

# ARISTONOTOS

Scritti per il Mediterraneo antico

## Mura Tarquiniesi Riflessioni in margine alla città

*a cura di Giovanna Bagnasco Gianni*



Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Mura Tarquiniesi  
Riflessioni in margine alla città

*a cura di Giovanna Bagnasco Gianni*

ARISTONOTHOS  
Scritti per il Mediterraneo antico

Vol. 14 (2018)

Ledizioni 

*Mura tarquiniesi. Riflessioni in margine alla città*  
a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

Copyright © 2018 Ledizioni  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano  
Prima edizione: dicembre 2018, *Printed in Italy*  
ISBN 9788867058945

Collana ARISTONOTHOS – Scritti per il Mediterraneo antico – NIC 14

*Direzione*

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

*Comitato scientifico*

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

*Redazione*

Enrico Giovanelli, Stefano Struffolino

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

In copertina: Il mare ed il nome di Aristonothos.

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

Finito di stampare in Dicembre 2018

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



# SOMMARIO

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

## **Riflessioni in margine alla città...**

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

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

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

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

## **...dati dagli scavi Romanelli sul Pianoro della Civita**

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

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

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

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



## DANZA E MUSICA NELLE TAVOLE IGUVINE

*Giovanna Rocca*

### 1. Premessa

Giovanna Bagnasco Gianni mi ha proposto di studiare il tema ‘danza e musica’ nell’Italia antica per indagare se la sua tesi che, in Etruria, “al suon di musica si definisce lo ‘spazio’” possa trovare un confronto in altre tradizioni.

Dovendomi concentrare sul rapporto fra rito e musica, la scelta è caduta sulle Tavole Iguvine come testimoni più rappresentativi della conservazione di rituali sia dal punto di vista linguistico che della dottrina teologica<sup>1</sup>. Nel corso degli studi, gli studiosi hanno notato come questi testi presentino una struttura comune con altri di area etrusca e latina (fondamentale il parallelo di piaculo e lustrazione con i noti passi del trattato di Catone, *De agri cultura*, 134 e 139-141); per questo motivo le Tavole costituiscono oggi un documento *princeps* per delineare la *koinè* italica<sup>2</sup> sul versante culturale. In particolare, nel confronto con l’etrusco, la comparazione ha portato all’elaborazione del metodo bilinguistico di Olzscha e Pallottino; in questa rete di rapporti culturali, la straordinaria conservazione del *liber linteus* della mummia di Zagabria ha permesso quindi di ipotizzare l’esistenza di libri rituali precedenti la scrittura su bronzo anche in Umbria.

Nel corso del lavoro, che ho accettato con entusiasmo, mi sono però resa conto della necessità di circoscrivere il campo, data la

---

<sup>1</sup> Si tratta di sette tavole in bronzo, rinvenute nel XV secolo, scritte parte in alfabeto latino (L), parte in alfabeto etrusco (U). Secondo la convenzione in uso le forme umbre sono rese in grassetto, quelle latine in corsivo.

<sup>2</sup> Per ricostruzione e discussione delle diverse teorie sulla *koiné* e sul metodo bilinguistico, si veda l’ottimo lavoro di TRIANTAFILLIS 2004-2005, pp. 605-683.

vastità del tema da trattare e le competenze plurime da esso richieste, quali la musicologia, la metrologia e il valore antropologico della danza; mi sono quindi arrestata alla proposizione di materiale per lavori successivi.

Il tema della musica e delle sue funzioni è un tema difficile, le cui tracce giunte a noi sono, giocoforza, tutte indirette, trattandosi, per lo più, di testi poetici, di passi in cui gli Autori antichi citano esplicitamente la musica e la danza, di trattati<sup>3</sup>; abbiamo, è vero, anche un ingente patrimonio iconografico a tema musicale trasmessoci dalle raffigurazioni di musicanti e di danzatori in affreschi, vasi, statue; e, infine, ci soccorrono i ritrovamenti archeologici di strumenti musicali antichi, molte volte ricostruiti nella meccanica anche con l'aiuto di musicologi ed esperti. Nell'ultimo decennio, si è assistito a un rapidissimo sviluppo di studi specifici sulla musica e sulla danza antiche, che hanno contribuito a delineare questo campo di studi come ambito specifico<sup>4</sup>.

La bibliografia è forzatamente ridotta al solo Prosdocimi: l'uscita dei tre volumi (2015) sulle Tavole Iguvine, maturati in una

---

<sup>3</sup> Uno fra i più celebri trattati sulla musica antica a noi noto è il *De musica* di Plutarco; ma anche i testi di Boezio, Sant'Agostino e altri autori tardi sono per noi importanti, per cui si veda la sezione dedicata alla musica di FLAMMINI 1990. Sappiamo inoltre, grazie alle testimonianze giunte fino a noi (e passate dall'Antichità al Medioevo) che la notazione musicale antica si serviva delle lettere dell'alfabeto greco e di un apparato di punti e linee che servivano a indicare il dettato melodico; su questo si veda il trattato del IV secolo sulla notazione musicale di Alipio.

<sup>4</sup> Naturalmente la bibliografia sull'argomento è sterminata e, in gran parte, legata agli studi di metrica. Fra gli autori, ricordo qui, oltre a quanto citato nella nota precedente, gli studi di Simonetta Grandolini, e, per l'Etruria, il volume *La musica in Etruria*, Atti del convegno internazionale, Tarquinia 18-20 settembre 2009, a cura di M. Carrese, E. Li Castro, M. Martinelli, Tarquinia 2010. Di recente, si veda, in particolare, a partire dal 2006-2007, la fervente attività del gruppo ΜΟΙΣΑ, International Society for the Study of Greek and Roman Music and Its Cultural Heritage. Per la danza, una disamina della storia degli studi è offerta oggi da ALONSO FERNÁNDEZ 2011.

trentennale – e forse più – frequentazione con questi testi è punto di partenza ineludibile perché offre, oltre una rivisitazione della storia testuale e delle fasi di incisione delle sette Tavole, novità rilevanti, riletture dei contesti linguistici e proposizioni etimologiche convincenti, date sempre con uno sguardo alla fonti antiquarie e così ben argomentate sul piano logico da far passare in seconda linea molti dei lavori precedenti<sup>5</sup>.

## 2. Le ‘sante’ mura

Anzitutto, per restare in tema con l’argomento ‘mura’, centrale in questo volume, e offrire un esempio delle novità di *TI II*, si può citare un termine da sempre identificato come un toponimo avente un riferimento ‘fluviale’ in cui localizzare un rito esterno (*trans*) al circuito urbano, *Traha Sahatam*, *Traha Sahata*, *Traha Sahate*, *Satam-e*; tradotto, dunque, da sempre come ‘al di là della Sata’ / ‘alla Sata’, in riferimento ai due torrenti Cavarello e Camignano che attraversano Gubbio<sup>6</sup>. Il sintagma è da Prosdocimi reinterpretato come ‘Transmuros/muri/moenia’. *Sahata* viene interpretato infatti come ‘*Sancta*’, fatto giustificabile dal punto di vista fonetico<sup>7</sup>, e, sul lato semantico, ‘*Sancta*’, come forma ellittica, è connesso con ‘*Muri*’ sulla base della testimonianza di Cicerone: *urbis muri, quos vos pontifices, sanctos esse dicitis* (*De nat. deorum III, 94*)

Il tipo *trans* + ‘fiume’, secondo l’etimologia vulgata, funzionerebbe, in via di principio, in base al parallelo *Transtiberim*, ma la metodologia seguita da Prosdocimi parte dall’assunto che una

---

<sup>5</sup> *TI II*.

<sup>6</sup> Si veda ANCILLOTTI – CERRI 1996, p. 407. Gli Autori riportano l’idronimo *Sahata* a indoeuropeo \**sabā-* > \**sab-tā-* ‘mosto bollito, birra, brodaglia’ usato per designare un corso d’acqua spumeggiante, con paralleli tipologici in altri nomi di fiumi; oppure in alternativa a \**sapta* da \**syg<sup>w</sup>tó-* ‘depresso, affossato, sprofondato’ il cui passaggio a un sostantivo femminile può aver causato lo spostamento di significato a ‘fossato, avvallamento’.

<sup>7</sup> Mostra infatti lo stesso comportamento di *śihito* ‘*cincto*’.

etimologia deve anche (e più) basarsi sulla morfologia, dotata di una struttura formale in un certo modo più oggettiva di una struttura semantica. Nelle testimonianze iguvine la morfologia è chiara nell'alternanza delle pre- (*Traha* 'trans-' moto a luogo, nelle forme tipo *Traha Sahata*) e posposizioni (-e(n) 'in/ad', nella forma *Satame*)<sup>8</sup> ed è indice del trapasso da un microtoponimo tratto da un nome di lessico o di luogo (*muri*) ad un vero e proprio toponimo (*Muri*) che delinea una linea di confine<sup>9</sup>.

La questione della *sanctitas* dei muri<sup>10</sup>, all'insegna di *sancio* e del suo participio passato *sanctus*, risiede nel loro stesso modo di essere costituiti: "I muri hanno realtà giuridica in senso religioso" (*TI II*, p. 380).

### 3. Danza e musica nelle Tavole iguvine

I termini che fanno riferimento a danza e musica nelle Tavole Iguvine sono i seguenti: per la danza, **ahtrepuřatu**, *ahatripursatu*, *atripursato*, che fanno riferimento al 'tripudium', e, per il canto, **ařkani kanetu** 'canto con accompagnamento' e **tačez**, 'preghiera senza accompagnamento musicale'. Lo schema seguente riporta i passi in cui questi tre momenti ricorrono:

---

<sup>8</sup> La forma **satam-e** (Ib 38) corrisponde nella redazione di VII a 45 a *traha sahatam*: vi è differenza nell'espressione tra dire *Sata* e *trans sata*.

<sup>9</sup> Semplifico, per ragioni di spazio e di 'misura', saltando alle conclusioni qui e in altri passi del lavoro.

<sup>10</sup> F 348L... *sanctum murum, qui sit circum oppidum*.

MOMENTI RITUALI	DANZA ( <i>TRIPUDIUM</i> )	CANTO CON ACCOMPAGNAMENTO	PREGHIERA <b>TACEZ</b> <i>/TASES</i>
<b>Ciclo piacularare</b>	VIb 16 VIb 36		Ia 26 Ib 26, 30, 32, 44 VIa 55, 59 ( <i>tases</i> ) VIb 2, 4, 20, 44, 46 ( <i>tases</i> ) VIb 23 ( <i>tasis</i> )
<b>Ciclo lustrale</b>	VIIa 23, 36		Ib 10-44 VIIa 4, 7, 42, 54 ( <i>tases</i> )
<b>Sacrificio del cane; sacrificio di capro e porco</b>	IIa 24, 25, 31, 38 IIb 18		IIa 7, 39
<b>Sacrifici nel <i>vuku</i> 'lucus'</b>		IV 29 <b>ařkani kanetu</b>	IV 27

### 3.1. Danza: **ahtrepuřatu**, *ahatripursatu*, *atripursato* 'si tripodi'

Ciclo piacularare

VIb 16 *pesclu semu vesticatu, atripursato* (L)

Con la stessa preghiera si libi, si tripodi

VIb 36 *tefre iouie, tiom subocau. Persclu sehemu atropusato*<sup>11</sup>  
(L)

Tefro giovio, te invoco. Con la stessa preghiera si tripodi

<sup>11</sup> PROSDOCIMI 1984, p. 205 parla di probabile ipercorrezione nel contrasto umbro latino su una forma "con -i- da apofonia latina e falsamente reintegrato in -o- locale".

## Ciclo lustrale

VIIa 23 *enom vesticatu, ahatripursatu* (L)

Quindi si libi, si tripodi

VIIa 36 *enom vesticatu, ahatripursatu* (L)

Quindi si libi, si tripodi

## Sacrifici

IIa 24 **arvia puni purtuvitu vesticatu ahtrepuřatu** (U)

Gli exa con il poni si sacrifici, si libi, si tripodi

IIa 25 **pustin anćif vino nuvis ahtrepuřatu** (U)Secondo i giri<sup>12</sup> con il vino per nove volte si tripodiIIa 31 **veskles vufets persnihimu vestikatu ahtrepuřatu ařpeltu****statitatu** (U)Con le olle svuotate<sup>13</sup> si preghi, si libi, si tripodi, ci si muova in circolo, ci si fermiIIa 38 **persnihimu vestikatu ahtrepuřatu** (U)

Si preghi, si libi, si tripodi

IIb 18 **veskles pesnimu, atrepuřatu, ařpeltu, statitatu** (U)

Con le olle si preghi, si tripodi, ci si muova in circolo, ci si fermi

Forma grafica. Le differenti trascrizioni sono dovute alla redazione in alfabeto umbro-latino (L) o umbro-etrusco (U) e mostrano, nel primo, alcuni adattamenti della grafia latina per notare l'umbro, come *rs* per ř e *VhV* per segnare la vocale lunga – da rapportare anche a *Vh* della grafia umbro-etrusca<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> **Anćif** 'circolo/circuito > giro', *pustin* ha valore distributivo.

<sup>13</sup> Cioè dopo aver versato il contenuto il che le qualifica come 'vuote' e indica la modalità dell'azione che si compie con i *vesklo-*.

<sup>14</sup> Il fenomeno appare anche in latino, ma ha vita breve, ed è legato al nome di Accio che ha proposto la regola della *geminatio vocalium*: dal momento che sembra poco probabile che due fenomeni grafici simili si siano prodotti indipendentemente, questo implica due conseguenze. La prima ha effetti sulla cronologia della formazione di questo alfabeto, situabile intorno al III /

Forma = morfologia. Tutte le ricorrenze di **ahtrepuřatu**, *ahatripursatu*, *atripursato* sono all'imperativo futuro (\**a-tri-pod-ā-tōd*), modulo costante per esprimere una trasmissione di volontà in *absentia* del destinatario e per riferire di un'azione in acronia (= non subitanea) rispetto al contesto di esecuzione<sup>15</sup>.

Etimologia: **ahtrepuřatu**, *ahatripursatu* è il corrispondente di lat. 'tripodare'; il sostantivo *tripudium* è trasparente (*tres pedes*), antico, riferito da Livio (I, 20, 4) ai *Salii* di numana fondazione (*per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit*) e usato per descrivere un tipo di auspicio (*auspicia ex tripudiis*) di cui Cicerone dice, riportando un antico decreto augurale<sup>16</sup>, *omnem avem tripudium facere posse* (*Div. II, 73*). Col passare del tempo questo auspicio vide impiegati principalmente i polli; il segno favorevole

---

Il secolo a.C.; l'alfabeto latino doveva essere stato conosciuto, verosimilmente, nel III secolo a.C. in seguito alla battaglia del Sentino (295 a.C.); importante a questo proposito la rivisitazione cronologica di Coarelli al terzo quarto del II secolo a.C. dell'iscrizione *CIL XI, 5390* da Assisi, in COARELLI 1991, pp. 5-22. La seconda conseguenza, sostenuta anche da altri dati (come *rs* per ř e || per [(i)j]), ci consente di parlare di convenzioni alfabetiche apprese e di delineare un quadro di scuole scrittorie in possesso di più alfabeti conosciuti come forme, regole d'uso e utilizzazione pratica richiesta dal contesto sociale, in quanto di utilizzazione pubblica. Importante mi sembra, inoltre, la questione posta da Prosdocimi se questo alfabeto riguardi solo l'umbro iguvino e non quello di altri centri perché dovuto al motivo contingente della redazione delle Tavole (*TI II p. 77, nt. 11*).

<sup>15</sup> Sull'uso dell'imperativo nelle prescrizioni esiste una vasta bibliografia: presentazione e discussione del tema in PROSDOCIMI 1998-1999 pp. 347-408; POCETTI 2009, pp. 165-248.

<sup>16</sup> Ci sono numerosi interrogativi, che non staremo a discutere, riguardo a questo passo, cioè da dove Cicerone abbia attinto le sue informazioni, cosa che per noi non cambia la sostanza. Particolarmente interessante mi sembra inoltre la formula dell'auspicio tra il console e il *pullarius*: "*Q. Fabi, te mihi in auspicio esse volo*". *Respondet: "Audiui"*. *Dicito "silentium esse videbitur"*, "*silentium esse videri*". "*Dicito si pascentur*". "*Pascuntur*" (*Div. II, 71*) come esempio di testualità giuridica.

era dato dalla caduta del cibo ingurgitato avidamente dagli animali; in questo caso poteva essere qualificato come *sol(l)istimum* per indicare un auspicio ‘totalmente’ favorevole<sup>17</sup>. Di un altro tipo di *tripudium*, il *sonivium*<sup>18</sup>, non abbiamo sufficienti informazioni per capire la differenza data dalla disgiuntiva *aut* in *nec ex tripudiis solistimis aut soniviis tibi auguror* (Cic., *Ad. fam.* VI, 6, 7) e per l’intreccio tra i due in F 179 L *s.v. nuces* in cui si parla di *tripudium sollistimum*, mentre in Plin., *N.H.* XV, 86, ancora a proposito delle noci, il passo spiega il significato sacrale di questo frutto nelle cerimonie nuziali come dovuto alla loro natura di essere dotate di un doppio rivestimento, non perché cadendo producano un *tripudium sonivium*<sup>19</sup>. Il rituale riguardava il modo di mangiare (*offa* o *puls*) dei polli ed era legato all’inizio di una qualsiasi operazione militare, fosse una campagna di guerra o una battaglia. Oltre al mangiare e a cosa mangiare (evidentemente non un semplice pastone), va sottolineato che si tratta di un auspicio connesso all’inizio di un nuovo ciclo di azioni (la ciclicità ha un significato particolare sia per la data cui si riferisce sia nel senso della ritualità) che non è più compreso a vantaggio di altra interpretazione e, come tale, è

---

<sup>17</sup> Forma di superlativo, per cui si veda: F. 384 L *sollo, osce dicitur id quod nos totum vocamus*, F. 386 L: *Sollistimum A. Pulcher in Auguralis disciplina lib. I ait esse tripudium, quod +aut+ excidit ex eo, quod illa fert: saxumve solidum, aut arbos viviradix ruit, quae nec prae vitio +humani+ caedanturve iacianturve, pellanturve*; Liv. X, 40, 4: *nam cum pulli non pascerentur, pullarius auspiciu mentiri ausus tripudium solistimum consuli nuntiatum*; Cic., *Div.* I, 28: *quod autem scriptum habetis +aut+ tripudium fieri, si ex ea quid in solidum ceciderit, hoc quoque, quod dixi, coactum tripudium solistimum dicitis*; Cic., *Div.* II, 20: *etiamsi tripudium solistimum pulli fecissent L. Iunio et P. Claudio consulibus, classes tamen interisset*.

<sup>18</sup> F. 382 L: *sonivium tripu<dium.... Appius> Pulcher quod ... dit plus quadr...*

<sup>19</sup> *Honor iis naturae peculiaris gemino protectis perimento, pulvinati primum calycis, mox lignei putaminis, quae causa eas nuptias fecit religiosas, tot modis fetu munito, quod est veri similius quam quia cadendo tripudium sonivium faciant*



disprezzato da Cicerone<sup>20</sup>. Quello che emerge, inoltre, è il riferimento di *tripudium*, in queste testimonianze, ad un movimento: che questo fosse importante è sottolineato da Festo (vedi il testo *ad nt.* 17), che attribuisce la qualifica di *tripudium sollistimum* anche alla caduta di altri corpi, quali un *saxum solidum* o un albero dalle radici sane avvenuta senza intervento umano per spinta, lancio o taglio.

Una caduta implica un movimento dall'alto verso il basso: chi di noi ha o ha avuto familiarità con gli animali da cortile sa che questo caratterizza anche l'andatura dei polli quando camminano rapidamente – per esempio al momento del pasto – sollevando una zampa dopo l'altra con un brevissimo intervallo e la perdita momentanea dell'equilibrio che conferisce al loro zampettamento un andamento 'saltellato'.

Il fatto era già stato osservato nelle note di accompagnamento alla traduzione di Plinio (*N.H.* X, 49) da Rackham: "it was a good sign if they are greedily, letting grain drop to the ground in a 'perfectly regular three-step' *tripudium sollistimum*, like the triple beat of the foot in a ritual dance"<sup>21</sup>.

Quanto all'etimologia di *tripudium*, una spiegazione ci viene offerta da Cicerone (*Div.* II, 72), come evoluzione di *terripudium* da *terripavium* 'colpire la terra':

*Nihil ad auspicia; sed quia, cum pascuntur, necesse est aliquid ex ore cadere et terram pavire (terripavium primo, post terripudium dictum est; hoc quidem iam tripudium dicitur) - cum igitur offa cecidit ex ore pulli, tum auspicianti tripudium sollistimum nuntiatur.*

Il passo di Festo 498 L pur lacunoso, conserva alcune informazioni e concorda con Cicerone: *au]spiciis in exultatione tripudiat..... a terra pavienda sunt dicta ...in castris* che allude all'ambito militare

<sup>20</sup> Che infatti lo definisce *auspicium coactum* (*Div.* I, 28, si veda *supra*, nt. 17).

<sup>21</sup> RACKHAM 1967<sup>4</sup>, p. 322.

di utilizzo. Ma A. Ernout e A. Meillet<sup>22</sup> etichettano come paretimologia la spiegazione di Cicerone ritenendo *tripudium* “sans doute danser à trois temps”<sup>23</sup> e ritengono che, anche nell’ambito augurale, il termine abbia fatto riferimento prima ai saltelli degli uccelli e poi alla danza in generale. Pighi rifiuta invece l’equivalenza del tripudio augurale con la danza<sup>24</sup>.

Al di là della connessione con l’auspicio augurale, *tripudium* = danza è sempre stato inteso come danza a ritmo ternario<sup>25</sup> che ricorre nei riti più antichi.

Così Alonso Fernández: “El sustantivo tripudium y el verbo tripudio (denominativo causativo derivado de tripudium) se emplean, normalmente, para designar las danzas más antiguas y características de los rituales romanos y, de manera general, ambas palabra pueden hacer referencia a una danza religiosa cualquiera o al hecho de bailar en ambientes rituales<sup>26</sup>”.

Lat. *tripodo* -as che nel *Dictionnaire étymologique* è messo in connessione con le nostre occorrenze umbre **ahtrepuřatu**, **ahatripursatu** a partire da una base \**abs-tripodato*, ma è invece più verosimile che *a-* iniziale corrisponda a lat. *ad-*, come per A. Ancillotti e R. Cerri “ad- e tripod-”<sup>27</sup> e A.L. Prosdocimi, per cui *ad-* indicherebbe “aderenza ad un’altra azione”<sup>28</sup>. La questione, semplice dal punto di vista della ricostruzione, lo è meno per la storia della parola nella sua successione cronologica. *Tripodare* e *tripodum* si trovano nei resoconti dei *Fratres Arvales* dove sono legati in

<sup>22</sup> *Dictionnaire étymologique*, p. 703.

<sup>23</sup> UNTERMANN 2000, p. 63, s.v. **ahatripursatu**, spiega con “triplice battuta” (“Dreischlag, dreimaliges Aufstampfen”), legato alla danza.

<sup>24</sup> PIGHI 1949-1950, pp. 145-159. Sull’intera questione si veda da ultimo lo *status questionis* delineato da ALONSO FERNÁNDEZ 2011, pp. 117-126.

<sup>25</sup> Come in Grecia la danza pirrica e il ritmo ternario del coriambo. B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia e forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori 2003, cap. 10.

<sup>26</sup> ALONSO FERNÁNDEZ 2011, p. 117.

<sup>27</sup> ANCILLOTTI – CERRI 1996, p. 333.

<sup>28</sup> *TI I*, p. 753, vedi oltre.

particolare alla danza rituale (e questo è da tenere presente per la restituzione di riti e culti arcaici, pur col *caveat* della restituzione augustea) e in testi successivi legati all'equitazione.

*CIL VI, 2104, 31-32 (218 d.C.) Ibi sacerdotes / clusi, succincti, libellis acceptis, carmen descindentes tripodauerunt in verba haec: enos Lases iuuate...;*

*CIL VI, 2067 (bis), 3 (219 d.C.) Ibi sacerdotes / clusi, succinct(i), libellos acc(eptis), carm(en) dic(entes) tripodauer(unt);*

*Inscr. Dessau 9522, 34 (240 d.C.) Deinde in aede reuersi sunt et libellos / acc(eperunt) et tripodantes carm(ina) legerunt;*

*CIL VI, 2104, 38 Post tripodationem deinde signo dato publici introier(unt) et libellos receperunt.*

*Pelagon., 196, 2: si aut in duro aut inter lapides equus fortiter tripodauerit; 269.2 post hanc curam cooperimus sagis et in sole calido sedentes exercemus in tripodo ad sudorem;*

*Veg., Dig. 2.111.1: post curam operitur sagis, et in sole calido exercetur a sessore tripodans usque dum sudet.*

In base alla traduzione greca<sup>29</sup> di *tripodo* (abl.) con δρόμῳ τῷ διὰ κάλπης e all'analisi di κάλπη negli scrittori greci, Ortaleva suppone che tale andatura, utilizzata in operazioni militari durante l'attacco della cavalleria, sia il 'trotto', cioè "un'andatura in cui il cavallo sposta alternativamente due zampe in diagonale", un'andatura simmetrica in grado di offrire una similitudine con un passo di danza 'saltellato' ma con un uguale procedere delle gambe in direzione alternata e frontale<sup>30</sup>.

Ancora una volta è un'andatura animale a suggerire un collegamento con questo tipo di danza, quasi che nel trotto, al contrario del *quadrupes cursus* (cioè il galoppo), si vedesse nel

<sup>29</sup> L'*Ars veterinaria* di Pelagonio (IV d.C.) fu tradotta in greco negli *Hippiatrica* di epoca bizantina.

<sup>30</sup> ORTALEVA 2001, pp. 126-163.

tempo di sospensione intermedio tra una posata e l'altra, un movimento con saltello. Del resto it. *trotterellare* significa proprio 'camminare a passi rapidi, saltellando'.

Contesto delle occorrenze:

- nel ciclo piaculare, che ha luogo davanti e dietro le porte *Tesenaca* e *Veia*, sono inglobati sacrifici supplementari a *Fiso(vio)* (VIb 5-18) e a *Tefro* (VIb 23/4-41), che mancano delle indicazioni riferite al sacrificio centrale ma, in aggiunta, presentano “i moduli di raccordo spazio temporale per la successione immediata rispetto al quando del sacrificio primario; la ‘cosa’ che è oggetto del sacrificio aggiuntivo; la preghiera specifica, eventualmente distribuita secondo le azioni sacrificali e/o le cose sacrificali; le azioni sacrificali in rapporto alle cose e descritte nelle successioni in sé e, correlatamente, la distribuzione delle azioni del sacrificio suppletivo rispetto alle azioni di quello primario, con infine la prescrizione di chiusura generale del sacrificio” (TI II, p.186).
- L'azione *atripursato* si svolge in entrambi i casi dopo la preghiera per la rocca (*okri*) *Fisia* e la città (*tota*) di Gubbio ed è preceduta da *pesclu semu/persclu sehemu* ‘con la stessa preghiera/insieme con la preghiera’<sup>31</sup>;
- nel ciclo lustrale: per la parte che ci interessa (3-41) abbiamo sacrifici a *Šerfo Martio* in località *Fondli*, a *Prestota Šerfia* di *Šerfo Martio* a *Rubinia* (seguito da rito defissorio e sacrificio ulteriore a *Fiso(vio) Sancio*), a *Tursa Šerfia* di *Šerfo Martio* a *Traha Sahata*. Seguono azioni riguardanti il momento finale del sacrificio con conclusione a *Traha Sahata*. L'azione *ahatripursatu* si svolge dopo la preghiera a *Prestota Serfia* per il *poplo* della città di Gubbio e per la città di Gubbio;
- nei sacrifici in IIa del cane, in IIb di capro e porco.

L'azione **ahtrepuřatu** è preceduta in tre casi da **persnimu** la ‘preghiera’, centrale nella forma del sacrificio; tre volte in

---

<sup>31</sup> Il cui valore è dato dall'associazione con *persnimu* all'insegna di umbro *pers-* per ‘pregare’, ie. \**perk-* / *prek-*, lat. *precor/posco*.

combinazione con **vestikatu** e ampliata due volte con **ařpeltu** ‘girare intorno’, che identifica un movimento circolare, e **statitatu** ‘ci si fermi’, per un arresto (= stare) sul posto. L’unica volta in cui viene esplicitata la durata dell’azione, *nuvis* ‘9 volte’ – numero che interviene spesso nei rituali romani come quello del 207 a.C., dove si parla di un coro di *tres novenae virgines* (Liv. XXVII, 37, 14) – questa avviene ‘dopo i giri’ e ciò crea una correlazione con il ‘girare intorno’ e il fermarsi, implicito nei nove giri (dopo il nono ci si ferma).

Dal momento che il *purdovium*<sup>32</sup> si realizza, oltre al **persnimu**, come **vestikatu** e **ahatripurato**, la cui giunzione è data dal preverbo *ad-* e dalla loro frequente compresenza, non sarà inutile riflettere sul primo termine di questa correlazione. **Vestikatu**, denominativo in -Ca-, non ha una etimologia evidente; in relazione al contesto, in cui intervengono vari ingredienti, cosa che farebbe scartare il riferimento a *libamentum*, in voga nelle traduzioni fino agli anni Ottanta, A. Ancillotti e R. Cerri propongono ‘impastare’ (con una possibilità di raffronto col gr. δέψω ‘rendere pastoso’, riferito alla cera, che lo qualificherebbe come prestito antico)<sup>33</sup>, in questo sostenuti dal lavoro di Sandoz<sup>34</sup> che lo mette in relazione a un tema \**depsto-* e con lat. *depsticius* ‘(pane) ben impastato’, citato da Catone, a.c. 74. Meiser, non convinto del passaggio fonetico *d-* > *l-* > *u-* (*deps-* > *leps-* > *ues*), pensa invece a un \**leip-s-to-* ‘spalmato’<sup>35</sup>.

Il termine è stato invece da Prosdocimi collegato al campo semantico del ‘far crescere’ gli dei tramite il sacrificio, non solo secondo la via del confronto etimologico offerto da sanscrito *vaks* ‘crescere’, ma, soprattutto, con il sostegno dalla stessa concezione latina del sacrificio come ‘offerta, distruzione e nutrimento degli dei’

<sup>32</sup> *Purdovium* ‘porro dare’, ‘oblare’ è il momento centrale del sacrificio che si identifica con il sacrificio stesso. Da ultimo vd. ROCCA 2018.

<sup>33</sup> ANCILLOTTI – CERRI 1996, s.v. *libamentum*.

<sup>34</sup> SANDOZ 1979, pp. 339-346.

<sup>35</sup> MEISER 1986, p. 83. Per questo e per il successivo paragrafo cito quasi testualmente dal mio lavoro: *Due strumenti del sacrificio, lat. olla – umbro veskla: una nuova etimologia*, in “IL”, 41, 2018, pp. 47-53, in part. p. 50.

(*mactare, adolere*), alla luce di una ideologia che risalirebbe a quota indeuropea<sup>36</sup>; è, questa, un'altra delle novità etimologiche offerte in *TI II* (p. 1190 ss.).

In unione con **ahatripurato, vestikatu** è la realizzazione del *purdoviom*.

In un recente studio, basato ancora sulla vecchia interpretazione di *vestikatu* = 'libation', Lacam<sup>37</sup>, fondandosi sul presupposto di una danza eseguita insieme ad una libagione, giunge alle seguenti conclusioni, delineate nel riassunto iniziale: "Contrairement à ces exemples romains [cioè Salii e Arvali], le martèlement ombrien n'a aucune visée esthétique : il a pour fonction rituelle essentielle, comme la libation à laquelle il est systématiquement associé, de faciliter (et d'apaiser) la communication avec des dieux ambivalents et inquiétants, aux ramifications souterraines". A prescindere dal fatto che difficilmente un momento del rituale risponde ad esigenze estetiche, non si dovrebbe lavorare su singole parole di cui non è nemmeno accennata la problematicità (**vestikatu**) e su queste costruire un micro sistema senza uno sguardo di insieme all'intera struttura sacrificale, che, pur complessa, risulta chiara nei suoi momenti.

I dati a nostra disposizione sono concordi nel mostrare che

---

<sup>36</sup> *Adolere* = *auctius facere, augere*. Ideologicamente questa crescita è connessa al nutrimento per via di *alere*, e il nutrimento per gli dei è senz'altro il sacrificio. L'area di *mactus, mactare* < \**magere* indica un'altra forma di crescita, sempre connessa al sacrificio, questa volta per cibo distrutto (il *sacrum* che si dà agli dei). La comparazione indoeuropea, nella fattispecie col sanscrito, offre l'anello mancante della catena. GONDA 1975, p. 448 ha spiegato sscr. *mah-, maháyati* come 'accrescere' fissando per entrambi i termini un valore astratto che LAZZERONI 1983, p. 47 riconosce invece come più concreto equiparando cibo e bevande sacrificali alla preghiera, elementi che in egual modo sono graditi agli dei e li accrescono. Questo accrescimento (nutrimento = forza) ritorna sul fedele che l'ha provocato rendendolo a sua volta più forte. Vedi PROSDOCIMI 1989, pp. 147-168.

<sup>37</sup> LACAM 2011, pp. 5-26; anche UNTERMANN 2000, p. 847, s.v. **vestikatu** pensa a un "sacrificio di liquidi".

**vestikatu**, con **ahatripurato**, rappresenta un'azione conclusiva che partecipa pienamente al rito, di cui costituisce uno degli elementi, e che lo rende 'compiuto'.

### 3.2. Musica: **ařkani kanetu**

La Tavola IV descrive un sacrificio a *Pomono*, *Vesuna* e altre divinità: a chiusura della cerimonia ricorre la formula - *hapax* - **ařkani kanetu**<sup>38</sup>. **Kanetu** è imperativo III singolare di un verbo che corrisponde a lat. *canere*, con una difficoltà morfologica che non fa conto qui di spiegare perché il focus si appunta sulla semantica. Dal punto di vista formale, **ařkani**, con *ař-* per *ad-* dunque *ad-kani*, nel *Vocabolario delle forme umbre commentato* di Ancillotti – Cerri 1996, s.v. è spiegato come “acc. sg. ms. di un tema in *-io-* ‘canto di accompagnamento, accompagnamento corale’. Infatti l’um. *ařkani(m)* in latino suonerebbe *\*accinium*, entrambi continuando *\*ad-kan-io-m*. Ma se in lat. *\*accinium* non esiste c’è però *accinere* che vale ‘accompagnare con un canto’”.

**Ařkani kanetu** sarebbe allora una costruzione particolare con accusativo dell’oggetto interno: il sostantivo che esprime l’oggetto è infatti corradicale con il verbo che lo regge, di norma intransitivo, in una figura allitterante come *vivere vitam*, *pugnare pugnam*, *currere cursum*. Una soluzione del genere non ha soddisfatto pienamente Prosdocimi, che ha ripreso la questione riportandola al valore primario del latino *cano* e al contesto e alle modalità del ‘pregare’ in umbro. Il punto di partenza sono stati gli studi di Peruzzi sulla poesia conviviale nella Roma arcaica in cui viene dimostrato, con il consueto stile e un’argomentazione serrata, il valore di *cano*, connesso, via etimologica, a *carmen* ‘componimento ben composto’ da *\*can-men*, accennata nel noto passo di P. ex F. *Camenaē musae a carminibus sunt dictae, vel quod canunt antiquorum laudes, vel quod sint castae mentis presides*; non si tratta del semplice ‘cantare’ ma

---

<sup>38</sup> Analisi e commento della formula anche in WEISS 2010.

del ‘cantare con uno strumento’. Questo significato primario del verbo si evince dalla costruzione con l’ablativo *cano fidibus, cano tibiā*, mentre, per riferirsi ad una azione in cui non compaiono strumenti, si ha l’aggiunta *assa voce, sola voce*.

Per Prosdocimi: “Data l’evidenza di **kanetu** = ‘*canitu*’, dopo quanto visto al seguito di Peruzzi, **aṛkani** non può essere che l’accompagnamento musicale alla voce che *kane-*, e come tale, non dovrebbe essere un accusativo, ma uno strumentale: si specifica che si canta tramite uno strumento che intona = dà la melodia” (*TI II*, p. 801). Una considerazione ovvia su ‘chi fa cosa’ in base al parallelo con Roma, dove gli strumenti più antichi sono lira e flauto: se lo strumento utilizzato per l’accompagnamento è la lira (o strumento simile), chi suona può essere anche colui che, allo stesso tempo, canta; se lo strumento utilizzato è il flauto (o simile), musicista e cantore dovrebbero essere, logicamente, due figure distinte, dal momento che il flauto è uno strumento a fiato.

Il passo **inumek kumaltu / aṛkani kanetu / kumates persnimu** ‘allora si faccia poltiglia / aṛkani si canti / con la poltiglia si preghi’ conclude l’azione che qui si riferisce al **comolom** ‘commoliri’, ultimo momento del sacrificio, che solo qui è descritta con questa specificazione, e ci offre l’immagine di una esecuzione vocale e, insieme, strumentale; di più, ci permette l’inserzione di *kane-* nella casella dei verbi del ‘dire’ umbri come ‘dire cantato’ in opposizione a un ‘dire non cantato’, correlazione fondata sull’importanza delle modalità in cui si esprime l’attività vocale.

Resta il problema del perché in questo solo passo sia esplicitato l’accompagnamento strumentale; così come un ulteriore problematica è offerta dall’interpretazione della formula con cui proseguiamo questa disamina.

### 3.3. **Taçez**: ‘pregare in silenzio’

**Taçez** è participio passato \**taket(o)s*, trasparente a confronto con lat. *tacitus*; ricorre al singolare in accordo con colui che conduce la cerimonia, l’**aṛfertur**, mentre è plurale in accordo con i **prinuvatu**



(*prinuatir tašetur* ‘con i prinuvati preghino in silenzio’ di VIb 57, VIIa 56).

**Taçez** è stato interpretato in vari modi, sempre però nell’ottica del lat. *tacitus*: ‘in silenzio’ o ‘a voce bassa, mormorata’, cosa da spiegare in una preghiera pubblica che concerne una cerimonia quale piaculo e lustrazione della città. Prosdocimi, perciò, propone un’alternativa che riguarda la modalità del ‘dire silenzioso’ in rapporto al ‘dire canoro’, ovvero nel ‘dire non cantato = senza accompagnamento musicale’, correlazione a cui si è accennato al paragrafo precedente (TI II, p. 803).

La differenza tra un dire ‘**taçez**’, costante nella preghiera<sup>39</sup>, e un dire ‘**ařkani**’ dovrebbe implicare che tutto ciò che non è **taçez** era cantato: ma allora perché in una sola occasione vi è quest’ultima prescrizione? La risposta potrebbe essere nella sua posizione all’interno del **comolom**, che è una azione frazionata in altre, ma unitaria nell’insieme tra ‘il macinare’ e il ‘pregare’ con le cose macinate, e rientrare nella casistica presenze / assenze esplicitate nelle diverse redazioni attestate dalle Tavole.

#### 4. Conclusioni

Come anticipato nella premessa, questo lavoro ha voluto proporre un percorso fra i passi delle Tavole iguvine interpretabili come momento di musica e danza, connessi ai momenti rituali in una tradizione importante dell’Italia antica come l’umbro. Dall’analisi è emerso che l’azione del ‘danzare’ si svolge dopo la preghiera, in due casi in corrispondenza con l’oblazione (**vestikatu**) e avviene con un movimento circolare: la durata è espressa solo una volta con ‘nove giri’. Dai contesti si conferma la sua posizione ‘conclusiva’

---

<sup>39</sup> L’opposizione è chiara in un passo di poco precedente **inumek erus taçez teřtu** (IV 26), quindi ‘in silenzio si dia l’*erus*’, in cui **taçez** specifica **erus** (terzo momento del sacrificio = distruggere per gli dei) in questo solo caso perché *erus* non ha la prescrizione della preghiera, al contrario del **comolom** che la comporta sempre.

dell'intero rito sacrificale il quale poteva essere accompagnato o meno con accompagnamento musicale. Concludiamo sottolineando che, benché la Tavole iguvine costituiscano un corpus a suo modo ristretto, che, probabilmente, non esaurisce le festività calendariali, né contempla riti privati o pubblici di altra natura – come i riti di passaggio, funerari o matrimoniali –, tuttavia appaiono rilevanti, grazie alla quantità e alla qualità delle testimonianze, per l'argomento 'rito' e 'spazio del rito' all'interno/esterno della città.

[giovanna.rocca@iulm.it](mailto:giovanna.rocca@iulm.it)

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALONSO FERNÁNDEZ 2011 = Z. ALONSO FERNÁNDEZ, *La danza en época romana: una proximación filológica y lingüística*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- ANCILLOTTI – CERRI 1996 = A. ANCILLOTTI, R. CERRI, *Le tavole di Gubbio e la civiltà degli Umbri*, Perugia 1996.
- COARELLI 1991 = F. COARELLI, *Assisi repubblicana: riflessioni su un caso di autoromanizzazione*, in “Atti dell’Accademia Proporziana del Subasio”, 6, 19, 1991, pp. 5-22.
- Dictionnaire étymologique* = A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris 1985<sup>4</sup>.
- FLAMMINI 1990 = G. FLAMMINI, *Il “prooemium” del “De institutione musica” di Boezio*, in C. SANTINI, N. SCIVOLETTO (a cura di), *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, vol. I, Roma 1990, pp. 219-232.
- GONDA 1975 = J. GONDA, *Selected Studies II*, Leiden, 1975
- LACAM 2011 = J.C. LACAM, *Le “prêtre danseur” de Gubbio. Étude ombrienne (III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. J.-C.)*, in “RHR”, 1, 2011, pp. 5-26.
- LAZZERONI 1983 = R. LAZZERONI, *Oggetto materiale e atto verbale nella cultura vedica*, in E. CAMPANILE (a cura di), *Problemi di lingua e cultura nel campo indoeuropeo*, Pisa 1983, pp. 47-52.
- MEISER 1986 = G. MEISER, *Lautgeschichte der Umbrischen Sprache*, Innsbruck 1986.
- ORTALEVA 2001 = V. ORTALEVA, *La terminologia greco-latina per designare le andature del cavallo (con un’appendice sull’etimologia dell’italiano danzare)*, in “IF”, 106, 2001, pp. 126-163.
- PIGHI 1950 = G.B. PIGHI, *Tripudium*, in “Rendiconto delle sessioni dell’Accademia delle scienze dell’Istituto di Bologna. Classe di scienze morali”, s. V, 3, 1949-1950, pp. 145-159.
- POCETTI 2009 = P. POCETTI, *Lineamenti di tradizioni ‘non romane’ di testi normativi*, in A. ANCILLOTTI – A. CALDERINI (a cura di), *L’umbro e le altre lingue dell’Italia mediana antica*, Atti del I Convegno Internazionale sugli Antichi Umbri, Gubbio 20-22 settembre 2001, Perugia, 2009, pp. 165-248.

- PROSDOCIMI 1984 = A.L. PROSDOCIMI, *Le Tavole Iguvine*, I, Firenze 1984.
- PROSDOCIMI 1989 = A.L. PROSDOCIMI, *Cibo degli dei e cibo degli uomini: “magmentum” e “mactare” “adolere – adultus” e “adolesco – adulescens”*, in O. LONGO, P. SCARPI (a cura di), *Homo edens, Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Verona 13 - 15 aprile 1987, Milano 1989, pp. 147-168.
- PROSDOCIMI 1999 = A.L. PROSDOCIMI, *Lingua e costituzione testuale in testi prescrittivi latini e italici*, in “AIV”, 157, 1998-99, pp. 347-408.
- ROCCA 2018 = G. ROCCA, *Due strumenti del sacrificio, lat. olla - umbro veskla: una nuova etimologia*, in “IL”, 41, 2018, pp. 47-53.
- RACKHAM 1967<sup>4</sup> = H. RACKHAM (ed.) *Pliny. Natural History, Volume III: Books VIII-XI* (Loeb Classical Library 353), Cambridge (MA) 1967<sup>4</sup>.
- SANDOZ 1979 = C. SANDOZ, *Le nom d'une offrande à Iguvium: ombr. vestiçia*, in “Bulletin de la Société Linguistique de Paris”, 74, 1979, pp. 339-346.
- TI II = A.L. PROSDOCIMI, *Le Tavole Iguvine. Preliminari all'interpretazione. La testualità: fatti e metodi*, II, Firenze 2015.
- TRIANAFILLIS 2005 = E. TRIANAFILLIS, *Il concetto di coiné italica dal 1930 ad oggi*, in “AIV”, 163, 2004-2005, pp. 605-683.
- UNTERMANN 2000 = J. UNTERMANN, *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg 2000.
- WEISS 2010 = M. WEISS, *Language and Ritual in Sabellic Italy. The Ritual Complex of the Third and Fourth Tabuale Iguvinae*, Leiden-Boston 2010.