and the top that did spin the second brief time must be put to the line. The players repeat this game if someone hits the top on the ground (1939: 72-74).

Another information was found in the bibliography regarding spinning tops in North Morocco. In the book *Juegos Populares de la Cultura Bereber*, Juan Granda Vera, Rafael Domínguez Saura and Said El Quariachi Anán describe 58 games of Amazigh children from the Rif region mostly studying in secondary schools in the Spanish enclave Melilla. Boys play spinning tops, *zarbot*, from the age of seven years. In a circle traced on the ground, they place a coin to push it out of the circle through the player's throwing their top alternatively from a previously decided line. The player who removes the coin from the circle can keep it (Granda Vera et al. 1995: 72).

From 1992 onwards, observations of Moroccan children's play and toy-making activities and talks with children and adults revealed spinning tops in different regions. In November 1992, photographs taken in the town Kenitra show

how a boy picked up a twirling top in the palm of his hand before throwing it towards another top turning on the ground (fig. 10).



Fig. 10. Boy trying to pick up a twirling top in the palm of his hand, Kenitra, coastal Morocco, November 1992 (© photo Jean-Pierre Rossie).

In 1997 living in Midelt, a town in a central Moroccan Amazigh region at the foot of Mount Ayachi, I noted observations of children from the working class Aït Mansour quarter. About spinning tops, it says that on a Sunday in November, boys aged between five and twelve played with spinning tops called *trimbu* in Tamazight, and other boys played football. Two days later, in front of a house, a girl of about seven throws her spinning top in the company of two boys who do the same. Another two days later, small groups of two or three boys are training to twirl tops in some alleys. All these tops were bought in local shops. Sometimes children want to make their spinning tops stand out, like an eight-year-old boy from the same neighbourhood did this by applying white, red, and black areas separated by white stripes) (PowerPoint slide 23).

In September in Safi, a central Moroccan coastal town, two boys playing spinning tops agreed we make photographs while visiting pottery workshops. These pictures show a boy holding his top with the rope turned around the lower part of the body, the throwing, and the top twirling on the ground (PowerPoint slide 29, 30).

Between 2002 and 2021, Khalija Jariaa and I looked for Tashelhit-speaking Anti-Atlas boys and girls playing with artisan-made or toy industry spinning tops. In Douar Ouaraben, a former village integrated into Tiznit, several observations and photographs of children were collected. In January 2012, Khalija Jariaa observed a playgroup of seven about nine-year-old boys throwing their shop-bought wooden spinning tops in the evening. One player starts throwing

his top, and then the other players twirl their tops. The game's goal is to throw a top vehemently to hit and eventually damage the tops of the other players or hit a white piece of paper. One player falls to the ground and is comforted, but at the same time, the others laugh at him a bit. In January 2017, we also took in this village photographs of boys and girls playing spinning tops. Fig. 11 shows a boy and a girl, both seven years old, throwing their shop-bought top.



Fig. 11. Seven-years-old boy and girl throwing their artisan-made spinning top, Douar Ouaraben, Anti-Atlas, Morocco, January 2017 (© photo Khalija Jariaa).

At that time, Ilyas, Khalija's just nine-year-old eldest son, showed how such a wooden spinning top should be prepared before using it in a top spinning game. With a knife or a long metal pin heated at one side in the flame of a butane bottle, he makes a hole in a plastic lemonade bottle cap. He puts one end of the rope through the cap and burns it a bit to widen this rope's end so that it cannot get out of the cap. Then he turns the rope around the bottom of the top's body, showing the result in (fig. 12).

Khalija Jariaa also observed and photographed a recent example of a top spinning game of four boys aged 6, 7, 10 and 13, at a marketplace of Tiznit in November 2021. They draw lots before starting the game. Four small pieces, like orange peel, mint leaf, date nut, and bread, are used. Each player chooses which piece will represent him. The oldest boy opens his fists and closes his eyes. While the other two players move away, the next in age places the four pieces on the fingers of the oldest one, two on the right hand, and two on the left hand. Now the oldest boy shows his closed fists to the other players, choosing a finger. When the oldest boy opens his fists, the place of the pieces chosen by the players to represent them indicates the player's order to spin their

top. A small inner circle and a large outer circle have been drawn with plaster on the ground. In turn, as the drawing of lots indicated, each player throws his top towards a piece of plaster placed in the middle of the small circle (fig. 13).



Fig. 12. Nine-year-old Ilyas showing his artisan-made top after preparing it for playing, Douar Ouaraben, Anti-Atlas, Morocco, January 2017
(© photo Jean-Pierre Rossie).



Fig. 13. A player throws his top towards a piece of plaster placed in the middle of the small circle, town of Tiznit, southwestern Morocco, November 2021
(© photo Khalija Jariaa).

If it hits the piece of plaster, this player can continue to throw his spinning top until the piece of plaster gets out of the large circle. If he misses the piece of plaster, the next player can throw his top. When a boy has managed to push out the piece of plaster from the large circle, the other three players must offer him a marble, and he wins three marbles. These players may continue to throw their tops one after the other, but they do not receive marbles when they remove the piece of plaster from the large circle. The four players may restart the game and win or lose marbles. This game aims to win marbles for games starting at the end of November and continuing until February.

These Tiznit children did not explain why they twirled spinning tops and played with marbles during this period. As mentioned in the PowerPoint, in the Anti-Atlas, eight periods when they played with spinning tops happened during the rainy season between November and March in 2005, 2007, 2009, 2017, and 2021. Therefore, one can state that twirling spinning tops in the Anti-Atlas is preferably done during this time. The example from Kenitra, a coastal city in northern Morocco, dates from November 1994. In Safi, another coastal town close to southern Morocco, a boy played spinning tops in the street at the end of September 2009.

In January 2017, three older Douar Ouaraben boys agreed to show their spinning top skills. The photographs show the prepared top, different ways of throwing it, a discussion between players, how to pick up a twirling top and keep it turning on the hand.

Keltoum, a four-and-a-half-year-old girl living in Ikenwen, showed in February 2017, that she could already throw a *tatrumbit* or spinning top. She begins to wrap the thread above the point, and everything goes well until the fourth round. However, the thread comes out of the right way on the fifth tour. Keltoum very quickly succeeds in fixing this and wraps the thread around the top, up to eleven turns. Then she takes the top in her right hand, passing the thread between the index and middle fingers (fig. 14).

Throwing the top is not a problem for this little girl, but the top only spins for a brief time.

Playing with a spinning top in southern Tunisia was, according to Abderrahman Ayoub, probably the most popular game among these children, nonetheless at risk of extinction towards the end of the twentieth century. It was a boys' game that girls were not allowed to play. The top had different names depending on its shape and size: *nabla*, *hartūk*, *zarbūt*. For this game, a boy draws a circle on the ground. All the players throw their tops to see which one spins the longest time, and the owner of this top starts the game. The object of the game is to destroy the top of an opponent. Now, one should try to hit the top on the ground with his top tip. The damaged top is taken out of play because if it stays, it will be 'humiliated' or, as the boys say, "its dress has been torn" (Ayoub 1991: 47).



Fig. 14. Keltoum, a four-and-a-half-year-old girl, is ready to twirl her spinning top, Ikenwen, Anti-Atlas, Morocco, February 2017 (© photo Jean-Pierre Rossie).

At the end of this descriptive overview of North African and Saharan children's spinning tops, two special Moroccan artisan-made tops bought in Rabat in 1992 and Sidi Ifni in 2006 should be mentioned but were not seen being used by children. These two tops have a ring on top of the wooden body (PowerPoint slide 36).

5. Conclusion

Although no systematic analysis was conducted, certain statements may be drawn based on the data presented in this chapter. Data that refer to a collection of observations of and discussions with Ghrib children from the Tunisian Sahara in 1975 and Moroccan children from 1992 onwards and information gathered from the consulted bibliography (Rossie 2021).

Making and throwing spinning tops is mainly an activity of North African and Saharan boys. However, saying that girls are forbidden to play spinning tops would be unrealistic. Exceptionally this might have been the rule in specific families or communities in older times, but this was mentioned only once in the available information. Some Anti-Atlas girls offer clear proof of girls

enjoying spinning tops. The youngest children throwing tops were three years, and the oldest ones were about fourteen years old.

Spinning tops alone is more an exercise than a game. Among primary and secondary schoolboys, twirling tops is a playful competition practiced in small groups composed of siblings, neighbors, or friends. Showing off and boasting about one's spinning top skills is more important than winning, among other reasons, because older children regularly play together with younger ones. Nevertheless, rivalry, anger, and aggressive behavior exist, but playgroup members try to resolve conflicts themselves and rarely seek help from adults.

All the mentioned spinning tops are twirled by a child's hand or with a rope turned around the lower part of the top's body. We did not observe or read about children whipping their tops to continue to spin. Nor have we observed, or found in the consulted literature, spinning tops with symbols or inscriptions used as dice to promote randomness in games or for divination and ritual purposes. The only exception is a top used by Jewish children in Morocco. This toy has the shape of a four-sided pyramid trunk with the four faces marked by a Hebrew letter (Flamand research from 1948 until 1958: 204).

Spinning tops of natural and waste material, artisan-made tops, and the ways children twirl tops have remained similar since Antiquity (Rossie 2020: 21). «Indeed, some games played by the Greeks and Romans, some toys that accompanied their childhood such as rattles, spinning top, hoop or dinette, have hardly changed. The ancients used them just like us, with the same sensitivity, the same excitement, the same urge to have fun and distraction» (Dasen, Schädler 2013).

Environmental and socio-cultural changes have always influenced children's play and toy-making activities but, their evolution accelerated since the second half of the twentieth century. Although, a playgroup of Anti-Atlas boys continued to make and use spinning tops in clay in 2008, and boys from this region created spinning tops with waste material in 2021. Nevertheless, children watching television and videos and, more recently, playing games on smartphones are making their self-made tops obsolete and spinning top games a less popular play activity. The influence of Moroccan emigrants, their children and grandchildren living in European countries, of tourists, the consumption society and globalization is felt even in remote villages. Moreover, cheap, and technically more complex spinning tops sold in local markets and shops (PowerPoint slide 38) may provoke the traditional spinning tops to disappear.

Bibliography

- ARM J.-Ph. 1976, *Jeux et jouets des enfants de Oualata*, in J. Gabus (éd.), *Oualata et Gueïmaré du Nemadi. Rapport brut des missions ethnographiques en R.I. de Mauritanie du 19 décembre 1975 au 29 mai 1976*, Neuchâtel, pp. 99-122.
- AYOUB A. 1991, *100 jeux traditionnels du sud de la Tunisie*, in A. Ayoub (éd.), *Jeu et sports en Méditerranée*. Actes du Colloque de Carthage, 7-8-9 novembre 1989, Tunis, pp. 13-54.
- BERNUS E. 2003, *Jeux chez les Touareg*, in «Encyclopédie Berbère», 25, pp. 3895-3903. <https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1514> retrieved 23 December 2021.
- BERNUS E. (2003), *Jouets*, in «Encyclopédie Berbère», 25, pp. 3906-3913. <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere/1519> retrieved 23 December 2021.
- CLAUS G. J. M. 1977, *De Ghrib. Field-work in een zich vestigende nomadenstam in de Noordwestelijke Tunesische Sahara*, Gent, Rijksuniversteit te Gent. Diss. Phil.
- CLAUS G. J. M. 1997, *Grossesse, naissance et enfance. Us et coutumes chez les Bédouins Ghrib du Sahara tunisien*, in *Conception, naissance et petite enfance au Maghreb*, Les Cahiers de l'IREMAM, 9/10, Aix-en-Provence, pp. 181-208. <https://books.openedition.org/iremam/2918?lang=en> retrieved 20 December 2021.
- DAOUMANI B. 2012, *Tessourar d ourarn iqbour n taz̄zin gh tmnad̄t n ait ikhelf (ait baamran) [Jeux et jouets traditionnels des enfants dans la région d'Ait Ikhelf (Ait Baamran)]*, Agadir, Université Ibn Zohr, mémoire.
- DASEN V., SCHÄDLER U. 2013, *Dossier Jeux et jouets gréco-romains*, in «Archéo-Thema» 31. <http://www.archeotheuma.com/numero/jeux-et-jouets-greco-romains.htm>
- FLAMAND P. s.d., *Quelques manifestations de l'esprit populaire dans les juiveries du sud-marocain*, Casablanca.
- GOICHON A. M. 1927, *La vie féminine au Mzab. Etude de sociologie musulmane*, Paris.
- GRANDA VERA J., DOMÍNGUEZ SAURA R., EL QUARIACHI ANÁN S. 1995, *Juegos Populares de la Cultura Bereber*, Melilla.
- JARIH M. 2004, *Jeux et jouets des enfants d'Aïn Toujdate dans les années 1980*, Aïn Toujdate, Manuscrift.
- LAMBRUGO C. 2013, *Dossier jeux et jouets gréco-romains: la toupie*, in «Archéo-théma» 31, pp. 30-31.
- LAOUST-CHANTRÉAUX G. 1990, *Côté femme : la vie féminine à Aït Hichem, 1937-1939. Notes d'ethnographie*, Aix-en-Provence.
- MARÇAIS W. 1911, *Textes arabes de Tanger. Transcription, traduction annotée, glossaire*, Paris.
- MOSCOSO Fr. 2002, *Jeux d'enfants à Chefchaouen (Maroc)*, in «Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí», 6, pp. 99-104. <https://www.academia.edu/4892983> retrieved 15 December 2021.

- RITT-BENMIMOUN V. 2010, *Knaben- und Männer Spiele der Marâzîg (Südtunesien)*, in «Mediterranean Language Review», 17, pp. 89-156. <https://www.academia.edu/9152282> retrieved 23 December 2021.
- ROSSIE J.-P. 2001, *Los juegos de habilidad física del Sáhara tunecino y de Marruecos: investigación antropológica y educación para la paz*, in *Actas del I Congreso Estatal de Actividades Físicas Cooperativas*, Medina del Campo: 9-12 de Julio de 2001. Valladolid. Digital version in Spanish <https://www.academia.edu/9708716> and English <https://www.academia.edu/9708545>
- ROSSIE J.-P. 2005, *Toys, Play, Culture and Society. An Anthropological Approach with Reference to North Africa and the Sahara*, Stockholm. Digital version 2013. <https://www.academia.edu/5180690>
- ROSSIE J.-P. 2008, *Saharan and North African Toy and Play Cultures. Domestic life in play, games and toys*, Stockholm. <https://www.academia.edu/6485751>
- ROSSIE J.-P. 2020, *Comparing play and toys from Greco-Roman antiquity with traditional play and toys from rural North Africa*, in *Images at stake: cultural transfers and continuity*, CUSO doctoral program Historical Anthropology, Ancient and Modern Worlds, Fribourg. <https://www.academia.edu/41747435>
- ROSSIE J.-P. 2021, *Saharan and North African Toy and Play Cultures. Commented Bibliography on Play, Games and Toys*, Braga. <https://www.academia.edu/6486087>
- ROSSIE J.-P. 2022, *Moroccan and Tunisian Sahara Children's Games of Skill. Implementation in Pedagogical and Sociocultural Activities*. Opening lecture with PowerPoint (22 slides). First online Forum for the creation of the Worldwide Network of Teachers and Researcher on Traditional Games and Sports. 2 April 2022. Video available on YouTub: <https://youtu.be/bxyS6503fzc>
- ROSSIE J.-P., JARIAA Kh., DAOUMANI B., FASSOULAS A. 2021, *Saharan and North African Toy and Play Cultures. Make-believe play among children of the Moroccan Anti-Atlas*, Braga. Volume 1 <https://www.academia.edu/42967387>, volume 2 <https://www.academia.edu/42968584>
- SAID S. 2016, *Autour du patrimoine culturel de l'enfant au Rif et chez les Jbala, à la recherche d'un corpus*, Université Aix-Marseille, mémoire.
- VARIOS AUTORES 1939, *Cómo Juegan los Niños Marroquíes*, Ceuta.
- The PowerPoint related to this chapter on Children's Spinning Tops in North Africa and the Sahara will become available when the book is published. See
Academia.edu : <https://www.academia.edu/108449371>
Scribd : <https://www.scribd.com/document/679291098>

FINAL REMARKS

Toys and Games: Reflections and New Perspectives

Véronique Dasen

Université de Fribourg (CH) / ERC Locus Ludi

Département d'histoire d'art et d'archéologie

veronique.dasen@unifr.ch

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0002-2101-3105>

DOI 10.54103/milanoup.115.151

1. What is a Plaything?

Research on play and games in antiquity has reached a turning point, exemplified by this diachronic collective volume. New theoretical models that integrate the specificities of ancient ludic culture invite us to reflect on the relationship of the Ancients with the objects that we categorize as ‘toys’ in the modern world.¹ While Greek and Latin vocabulary have many terms referring to play as an activity, in Greek παιζω, ‘play’, related to παις, ‘child’ (Casevitz 2018), in Latin *ludus*, play in action, and *iocus*, verbal play, no Greek or Latin word designates a plaything in a generic way. In Greek ἀθυρμα and παιγνιον, in Latin *ludicum*, do not describe a specific form or materiality. Philological and linguistic studies highlight that the field of this vocabulary is polysemic: it includes broadly items that fascinate, provide pleasure and emotion, from the shell to the jewel, including the παιγνιον which can be made out of nothing (Dieu 2022; Patera 2022). No hyperonym corresponds to our current ‘toy’, an object designed and mass-produced by adults for children. Similar observations can be made about other ancient cultures.²

This gap between ancient and contemporary concepts is telling. In antiquity, as in North-African and Saharan societies explored by Jean-Pierre Rossie (2022a, 2022b and in this volume), a plaything is defined primarily by its use, not

1 On the French word, see Dieu 2022 (first occurrence in the 13th century, toy end of 16th century). This research is part of the ERC project Locus Ludi funded by the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement # 741520). <https://locusludi.hypotheses.org/>

2 On Egypt and Mesopotamia, see Rendu-Loisel 2020, 2022, and Vacca in this volume.

by its material or by shape, whether it is made by a child or an adult (Thibault 2022). But how can objects be identified as playful? And how can we reconstruct the associated games? The notion of play itself must be defined. It encompasses a wide range of related activities not limited to leisure or amusement, which includes education as well as social and religious performance.³ Formal resemblances with modern toys constitute other pitfalls, as for articulated anthropomorphic figurines that look like modern dolls but had different, religious, functions (Dasen, Verbanck-Piérard 2022).

Traditional identification criteria must be revisited in the light of the multi-dimensional meaning of playthings according to domestic, cultic, or funerary contexts, and to the owner's age, social group or gender, also beyond childhood.⁴ During the Old Kingdom of Egypt, several spinning-tops found in the tomb of Hemaka (ca. 3000-2900 BCE) in the Saqqara cemetery were decorated with hunting scenes which contributed to the construction of the social prestige of their adult elite owner (Piacentini/Delli Castelli in this volume).

2. A Lost Heritage?

There are various methodological issues. Spinning tops are exceptional because potential toys are difficult to identify and those that are preserved constitute a very small part of the playthings that existed. On the one hand, they were made of clay or metal, more rarely of wood, bone, ivory or amber, a misleading predominance because those in organic fibers, rag, wax, leather... (balls, rag dolls...) have disappeared.⁵ On the other hand, most identifiable objects were manufactured by adults, not by children. The material culture of children thus partly eludes us, as does the imaginary world created by their modest tools (Lambrugo 2022 and in press; Vacca in this volume).

Sally Crawford (2009) highlights the methodological difficulties faced by archaeologists. She explains how any object could be diverted from its everyday use and be transformed into a toy. Just like today, a wheel can be used as a hoop (fig. 1), terracotta discs as a stacker toy (D'Onofrio 2022; fig. 2), stone pebbles for many different games (Lambrugo 2022). In principle, the object should meet different ergonomic criteria, such as a size and weight suitable for a child's ability to handle it easily. However, such criteria are not always relevant. For example, not every small object is automatically a toy (Smith, Bergeron 2011). The function of miniatures is varied. In the Locrian necropolis, small two-wheeled bronze carts were no toys for entertainment. Found in tombs of girls, they may have referred symbolically to the

3 On play and rite, Patera 2022. For a definition, Dasen, Vespa 2021 and 2022. On the multi-dimensional function of rattles, *e.g.* Dasen 2017.

4 Crawford 2009: 61 “a ‘toy’ is not a single-function object, unified and static within a defined ‘toy’ category”.

5 On toys made from plants, see Rossie 2022a.

kidnapping of Core by Hades, as depicted on the *pinakes* from the local Mannella sanctuary. These votive abduction scenes reflect the fundamental transformation produced by marriage on girls just like what happened to Persephone, wife of Hades (Redfield 2004; Costanzo 2022). Other functions are possible. In early Imperial Italy, the pieces of lead found in the tomb of the young Iulia Graphis, are in fact a miniature child lararium for religious training (Darani 2021).⁶

The materiality and meaning of the objects are also conditioned by their archaeological environment. When playthings come from funerary contexts, their function must be interpreted in relation to choices made by the survivors who selected objects among the deceased's personal belonging and purchased others for the occasion. The selection does not correspond to his or her preferences, but expresses the social identity that relatives wished to construct and preserve, like the Boeotian children and youths studied by Victoria Sabetai in this volume. Moreover, some objects resemble actual toys, but they were not used during the deceased person's lifetime because they are simulacra, non-functional models of the actual objects made of perishable material, such as terracotta balls imitating the leather ones (Sabetai 2022). Similar observations can be made about votive contexts, where different types of toys were non-functional simulacra, like the stone spinning tops deposited in the Boeotian Kabirion or the terracotta ones in the temple of Magna Mater in Rome (Dal Monte in this volume).

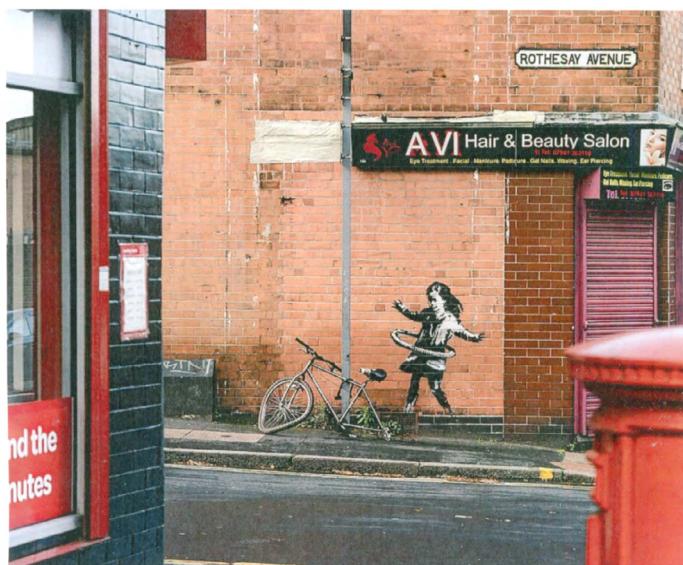


Fig. 1. Nottingham, Banksy, October 2020 (<https://banksyunofficial.com/2020/10/18/banksy-confirms-hula-hoop-girl-in-nottingham-17-october-2020/>).

⁶ See also the Greek Hellenistic set of miniatures, including a spinning top, from the tomb of a girl from Eretria; Hasselin Rous, Huguenot 2017.



Fig. 2. Stacker toy from Heroon Grave 11, Eretria (ca. 750-700 BCE).
The series of cut discs as a stacker toy (© Photo A.M. D'Onofrio).

3. The Spinning Top

This brief survey highlights the cultural importance of the spinning top which this volume is dedicated to. This object is special for several reasons. First, it belongs to a rare category of artefacts made intentionally for play - which does not exclude other activities - whatever the material, precious, cheap, or waste, self-made or bought in a shop (Rossie in this volume). Second, its manufacture by adults or children required a specialised know-how to produce its main characteristic, a twirling movement to defy gravity, which may seem aleatory but can be skilfully controlled with training. Third, unlike other game tools, it has a specific name, even a wide range of different names in Greek and

Latin, στρόμβιος, στρόβιλος, ρόμβος, τροχός, κῶνος, βέμβηξ, βέμβιξ...⁷, a peculiarity shared by other languages, and in later periods, as Edoardo Buroni and Mario Piotti demonstrated in this volume about Lombard dialects in the 18th and 19th centuries. These words refer to rotating objects of different shapes and material, all turning around an axis, from the plain squat spinning top with a stem or spun thanks to a rope, to the teetotum, crossed by an axis, and the large spinning tops, preserved in clay, but originally made of wood, that were set into motion by a whip (μάστιξ). The animal lexical field of this object conveys a feeling of an apparent autonomy of the object which becomes a living being (bee, mosquito, fly...). The study of Andrea Scala in the volume stresses the important role played in most names by the humming sound associated with a disquieting connotation.

The undeniable function of the spinning top as an amusing toy is well evidenced by a large body of literary, iconographic, and archaeological evidence. As Agnese Lojacono stresses in this volume, spinning tops contribute to training physical skills, along with wrestling, ball games, or hoop trundling. In several vase-paintings, girls or boys play alone or in same sex pairs, but we cannot ascertain the rules of the game: they are probably competing, aiming to spin the longest or the quickest, to hustle the other spin tops or to follow a specific trajectory.⁸

However, the function of the tool is not reduced to an entertaining activity. Like other toys (the hoop, the ball, the knucklebone...), it also has a metaphorical power, which leads us to reflect on its agency. The spinning top initiates a large network of symbolic references based on the fascination created by its exceptional whirling capacity. It can describe the rotation of celestial bodies in Roman period astronomy (Torre 2019), the mystery of Christian creation (see Vaz in this volume on the powerful creative stroke of the Divine), or the ecstatic experience of frantic dances (Giuman 2020). In ancient Greece, the prevailing association is with youth and the transition between childhood and adulthood, in search for balance in the transient period of pederastic initiation for boys, love magic and prenuptial rites for girls. On a cup in Berlin, the irruption of Eros (fig. 3) between a spinning top and a hoop player showcases the disturbance created by the first homoerotic experience and the end of childish games (Fendt 2022: 180, figs 8-9). In Greek religion, gods play too, and a series of Attic and Italiote vase-paintings depict those who can master youthful emotions, Hermes, the kinetic god *par excellence*, and Eros, demonstrating the self-control one must attain (see in this volume Lambrugo figs 12, 13; Lojacono fig. 3c).

⁷ On this vocabulary and its chronological development, see Torre 2019 and in this volume.

⁸ On the differences between girls and boys at play, see also Dasen 2016 and in press.

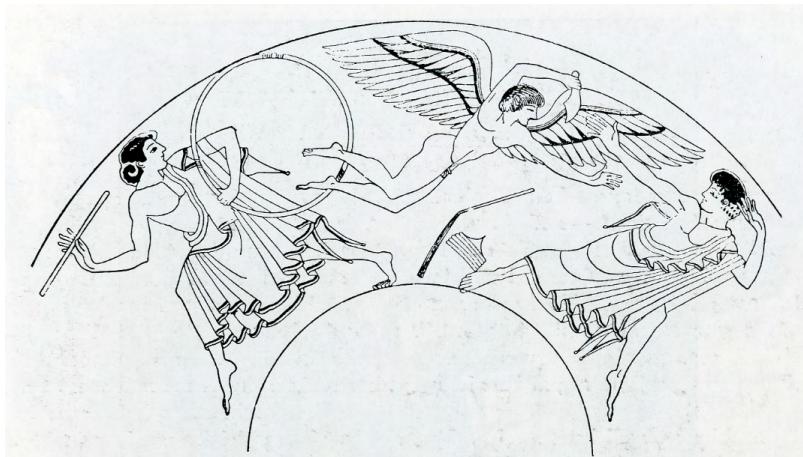


Fig. 3. Attic *kylix* (ca. 480 BCE), once in Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz F3168 (Drawing after OLSHAUSEN 1979: 18, fig. 3).

4. Twirling Nuptial Rites

Another turning point in life, marriage, is also at stake in the twirling image of the spinning top. In an epigram by Callimachus (*AP* 1.1-14), we witness an oracular consultation in the form of a cleromancy in order to choose the right wife. The consultant must observe children whipping tops to determine which woman, assimilated with a top, he should marry.

This metaphoric image of the spinning top as a bride, engaged in the nuptial process, was widespread in ancient Greece. I will mention here a few documents of different types, ranging from vase-painting to jewellery, all associated with women, that express the idea of love as a game of skill coupled with the vertigo of passion as well as the ability to control it. On the Apulian *pelike* in Matera (fig. 4; 390-380 BCE), Eros is whipping a spinning top in front of a young woman sitting, dressed as a bride, who seems to be fascinated by the action. The object is usually interpreted as referring to the votive gifts of toys during the *proaulia* rites, and hence as a symbol of the end of childhood (Giuman 2020; Lojacono in this volume). It is tempting to see in the image another connection with marriage (fig. 5; ca. 380 BCE): the rapid rotation of the spinning top could symbolize the dances of the girls who were spinning at the wedding (Dasen, Verbanck-Piérard 2022: 363, fig. 13). It could even symbolise the union itself to come, set into motion by Eros, with a precarious stability that should be constantly watched over. A similar interpretation may be suggested for an unusual detail in Hellenistic gold nuptial earrings from Kyme in Asia Minor.



Fig. 4. Apulian *pelike* (390-380 BCE)
(© Matera, Museo Nazionale “Domenico Ridola”).

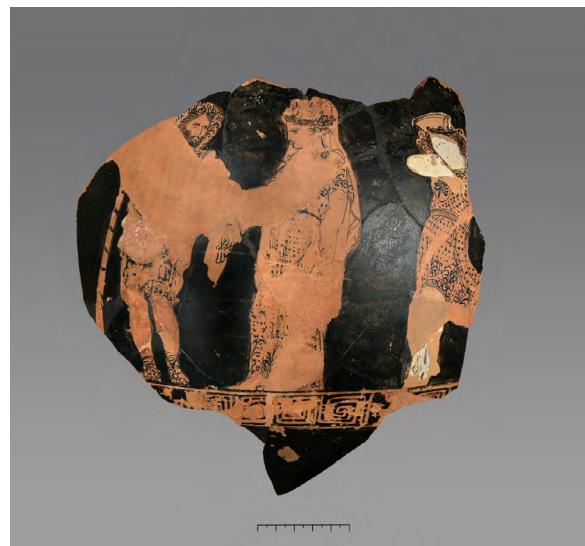


Fig. 5. Attic chous (ca. 380 BCE), Tübingen, Eberhard-Karls-Universität,
Archäologisches Institut 1219. (© Photo Tübingen, Eberhard-Karls-Universität,
Arch. Institut).



Fig. 6. Gold earrings from a tomb in Kalymnos (end of 4th cent. BCE), Antikensammlung Misc. 10823a. b. (© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Photo Ingrid Geske).

Two similar pairs are preserved, each characterised by a set of games in action. On one pair (fig. 6; 4th cent. BCE; Schwarzmaier 2021: 77-78, fig. 1), two veiled girls are dancing and two votive dolls surround a winged Nike crouching on top, throwing knucklebones for propitiating luck, on the other pair (Schwarzmaier 2021: 77-78, fig. 2), two Erotes are twisting an *ijinx*, another rotating device associated with love magic, below the votive dolls. The central part of the earring ends with a pyramidal element that could be interpreted as a symbolic spinning top, ensuring the stability of the earring as well as the marriage. More evidence supports the *longue durée* of this symbolic association. A necklace from a Hellenistic tomb in Akanthos in northern Greece (fig. 7; end of 4th-3rd c. BCE) is composed of miniature gold pendants with games: a spinning top paired with a knucklebone, another game tool associated with love and passion, a tortoise which may refer to the tortoise game χελιχελώνη (Pollux 9.125), and the head of Silenos, the guardian of youth and possibly a mask to play with (Wyler 2008). The other small devices allude to the protection of female health and marriage, a poppy seed,⁹ Heracles club and a knot (Dasen 2021).

The symbolism of spinning tops in the nuptial sphere may belong to a much older social system of female representation. Claudia Lambrugo also opens new avenues in this volume by interpreting the shape of Geometric ovoid pointed *pyxides* found in female elite tombs as simulacra of contemporary spinning tops.

⁹ On faience poppy seedpods as amuletic pendants, see Klinger *in press*; on their medical use due to their sedative properties, Pautasso 2015.



Fig. 7. Necklace with miniature gold pendants (H. 1-1,5 cm), from Akanthos (end of 4th-3rd cent. BCE). Polygyros, Archaeological Museum MT 7468. (© Photo 16th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities).

5. Conclusion and Research Perspectives

There are many open-ended questions about spinning tops. There is a distinct need for a typo-chronology of the device, especially because of the intriguing contrast between the abundance of Greek images and the absence of representations in the Roman period. Although the object is still present archaeologically and described in literary sources, it appears to be no longer useful as symbol of youth, coming of age, women, and marriage rites. Other ludic symbols replace it, such as nuts, for expressing the end of childhood, or playing with hoops and wheels on children's sarcophagi to picture the unpredictable passage from life to death.

We are in dire need of an in-depth study of simulacra of toys, associated with the notion of ἄγαλμα as transitional double for the gods. In Greece, spinning tops are mainly preserved in the form of fragile clay copies in sanctuaries dedicated to deities protecting youth like Demeter in Corinth, or related to ephebic rites, as in the cult of Kabiros and Pais in Boeotia (Sabetai in this volume). Similar finds were probably linked to the young Attis in the temple of Magna Mater on the Palatine in Rome (Dal Monte in this volume).¹⁰ Were these simulacra manipulated when they were offered? Victoria Sabetai suggests a limited ritual performance at the time of the offering ceremony in the sanctuary (Sabetai in this volume). The representation of another rotating, bobbin-like object, often called yo-yo by modern scholars, in the tondo of a cup in Berlin

¹⁰ See also the Etruscan statues of youths holding a spinning top in Fendt 2022 and Colzani in this volume.

could confirm this hypothesis (fig. 8; ca. 425 BCE). A boy dressed in a long *himation*, with a white headband, stands before an altar, holding a round object activated by a string. Is he dedicating the toy? Is it the actual *þóμþoç* or a simulacrum?¹¹ These enigmatic objects, made of two disks, often inscribed (“*ó παις καλός*”) and decorated with scenes relating to youth, also need to be thoroughly investigated.

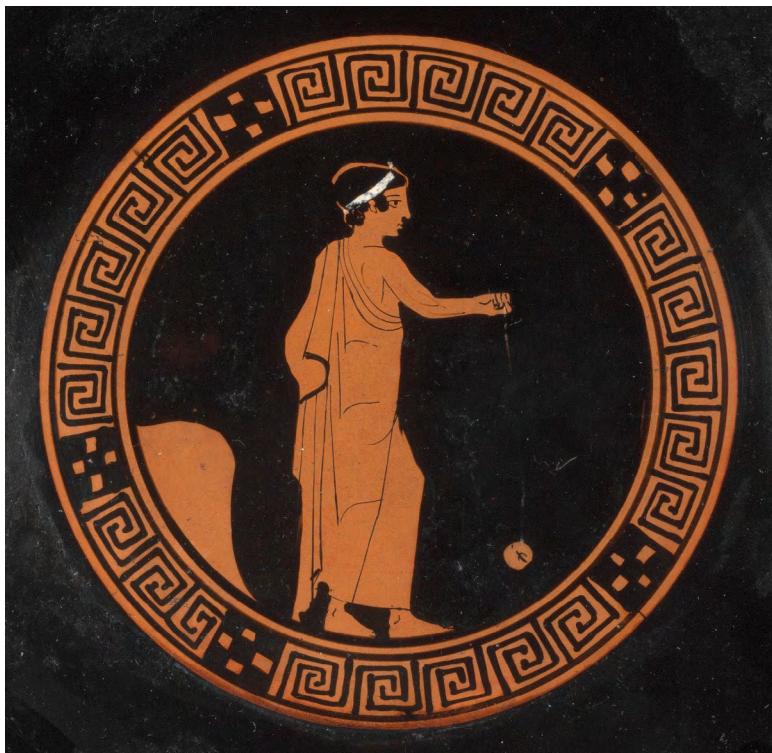


Fig. 8. Attic cup (ca. 425 BCE), Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz F 2549 (© Photo J. Laurentius).

Bibliography

- CASEVITZ M. 2018, *Les noms du jeu et du jouet en grec*, in V. Dasen, T. Haziza (éds), *Dossier: Jeux et jouets*, in «Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique» 34, pp. 51-60.

¹¹ On *rhombos/jynx* from the Kabeirion, see Sabetai 2022, pl. 4, with earlier bibliography. See in particular Shapiro 1985; Weiss, Buhl 1990.

- COSTANZO D. 2022, *Games and Toys in Context: Problems and Methods of Interpretation. Some Case Studies from Magna Graecia and Sicily*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 141-152.
- CRAWFORD S. 2009, *The Archaeology of Play Things: Theorising a Toy Stage in the 'Biography' of Objects*, in «Childhood in the Past» 2, pp. 55-70.
- DARANI L. 2021, *Iulia Graphis: miniatures et mors immatura*, in V. Dasen, T. Haziza (éds), *Dossier: Jeu, normes et transgressions*, in «Kenton. Revue pluridisciplinaire du monde antique» 36, pp. 121-156.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne*, in «Kernos, Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique» 29, pp. 73-100.
- DASEN V. 2017, *Le hachet d'Archytas: un jouet pour grandir*, in «Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest» 124, 3, pp. 89-107.
- DASEN V. 2021, *Omphale and Heracles: a Knotted Life*, in V. Dasen, F. Spadini (éds), *Bijoux antiques: de l'ornement au talisman. Identités et pratiques sociales*, in «Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies» 3, pp. 61-82.
- DASEN V. in press, *Le jeu comme métaphore. Images ludiques de Grèce ancienne*, Liège.
- DASEN V., VESPA M. 2021, *Ancient Play and Games: in Search of a Definition*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception* (Collection Jeu/Play/Spiel 2), Liège, pp. 5-16.
- DASEN V., VESPA M. 2022, *Toys and Play Experience in Ancient Greece, Etruria, and Rome. An Introduction*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome* (Monographies Instrumentum 75), Drémil-Lafage, pp. 9-14.
- DASEN V., VERBANCK-PIÉRARD A. 2022, *Poupées articulées en image : du jeu au rite*, in V. Dasen, Th. Daniiaux (éds), *Locus Ludi. Quoi de neuf dans la culture ludique antique?*, in «Pallas» 119, pp. 349-378.
- DIEU E. 2022, *Les désignations du 'jouet' en grec ancien et en latin*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 17-30.
- D'ONOFRIO A.M. 2022, *A Stacker Toy from Eretria (and a Collection of Little Cups). A New Look at Old Finds*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 117-128.
- FENDT A. 2022, *Rite de Passage' or Special Ability? The Bronze Statuette of a Boy Holding a Spinning Top in the Munich Collection of Antiquities*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 173-183.
- GIUMANI M. 2020, *La trottola nel mondo classico: archeologia, fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- HASSELIN ROUS I., HUGUENOT C. 2017, *Offrandes hellénistiques en miniature: le mobilier d'une tombe d'enfant d'Érétrie conservé au musée du Louvre*, in «Revue Archéologique» 1, pp. 3-63.

- KLINGER S. in press, *Some Evidence for Amulets in the Demeter and Kore Greek Sanctuary at ancient Corinth*, in M. Chidioglou, M. Spathi, J. Wallensten (eds), *Apotropaia and Phylakteria*, Oxford.
- LAMBRUGO C. 2022, ‘Playing’ with Stones. Stone Pebbles in the Greek World: Game Pieces, Tools, or Ritual Objects?, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 129-140.
- LAMBRUGO C. in press, *The Materiality of Toys and Children’s Spontaneous Play: Towards a Biography of Ludic Objects*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *A Handbook to Play and Games in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, CUP.
- PATERA I. 2022, Paignia, jeux et jouets d’enfants, d’adultes et fêtes religieuses, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 75-86.
- PAUTASSO A. 2015, *La fille au parot dans la coroplathie archaïque. Histoire et interprétations des relations symboliques*, in S. Huysecom-Haxhi, A. Müller (éds), *Figurines grecques en contexte. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Villeneuve d’Ascq, pp. 25-34.
- REFFIELD J. M. 2004, *The Locrian Maidens. Love and Death in Greek Italy*, Princeton.
- RENDU-LOISEL A.-C. 2020, “S’il y a beaucoup de jeux dans la ville: trouble pour cette ville”: *fortunes et infortunes du jeu dans les textes de l’ancienne Mésopotamie*, in D. Bouvier, V. Dasen (éds), *Héraclite: Le temps est un enfant qui joue*, Jeu/Play/Spiel 1, Liège, pp. 225-238.
- RENDU-LOISEL A.-C. 2022, *Jeux de déesses, de jeunes filles et d’enfants dans l’ancienne Mésopotamie*, in M.-L. Arnette, V. Dasen (éds), *Joueuses!* in «Clio. Femmes, Genre, Histoire» 56, pp. 115-126.
- ROSSIE J.-P. 2022a, *Vegetal Material in Moroccan Children’s Toy and Play Culture*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 213-225.
- ROSSIE J.-P. 2022b, *Jeux et jouets de filles dans l’Anti-Atlas marocain au XXI^e siècle*, in M.-L. Arnette, V. Dasen (éds), *Joueuses!* in «Clio. Femmes, Genre, Histoire» 56, pp. 153-164.
- SABETAI V. 2022, *The Archaeology of Play in Boeotia. A Contribution to the Ludic Culture of a Greek Region*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 153-172.
- SCHWARZMAIER A. 2021, *Der Frauen schönste Zier – Griechischer Goldschmuck mit figürlicher Dekoration und seine Bedeutung*, in V. Dasen, F. Spadini (éds), *Bijoux antiques: de l’ornement au talisman. Identités et pratiques sociales*, in «Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies» 2, pp. 75-97.
- SHAPIRO H.A. 1985, *Greek ‘Bobbins’: a New Interpretation*, in «Ancient World» 11, pp. 115-120.
- SMITH A. C., BERGERON M. E. (eds) 2011, *The Gods of Small Things*, in «Pallas» 86.

- THIBAULT M. 2022, *Toys, Toyling, Toyish: The Semiotics of Objectual Play*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, pp. 241-248.
- TORRE C. 2019, *La trottola cosmica: da Manilio (Astronomica 3, 356-361) a Roger Caillois*, in «Enthymema» 23, pp. 461-482.
- WEISS, C., BUHL, A. 1990, *Votriegaben aus Ton. Jojo oder Fadenspule?*, in «Archäologischer Anzeiger», pp. 494-505.
- WYLER S. 2008, *Faire peur pour rire? Le masque des Erotes*, in «La part de l'œil» 23, pp. 104-121.

A Turning World

A Multidisciplinary Approach to Spinning Tops and other Toys and Games

Claudia Lambrugo (ed.)

This volume presents the results of a research project carried out by a team at the University of Milan. Since meeting almost ‘for fun’ in 2009, this team has grown over the years, and has now a place in international research on the value of playful activities and artifacts.

More precisely, this publication is associated with the LALLACT project (*Lexicon of Ancient Ludonims, Ludic Activities, and Cultural Tradition*), which is dedicated to creating a digital Lexicon of games, starting with the spinning top and blind man’s buff. The collected essays represent the outcome of a fruitful interdisciplinary discussion on these two games.

In copertina: Trottola in legno costruite da un artigiano di Cigole, in provincia di Brescia
(© fotografia di Valerio Gardoni)

ISBN 979-12-80325-89-1 (print)
ISBN 979-12-80325-94-5 (PDF)
ISBN 979-12-80325-96-9 (EPUB)
DOI 10.54103/milanoup.98