



Petretto, Maria Alessandra (2007) *La 'Selva musicale' di Marziano Capella: De Nuptiis 1, 11*. Sandalion, Vol. 29-30 (2006-2007 pubbl. 2007), p. 77-94.

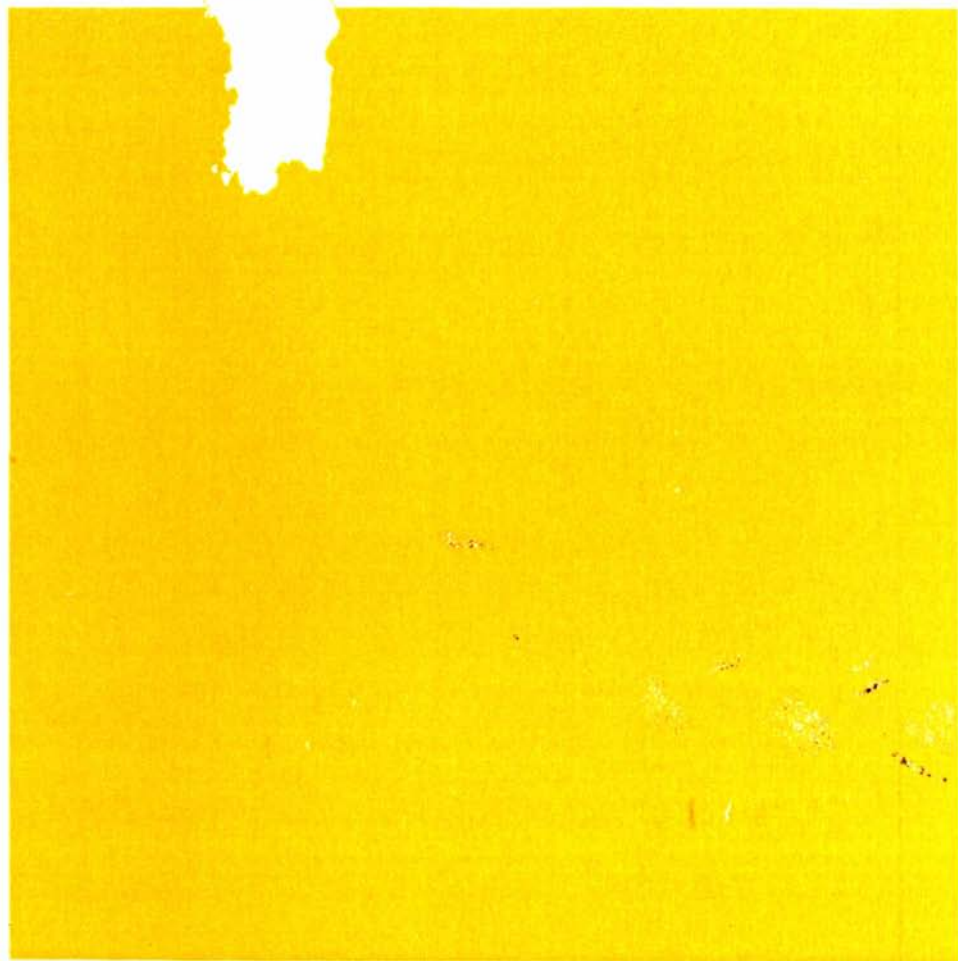
<http://eprints.uniss.it/4920/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

29=30

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:
gmpintus@uniss.it

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri
Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battezzatore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

ANDREA BLASINA, *Soph. Trach.* 862 ss.: strategie sceniche del dolore □
GIUSEPPINA MAGNALDI, Sul testo di Cic. *Phil.* 2, 54; 2, 118; 3, 36; 8, 17;
10, 17; 11, 5 □ FERRUCCIO BERTINI, Il triangolo erotico in Catullo e in
Ovidio □ MAURIZIA MATTEUZZI, Epicuro “cieco”? Un problema esegetico
in Luc. *Alex.* 47 □ ANTONELLO SANNA, La ἐν τῇ Ἀφρικῇ ἡγεμονία
τῆ τε Δελματίας: nota sulla natura degli *officia* di Cassio Dione (XLIX
36, 4) □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, La ‘selva musicale’ di Marziano
Capella: *De Nuptiis* 1, 11 □ PIETRO MELONI, Sant’Agostino e il *Cantico
dei Cantici* □ ANTONINO ISOLA, Poeti spoletini del IV-V sec. I *carmina* 79-
82 della *sylloge Laureshamensis* IV □ GIOVANNA MARIA PINTUS, *Eucherio
Agroecius*. La lettera di Agrecio al vescovo Eucherio □ MARCO GIOVINI,
La consapevole illusione o l’auto-inganno d’amore secondo Fedro (*app.*
29) e le sue riletture medievali □ JEROEN DE KEYSER, Per la *Respublica
Lacedaemoniorum* e l’*Agesilaus* di Francesco Filelfo □ MARIA TERESA
LANERI, Un corrispondente epistolare di Marsilio Ficino: l’umanista vene-
ziano Marco Aurelio □ MICHELE NAPOLITANO, Il manuale tecnico in
Grecia e a Roma (a proposito di un libro recente) □ Recensioni, schede,
cronache e notizie.

Sassari 2006-2007

MARIA ALESSANDRA PETRETTO

LA 'SELVA MUSICALE' DI MARZIANO CAPELLA:
DE NUPTIIS 1, 11

Il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella è ricco di riferimenti alla musica, e non soltanto nella parte centrale del IX libro in cui sono condensati i principi di teoria armonica, ma anche nella cornice narrativo-allegorica, dove non mancano citazioni e aneddoti tratti dalla mitologia musicale, con il richiamo a personaggi leggendari o realmente esistiti e a situazioni in cui l'elemento musicale si presta ad arricchire il tessuto narrativo e il significato figurato dell'opera¹. Pertanto i passi sulla musica tendono ad assumere due differenti valenze: o si presentano nella veste di contenuti squisitamente tecnici, o hanno efficacia esornativa. Eppure, in un luogo del *De Nuptiis* queste due prospettive, differenti per l'uso e la selezione dei contenuti musicali, sono state accorpate ed armonizzate per ottenere un effetto con valenza denotativa, e, insieme, connotativa.

Il passo in questione è inserito nel primo libro, che unitamente al secon-

¹ L'edizione critica di riferimento è J. WILLIS (ed.), *Martianus Capella. De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Leipzig 1983. È emblematica in proposito la prima parte del libro IX *de harmonia*, che presenta un vero e proprio coacervo di informazioni, tra le più svariate, dai noti aneddoti di musicoterapia ai riferimenti agli strumenti musicali; anche negli altri libri si possono individuare passaggi di contenuto musicale, come per esempio, ancora nel primo, l'ingresso delle Muse (1, 27-28, 21-10, pp. 12-13 W.), nel secondo una prima spiegazione delle consonanze in termini matematici (2, 107, 16-24, p. 30 W.) o le lodi musicali a Filologia da parte delle Muse (2, 117, 16-23, p. 33 W.). Questi sono i passaggi di maggiore ampiezza, ma anche nei libri III, IV e VII sono disseminati brevi cenni a carattere musicale, in relazione con la cornice piuttosto che con i saperi tecnici delle varie discipline (non è un caso che, oltre ai due momenti ricordati, nel II libro, dedicato alla definizione della cornice narrativo-allegorica, le annotazioni musicali siano assai numerose). Sui luoghi indicati si avrà modo di ritornare più avanti, in termini dettagliati.

do introduce ed inizia a dipanare le vicende della cornice narrativo-allegorica; come è noto, a differenza dei libri dal III al IX, i primi due non illustrano specificamente nessuna delle *artes* che Marziano ha contribuito a tramandare, negli elementi fondanti, alla cultura medievale. Nei due libri introduttivi sono però disseminati alcuni elementi di base per il successivo approccio di tipo tecnico ai saperi delle discipline del trivio e del quadrivio². Il fatto che il *De Nuptiis* sia stato concepito per un destinatario raffinato e di cultura medio-alta è evidente anche dal breve brano che si andrà ad esaminare, in rapporto alla selezione e all'uso dei contenuti musicali.

I momenti narrativi che precedono il passo a carattere musicale si possono sintetizzare come segue: dopo la creazione ed introduzione della cornice da parte del narratore di primo grado (Marziano decide di raccontare al figlio una storia, a sua volta appresa da Satira), inizia la vicenda vera e propria con la ricerca di una sposa degna di Mercurio. Dal momento che le candidate proposte sono inadeguate per vari motivi, Mercurio intraprende un viaggio, accompagnato da Virtù, per consultare Apollo. L'individuazione della sede del dio non è semplice, e nel corso della ricerca i due viaggiatori giungono, ovviamente, nel bosco del Parnaso: *tandem Fama nuntiante cognoscunt, quod Phoebus gaudet Parnasia rupes*³. È scoperta la citazione da *Bucoliche* 6, 29: *nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes*, da considerarsi un significativo richiamo a Virgilio, in quanto, come si vedrà più avanti, il tessuto lessicale del passo è in larga parte di ascendenza virgiliana. La narrazione prosegue: «Ora, lì stava attorno, nell'ordine, tutto ciò che è imminente nei secoli, le Sorti delle città e delle nazioni, di tutti i re e dell'intera popolazione. Se ne vedevano alcune fuggire il cammino percorso e passato; altre stavano in piedi, in vista, e numerose ne giungevano, e allo stesso modo ad alcune svaniva da lontano la consistenza, dispersa, così da sembrare vana, come

² «Solo una lettura attenta e vigile della parte susseguente del mito permette di intendere come nel *De Nuptiis* la conoscenza scientifica non rimane isolata nei libri tecnici, ma diviene aspetto fondamentale del narrare mitico stesso, spia dell'originalità di Marziano nel momento in cui "crea il mito"»: V. FONTANELLA, *Mercurio alla ricerca di Apollo-Sole. La teoria geocentrica di Eracleide Pontico nel De Nuptiis Philologiae et Mercurii di Marziano Capella*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, 135 (1977), p. 306.

³ Mart. Cap. 1, 11, 14-15, p. 6 W.

di nebbia fumosa»⁴. È a questo punto della vicenda, nella ampia sequenza descrittiva dedicata al bosco parnasio, che si colloca il passo 'musicale':

inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus [motus] nemorum etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico quodam crepitabat appulsu. Nam eminentiora prolixarum arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu resultabant; quicquid vero terrae confine ac propinquum ramis acclibus fuerat, gravitas rauca quatiebat. At media ratis per annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquiteritiis, <sesqui>octavis etiam sine discretione iuncturis, licet intervenirent limmata, concinebant. Ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret.

«tra questi spettacoli sorprendenti e i decorsi delle Sorti, anche per il sussurro delle brezze del bosco si sprigionava una modulazione di un suono con un certo sfregamento di effetto musicale. Infatti, le cime più svettanti degli alberi alti, estese fino a tale punto, riecheggiavano di un suono acuto; tutto quello che, invece, confinava con il suolo e vi era vicino, con rami inclinati in basso, era un suono grave e roco a scuoterlo. I fusti di media altezza invece, grazie ai loro contatti, creavano un concerto di armonie doppie e di $3/2$, nonché di $4/3$, e anche di $9/8$, senza differenziazione di elementi di congiunzione, benché intervenissero dei semitoni. Così accadeva che quel bosco risuonasse dell'intera armonia e del canto dei celesti, con la congruenza delle modulazioni»⁵.

Appare evidente, anche a una prima lettura, che la descrizione del bosco è fortemente connotata in direzione musicale: sono le piante, accarezzate dalla brezza, a produrre suoni diversi, perfettamente amalgamati in un *concentus*. Non stupisce di certo che una delle sedi predilette dal dio della musica Apollo e dal suo corteggio sia caratterizzata da una sorta di 'musica naturale', prodotta non dal cinguettio di uccelli e dai rumori derivati dall'ambiente circostante, bensì unicamente dalle piante. È interessante notare che la scelta di Marziano, nella descrizione di questa 'musica naturale' o, se si preferisce, 'natura musicale', è improntata ad un forte tecnici-

⁴ Mart. Cap. 1, 11, 17-22, p. 6 W.: *illic autem circumstabat in ordinem quicquid imminet saeculorum, Fortunae urbium nationumque, omnium regum ac totius populi. Videbantur aliae transacti cursus emensa fugientes; consistebant aliae sub conspectu, adveniebantque quamplures, atque ita nonnullis eminens vanescebat disparata prolixitas, ut velut fumidae caligationis incredibilis haberetur aura*; trad. di I. RAMELLI (a cura di), Marziano Capella. *Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano 2001, p. 13.

⁵ Mart. Cap. 1, 11, 22/6, pp. 6-7 W.; trad. RAMELLI, *Marziano*, p. 13.

simo di fondo, su due differenti, ma anche congruenti, direzioni: da un lato la selezione dei significanti, in alcuni casi oltremodo specialistici, come si avrà modo di evidenziare; dall'altro la selezione di contenuti, ovvero di significati altrettanto tecnici, che costituiscono un'anticipazione sintetica degli argomenti centrali del libro IX, dedicato alla disciplina armonica. È altrettanto rilevante che i significanti e significati tecnici per il quadro del bosco canoro non ne appesantiscono la descrizione, che è di piacevole lettura, grazie anche ad una accurata selezione dei lemmi di contorno, non caratterizzati da preciso significato specialistico. Si tratta pertanto di una sorta di espressionismo stilistico in direzione musicale, in cui contenuti e lessemi propriamente denotativi, in quanto pertinenti alla teoria armonica, si caricano anche di valenze e suggestioni connotative.

In sostanza, Marziano amplifica in termini 'barocchi' il concetto di 'selva frondosa', produttrice di un concerto naturale, in cui gli strumenti sono gli alberi: essi presentano fusti di differente altezza, ma comunque perfettamente proporzionati, affinché, scossi dalla brezza, possano produrre quegli intervalli consonanti che, secondo i principi musicali dell'antichità greco-latina, sono alla base del concetto di composizione melodica, e, in ultima istanza, di *harmonia*, in senso sia filosofico che strettamente musicale.

Prima di affrontare la lettura del momento più tecnico della descrizione, è opportuno soffermarsi sul passaggio che lo introduce:

nemorum etiam susurrantibus flabris canora modulatio quodam crepitabat appulsu. Nam eminentiora prolixarum arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu resultabant; quicquid vero terrae confine ac propinquum ramis acclinibus fuerat, gravitas rauca quatiebat.

Spiccano figure retoriche dell'ordine e del suono, e un'accurata ricerca dei significanti sotto il profilo fonico, con valenza anche evocativa: come si è accennato, la selezione lessicale è in prevalenza di derivazione virgiliana, o, comunque, attinge a piene mani al serbatoio del linguaggio della poesia, ad iniziare dal plurale poetico *nemorum*. *Nemus* è largamente attestato in tutta la produzione virgiliana⁶ spesso per indica-

⁶ Le occorrenze sono veramente numerose, sia nelle *Georgiche* che nell'*Eneide*, e prevedono l'uso del lemma in varie sedi dell'esametro nelle forme *nemora*, *nemore*, *nemori*, *nemoris*, *nemorum*, *nemus*. Il lemma è attestato anche in Lucrezio, spesso nel sintagma *nemora avia pervolitantis* (si vedano, per esempio, 2, 145 e 2, 347), e in polisindeto associato a *mons* e *silva* (si veda ancora 5, 41: *per nemora ac montes magnos silvasque*).

re, in alternativa a *lucus*, non genericamente la *silva* bensì il 'bosco sacro', quale è, ovviamente, quello parnasio. Virgilio, come si è visto, è presente fin dalla citazione bucolica, che non sorprende affatto, essendo il *De Nuptiis* ricco di allusioni alle opere che costituivano la base del curriculum scolastico, e che quindi erano una fonte inesauribile di materiale concettuale e lessicale per i letterati di epoca tarda⁷. Qui piuttosto interessa evidenziare non tanto la singola citazione, bensì la selezione lessicale che, nel suo complesso, ha forte impronta poetica, con finalità evocative e musicali⁸. Ne offre significativo esempio l'espressione *susurrantibus flabris*: è ricca di musicalità, grazie all'onomatopea, ed è carica di suggestione poetica, dato che sia il verbo sia il sostantivo ricorrono particolarmente in Lucrezio⁹, Virgilio (soprattutto nelle *Georgiche*) ed anche

⁷ Sulle citazioni di altri autori all'interno del *De Nuptiis*: RAMELLI, *Marziano*, Introd., pp. XCII-XCIII. La prassi marziana di inserire contenuti fortemente orientati in senso tecnico in un contesto altro, come nel caso qui preso in esame, non è lontana da analoghe esperienze ovidiane nelle *Metamorfosi* (testo di riferimento per Marziano) e della *Anthologia Latina*, come evidenziato in M. BETTINI, *Le 'voci' degli animali*, in *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, a cura di D. Restani, Ravenna 2006, pp. 103-125, in partic. 106-112.

⁸ Questo 'processo trasversale' di innesto, nel tessuto della prosa, di lemmi tratti dalla produzione poetica è prassi antica, attestata fin da Erodoto, ed è uno degli aspetti della «dialettica intertestuale, nella sua variata tipologia»: L. CICU, *Le Api, il Miele, la Poesia. Dialettica intertestuale e sistema letterario greco-latino*, Roma 2005, p. 89 e ss.

⁹ Con questo non si intende sostenere che Lucrezio sia uno tra i testi selezionati da Marziano, e non, piuttosto, un interlocutore richiamato secondo un approccio interdiscorsivo: emerge, comunque, che molti lessemi presenti nel passaggio marziano sono piuttosto frequenti nel *De rerum natura*, dove «l'intero *usus scribendi* e la tecnica compositiva ... poggiano sulla disseminazione e sull'espansione studiata di elementi fonici, cui si accompagna come ulteriore aspetto caratterizzante il forte tasso di iconicità: inoltre, anche sul piano strettamente concettuale e ideologico appare fondato istituire un parallelo tra la varietà delle combinazioni di atomi simili per la formazione di corpi diversi ... e la teoria musicale in genere» (G. FILANDRI, *Suono e musica nel De rerum natura di Lucrezio*, in *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di U. Pizzani*, a cura di A. Isola, E. Menestò, A. di Pilla, Napoli 2002, p. 31), con effetti analoghi a quelli cui tende l'autore del *De Nuptiis*. D'altro canto, è noto quanto del linguaggio poetico lucreziano sia passato in quello virgiliano, accertato termine di riferimento per Marziano.

Ovidio¹⁰, ad indicare i suoni della natura, nei suoi effetti violenti e rapinosi, o lievi e soavi. Il verbo *susurro* è usato soltanto in altre due circostanze nel *De Nuptiis*, a significare il mormorio della voce e sempre nell'ambito della cornice narrativa¹¹, mentre *flabrum*, inserito nella descrizione geografica dell'India¹², si legge ancora limitatamente al VI libro *de geometria*.

Il sintagma *canora modulatio* è ridondante: l'aggettivo¹³ è pleonastico, dato che il sostantivo già esprime pienamente il concetto di produzione

¹⁰ Lucr. 1, 273-275: *interdum rapido percurrrens turbine campos / arboribus magnis sternit montisque supremos / silvifragis vexat flabris ...*; 6, 427-428: *... quam freta circum / fervescunt graviter spirantibus incita flabris*; Verg. *georg.* 2, 293-294: *ergo non hie- mes illam, non flabra neque imbres / convellunt ...*; 3, 198-200: *... tum segetes altae campique natantes / lenibus horrescunt flabris summaeque sonorem / dant silvae longi- que urgent ad litora fluctus. Flabrum*, peraltro, occorre ben cinque volte nel *De mundo* di Apuleio, sempre ad indicare fenomeni naturali (si vedano, *ex. gr.*, *mund.* 3, 295: *et in nubes cogitur et reciprocis flabris aperitur et nimbis vehementibus rumpitur*, 12, 315: *excursores venti habentur, qui directo spiritu proflant; flabris reciprocis caecias putatur esse*; 23, 341: *flabris autem spirantium aurarum gravioris et minus puri aeris spiritus dif- feruntur atque purgantur*). Per quanto concerne *susurro*, il verbo non ha occorrenze significative in Ovidio, né è attestato in Lucrezio; per Virgilio si veda *georg.* 4, 260-261 (sul ronzio delle api): *tum sonus auditur gravior tractimque susurrant, / frigidus ut quon- dam silvis immurmurat auster*. È interessante l'occorrenza del sostantivo *susurrus* nella prima ecloga in cui il verbo è attribuito alla siepe animata dalle api, dunque ancora alle api stesse: *hinc tibi, quae semper vicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti, / saepe levi somnum suadebit inire sussurro* (1, 53-55). Nell'*Appendix Vergiliana* sono due le occorrenze del verbo, entrambe in *Culex* (v. 105 e v. 156), ad indicare il mormorio dell'acqua e il soffio della brezza. In Apuleio il lemma ricorre nelle *Metamorfosi*, ma non in riferimento ad elementi naturali (si veda *met.* 9, 2).

¹¹ Mart. Cap. 6, 705, 17-18, p. 250 W.: *quo dicto Iocus ministris Veneris suscitatur ipsique Cythereae, cui de proximo susurratum, decenter arrisit*; 7, 727, 21-22, p. 260 W.: *quae deliciosa mollitie et interrumpente genas rubore paene prodidit susurrata*.

¹² Mart. Cap. 6, 694, 4-6, p. 246 W.: *sed a Medis montibus inchoat India; nam in eoum mare a meridiano porrecta, salubris favonii vitalibus flabris*.

¹³ L'aggettivo *canorus* è piuttosto diffuso nella letteratura latina, fin da Plauto, sia nella prosa che nei testi poetici; per quanto concerne queste note, è interessante evi- denziarne un'occorrenza tratta dagli *Astronomica* di Manilio (3, 655-656): *... totumque canora / voce nemus loquitur*. Inoltre *canorus* è attestato sia nelle *Georgiche* (2, 328: *avia tum resonant avibus virgulta canoris*, e anche 4, 150) che nell'*Eneide* (7, 699-701: *cycni / cum sese e pastu referunt et longa canoros / dant per colla modos*, e inoltre 6, 120), in Ovidio (*met.* 3, 704-705: *... cum bellicus aere canoro / signa dedit tubicen*), nonché in Apuleio, nelle *Metamorfosi* e nel *De Platone et eius dogmate* (*met.* 6, 6: *Veneris canora familia*, ad indicare gli uccelli che accompagnano la dea; 6, 24: *Musae quoque canora personabant*; 11, 7: *canorae ... aviculae*; Plat. 1, 9: *fieri ut musice mundus et canore moveatur*): si tratta sempre degli autori e dei testi di riferimento di Marziano.

musicale ordinata ed armonica. *Modulatio* è uno dei termini specialistici più ambigui e polisemici del linguaggio latino della musica, e può avere accezioni oltremodo tecniche, così come può assumere valenze indefinite: in ogni caso tende a conservare nel significato l'idea regolativa espressa dal prefisso *mod-*, per cui, qualora anche significhi genericamente 'musica', non richiama una sequenza disarticolata di suoni musicali, bensì un ordine compreso nella sequenza, di tipo melodico, ritmico, o melodico e ritmico allo stesso tempo.

Il concetto qui espresso da *canora modulatio* è parzialmente ridimensionato dal successivo sintagma *melico appulsu*, con un accostamento originale e allo stesso tempo ardito, date le accezioni dei due termini, riconducibili a sensazioni auditive differenti, melodica e sonora nel caso di *melicus*, e rumorosa nel caso del sostantivo: difatti *appulsus*, in particolare, indica uno sfregamento e, quindi, uno stropiccio, più che un suono musicale. Si legge con questa accezione in Apuleio¹⁴, che, come è noto, è uno degli autori di riferimento di Marziano per quanto concerne la struttura allegorica della cornice, ma anche per altri elementi della narrazione e per la stessa selezione lessicale¹⁵.

L'aggettivo *melicus* è un preziosismo grecizzante: esso appare complessivamente otto volte nel *De Nuptiis*, nella prosa come nei versi¹⁶, sia in qualità di aggettivo vero e proprio che di aggettivo sostantivato¹⁷, e non è frequentissimo nella letteratura latina, se non in epoca tarda, anche se risulta attestato fin dal *De rerum natura*¹⁸.

Si è detto della attenuazione del forte sintagma musicale *canora modu-*

¹⁴ Apul. *met.* 5, 20: *novaculam praeacutam adpulsu etiam palmulae lenientis exasperatam tori qua parte cubare consuesti latenter absconde*; 6, 8: *accepturus indicivae nomine ab ipsa Venere septem savia suavia et unum blandientis adpulsu linguae longe mellitum.*

¹⁵ RAMELLI, Marziano, *Introd.*, pp. XIII-XV.

¹⁶ Si vedano, *ex. gr.*, Mart. Cap. 9, 888, 15, p. 337 W.: *nec melicum reticens modulatur tibia carmen*, e 9, 908, 22, p. 346 W.: *et melicos cantus belua grata tulit.*

¹⁷ Per quanto concerne l'uso di *melicus* sostantivato, esso si legge nell'espressione *in melicis*, come in 1, 107, 21, p. 30 W.: *tertia symphonia diapason in melicis perhibetur*, e in apertura della sezione tecnica del IX libro, nella quale indica il contenuto della prima parte, dedicata alla disciplina armonica: *et quondam officium meum est bene modulandi sollertia, quae rhythmicis et melicis astructionibus continetur, prius de melicis disertabo* (9, 930, 20-21, p. 356 W.).

¹⁸ Lucr. 5, 334: *modo organici melicos peperere sonores.*

latio, con l'accostamento ad effetto del sostantivo *appulsus*: contribuisce in questa direzione anche la presenza del verbo *crepitare*, poco 'melodico' (nel significante e nel significato) e più vicino alla sfera semantica di *appulsus*; il verbo è attestato largamente in Virgilio e Ovidio, anche per le descrizioni di fenomeni sonori naturali¹⁹.

Con il periodo successivo sono forniti già alcuni elementi tecnici, sia pure in senso lato: si prenda in considerazione il passaggio relativo alla descrizione delle altezze degli alberi che risultano tripartite in elevata, media e bassa rispetto al suolo, che è punto di riferimento per la misurazione. I fusti più elevati e sveltanti, *eminentiora prolixarum arborum culmina*, producono in cima i 'suoni' più acuti, e questa affermazione disattende a prima vista un principio fisico/acustico di base, espresso in quasi tutta la trattatistica musicale antica che si interessi alle leggi di produzione del suono: i corpi vibranti di maggiore lunghezza (con allentamento della tensione, nel caso delle corde), producono suoni più gravi, e questa norma di base è valida sia per i cordofoni che per la colonna d'aria negli aerofoni²⁰. È un'impresione soltanto apparente, come si vedrà, che si ripete per quanto concerne la descrizione dei suoni prodotti dai fusti più bassi (*quic-*

¹⁹ Verg. *georg.* 1, 85: *atque levem stipulam crepitantibus urere flammis*; 1, 449: *tam multa in tectis crepitans salit horrida grando*; *Aen.* 3, 70: ... *et lenis crepitans vocat auster in altum*; 5, 458-459: ... *quam multa grandine nimbi / culminibus crepitant* ... È opportuno osservare che Virgilio utilizza il verbo anche per esprimere il rumore prodotto nella lotta dai guerrieri (si vedano, *ex. gr.*, *Aen.* 5, 436 e *georg.* 2, 540). Per quanto concerne le attestazioni ovidiane, esse si contestualizzano soprattutto (ma non soltanto) nelle *Metamorfosi*, per descrivere fenomeni naturali (*met.* 10, 647-648: ... *medio nitet arbor in arvo / fulva comas, fulvo ramis crepitantibus auro*: questa pare l'occorrenza più significativa per l'oggetto di queste righe di analisi, ma si veda anche 11, 602-604: ... *saxo tamen exit ab imo / rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitantibus unda lapillis*), i suoni prodotti da animali (11, 734-735: *dumque volat maesto similem plenumque querellae / ora dedere sonum tenui crepitantia rostro*) o creature mitologiche (*Her.* 12, 102-103: *insopor ecce vigil squamis crepitantibus horrens / sibilat et torto pectore verrit humum*), e, come in Virgilio, il fragore della battaglia, nella formazione del ricorrente sintagma *arma crepitantia* (*met.* 1, 143 e 15, 783).

²⁰ È quello che si legge, per esempio, nel manuale sulla disciplina armonica predisposto da Nicomaco, autore notissimo in età tardo-antica, traslato in latino da Boezio: «Per quanto concerne gli strumenti ad aria, a maggiori lunghezze e diametro delle canne corrispondono suoni gravi e deboli. Se infatti il fiato esce dopo un lungo tragitto nell'aria circostante, e la colpisce e la muove senza energia, ne risulterà un suono grave» (Nic. *isag.* 244, 1-9 J.); il concetto è ribadito in *isag.* 254, 7-12 J.: «afferriamo che

quid vero terrae confine ac propinquum ramis acclinibus fuerat, gravitas rauca quatiebat): essi, in quanto corpi vibranti di minore lunghezza, a rigore, secondo le leggi acustiche formulate nell'antichità, dovrebbero produrre suoni più acuti, e invece emettono *gravitas rauca*. In buona sostanza, sembrano essere stati invertiti presupposti tradizionalmente acquisiti, peraltro ripresi in termini differenti nel IX libro²¹, sulla base di un principio molto più semplice, ossia l'associazione tra 'alto' e 'acuto', e tra 'basso' e 'grave', i due confini dell'ambito sonoro centrale in cui si colloca la melodia degli alberi dal fusto di media altezza, produttori i veri intervalli musicali, e non indistinti suoni acuti o gravi.

La produzione di suoni più acuti da parte dei fusti più elevati e più lontani dal terreno, e, di converso, la produzione di suoni più gravi da parte dei fusti più bassi, i cui rami sono vicini al terreno, prefigura il riferimento alla musica delle sfere, soltanto richiamata a seguito della descrizione del bosco:

quod quidem exponente Cyllenio Virtus edidicit etiam in caelo orbis parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. Nec mirum, quod Apollinis silva ita rata modificatione congrueret, cum caeli quoque orbis idem

in opposto alla correlazione riguardante la tensione, per cui a maggiori valori di tensione corrisponde una maggiore altezza dei suoni e a valori inferiori un'altezza inferiore, per quanto concerne lunghezza e spessore di corde e lunghezza e diametro di auloi si stabilisce una proporzionalità inversa; in questo caso infatti una quantità maggiore produce un suono più grave» (trad. di L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 151 e p. 165).

²¹ Marziano tratta della acutezza e della gravità in 9, 939-940, ma non riporta l'esperimento di Pitagora sulla individuazione delle consonanze (presente in quasi tutta la trattatistica antica), nel quale si esponevano i principi regolatori della altezza relativa dei suoni; la trattazione di Marziano si concentra su *intentio* e *remissio*, tensione e allentamento delle corde per la produzione di suoni di differente altezza: «così, per esempio, se pensiamo a come dobbiamo esprimere graficamente l'altezza dei suoni, è proprio questa loro qualità a insegnarci sia che cosa dobbiamo far risaltare all'acuto sia ciò che dobbiamo mettere al grave. Ma di questi elementi alcuni sono attivi, altri passivi; rispettivamente sono attivi tensione e allentamento, sono passivi acutezza e gravità. La tensione, cioè *epitasis*, è il movimento della voce da un punto grave verso l'acuto; *anesis* è il contrario, perché dal massimo dell'acutezza discende come verso un punto grave e serio. Il suono grave si produce quando un respiro è tratto dall'interno; l'acuto viene emesso dalla parte anteriore della bocca» (trad. di L. CRISTANTE, *Martiani Capellae de Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Padova 1987, pp. 139 e 141).

Delius moduletur in Sole.

«e mentre il Cillenio spiegava questo, Virtù apprese che in cielo le sfere con pari ritmi o producono concetti o accompagnano gli altri. E non c'è da meravigliarsi che il bosco di Apollo mostrasse una tale armonia calcolata, dal momento che era lo stesso Delio a regolare nel Sole anche le sfere celesti»²².

Ora, è noto che, secondo il sistema pitagorico-platonico, le sfere più lontane dalla Terra, ossia dal centro dell'universo, e dunque più elevate in una gerarchia anche spaziale, producono suoni più acuti, mentre le sfere più vicine alla Terra, generano suoni più gravi²³. Questo principio che regola, o meglio, caratterizza la produzione della musica delle sfere, è esplicitato e, quindi, confermato in un altro interessante passo, tratto proprio dal I libro: «i corpi celesti superiori, poi, e i sette pianeti con suoni armoniosi levavano un concerto di una certa soave melodia, con un suono più dolce del consueto, poiché si erano accorti in anticipo che stavano giungendo le Muse: ed esse a loro volta si disposero, singolarmente, nelle sfere destinate a ciascuna, secondo dove ognuna aveva riconosciuto il suono della propria modulazione; Urania, infatti, occupò la sfera più esterna del firmamento stellato, che girava velocemente, echeggiando di un suono

²² Mart. Cap. 1, 12, 6-9, p. 7 W.; trad. RAMELLI, *Marziano*, p. 13. Sulla valenza astronomica di Apollo-Sole: vd. FONTANELLA, *Mercurio*, p. 310 e *passim*.

²³ Si veda B. MACLACHLAN, *The Harmony of the Spheres: dulcis sonus*, in *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, a cura di R. W. Wallace e B. MacLachlan, Roma 1991, pp. 7-19. Uno dei trattati che esplicita con maggiore ricchezza di dettagli la struttura musicale gerarchica del cosmo, in riferimento alla armonia delle sfere, è il *De Musica* di Aristide Quintiliano, che attribuisce alla sfera della Luna il suono più grave e alla sfera di Saturno il suono più acuto, secondo la successione delle note nel Grande Sistema Perfetto (Arist. Quint. 3, 21, pp. 121-122 W.I.; si veda il commento *ad. loc. cit.* in F. DUYSINX, *Aristide Quintilien. La musique*, Genève 1999, in partic. pp. 220-223). In realtà queste associazioni suono-sfera erano note già in età ellenistica, e per l'ambito latino si leggono fin dal *De republica* di Cicerone (*rep.* 6, 18, 18-19), nei passi che saranno poi oggetto di commentari a sfondo musicale, in epoca tardo-antica, e fino a Boezio (*mus.* 1, 27, 19-21, p. 219 F.: *hic igitur Tullius Terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc qui proximus a silentio est dat lunae gravissimum sonum*). Sull'ordine di successione di pianeti-sfere-suoni e sulla trattazione delle relative caratteristiche armoniche nella letteratura latina si veda U. PIZZANI, *Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere*, «Helmantica» 37 (1986), pp. 185-199.

acuto; Polinnia cominciò a regolare la sfera di Saturno, Euterpe quella di Giove; Erato, entrata nella sfera di Marte, prese a controllarla; Melpomene quella mediana, dove il Sole abbellisce l'universo con luce fiammante; Tersicore si unì all'oro di Venere; Calliope abbracciò il giro del Cillenio, Clio la sfera più vicina, ossia pose la sua residenza nella Luna, la quale invero risuonava di note gravi, con modi musicali più rochi²⁴. La gerarchia spaziale che riconduce l'idea di alto/acuto alla maggiore perfezione musicale si legge anche in Macrobio, che verticalizza lo spazio cosmico-armonico proprio nel momento in cui esamina i suoni emessi dalle sfere²⁵.

Inoltre, le peculiarità musicali della configurazione del cosmo sono presentate con ulteriore precisione e dovizia di dettagli in un ampio passaggio del II libro (da § 2, 169 a § 2, 199), che illustra l'ascesa di Filologia e del suo corteggio al cielo, dalla sfera più bassa fino alla più lontana dalla Terra: le distanze sono misurate, nel passaggio da sfera a sfera, mediante gli intervalli musicali, per un totale di sei toni complessivi, ovvero l'entità dell'ottava (*sicque sex tonorum conscensionibus <et> stadorum defecta lassitudine fatigati, cum diapason symphoniam quicquid emensi erant advertent consonare perfectione absolutae modulationis, post labores maximos recreati paululum conquierunt*, «e così, affaticati per l'ascesa di sei toni e per l'esaurita spossatezza degli stadi percorsi, quando si resero conto che ciò che avevano attraversato consuonava nella perfezione di una modula-

²⁴ Mart. Cap. 1, 27-28, 21/8, p. 13 W.: *superi autem globi orbesque septemplices suavis cuiusdam melodiae harmonicis tinnitibus concinebant ac sono ultra solitum dulciore, quippe Musas adventare praesenserant; quae quidem singillatim circulis quibusque metatis, ubi suae pulsus modulationis agnoverant, constiterunt. Nam Uranie stellantis mundi sphaeram extimam continatur, quae acuto raptabatur sonora tinnitu, Polymnia Saturnium circulum tenuit, Euterpe Iovialem, Erato ingressa Martium modulatur, Melpomene medium, ubi Sol flammanti mundum lumine convenustat, Terpsichore Venerio sociatur auro, Calliope orbem completa Cyllenium, Clio citimum circulum, hoc est in Luna collocavit hospitium, quae quidem graves pulsus modis raurioribus personabat* (trad. RAMELLI, Marziano, pp. 25 e 27). Emergono subito alcune consonanze lessicali tra il passo in esame e questo sulla musica delle sfere: in entrambi ricorrono i verbi *concinere* e *personare*, il lemma *modulatio*, gli aggettivi *acutus*, *gravis* e, significativamente, *raucus* ad esprimere il medesimo concetto di *rauca gravitas*.

²⁵ Macr. *somn.* 2, 4, 6, p. 108 W.: *orbis altissimus ... sonorum de se acumen emittit.*

zione completa, ristorati dopo sforzi immensi si riposarono un poco»²⁶).

Così, in sostanza, il bosco parnasio, sede del dio della musica, è il luogo in cui si attua, come in un microcosmo, il modello musicale del macrocosmo²⁷, regolato qui da Apollo²⁸; ciò può spiegare l'apparente inesattezza di Marziano, della quale si è detto.

È stato evidenziato che gli alberi più alti e più bassi producono suoni di altezza differente, senza che Marziano introduca ulteriori precisazioni. Per i primi occorre *resultare*, in unione al sintagma *acuto sonitu*: nella produzione virgiliana il verbo è attestato per indicare emissioni sonore di varia origine, ed occorre in Lucrezio, pur con minore frequenza, e nelle *Metamorfosi* di Apuleio, in entrambi con significato prevalente di 'rimbalzare'²⁹. Il verbo qui è completato dal sintagma *acuto sonitu*, che non lascia

²⁶ Mart. Cap. 2, 199, 15-18, p. 54 W.; trad. RAMELLI, *Marziano*, p. 103. La modulazione perfetta di cui si parla è l'intervallo di *diapason*, ossia l'ottava, la cui entità intervallare è di sei toni. Per ulteriori riflessioni sul passaggio, in questa sede non approfondito in rapporto ai contenuti musicali e alle discrepanze con altre fonti specialistiche sulle distanze "musicali" tra le sfere, si veda RAMELLI, *Marziano*, pp. 820-821. Sulla armonia cosmica nel *De Nuptiis* si veda inoltre L. ZANONCELLI, *L'armonia della sfere in Marziano Capella*, in *Per sovrana risoluzione. Studi in onore di Amelio Tagliaferri*, a cura di G. M. Pilo e B. Polese, Venezia 1998, pp. 607-614.

²⁷ Anche nel IX libro si legge un chiaro riferimento alla musica delle sfere, nel discorso introduttivo di Armonia: «poiché la inintelligibile immensità della divina potenza creatrice mi aveva generata per dare quei vantaggi, sorella gemella del cielo, io non ho trascurato i numeri associando i fulgori celesti roteanti alle varie note musicali, e questo perché ho seguito i percorsi della rivoluzione siderea e le stesse rotazioni dell'intero universo. ... dunque io stessa regolavo, assegnando a ciascuna cosa la sua armonia, i numeri dei movimenti razionali e gli impulsi dell'intera volontà» (*ipsa rerum dispensans congruentiam temperabam*; Mart. Cap. 9, 922, 5-6, p. 354 W.; trad. CRISTANTE, *Martiani Capellae*, p. 129).

²⁸ Sulla natura di Apollo e le sue valenze allegoriche nel *De Nuptiis*, si veda RAMELLI, *Marziano*, Introd., pp. XCIV-XCV.

²⁹ Verg. *Aen.* 5, 148-150: *tum plausu fremituque virum studiisque faventum / consonat omne nemus vocemque inclusa volutant / litora, pulsati colles clamore resultant*; 8, 305: *consonat omne nemus strepitu collesque resultant*; Lucr. 2, 97-98: *sed magis assiduo varioque exercita motu / partim intervallis magnis confulta resultant* e 2, 101: *exiguus intervallis convecta resultant* (si noti la costante collocazione del verbo a fine esametro). Apul. *met.* 3, 21: *sic edito stridore querulo iam sui periclitabunda paulatim terra resultat*; 8, 16: *denique mecum ipse reputabam Pegasum inclutum illum metu magis volaticum fuisse ac per hoc merito pinnatum proditum, dum in altum et adusque caelum sussilit ac resultat*.

dubbi sulla sua valenza musicale: l'accostamento *resultare* + *sonus* si legge già in Apuleio³⁰, ma Marziano preferisce utilizzare *sonitus* probabilmente per motivi fonici, creando una serie allitterante ad effetto³¹, basata sulla iterazione del suono *t*, *acuto sonitu resultabant*. Inoltre il lemma *sonitus*, rispetto a *sonus*, veicola in modo migliore l'idea di 'suono' = 'frastuono', più che di 'suono melodioso'³², e dunque meglio si adatta alla descrizione della musica naturale, prodotta dall'azione combinata di vento e fronde. Infine, le occorrenze di *sonitus* nella produzione virgiliana sono nettamente superiori per numero a quelle di *sonus*: il lemma è utilizzato per indicare i rumori e suoni più disparati, e ne è evidente la duttilità metrica per l'inserimento in alcune sedi dell'esametro³³. Anche nel *De rerum natura* si registra un altissimo numero di attestazioni di *sonitus*, spesso concentrate in pochi versi per la descrizione di fenomeni naturali, fonti di rumori o suoni: è il caso della microsequenza del VI libro dedicata all'illustrazione del tuono, nella quale il lemma ricorre per ben nove volte³⁴.

I suoni più gravi sono invece espressi attraverso una metonimia, che sostituisce alla causa l'effetto: è la *gravitas rauca* che scuote i rami vicini al

³⁰ Apul. met. 5, 7: *ibique difflebant oculos et plangebant ubera, quoad crebris earum heulantibus saxa cautesque parilem sonum resultarent*.

³¹ Una simile ricerca ad effetto allitterante, per illustrare il suono/rumore degli strumenti a percussione, si legge in Mart. Cap. 2, 133, 19-20, p. 41 W: *sed ecce magno tympani crepitu crotalorumque tinnitu universa dissultant*.

³² Apul. met. 3, 27: *rimatusque frondosum fustem cunctis vastiorem non prius miserum me tundere desiit quam sonitu vehementi*.

³³ Il lemma può significare il fragore del mare (*fit sonitus spumante salo*: Aen. 2, 209), il cozzare delle armi (Aen. 2, 301: *clarescunt sonitus armorumque ingruit horror*; 2, 242-243: *quater ipso in limine portae / substitit atque utero sonitum quater arma dedere*), lo scalpiccio dei passi (Aen. 2, 731-732: *... subito cum creber ad auris / visus adesse pedum sonitus* ...), il sibilo del giavellotto (Aen. 11, 802: *nec sonitus memor aut ventientis ab aethere telis*), lo squillo delle trombe o di altri strumenti (*georg. 4, 71-72: ... vox / auditur fractos sonitus imitata tubarum*; 4, 150-151: *canoros / Curetum sonitus crepitan-tiaque aera*), il ronzio delle api (*georg. 4, 188: fit sonitus, mussant oras et limina circum*), il verso delle Arpie (Aen. 3, 238: *ergo ubi delapsae sonitum per curva dedere*), il boato prodotto dal vulcano (Aen. 3, 584: *nec quae sonitum det causa videmus*), il suono delle parole (Aen. 3, 669: *sensit et ad sonitum vocis vestigia torsit*), lo scroscio di un torrente (Aen. 7, 567: *dat sonitum saxis et torto vertice torrens*), il verso dei cigni (Aen. 11, 458: *dant sonitum rauci per stagna loquacia cygni*).

³⁴ Lucr. 6, 96-159: in questo passaggio assume particolare rilievo, in riferimento all'oggetto del testo, il v. 136: *... dant sonitum frondes ramique fragorem*.

terreno. Già Remigio di Auxerre, uno dei più importanti ed interessanti commentatori di Marziano in epoca medievale, individua nel sintagma l'ipallage che va a sostituire *gravis raucitas*³⁵; la scelta di *gravitas* è attuata per creare contrapposizione al concetto espresso da *acuto sonitu*. Il sintagma *gravitas rauca* è arricchito dall'accostamento a *quaterere*, che è verbo poetico meno diffuso presso gli autori sopra citati rispetto agli altri lemmi fin qui analizzati: in particolare, lo si trova nelle *Metamorfosi* di Ovidio in riferimento al movimento delle ali o a fenomeni naturali, nella fattispecie al terremoto³⁶.

In tutto il passaggio occorre per due volte, nell'arco di poche righe, il lemma *succentibus*, dal sostantivo *succentus* che indica una forma di accompagnamento musicale, ed è raramente diffuso³⁷ (in Marziano attestato soltanto in questo luogo). La prima volta è inserito nel passaggio propriamente tecnico, a significare gli intervalli musicali consonanti di varia ampiezza, unitamente alle loro denominazioni aritmetiche, come si vedrà tra poco. In seguito è presente nella precisazione del concetto di musica cosmica prodotta dalle sfere, in conclusione del brano.

Gli intervalli musicali veri e propri sono ricondotti ai fusti di media altezza che producono consonanze di ottava, quinta e quarta, e intervalli di tono e semitono. Per questa breve sezione Marziano attinge al serbatoio della terminologia e della speculazione musicale pitagorica in quanto gli aspetti tecnici della produzione sonora sono illustrati mediante i lemmi *duplus*, *sesquialterus*, *sesquitercius*, *sesquioctavus*, che rimandano ai rapporti matematici da cui sono espressi gli intervalli musicali di base (rispet-

³⁵ RAMELLI, *Marziano, Commento*, p. 734.

³⁶ *Ov. met.* 4, 677: *paene suas quaterere est oblitus in aere pennas*; 15, 69-71: *quid deus, unde nives, quae fulminis esset origo, / Iuppiter an venti discussa nube tonarent, / quid quateret terras, qua sidera lege mearent*; per Virgilio si veda *Aen.* 11, 512-513: ... *equitum levia improbus arma / praemisit, quaterent campos*. I lemmi utilizzati per descrivere i terremoti e i fenomeni di vulcanismo sono passati in agile rassegna da E. RENNA, *Le 'voci' dei fenomeni sismico-vulcanici nel mondo greco-romano*, in *Lo spettacolo delle voci*, a cura di F. de Martino e A. H. Sommerstein, Bari 1995, pp. 243-256.

³⁷ Maggiormente attestati il verbo *succino* e l'altro deverbale *succentivus*, fin da Varrone (*rust.* 1, 2, 15: *quod est altera (tibia) eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva*; 1, 2, 17: *quocirca ea succinit pastorali, quod est inferior, ut tibia sinistra a dextrae foraminibus*). Il concetto espresso è sempre quello di una forma di accompagnamento musicale.

tivamente $2/1$ per l'ottava, $3/2$ per la quinta, $4/3$ per la quarta, e $9/8$ per il tono), e che nella letteratura latina sono attestati per la prima volta con questa accezione nella traduzione ciceroniana del *Timeo* platonico³⁸. Inoltre Marziano utilizza *limma*, un termine di origine pitagorico-platonica che nella trattatistica greco-latina denomina il semitono minore³⁹. I primi quattro lemmi sono latinismi a tutti gli effetti, già attestati nella letteratura tecnica latina (*duplus* in alternativa a *duplex*), spesso in rapporto ai corrispettivi termini greci⁴⁰, mentre *limma* è grecismo traslitterato adattato. In altri luoghi Marziano sceglie le denominazioni grecizzanti dei rapporti matematici, come nel II libro che presenta le denominazioni *epitritus* per la quarta, *hemiolius* per la quinta, *diplasius* per l'ottava⁴¹. Questi lem-

³⁸ Cic. *Tim.* 7: *deinde instituit dupla et tripla intervalla explorare partis rursus ex toto desecans ... Sesquialteris autem intervallis et sesqueteritiis et sesquioctavis sumptis ex his colligationibus in primis intervallis sesquioctavis intervallo sesquitertia omnia explebat, cum particulam singulorum relinqueret.*

³⁹ Nella letteratura musicale di orientamento pitagorico (Gaudenzio, *Excerpta Nicomachi*, Claudio Tolomeo, e Aristide Quintiliano) il termine *limma/leimma* indica il semitono minore, in alternativa con l'altra denominazione dell'intervallo in questione, piuttosto diffusa, ossia *diesis*. Anche nella trattatistica in lingua latina si individuano alcune occorrenze del termine: è il caso di Calcidio (*comm.* 45, p. 112 W.), di Macrobio (*somn.* 2, 1, 23, p. 99 W.; 2, 3, 15, p. 107 W.) e di Boezio (*mus.* 2, 28, 24-25, p. 260 F.: *(semitonium) apud antiquiores autem limma vel diesis vocabatur*); tutti evidenziano la derivazione del termine dal vocabolario pitagorico della musica. Sulla valenza e misurazione del *limma* si rimanda a P. REDONDO-REYES, *La medida del λείμμα en la música griega antigua*, «Florentia Iliberritana» 14 (2003), pp. 295-314.

⁴⁰ Si veda, per esempio, l'*incipit* dell'illustrazione matematica delle consonanze nella *Disputatio de Somnio Scipionis* di Favonio Eulogio (seconda metà del IV secolo, milieu nord-africano), uno dei testi più interessanti di speculazione musicale pitagorico-platonica in lingua latina: *numerus igitur aut diplasius aut hemiolius aut epitritus aut epogdous appellatur. Diplasius, Latine qui dicitur duplex, sub exemplo senarii ac duodecimi numeri demonstraret<ur> quae inter se summae, ut vides longius diducuntur* (Eul. 23, 2/3, 18-22, p. 32 Scarpa).

⁴¹ Mart. Cap. 2, 107, 16-22, p. 30 W.: *quippe intra se unum, secundum triademque ipsum bis binum tenet, quis collationibus symphoniae peraguntur. Nam tres ad quattuor epitritus vocatur arithmetica ratione ac diatessaron perhibetur in musicis, item intra eum iacent tres ad duo, quae hemioliis forma est, symphoniamque secundam, quae diapente dicitur, reddunt. Tertia symphonia diapason in melicis perhibetur diaplasioque conficitur, hic est uno duobus collato, «e in effetti esso (la tetrade) contiene in sé l'uno, il due, il tre ed esso stesso è due volte due. Dall'unione di questi numeri derivano le consonanze. Infatti, il rapporto di tre a quattro, secondo il criterio aritmetico, si chiama epitrito, e in musica si chiama diatessaron; parimenti, entro il numero quattro è compreso il rappor-*

mi sono preferiti a quelli latini anche nel libro IX, nei passaggi che illustrano la dimensione matematica degli intervalli consonanti⁴²; inoltre, il termine *limma* è presente soltanto in questo passaggio, non essendo attestato neanche nell'ultimo libro dell'opera.

Nelle edizioni critiche e nei commenti al *De Nuptiis*, viene proposto un parallelo, soprattutto concettuale, tra questo passaggio tecnico del primo libro e una sezione dei *Commentarii in Somnium Scipionis* di Macrobio, collocata nella parte che illustra contenuti di armonica:

*hanc Platoniorum persuasionem Porphyrius libris inseruit quibus Timaei obscuritatibus non nihil lucis infudit, atque eos credere ad imaginem contextionis animae haec esse in corpore mundi intervalla, quae epitritis, hemioliis, epogdois, hemitoniisque complentur et limmate, et ita provenire concentum cuius ratio in substantia animae contexta mundano quoque corpori, quod ab anima movetur, inserta est*⁴³.

È evidente la analoga matrice dei contenuti per Marziano e Macrobio, ma anche la scelta di differente terminologia, grecizzante da parte di questo ultimo, per i lemmi di area matematica che esprimono gli intervalli consonanti.

A conclusione del passaggio tecnico, occorre il verbo *concinere*, costantemente ricondotto alla produzione delle consonanze nella trattatistica musicale, e che qui acquisisce quasi lo *status* di *vox technica*: non a caso, diversamente dagli altri verbi prescelti, è collocato in chiusura del passo più specialistico della descrizione sonora. Altrove nel *De Nuptiis*, *concinere* è utilizzato con accezione più generica, per ribadire l'idea musicale o filosofico-musicale della *harmonia*⁴⁴.

to di tre a due, che è la forma dell'emolio e crea la seconda consonanza che si chiama diapente. La terza consonanza in musica si chiama diapason e si forma con il rapporto diplasio, ossia con il confronto di uno a due» (trad. RAMELLI, *Marziano*, p. 61).

⁴² Mart. Cap. 9, 933-934, 14/8, pp. 358-359 W.; 9, 951, 14/2, pp. 366-367 W. In questi passaggi sono frequenti le locuzioni *in epitrita ratione*, *in hemiolia ratione* e *in diplasia ratione*, in cui *ratio* significa il rapporto aritmetico sotteso ai suoni.

⁴³ Macr. *somn.* 2, 3, 15, 1-8, p. 107 W.

⁴⁴ Si veda il riferimento alla nota n. 23 e, inoltre, Mart. Cap. 2, 117, 16-18, p. 33 W.: *ecce ante fores quidam dulcis sonus multifidis suavitatibus suscitatur, quem Musarum convenientium chorus impendens nuptialibus sacramentis modulationis doctae tinnitibus concinebat*; 2, 127, 20-21, p. 40 W.: *dum haec igitur Musae nunc solicanae, nunc concinentes interserunt vicissimque mela dulcia geminantur*.

In chiusura si ribadisce l'idea del *concentus* naturale, e si preannuncia il successivo sviluppo, cui si è fatto cenno, in rapporto alla musica delle sfere: *ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret*. Il breve passo è ricco di termini musicali, ad iniziare da *harmonia* che qui indica la musica oltremondana di cui il bosco è mondano esempio. Questa valenza del lemma, filosofica più che strettamente musicale, è amplificata da *totam*, e dalla saldatura al sintagma successivo *superum carmen*, che ribadisce in termini ridondanti il concetto già espresso e che prelude al momento successivo in cui Mercurio descrive per sommi capi a Virtù il *concentus* delle sfere.

Infine tutto il passaggio è ricondotto dal lemma *modulationum* all'iniziale *canora modulatio*, con un andamento anulare che richiama di per sé l'idea circolare della sfera e della perfezione.

L'ultimo verbo in successione utilizzato da Marziano è *personare*, in cui il prefisso intensifica l'accezione già 'sonora' del verbo, che, dunque, è più incisivo del semplice *sonare*, ed indica l'echeggiare, il risuonare della melodia nel bosco. In questo senso è vicino al greco ἠχέω, che, per esempio, nel *De musica* di Aristide Quintiliano è utilizzato per spiegare le vibrazioni delle corde da cui si origina il suono musicale, nella illustrazione dell'esperimento pitagorico sulle consonanze⁴⁵. Con questa valenza e in analogo contesto, il verbo *persono* occorre anche nel *De Institutione Musica* di Boezio, in associazione ai lemmi *concinentia* e *concordia*, e anche in riferimento alle consonanze di ottava e di quinta⁴⁶.

Nel passaggio marziano qui esaminato il lemma è collegato a *congruentia*, in questo passo voce sinonimica dei vocaboli boeziani sopra indicati. Nel *De Nuptiis* sono diversi i luoghi in cui *persono* è attestato, con differenti sfumature di significato: può indicare l'esecuzione sulla cetra (mediante la messa in vibrazione della corde e in un caso viene unito anco-

⁴⁵ Arist. Quint. 3, 2, 17-19, p. 97 W.I.; il verbo è attestato nel passo che illustra la scoperta pitagorica delle consonanze.

⁴⁶ Le occorrenze nel *De Institutione Musica* sono quattro: si vedano, ex. gr., Boet. *mus.* 1, 1, 4-6, p. 197 F.: *pulsos malleos exaudit et diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare*; 2, 18, 8-9, p. 250 F.: *si vero unitatis ternarius comparetur, diapason ac diapente concordiam personabit*.

ra a *concinentia*⁴⁷), il risuonare della voce⁴⁸, e, soprattutto, la musica cosmica prodotta dalle sfere⁴⁹. È interessante evidenziare che il verbo occorre spesso nelle *Metamorfosi* di Apuleio, e, in una attestazione, anche nei *Florida*⁵⁰.

Il 'bosco musicale' di Marziano, la cui descrizione è caratterizzata dall'intreccio di generiche sensazioni auditive (acuto/grave) con specifici contenuti musicali (intervalli consonanti), dalla accurata selezione di un lessico musicale-filosofico pur nella ricerca di effetti fonico-timbrici, non ha pari nella letteratura latina: nel passo analizzato si esplica il virtuosismo retorico ed espressivo dell'autore, coniugato con aspetti tecnici del sapere musicale, per un risultato di gradevole lettura, congruente con il momento esotico-favolistico della narrazione e con la valenza allegorica della cornice, ma anche anticipatore di contenuti specialistici rimandati a sedi più idonee e di ampia trattazione nel *De Nuptiis*.

⁴⁷ Mart. Cap. 1, 19, 24, p. 9 W.: *subdendae tamen Clario fidibus personanti...*; 1, 36, 11-12, p. 15 W.: *deinde barbito aurataque chely ac doctis fidibus personare*; 2, 212, 11-12, p. 56 W.: *Orpheum atque Aristoxenum fidibus personantes*.

⁴⁸ Mart. Cap. 9, 904, 15, p. 344 W.: *bis Hymenaeo diutius velut fescennina quadam licentia personante...*; 9, 909, 14-15, p. 347 W.: *ex illis fidibus circulatis omnium modorum concinentiam personabat*.

⁴⁹ Mart. Cap. 2, 196, 15/1, pp. 53-54 W.: (*neque enim labor fuerat hemitonii interiecta transcurrere*) *in Iovialis sideris pervenere fulgores, cuius circolo pthongo <Phrygio> personabat*.

⁵⁰ Tutte le occorrenze, collegate alla musica in senso stretto, o in riferimento a rumori di altra natura, evidenziano l'intensità sonora espressa dal verbo: Apul. *met.* 5, 12: *classicum personavit e funestis vocibus saxa personabunt*; 6, 24: *Musae quoque canora personabant*; 7, 13: *immo tonanti fragore personui*; 8, 24: *qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes deamque Syriam circumferentes mendicare compellunt*; 9, 33: *una de cetera cohorte gallina per mediam cursitans aream clangore genuino velut ovum parere gestiens personabat*; 10, 16: *interim convivium summo risu personabat*; 11, 9: *fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant*. Nei *Florida* il verbo è utilizzato ad indicare l'esecuzione sugli strumenti a fiato: *ei quoque tamen mos fuit una tibia velut una tuba personare* (*flor.* 3, 4).