

GABRIELLA MORETTI

HARMONIA ALLEGORICA:
IL MELOS MULTIFORME CHE FONDA L'ARMONIA DEL MONDO
NEL *DE NUPTIIS PHILOLOGIAE ET MERCURII*
DI MARZIANO CAPELLA

1. *L'armonia del mondo e la selva musicale*

1. 1. La *climax* ascendente fra le *artes* che informa gli ultimi sette libri del *De nuptiis* di Marziano Capella culmina, nel nono libro dell'opera, con l'ultima e suprema fra le *artes* mercuriali, la divina *Harmonia*. Il nome adottato da Marziano Capella per l'*Ars* è significativo, dato che qui non si tratta semplicemente di *Musica*, di un'arte cioè di origine umana, ma del fondamento stesso del cosmo, tutto risonante per quella celeste armonia delle sfere che impartisce il movimento alla macchina sublime dell'universo. Come vedremo, il vero e proprio nucleo allegorico di quest'ultimo libro, con la complessa e affascinante personificazione di *Harmonia*, rappresenta una straordinaria sintesi simbolica del pensiero antico e tardo antico intorno all'*harmonia* come sintesi di musica umana e divina¹: questa ricchissima allegoria finale era però già stata preceduta, fin dall'inizio delle *Nuptiae*, da un intenso interesse per il fatto musicale, che si concreta in tutta una serie di scene memorabili.

¹ Sulla fortuna successiva del tema si veda il recente lavoro di M. AMRI-KILANI, *Musique ternaire et «quadrivium»*, in *I cinque sensi. The Five Senses* Firenze 2002 (= *Micrologus* 10, 2002, pp. 477-94), dove si analizza la distinzione, affermata nel Medioevo, della musica in tre diverse tipologie: *musica mundana*, cioè del mondo fisico e dell'universo in genere (con particolare riguardo all'armonia delle sfere), *musica humana*, comprendente il canto, e *musica instrumentalis*. La storia medievale di tale articolazione appare fortemente influenzata dal *De nuptiis*: si veda in particolare, per la *musica mundana*, la versione dell'armonia degli astri data da Giovanni Scoto Eriugena nel *Periphyseon* (un tono è pari al diametro della Terra; il cielo delle stelle fisse ad un'ottava inte-

1. 2. Il tema dell'armonia delle sfere era infatti già stato introdotto da Marziano fin dal primo libro dell'opera, nell'immaginario racconto - densissimo di simboli e di allegorie - relativo all'oracolo di Apollo nell'antro cirrèo, che Mercurio, accompagnato da Virtù, si reca a consultare per trovare aiuto nella scelta della sposa. La descrizione del Parnaso dove ha sede l'oracolo del dio è priva di ogni connotazione realistica, ed è anzi un concentrato di simbolismi dotti ed esoterici, in cui a un lessico manieristico, che rimanda a memorie poetiche classiche e ad Apuleio, si coniuga l'impiego di vocaboli estremamente tecnici proprio per quanto riguarda il simbolismo musicale².

Mentre tutto il luogo è percorso da innumerevoli Sorti, che volano avanti e indietro secondo la loro differente predestinazione, ecco infatti che la selva che circonda la sede dell'oracolo risuona in differenti modulazioni che si armonizzano in un celeste concerto:

*Tandem [...] Cyrrhaeos tunc recessus et sacrati specus loquacia antra conveniunt. Illic autem circumstabat in ordinem quidquid imminet saeculorum, Fortunae urbium nationumque, omnium regum et totius populi. Videbantur aliae transacti cursus emensa fugientes; consistebant aliae sub conspectu, adveniebantque quamplures, atque ita nonnullis eminus vanecebat disparata prolixitas, ut velut fumidae caligationis incredibilis habere-tur aura. Inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus [motus] **nemo-rum** etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico quodam crepita-bat appulsu. Nam eminentiora prolixarum arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu resultabant: quicquid vero terrae confine ac propin-quum ramis acclivibus 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 limma-ta, concinebant. Ita fiebat, ut **nemus** illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret. Quod quidem exponente Cyllenio Virtus edidicit etiam in caelo orbes parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. Nec mirum quod Apollinis **silva** ita rata*

ra di sei toni dalla Terra; etc.), da Onorio di Autun nel *De imagine mundi* (la distanza dalla Terra alla Luna rappresenta un tono, da Venere al Sole tre semitoni, etc.) e da Alano di Lilla, che più poeticamente non parla di tono o intervallo della scala, ma di un certo tipo di canto per ogni cielo (*De planctu naturae* e *Anticlaudianus*); cfr. anche M. CRISTIANI, *Dal sensibile all'intelligibile: la musica nell'enciclopedia del sapere tra antichità e medioevo*, in CRISTIANI-C. PANTI-G. PERILLO (a cura di), *Harmonia mundi*, Tavernuzze 2007, pp. 15-56; J.-B. GUILLAUMIN, *La place et le statut de la musique dans l'encyclopédisme de Martianus Capella*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1 (2009), pp. 169-185.

² Sul passo, le sue connotazioni stilistiche e le tradizioni tecnico-musicali che recepisce vedi ora M.A. PETRETTO, *La «selva musicale» di Marziano Capella: de nuptiis 1, 11*, in *Sandalion* 29-30 (2006-2007), pp. 77-94, che non tiene conto tuttavia tanto del commento al I libro del *De nuptiis* di D. SHANZER, *A philosophical and literary commentary on Martianus Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii, book 1*, Berkeley 1986, quanto, a proposito di MART. CAP. 2, 169-199, di quello di L. LENAZ, *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber secundus*, intr. trad. e comm. di L. L., Padova 1975 (vedi ora anche L. CRISTIANE (ed.)-L. LENAZ (trans.)-I. FILIP-P. FERRARINO, *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii libri I-II*, pp. xciv + 408, Hildesheim 2011).

*modificatione congrueret, cum caeli quoque orbes idem Delius moduletur in Sole, hincque esse quod illic Phoebus et hic vocitetur Auricomus; nam Solis augustum caput radiis perfusum circumactumque flammantibus velut auratam caesariem rutili verticis imitatur [...]*³.

Infine [...] raggiungono insieme i recessi cirrèi e gli **antri** parlanti della sacra grotta. Lì intorno stava, in ordine cronologico, tutto ciò che deve accadere nei secoli: le Sorti delle città e delle nazioni, di tutti i re e di tutta la gente del mondo. Alcune Sorti sembravano fuggire il cammino che avevano già percorso, altre stavano ferme bene in vista, numerose accorrevano, ed alcune, mentre si allontanavano in ogni direzione, svanivano, tanto da sembrare come il vapore impercettibile di una nebbia fumosa. Tra questi sorprendenti spettacoli e movimenti delle Sorti, per il sussurro delle brezze del **bosco** risuonava anche una modulazione sonora con una sorta di vibrazione melodica. Infatti le cime estreme e protese in su degli alberi più alti vibravano di un suono acuto: quelli invece che erano più vicini a terra, con i rami reclinati, erano scossi da un suono grave e roco. Ma negli intrecci a metà altezza, con calcolati accordi, creavano un concerto di armonie doppie e di $3/2$, di $4/3$, e anche di $9/8$, senza soluzione di continuità, benché intervenissero dei semitoni. Avveniva così che quel **bosco** risuonasse dell'intera armonia e del canto dei celesti, con armoniche modulazioni. E dalle spiegazioni di Mercurio la Virtù apprese che anche in cielo i pianeti, allo stesso modo, creano una sinfonia di suoni oppure fanno da armonico accompagnamento. E non c'era da meravigliarsi che la **selva** di Apollo mostrasse una tale armonia calcolata, dal momento che era lo stesso Delio a regolare anche le sfere celesti in quanto Sole: per questo infatti là è chiamato Febo e qui Chiomodoro; infatti l'augusto capo del Sole, attorniato e circondato da raggi fiammanti, imita quasi la chioma dorata di una testa bionda [...]

Il simbolismo di questa selva musicale è complesso e non tutto di facile intelligenza, a cominciare dalla menzione stessa della *silva*. Il riferimento alle *sortes* che vagano per tutto il luogo (solo le cose create sono infatti soggette al fato) ci fa infatti quanto meno sospettare che la sede dell'oracolo del dio possa essere un simbolo volto a rappresentare il mondo sensibile (non a caso il bosco è associato in Marziano all'immagine dell'antro, simbolo appunto del mondo sensibile nell'*Antro delle Ninfe* di Porfirio⁵), e vada messo dunque in rapporto con quella *hyle* neoplatonica che Calcidio, traducendo il *Timeo*⁶, aveva reso in latino, invece che con il vocabolo *materia* utilizzato dai suoi predecessori, proprio con il termine di *silva*.

³ MART. CAP. 1, 11-13.

⁴ La traduzione di questo e dei successivi passi citati è mia.

⁵ Molteplici sono le similitudini, sul piano simbolico, fra l'*Antro delle Ninfe* e questo passo del *De nuptiis*, in cui svolgono un ruolo allegorico (sebbene in modo assai diverso rispetto a Porfirio) un antro, delle acque e degli orci: tasselli simbolici che Marziano sembra ritagliare come simbolismi in molta parte plurivalenti, da reimpiegare liberamente ai propri personali fini allegorici.

⁶ Dove peraltro un concetto analogo era espresso con il termine *chora*, mentre l'impiego di *hyle* in questo senso risale ad Aristotele.

L'equazione *hyle-silva* inaugurata a quanto pare appunto da Calcidio⁷ si dimostrerà allora potentemente produttiva tanto per l'allegoresi quanto per la vera e propria letteratura allegorica nel mondo latino tardoantico e medievale fino almeno alla *Cosmographia* di Bernardo Silvestre⁸ (e già un commento alla *Commedia* come quello di Cristoforo Landino⁹ poteva connetterla con la genealogia della selva dantesca). Ma un riferimento importante a questa esegesi allegorica che vede in *nemus* o in *silva* (proprio i termini utilizzati entrambi nel passo marziano sopra citato) la *hyle* neoplatonica si trovava in particolare nel commento di Servio¹⁰ all'episodio virgiliano dell'incontro di Enea, nella foresta vicino a Cartagine, con la madre Venere: un passo virgiliano tanto celebre che le sue connotazioni allegoriche difficilmente potevano essere sconosciute a Marziano.

La *silva* del *De nuptiis* è però, dato che la natura creata è influenzata dai pianeti e dunque dall'armonia delle sfere, un bosco musicale: e se da una parte il collegamento fra *silva* e musica poteva forse venire a Marziano da tutta una tradizione letteraria di selve sussurranti, risonanti o addirittura profetiche¹¹ (si

⁷ Sulla relazione fra i due termini cfr. E. MALASPINA, *Hyle-silva (et alentour): problèmes de traduction entre rhétorique et métaphore*, in *Interférences. Ars scribendi* 4 (2006), mis en ligne le 14 novembre 2006, http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=43&var_affichage=vf.

⁸ Cfr. P. DRONKE (ed.), Bernardus Silvestris, *Cosmographia*, Edited with an Introduction and Notes by P. D., Leiden 1978 (Textus Minores 53).

⁹ Cfr. P. PROCACCIOLI, (ed.), Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, voll. I-IV, Roma 2001.

¹⁰ SERV. *Aen.* 1, 314 *MEDIA SESE TVLIT OBVIA SILVA quam Graeci hulen vocant poetae nominant silvam, id est elementorum congeriem, unde cuncta procreantur.*

¹¹ Si veda già SHANZER, *op.cit.*, pp. 83-84, che richiama brevemente gli alberi musicali impiegati in una similitudine da CIC. *nat.* 2, 22 (*Idemque similitudine, ut saepe solet, rationem conclusit hoc modo: "Si ex oliva modulate canentes tibiae nascerentur, num dubitares, quin inneset in oliva tibicini quaedam scientia? quid si platani fidiculas ferrent numerose sonantes: idem scilicet censeris in platanis inesse musicam, cur igitur mundus non animans sapiensque iudicaretur, cum ex se procreet animantis atque sapientis?"*), l'oracolo di Dodona e soprattutto, anche se solo con un brevissimo rimando, i vv. 249 ss. dell'*Alethia* di Mario Vittorio. Il poemetto di commento biblico di Claudio Mario Vittorio contiene infatti la singolare descrizione del *nemus* musicale del Paradiso Terrestre, che risulta effettivamente, ad un'analisi più ravvicinata, essere il passo da molti punti di vista più vicino a quello di Marziano: *Namque huc cuncta deus pariter, quae singula certis/acceptit natura locis, conferta regessit; / motaque dum leni vibrat nemus aura meatu, / unum ex diverso nectar permiscet odore / fitque novum munus, sibi nulla quod asserat arbor, / quaque tremens blando sensim iactata fragore / commotis trepidat foliis, sonat arbore cuncta / hymnum silva deo modulataque sibilat aura / carmina: nec vacuus vanum quatit aera motus; / quippe apud auctorem, qui totum mole sub una / res rebus nectens alterna lege retentat, / nil vacat aut vanam species tenet ulla figuram. / Atque ipsum fortasse nemus silvaeque coruscae/argumenta operum sunt et plantaria rerum, / inque hominum cultum nudo quod nomine venit, / certum ibi corpus habet proprioque in stipite floret: / gloria, simplicitas, studium, vigilantia, somnus, / cura, salus, terror, facundia, gratia, motus / affectusque animae stimuli, custodia, virtus, / et totum quod mundus habet, quia nascitur illic, / hic viget ac mentes agitat sensusque ministrat.* (MAR. VICT. *Aleth.* 1, 243-263): si veda su questo passaggio M. CUTINO, *L'Alethia di Claudio Mario Vittorio: la parafrasi biblica come forma di espressione teologica*, Roma 2009 (Studia ephemeridis "Augustinianum", 113), pp. 133 ss., che richiama giustamente sia il modello di VERG. *Aen.* 6, 703-704 *Interea videt Aeneas in valle reducta / seclusum nemus et virgulta sonantia silvae* (si noti in aggiunta che la descrizione virgiliana del fiume Lete

veda il caso del fruscio delle foglie di quercia interpretato come oracolare dalle sacerdotesse di Zeus a Dodona: non a caso il luogo descritto nel primo libro del *De nuptiis* è quello di un oracolo, in questo caso di Apollo), dall'altra poteva nascere anche – con più stringente verosimiglianza proprio lessicale – da un collegamento con la terminologia che egli stesso impiegherà nel nono libro, quando definisce la prima parte dell'insegnamento di *Harmonia* come ὑλικόν:

Primo quippe <cum> Lasus ex urbe Hermionea vir mortalibus divulgaret me, tria tantum mei genera putabantur: ὑλικόν, ἀπεργαστικόν, ἐξαγγελτικόν, quod etiam ἑρμηνευτικόν dicitur. Et ὑλικόν est, quod ex perseverantibus et similibus consonabat, id est sono, numeris atque verbis. Sed quae ex his ad melos pertinent, harmonica dicuntur; quae ad numeros, rhythmica; quae ad verba, metrica¹².

All'inizio, infatti, quando Laso, della città di Ermione, mi divulgava fra gli uomini mortali, si credeva che le mie parti fossero soltanto tre: ὑλικόν, ἀπεργαστικόν, ed ἐξαγγελτικόν, detto anche ἑρμηνευτικόν. Tale ὑλικόν è ciò che forma un concerto di elementi continui e omogenei, cioè di suono, ritmi e parole: propriamente quelli di essi che hanno relazione con la melodia, si chiamano elementi armonici; quelli che hanno relazione con i ritmi, elementi ritmici, e quelli riferentisi alle parole, elementi metrici.

Questo ὑλικόν (termine che non si ritrova nel resto della trattatistica musicale antica a noi pervenuta) nella suddivisione proposta da Marziano attiene al livello puramente teorico degli elementi primi della disciplina musicale¹³, cioè proprio quel livello che più logicamente si adatta a questo passo allegorico sull'armonia universale che pervade la natura. Un tale livello 'silvestre' e teorico dell'armonia può allora aver forse contribuito a suggerire a Marziano la sua selva musicale, in cui gli alberi più alti producono con le loro cime isolate i

nella medesima sezione del sesto libro presenta molte analogie con i fiumi planetari che trasportano le *sortes* del mondo sensibile nella descrizione marziana immediatamente successiva a quella della *silva*, sia il fatto che l'immagine del bosco musicale verrà brevemente ripresa anche da Tiberiano nell'*Ammis* (*Carm.* 1, 4); da PAUL. NOL. *Carm.* 27, 79 e soprattutto, ancora una volta all'interno della descrizione di un bosco sacro a una divinità, in CLAUD. *Rapt. Pros.* 1, 203-206 *Hic sedes augusta deae templique colendi / religiosa silex, densis quam pinus opacat / frondibus et nulla lucos agitante procella / stridula coniferis modulatur carmina ramis*. Si noti fra l'altro che la descrizione della selva risonante nel Paradiso dell'*Alethia* (selva che contiene i *plantaria rerum*, proprio come nel luogo descritto da Marziano *circumstabat in ordinem quidquid imminet saeculorum*) è immediatamente preceduta, ai vv. 103-104, da un paragone fra i fiori che ornano i prati del Paradiso terrestre e le stelle (una similitudine che introduce il tema delle stelle e dei pianeti nella descrizione del luogo), ed è immediatamente seguita dalla descrizione dei quattro fiumi che dal Paradiso terrestre si dipartono, tradizionalmente considerati un'allegoria delle quattro virtù cardinali: così in Marziano Capella alla descrizione della *silva* musicale fa seguito quella, intensamente allegorica, dei fiumi planetari.

¹² MART. CAP. 9, 936.

¹³ Si veda L. LOMIENTO, "Intrecciare" i metri-ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (*Test. 14 Brussich*) a Marziano Capella ("De nupt." 9, 936), in *QUCC* n.s. 76 (2004), pp. 107-119.

suoni più acuti, mentre gli alberi più bassi, con i rami inclinati verso il suolo (proprio come i cieli dei pianeti più vicini alla terra), producono i suoni più gravi¹⁴. I loro rami, che si toccano e quasi si intrecciano reciprocamente, producono allora degli accordi, delle consonanze di note che Marziano indica qui con una rara terminologia latina, cui si sostituiranno in passi analoghi dei libri successivi i corrispondenti – e più usuali – termini tecnici greci¹⁵.

2. Il canto delle Muse e l'armonia delle nuptiae

2. 1. Questo paesaggio musicale, questa risonante selva armonica inserita, all'interno del primo libro, nella complessa allegoria dell'oracolo d'Apollo, assolve allora a un'essenziale funzione di anticipazione: facendo assumere alle ricorrenti riapparizioni successive della musica o di scene musicali una definita risonanza metafisica, destinata a legittimare la posizione apicale di *Harmonia* al vertice della gerarchia delle *Artes*.

Fin dalle fasi incipitarie della narrazione allegorica del *De nuptiis* viene dunque indicato, per la musica e le sue apparizioni allegoriche nel testo, un legame inscindibile con il governo del cosmo, confermato di lì a poco in una scena successiva. Quando Apollo e Mercurio, infatti, una volta operata la scelta di Filologia come sposa del Cillenio, ascendono al cielo trasformandosi in astri (ovvero, rispettivamente, nel Sole e nel pianeta Mercurio), le Muse, simbolo della musica e del canto, sollevatesi in aria sulle ali di cigni, li accompagnano allora in tale ascesa, e si dispongono ciascuna nella sfera che corrisponde alla propria modulazione:

Nam Uranie stellantis mundi sphaeram extimam continatur, quae acuto raptabatur sonora tinnitu, Polymnia Saturnium circulum tenuit, Euterpe Iovivalem, Erato ingressa Martium modulatur, Melpomene medium, ubi Sol

¹⁴ Non direi che questa associazione alto/acuto e basso/grave sia da considerare un'impressione nemmeno apparente rispetto alla produzione del suono negli strumenti (come sembra almeno in parte considerarla, in connessione sia con la lunghezza delle corde dei cordofoni sia con la colonna d'aria degli aerofoni, PETRETTO, *art. cit.*, pp. 84 ss.). Non solo questi alberi simbolici rappresentano il rispecchiamento allegorico dell'effetto dell'influenza dell'armonia delle sfere sulla selva dell'universo creato, secondo lo schema anche lessicale offerto da Cic. *Rep.* 6, 18 (*Quae cum intuerer stupens, ut me recepi 'Quid? hic' inquam' quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?' 'Hic est' inquit 'ille, qui intervallis distinctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concertus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret complexa medium mundi locum*), ma se proprio debbono essere avvicinati a degli strumenti musicali, dato che il loro suono proviene dall'*aura* che soffia nella loro chioma, potrebbero essere assimilati alla *tibia* di cui parla Macrobio (*Somn.* 2, 4, 5-7) commentando proprio il succitato passo ciceroniano: *tibia* in cui i fori più alti, perché più vicini al punto di emissione dello *spiritus*, emettono un suono più acuto, quelli più bassi un suono grave.

¹⁵ Vedi su questa terminologia tecnica SHANZER, *op. cit.*, *ad l.* e PETRETTO, *art. cit.*, pp. 90 ss.

*flammanti mundum lumine convenustat, Terpsichore Venerio sociatur auro, Calliope orbem complexa Cyllenium, Clio citimum circumum, hoc est in Luna collocavit hospitium, quae quidem graves pulsus modis raucioribus personabat. Sola vero, quod vector eius cycnus impatiens oneris atque etiam subvolandi alumna stagna petierat, Thalia derelicta in ipso florentis campi ubere residebat*¹⁶.

Urania infatti si dispose nella sfera più esterna del firmamento stellato, che girava rapidamente risuonando di un suono acuto; Polinnia occupò la sfera di Saturno, Euterpe quella di Giove; Erato, entrata nella sfera di Marte, ne trasse il suono corrispondente; Melpomene occupò la sfera mediana, dove il sole orna il cielo con la sua luce fiammeggiante; Tersicore si unì all'oro di Venere; Calliope abbracciò la sfera di Mercurio; Clio prese sede nella sfera più bassa, cioè in quella della Luna, che risuonava di note gravi con modi musicali più rochi. Solo Talia, invece - lasciata indietro poiché il cigno che la trasportava, non sopportando il peso e neppure di spiccare un volo più basso, si era diretto verso gli stagni che l'avevano visto crescere - aveva preso sede nel grembo stesso della terra in fiore.

Questo legame metafisico fra musica, Muse, sistema planetario, armonia delle sfere e governo del cosmo sarà come vedremo confermato – in perfetta *Ringkomposition* - nel nono e ultimo libro dedicato ad *Harmonia*.

2. 2. Ma anche le figure dei due sposi intrattengono con l'arte musicale un legame tutto particolare. Così avviene per Mercurio, mitico inventore della cetra, che fra le *Disciplinae* di cui è esperto (e che tiene con sé come *famulae* destinate ad essere un dono dotale per la sua prossima sposa: si tratta ovviamente delle *Artes* cui verranno dedicati gli ultimi sette libri del *De nuptiis*) possiede appunto alla perfezione l'arte musicale:

*«Nam illum iam pridem» ait «Philologiae sentio amore torreris eiusque studio comparatas habere quamplures in famulatio Disciplinas, ipsum linguae insignis ornatibus fandi nimiam venustatem, quo placeret virgini, consecutum, deinde barbito aurataque cheby ac doctis fidibus personare»*¹⁷.

«Mi sono accorto» - disse - «che già da tempo egli (*Mercurio*) arde d'amore per Filologia, e che, per la passione che nutre per lei, ha pronte fra la sua servitù numerose Discipline, e che egli stesso, per piacere alla fanciulla, ha conseguito una straordinaria eleganza nel parlare, con gli ornamenti stilistici di un linguaggio distinto, **e che inoltre suona alla perfezione il barbiton e la lira dorata e la dotta cetra.**

Così è per Filologia, che viene celebrata dalle Muse, nel multiforme epitalamio che queste intonano per celebrare le sue nozze, come colei che non solo

¹⁶ MART. CAP. 1, 27-28.

¹⁷ MART. CAP. 1, 36.

è espertissima nel canto e nell'uso di strumenti come la *chelys*, ma che è all'origine stessa dell'arte musicale, nella quale ha istruito un tempo il mitico cantore Orfeo. Adesso tuttavia la fanciulla, in procinto di ascendere al cielo, sta di conseguenza per elevarsi anche ad un diverso e più alto livello musicale, quello appunto della divina armonia celeste:

*Tunc Calliope:
Semper complacitis amica Musis,
cui Permesia poculum fluenta
et fons Gorgonei tulit caballi,
vertex Aonidum virens corollis
cui fundit violas parante Cirra;
tu vatum mela dulcibus Camenis
et scis Pindaream chelyn referre;
**te dictante fides sacrumque plectrum
novit Threicium sonare carmen.**
O lux nostra, **sacros probare cantus
suesce atque organicis beare circis**¹⁸.*

Allora Calliope:
«Tu sempre amica alle dilette Muse,
cui le correnti permesse e la fonte
del cavallo gorgoneo diedero da bere,
per cui la cima delle Aonidi fiorente di corolle
si ricopre di viole che Cirra fa sbocciare,
tu che sai riprodurre in dolci ritmi il suono
dei canti poetici e della lira di Pindaro:
**grazie al tuo magistero la cetra e il sacro plectro
risuonarono dei carmi del cantore di Tracia.**
**O luce nostra, abituati ora a lodare melodie divine
e a bearti della sinfonia delle sfere!».**

2. 3. Non sono peraltro solo i due sposi presi singolarmente a intrattenere uno strettissimo legame con l'arte musicale: anche la loro unione avviene sotto il segno dell'armonia di accordi consonanti. Ce lo mostra nel secondo libro la complessa analisi numerologica cui Filologia sottopone il proprio nome e quello dello sposo, per valutare simbolicamente se ne possa scaturire un armonioso accordo nuziale:

*Moxque nomen suum Cyllenique vocabulum [...] in digitos calculumque distribuit. [...] Quos per novenariam regulam minuens <contrabens>que per monades decadibus subrogatas in tertium numerum perita restrinxit. Suum quoque vocabulum per septingentos viginti quattuor numeros explicatum in quaternarium duxit, qui uterque numerus congruenti ambobus ratione signatur. Nam et ille, quod ratio principium, medium finemque dispensat, pro certo perfectum est [...] **Tres autem symphonias quis ignorat in musicis?***

¹⁸ MART. CAP. 2, 119.

*Numerusque impar maribus attributus. [...] Rite igitur deo attribuitur rationis. Philologia autem, quod etiam ipsa doctissima est, licet femineis numeris aestimetur, absoluta tamen ratione perficitur: nam quaternarius [...] perfectus est et habetur quadratus, ut ipse Cyllenius, cui IIII anni tempora, caeli climata mundique elementa conveniunt [...] Quippe intra se unum, secundum triademque ipsum bis binum tenet, quis collationibus symphoniae peraguntur. Nam tres ad quattuor epitritus vocitatur arithmetica ratione ac diatessaron perhibetur in musicis. Item intra eum iacent tres ad duo, quae hemiolios forma est, symphoniamque secundam, quae diapente dicitur, reddunt. Tertia symphonia diapason in melicis perhibetur diplasioque conficitur, hoc est uno duobus collato. Igitur quaternarius numerus omnes symphonias suis partibus perfectus absolvit omniaque mela harmonicorum distributione conquirat. Hanc igitur discutitens numeri congruentiam perita virgo gratulatur. Deinde utrumque consociat, et trias quaternario sociata heptadem facit, qui numerus rationis sapientiaeque perfectio est, sicut ἐβδομάδων illa edocet plenitudo. [...] Debinc quod trias triplicata novem numeros facit, quaternarius autem per διπλάσιον geminatus octo reddit, novem vero ad octo epogdoi numeri efficiunt iunctionem, tantumque pensat in numeris, quantum symphonia [diapason] in melicis quae tonon facit, qui est consonae unitatis continua modulatio; ex quo nihil est, quod discrepet aut resultet in medio, consentaneaue congruit iugitate. Ergo praedictorum nominum numerus concinebat. Sic igitur rata inter eos sociatio copulam nuptialem vera ratione constrinxit [...]*¹⁹.

(Filologia) Subito analizza il suo nome e l'appellativo del Cillenio [...] facendo calcoli con le dita [...] Semplificandoli abilmente (*i numeri del nome di Mercurio*) in base al criterio della prova del nove, e sostituendo le unità alle decine, li ridusse al numero di tre. Ridusse poi anche il proprio nome, analizzato come settecentoventiquattro, fino ad ottenerne un quattro: cifre l'una e l'altra che vengono assegnate in modo estremamente adatto a loro due. Infatti il tre, dato che la sua natura prevede un inizio, una metà e una fine, è indiscutibilmente un numero perfetto [...] **Chi ignora che in musica le consonanze sono tre?** Il numero dispari è attribuito agli uomini [...] Legittimamente dunque il tre è attribuito al dio della ragione. Filologia a sua volta, poiché anche lei è dottissima, benché venga conteggiata con numeri femminili, tuttavia dà anch'ella come risultato la perfezione: infatti il numero quattro [...] è un numero perfetto, e lo si considera quadrato, proprio come il Cillenio, con cui armonizzano le quattro stagioni, i quattro punti cardinali e i quattro elementi [...] **Effettivamente il doppio di due racchiude in sé l'uno, il due e il tre, dalla cui congiunzione nascono le consonanze.** Difatti il rapporto di 3/4 è chiamato in linguaggio aritmetico *epitrito*, nella terminologia musicale *diatessaron*. Analogamente (*il quattro*) contiene il rapporto di 3/2 (la forma cioè dell'*hemiolios*), che dà vita alla seconda consonanza, detta *diapente*. La terza consonanza, detta in musica *diapasòn*, è prodotta dal rapporto doppio, cioè di 1/2. **Perciò il quattro, nella completezza delle parti che lo costituiscono, realizza tutte le consonanze e a seconda dell'ordine degli accordi dà vita a ogni tipo di musica.** L'esperta fanciulla, allora, vagliando questa

¹⁹ MART. CAP. 2, 102-110.

perfetta congruenza numerologica, se ne rallegra. **Somma poi le due cifre, e il tre sommato al quattro forma il numero sette, che rappresenta la perfezione della ragione e della sapienza**, come insegna la compiutezza delle ebdomadi. [...] Si aggiunga la circostanza che la triade, triplicata, fa risultare il numero nove, e quanto al quattro, raddoppiato, dà come risultato l'otto; il nove, poi, rispetto all'otto, determina il rapporto di epogdòade, ed ha tanto valore nei numeri, **quanto ne ha in musica la consonanza che crea il tono, che è la modulazione continua di un'unità consonante: perciò non vi è nulla che crei una discrepanza o che frapponga una dissonanza, e si ha la congruenza di un'unione concorde**. Dunque, i numeri dei loro due nomi **risuonavano in armonia**: e perciò la loro ragionata associazione reciproca strinse con un calcolo esatto la loro unione nuziale [...].

Dall'unione del numero tre, il numero maschile di Mercurio, e del numero quattro, il numero femminile di Filologia, si ottiene allora il numero sette, l'ebdomade, in una perfetta armonia ed unità consonante²⁰: le nozze che sono al centro dell'opera marziana esprimono dunque così il simbolismo di una perfetta armonia musicale, e al tempo stesso danno fondamento metafisico al numero sette che sarà quello delle Sette Arti Liberali al centro degli ultimi sette libri dell'opera.

Ancora una volta, dunque, il mito viene impiegato ad offrire supporto all'operazione enciclopedica: e i primi due libri della *fabula* allegorica anticipa-

²⁰ R. TURCAN, *Ésotérisme et néoplatonisme chez Martianus Capella*, Diss. Paris 1954, p. 94 (cito questo lavoro inedito da Lenaz, *op. cit.*, 1975, p. 69 n. 242) nota che «cette interprétation de l'Heptade comme nombre nuptial ne se retrouve, semble-t-il, nulle part ailleurs dans la littérature arithmologique»: non vi è da stupirsene, dato che l'aritmologia di Marziano, e con lei tutti i mitologemi allegorici dei due libri di cornice, sono piegati a quella che è la loro principale finalità letteraria, e cioè la legittimazione su tutta una serie di livelli dell'operazione enciclopedica intrapresa dall'autore. Le esegesi moderne della cornice allegorica del *De nuptiis* hanno spesso voluto attribuire un'eccessiva rilevanza *per se* all'esoterismo marziano, che invece ha come suo scopo principale quello di difendere l'atto stesso di comporre un'enciclopedia (all'interno di una temperie culturale in cui fortissime erano le istanze antienciclopediche e l'ostilità nei confronti della *polymathia*) e di conferirle il fondamento metafisico di un'ascesa al divino per il tramite della conoscenza. Ho già avuto occasione di mostrare come alcuni fra i più sorprendenti episodi allegorici, all'interno dei primi due libri che formano la cornice allegorico-nuziale del *De nuptiis*, assolvano in realtà (ben più di quanto sia stato fino ad ora notato analiticamente dai commentatori) ad una funzione eminentemente propedeutica all'operazione enciclopedica: cfr. G. MORETTI, *Gerarchie del sapere: allegorie di Retorica, concorrenza fra le artes, polemiche contro la polymathia nel teatro tardoantico delle personificazioni*, in *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma*, Pavia 2008, pp. 149-194. La narrazione allegorica dei primi due libri interviene allora da una parte a variare, rovesciare e smontare celebri miti antienciclopedici (il mito della catarsi dalla scienza mortale come requisito per l'ascesa al mondo divino; il mito della *curiositas* nei confronti delle scienze e della magia come colpa e come ostacolo al perfezionamento morale e alla divinizzazione), e dall'altra come si è detto a dare un altissimo fondamento metafisico alla scienza enciclopedica e al suo canone settenario proposto nel *De nuptiis*. Le figure di *Hermes* e di *Philologia*, legate non a caso rispettivamente al numero tre (ovvero a quello che sarà detto Trivio, legato in particolare a Mercurio come dio della parola) e al numero quattro (il futuro Quadrivio, legato in particolare a Filologia, di cui le capacità aritmologiche dispiegate nel secondo libro mostrano la particolarissima familiarità con i numeri e le loro proprietà), sono fra loro in gran parte interscambiabili perché le discipline cicliche sono fra loro completamente interconnesse: la loro unione nuziale dà origine quindi naturalmente al numero di sette, come le sette *Artes Liberales* al centro delle *Nuptiae* marziane.

no il tema del libro finale del *De nuptiis*, in cui la serie delle *Artes* culminerà con *Harmonia* concepita, al contempo, come *ars* e *voluptas* musicale, e come il fondamento metafisico dell'ordine armonioso del cosmo.

3. L'Harmonia del cosmo: l'ascesa di Filologia fra tradizione menippea e tradizione didascalica

3. 1. La valenza cosmologica dei suoni emerge con didascalica chiarezza, allora, nella seconda parte del secondo libro del *De nuptiis*, dove l'ascesa al cielo di Filologia su di un'allegorica lettiga volante declina nelle forme di una lezione di astronomia sui cieli e i pianeti attraversati dalla protagonista una delle più fortunate tradizioni narrative del genere menippeo (il genere letterario cui appartiene dichiaratamente il *De nuptiis*, che si presenta come una narrazione fatta da Satira personificata all'autore): il viaggio fantastico nel regno degli dèi²¹.

Come nell'*Icaromenippo* luciano (che forse aveva alle spalle uno scritto dello stesso Menippo, ed aveva comunque il glorioso precedente comico dell'ascesa al cielo di Trigeo sullo scarabeo stercorario della *Pace*), il viaggio fantastico intrapreso dalla protagonista delle *Nuptiae*, la dottissima fanciulla *Philologia*, è ancora una volta un viaggio oltremondano verso le sedi divine: un viaggio che si caratterizza, in pieno accordo con la tradizione menippea, come un viaggio celeste verso il cielo delle stelle fisse e la Via Lattea, dov'è la dimora di Giove e dove avranno luogo le nozze con Mercurio.

La tradizione letteraria che sta dietro il viaggio celeste di Filologia, tuttavia, pur rientrando dal punto di vista tematico in questa tradizione di genere, non sembra però in alcun modo, nel trattamento concreto che Marziano imparte all'episodio, riallacciarsi alla più tipica tipologia menippea e comica del viaggio oltremondano: l'opzione marziana è semmai per una tipologia di ascesa al cielo che trova i suoi modelli nel dialogo filosofico e in particolare nel *Somnium Scipionis*, potenziato a sua volta nei suoi aspetti allegorici e dottrinali dallo stratificarsi di esegesi come quelle di Favonio Eulogio e di Macrobio, quest'ultimo in particolare un autore le cui coincidenze con Marziano Capella vanno considerate estremamente significative.

Questa scelta di modelli rispecchia perfettamente il carattere dell'innovativa operazione attuata da Marziano sulla natura stessa del genere menippeo, che vira con lui verso forme in cui il racconto fantastico non solo fa un posto sempre maggiore al contenuto dottrinale (alterando la miscela tradizionale dello σπουδογέλοιον, dove semmai le proporzioni fra il serio e il faceto erano squilibrate a vantaggio del γελοῖον)²², ma si esprime secondo moduli che rappresen-

²¹ Un breve, ma utile, informato e acuto regesto d'insieme di molti degli elementi più tradizionalmente menippeici nell'opera marziana è offerto nel cap. *The De Nuptiis As Menippean Satire* da SHANZER, *op. cit.*, pp. 29-43.

²² Cfr. in proposito G. MORETTI, *Coscienza di genere ed evoluzione del genere: note preliminari sulla satira menippea e le sue trasformazioni fra letteratura antica e tardo antica*, in P. GATTI-L. DE FINIS (a cura di), *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, Trento 1998, pp. 123-154.

tano un ampliamento e uno sviluppo allegorico della tradizione dei miti platonici, o di impronta platonica, inseriti nei dialoghi filosofici. Vi era peraltro tutta una tradizione dottrinale di racconti di ascese al cielo materiate di elementi didascalici²³, a cominciare dall'*Hermes* di Eratostene, il dottissimo poemetto geografico-astronomico dove il dio stesso – che narrava forse l'avventura in prima persona – ascendeva al cielo: e non è del tutto casuale che il protagonista di tale ascesa sia proprio il futuro sposo della Filologia marziana, che egli precede dunque, nella storia della letteratura, lungo questo itinerario. Il personaggio di Hermes nel poemetto didascalico di Eratostene godeva prima della visione 'astronautica' del globo terrestre diviso in zone climatiche, passando poi dalla geografia all'astronomia durante l'ascesa attraverso i cieli dei diversi pianeti fino alla sede degli dèi: e nella narrazione di tale ascesa era integrata proprio la dottrina di origine pitagorica dell'armonia delle sfere²⁴.

In ambiente latino il precedente più illustre (anche se non esclusivo) era costituito come abbiamo detto dal ciceroniano *Somnium Scipionis*, la cui finalità soprattutto etica non esclude tuttavia una ben rilevabile attenzione didascalica, enfatizzata poi da un'esegesi come quella di Macrobio. Nella genealogia dell'ascesa al cielo di Filologia stanno dunque al contempo i viaggi fantastici della tradizione menippea, i miti dei dialoghi platonici e i loro equivalenti latini come il *Somnium*, e le ascese al cielo come occasione espositiva di dottrine geografiche, astronomiche e musicali presenti nella tradizione didascalica. Nell'attentissima e raffinata organizzazione del materiale narrativo, simbolico e didascalico interno al *De nuptiis* queste diverse tradizioni vengono allora strutturate in un amalgama del tutto coerente con le scelte operate da Marziano all'interno del genere letterario da lui prescelto: e ancora una volta, la finalità anche di questo episodio sarà soprattutto quella di anticipare e legittimare le scelte dottrinali attuate dall'autore nella seconda parte enciclopedica dell'opera, con il ruolo di culmine fra le *Artes* assunto da *Harmonia*.

3. 2. Il viaggio celeste di *Philologia*, che sale di pianeta in pianeta e di cielo in cielo, viene allora descritto minutamente come un'ascesa attraverso i diversi toni musicali che ai differenti cieli e pianeti sono legati. Si tratta come si è detto di una sezione lunga e complessa, la cui analisi – peraltro compiuta con grande attenzione da Luciano Lenaz nel suo commento al secondo libro del *De nuptiis* – esula dagli scopi di questo lavoro; riporto dunque qui solo la conclusione dell'episodio, dove il motivo dell'armonia celeste e quello del viaggio risultano strettamente interconnessi:

²³ Sulla storia del motivo cfr. A. TRAINA, «L'aiuola che ci fa tanto feroci». Per la storia di un topos, in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici I*, Bologna 1975, pp. 305-335; G. MORETTI, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma 1994, pp. 19-25.

²⁴ Cfr. G.F. AGOSTI, *Presenza di Eratostene nella poesia tardoantica*, in C. CUSSET-H. FRANGOULIS (edd.), *Eratosthène: un athlète du savoir (journée d'étude du vendredi 2 juin 2006- Université de Saint-Étienne)*, Saint-Étienne 2008 (Mémoires du Centre Jean Palerne 31), pp. 161 ss.

Inde maximis conatibus sescuplo itineris evehuntur: nam tono ac dimidio ad ipsius caelitis sphaerae globum ac laqueatum stellis ambitum pervenitur. Sicque sex tonorum conscensionibus stadiorum<que> defecta lassitudine fatigati, cum diapason symphoniam quicquid emensi erant adverterent consonare perfectione absolutae modulationis, post labores maximos recreati paululum conquierunt²⁵.

Di lì essi vengono trasportati, con enormi sforzi, lungo un percorso una volta e mezzo maggiore: infatti in un tono e mezzo si arriva alla volta della sfera celeste e alla sua rotonda cupola incastonata di stelle. E così, sfiniti da una stanchezza stremata per l'ascesa di sei toni e di altrettanti stadi, non appena percepirono che tutto il tratto da loro percorso risuonava in una consonanza di ottava con una melodia completa e perfetta, ristorati dopo quegli sforzi immensi si riposarono un poco.

Naturalmente il legame fra i cieli dei diversi pianeti e i toni musicali era un paradigma teorico e un motivo letterario di antica origine pitagorica, che aveva già una lunga e complessa tradizione dietro di sé²⁶: basti ricordare il ruolo che tale dottrina ha nel *Somnium Scipionis* ciceroniano²⁷, e ancor più nel com-

²⁵ MART. CAP. 2, 198-199: vedi il commento *ad locum* di LENAZ, *op. cit.*, 1975, pp. 222 ss.

²⁶ La teoria dell'armonia delle sfere era di origine pitagorica, e viene attribuita a Pitagora stesso da Porfirio (*Vita Pythag.* 30). Il motivo viene ripreso da Platone con il mito di Er nella *Repubblica* (616 c-617 b): le otto sfere celesti ruotano tramite un fuso, tenuto sulle ginocchia da Ananke; otto Sirene, in corrispondenza delle otto sfere e dei loro movimenti, producono otto diverse note musicali. Il tema ritornerà in forme diverse in tutta una serie di autori greci e latini, fra cui ricorderemo almeno Eratostene nell'*Hermes* (frg. 15 Powell; frg. 397A SH), Alessandro di Efeso nei suoi *Phaenomena* (fr. 20-21 SH); VARR. *Men.* frg. 351b Astbury; VARR. *AT.* frg. 15 Courtney; HYGIN. *Astr.* 4, 14; PLIN. *N. H.* 2, 83-88; CENS. 13, 56; EULOG. 25, 1-2; sul motivo cfr. almeno Th. REINACH, *L'harmonie des sphères*, in *REG* 13 (1900), pp. 432-49; P. BOYANCÉ, *Les Muses et l'harmonie des spheres*, in *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat I*, Paris 1946, pp. 3-16; L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. it. Bologna 1967 (1° ed. Baltimore. 1963); M.TH. D'ALVERNY, *Les Muses et les sphères celestes*, in C. HENDERSON (ed.), *Classical and Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Lewis Ullman II*, Roma 1964, pp. 7-19; G. WILLE, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, pp. 438-442; una più recente panoramica sul tema in M. PATERLINI, *Septem discrimina vocum. Orfeo e la musica delle sfere*, Bologna 1992.

²⁷ CIC. *Rep.* 6, 18 *Quae cum intuerer stupens, ut me recepi: «Quid hic?» inquam, «quis est, qui complet aures, tantus et tam dulcis sonus?» «Hic est,» inquit, «ille, qui intervallis disunctus imparibus, sed tamen pro rata parte distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingenii in vita humana divina studia coluerunt» (si noti come in questo passo – che continua anche nel paragrafo successivo con la descrizione di come la musica umana e i suoi strumenti non siano che un'imitazione della divina armonia delle sfere – la percezione del suono celeste non risulti legata direttamente, come avverrà invece in Marziano, al motivo del viaggio). Per la dipendenza del *Somnium* da tradizione pitagorica cfr. P. BOYANCÉ, *Études sur le Songe de Scipion: essais d'histoire**

mento che a questo luogo del *Somnium* dedicò un probabile conterraneo di Marziano, Macrobio²⁸.

Tuttavia, come si è potuto vedere dal passo sopra citato, durante il viaggio celeste di Filologia questi elementi fondamentali della dottrina musicale antica vengono descritti (e resi memorabili) proprio sotto la forma impressiva di una concreta esperienza sonora che si produce per la protagonista durante il suo viaggio oltremondano: Marziano non è l'unico ad accennare a questo elemento, ma è certo singolare la sistematicità con cui ne fa uso nel delineare la natura anche e soprattutto musicale del viaggio celeste di Filologia. In questo Marziano sfrutta sia forse un aspetto residuale del potenziale fornitogli dalla tradizione menippea di sceneggiatura fantastica, sia la propria personale, virtuosistica abilità nel tradurre in forma sensibile anche il più astratto dei dati dottrinali.

Il viaggio celeste, quindi, il più tradizionale fra gli scenari menippeici, viene così a trovarsi accompagnato, quasi per statuto, dai suoni di una scala ascendente di toni musicali.

3. 3. Nell'intraprendere il viaggio oltremondano che l'avrebbe condotta allo sposo, a Filologia si era unito, come già abbiamo accennato sopra, il coro delle Muse, intente nel secondo libro a cantare un epitalamio per la sposa ora alternandosi nel canto a solo, ora unendosi in un ritornello comune che scandisce ogni singolo intervento lirico con un armonioso concerto finale. Anche la descrizione in prosa di questo coro, che precede immediatamente la sua concreta inserzione in versi lirici, gioca la sua parte nel sottolineare il valore che il tema musicale assume nell'opera marziana:

*Ecce ante fores quidam dulcis sonus multifidis suavitatibus suscitatur, quem Musarum convenientium chorus impendens nuptialibus sacramentis modulationis doctae tinnitibus concinebat. Nam nec tiliarum mela nec ex fidibus sonitus nec hydraularum harmonica deerat plenitudo, sed in blandum collata cantum ac modificato fine compactum voci virginum complementi spatium fecere silentium. Ac tunc ille omnis chorus canoris vocibus dulcique modulatu praevertit omnes organicas suavitates [...]*²⁹.

Ed ecco davanti all'ingresso si leva con soavi e multiformi accordi una dolce armonia, che il coro delle Muse, accorse a rendere il loro omaggio al giuramento nuziale, faceva echeggiare con suoni dalla sapiente modulazione. Non mancavano infatti né le melodie dei fiati, né gli arpeggi della cetra, né l'armoniosa pienezza di suono dell'organo ad acqua: ma tutte queste musiche, fuse in un impasto seducente e unitesi in un armonioso

et de psychologie religieuses, Bordeaux-Paris, Feret, 1936, pp. 91 ss.; M.P.R. COLEMAN-NORTON, *Cicero and the Music of the Spheres*, in *Class. Journ.* 45 (1950), pp. 237 ss. e B. WUEBERT, *Cicero, Somnium Scipionis. Gedanken zur Sphärenharmonie*, in *Anregung* 34 (1988), pp. 298 ss.

²⁸ MACR. *Somm.* 2, 1, 1-4, 15: cfr. il commento di M. REGALI (*Macrobio, Commento al Somnium Scipionis*, libro II, intr., testo, trad. e comm. a cura di M. R., Pisa 1990), pp. 131-154.

²⁹ MART. CAP. 2, 117.

finale, fecero appositamente silenzio per lasciar spazio alle voci delle Muse. E allora tutto il loro coro, con le voci canore e la dolce cadenza, superò la soavità di ogni strumento musicale [...].

Proprio accompagnata dal coro delle Muse, alla fine del secondo libro del *De nuptiis*, Filologia giunge infine alla sua meta celeste, e viene accolta insieme al suo corteggio musicale dalla sonora accoglienza di un gruppo di poeti, di musicisti e di filosofi:

Erat autem ibi Iovialis domus [...] ubi iam Iuppiter cum Iunone omnibusque divis in suggestu maximo ac subselliis lacteis residens sponsales praestolatur adventus: qui simul Musarum voces ac dissonis mela dulcia cantilenis virgine adveniente percepit, priore loco praecepit venire Cyllenium [...] animaeque praeterea beatorum veterum, quae iam caeli templa meruerant, gressus Maïugeniae sequebantur. Linum, Homerum Mantuanumque vatem redimitos canentesque conspiceres, Orpheum atque Aristoxenum fidibus personantes [...] multusque praeterea palliatorum populus studiis discrepantibus dissonabat. Qui quidem omnes inter Musarum carmina concinentum audiri, licet perstreperent, nullo potuere rabulatu³⁰.

In quel luogo vi era il palazzo di Giove [...] dove già Giove, insieme a Giunone e a tutti gli dèi, sedendo rispettivamente su di un altissimo trono e su seggi bianchi come il latte, attendevano l'arrivo del corteo nuziale. **Egli, non appena sentì le voci delle Muse e le melodie, dolci per la varietà degli accordi, che annunciavano la venuta della sposa**, ordinò che per primo venisse avanti il Cillenio [...] seguivano poi i passi del figlio di Maia le anime degli antichi beati, che già avevano meritato le sedi celesti. Si vedevano Lino, Omero e il poeta mantovano, incoronati e intenti a cantare; Orfeo e Aristosseno che suonavano la cetra [...] e una folla numerosa di persone vestite alla greca strepitava con voci dissonanti. **Le voci di tutti costoro tuttavia, sebbene facessero un gran chiasso, non si riuscivano a sentire nonostante ogni loro clamore, coperte com'erano dai canti del coro delle Muse.**

Questa descrizione, che gioca nuovamente sugli aspetti musicali del rituale della *pompa nuptialis*, fa spazio a una breve e parodica rassegna allegoricamente dossografica delle diverse dottrine filosofiche, in cui ciascun filosofo è immaginosamente legato a un elemento che rimanda alla propria dottrina³¹: ma il clamore delle loro dottrine contrapposte (un elemento, questo delle contraddizioni dei filosofi, tradizionale nel genere menippeo³²) viene sovrastato e annullato dall'armonia del canto delle Muse.

³⁰ MART. CAP. 2, 208-213.

³¹ Su questa breve dossografia parodica cfr. MORETTI, *Ardebat Heraclitus, udus Thales, circumfusis atomis Democritus videbatur: iconografia filosofica e paradisi degli intellettuali in Marziano Capella*, in *L'atomo fra scienza e letteratura*. Atti delle XII Giornate Filologiche genovesi, Genova 1985, pp. 163-179.

³² Cfr. almeno SEN. *Apoc. 2 horam non possum certam tibi dicere, facilius inter philosophos quam inter horologia conveniet, tamen inter sextam et septimam erat.*

4. *Fra voluptas e dottrina: l'allegoria di Harmonia (e il suo misterioso strumento musicale)*

4. 1. Passiamo ora dal secondo al nono ed ultimo libro del *De nuptiis*, che vedrà l'ingresso di fronte al senato celeste di *Harmonia*, l'ultima e la suprema fra le *Artes Liberales* che, personificate, espongono la propria dottrina nell'enciclopedia marziana.

Il libro ha inizio al paragrafo 888 con dei distici elegiaci che introducono una sezione apertamente leggera e comica (che prosegue in prosa nel successivo paragrafo 889), o in cui Venere annoiata si lamenta per l'arida esposizione manualistica delle arti e vuole affrettare il momento della consumazione delle nozze. Si tratta di una sezione comica inserita – come era accaduto nel caso dell'episodio di Sileno all'inizio dell'ottavo libro – in omaggio alle leggi dello *spoudogeloion*, così da costituire un intervallo gradevole e autoironico fra l'ardua esposizione manualistica di *Astronomia* con cui si è chiuso l'ottavo libro e la successiva esposizione della dottrina musicale di *Harmonia*.

Questi inserti comici assolvono però anche ad un'importante funzione strutturale, che va oltre le pure regole del seriocomico. All'inizio dell'ottavo libro l'episodio di Sileno lanciava un evidente richiamo intertestuale alla sesta ecloga virgiliana, con il suo tema cosmologico, che era la naturale introduzione agli argomenti trattati da *Astronomia*³³. Ora, all'inizio del nono libro, l'episodio di Venere annoiata assolve ad una funzione architettonica ancora più complessa: esso offre infatti il destro ad Apollo di suggerire che venga rimandata all'ascolto successivo della sola *Filologia* l'esposizione di *Medicina* e *Architettura*, riducendo così di fatto il canone varroniano di nove discipline al nuovo canone di sole sette *Artes Liberales*. L'episodio consente inoltre di introdurre il tema delle sette *virgines dotales* di *Filologia*, le *Artes* profetiche (il cui numero di sette conferma il canone settenario anche delle *Artes Mercuriales*, mostrando una volta di più come la presenza di *Medicina* e *Architettura* fosse un puro atto d'omaggio formale al vecchio canone varroniano), la cui esposizione viene rimandata, su richiesta della Luna, al giorno successivo alle nozze.

Soprattutto, però, nell'episodio di Venere annoiata trova piena esplicitazione un tema sottilmente presente in tutti i precedenti libri enciclopedici del *De nuptiis*, e cioè il contrasto fra la natura complessa e astratta dell'insegnamento delle *Artes*, accessibile solo alle più intellettuali fra le divinità olimpiche del pubblico, e l'impazienza di quelle componenti dell'assemblea divina, come Venere e le divinità minori, refrattarie ad ogni interesse dottrinale e interessate solo alla *voluptas* delle nozze imminenti (un tema, questo, che evidentemente mette in scena un problema centrale in genere per la divulgazione menippea, ma che in Marziano Capella è particolarmente presente e addirittura, appunto, tematizzato: il problema cioè della ricezione dell'opera presso i lettori meno avvertiti, per cui era necessario introdurre elementi comici a variare e alleggerire la serietà dell'esposizione dottrinale).

³³ Cfr. R. SCHIEVENIN, *Racconto, poetica, modelli di Marziano Capella nell'episodio di Sileno*, in *MPat* 2 (1984), pp. 95-112.

4. 2. Questo contrasto fra sensi e pensiero, fra *voluptas* e dottrina, trova allora un pieno superamento solo nell'avvento dell'ultima e suprema fra le *Artes*, la divina *Harmonia*, di cui Apollo stesso dice che *tam volupe est quam conducit audire* («udire la quale è sia piacevole che utile»).

La riunione e la coincidenza fra *voluptas* e dottrina, straordinariamente unificate dalla dolcezza della musica e del canto, è messa allora platealmente in scena da Marziano nella processione che preannunzia l'ingresso di *Harmonia*. In questo corteo, le divinità del corteggio di Venere, *Voluptas* e le Grazie, e persino le divinità minori ed agresti – cioè proprio i personaggi che in precedenza avevano avuto occasione di mostrare spesso la loro noia, incomprendimento e impazienza di fronte all'esposizione dottrinale delle altre *Disciplinae* – avanzano, mescolandosi ai filosofi, danzando, suonando e cantando riuniti tutti sull'onda di una melodia di inaudita dolcezza:

Nec mora, et ecce quaedam suavitas intemptata inauditaque dulcedinis cantus insonuit, ac melodiae ultra cuncta rerum oblectamina recinentes auditum mirantium complevere divum. Non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum vocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae voluptatis admisit. Quo canore diutius circumstantium pectora deorumque mulcente, illae egressorum paulo ante turbae adventum virginis praeaeuntes ac tanti comitatus praeeambulae revisuntur; sed non cassae dulcedinis nec sine aliquo sonori modulaminis argumento aut opere reverterunt. Nam Eratine, Cypridis filia, et Himeros, Cupidinis assecutor, itemque Terpsis e famulitio Dionae concinentes gratissime intravere primum; sed puer monauliter sonabat. Post hos psallentes Pitbo, Voluptas et Gratiae admixtis lyrae vocibus atque ipsae harmonicis dissultantes motibus advenere. Dextra laevaue interea praecedebat numerus heroum crinitorumque sapientum, qui omnes modulatione quidem leni parvaque voce qualibet dulcedine murmurantes, sed alii laudes deorum hymnosque quam plurimi, alii musicos tonos, quos modo comperebant, retexebant: verum per medium quidam agrestes canorique semidei, quorum hircipedem pandura, Silvanum harundinis enodis fistula sibilatrix, rurestris Faunum tibia decuerunt. Verum sequens heroum praeclui enituit admiratione conventus: nam Orpheus, Amphion Arionque doctissimi, aurata omnes testudine consonante, flexanimum pariter edidere concentum³⁴.

Subito, ecco che risuonò una soavità mai provata e un canto dolce come l'aULO: e melodie che risuonavano di una musicalità che superava ogni diletto terreno pervasero l'udito degli dèi estasiati. Non infatti un suono singolo e prodotto dalla modulazione di un solo strumento, ma un amalgama che fondeva insieme le voci di tutti gli strumenti consentì la pienezza di un piacere polifonico. Mentre questo canto armonioso inteneriva l'animo di tutti quelli che stavano intorno e degli dèi, si videro di nuovo le folle di coloro che erano usciti poco prima, e che ora precedevano l'arrivo della fanciulla e camminavano in testa a un corteo così grande: ma non tornarono senza la dolcezza, la testimonianza e l'esperienza di una

³⁴ MART. CAP. 9, 905-906.

sonora melodia. Infatti dapprima Eratine, figlia di Cipride, ed Imero, accompagnatore di Cupido, e anche Terpsi, del corteggio di Dione, entrano cantando in coro con voce gradevolissima, mentre il fanciullo suonava il monaulo. Dopo questi, giunsero Persuasione, Voluttà e le Grazie, mescolando le loro voci alla lira, e danzando con movimenti armoniosi. A destra e a sinistra avanzava intanto la schiera degli eroi e dei sapienti dalla lunga chioma, tutti cantando con voce sommessa e con una modulazione lieve e piena di dolcezza. I più andavano ripetendo lodi e inni agli dèi, altri i toni musicali che avevano appena scoperto, ma in mezzo a queste due schiere vi erano alcuni semidèi agresti e canori: e fu appropriato che Pan dal piede caprino suonasse la pandura, Silvano la fistula sibilante ricavata da una canna senza nodi, Fauno la tibia agreste. Ma il manipolo di eroi che li seguiva rifulse quale oggetto di gloriosa ammirazione: infatti Orfeo, Anfione e Arione, tutti dottissimi, suonando tutti insieme in armonia sulla testuggine dorata della lira, effusero all'unisono una melodia capace di piegare gli animi.

Finalmente ecco fare il suo ingresso la sublime Armonia; e come era accaduto per le Arti sorelle, anche nel suo caso Marziano ci pone di fronte una ricchissima personificazione allegorica, in cui si fondono gli aspetti sensuali e dottrinali dell'arte musicale:

Tandem inter Phoebum Pallademque media, Harmonia sublimis ingreditur, cuius sonorum caput auri coruscantis bratteis comebatur; caeso etiam tenuatoque metallo rigens vestis et omnibus ad motum gressumque rata congruentia temperatum blandis leniter crepitaculis tinniebat. Cuius incensum mater Paphie, ut eam contiguae sequebatur, licet pulchris rosea numeris ac libratis passibus moveretur, vix tamen poterat imitari. Dextra autem quoddam gyris multiplicibus circulatum et miris ductibus intertextum velut clipeum gestitabat quod quidem, suis invicem complexibus modulatum ex illis fidibus circulatis omnium modorum concinentiam personabat; laeva autem virginis quamplures ex auro assimilatae parvaeque effigies theatrium voluptatum religatae aequae pendebant: verum ille orbis non chelys nec barbiton nec tetrachordon apparebat sed ignota rotunditas omnium melodias trascenderat organorum³⁵.

Finalmente, in mezzo a Febo e a Pallade, fece il suo ingresso l'altissima Armonia: il suo capo era reso sonoro, coperto com'era di laminette d'oro scintillante, e la sua veste, rigida per lo stesso metallo battuto e assottigliato, tintinnava lievemente per quei dolci sonagli ad ogni suo passo e ad

³⁵ MART. CAP. 9, 909-910: sul passo vedi il commento di L. CRISTANTE, *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, intr., trad. e comm. di L. C., Padova 1987, pp. 232 ss., che mette giustamente in rilievo i punti di contatto della personificazione di *Harmonia* in Marziano con la descrizione di Iside in APUL. *met.* 11, 4 *nam dextra quidem ferebat aereum crepitaculum, cuius per angustam lamminam in modum baltei recurvatam traiectae mediae paucae virgulae, crispante brachio trigeminis iactus, reddebant argutum sonorem. Laevae vero cymbium dependebat aureum*; cfr. ora anche ID., *Spectaculo detinemur cum scripta intellegimus aut probamus. Per un riesame della rappresentazione delle Artes in Marziano Capella*, in *Incontri triestini di filologia classica* 4 (2004-2005), pp. 385 ss.

ogni suo movimento, che erano armonizzati ad un ritmo preciso. La sua andatura non poteva essere imitata che a stento dalla madre, la Pafia Venere, che la seguiva da vicino: sebbene, tutta rosea, si muovesse con ritmi aggraziati e con armoniosi passi di danza. Nella destra Armonia portava una sorta di scudo, percorso da molteplici cerchi e intarsiato da mirabili linee: esso, modulato attraverso i suoi reciproci intrecci, faceva scaturire da quelle corde circolari la consonanza di ogni tipo di tonalità. Dalla mano sinistra della fanciulla pendevano invece, legate a pari altezza, numerose piccole immagini modellate in oro dei divertimenti teatrali. Ma quell'oggetto circolare non sembrava né una lira, né una cetra né un tetracordo: eppure quell'ignota rotondità superava le melodie di tutti gli strumenti musicali.

Quello che ci interessa notare in questa sede è che la descrizione dell'*Ars* - che tiene nella mano destra un simbolico strumento circolare (cfr. i termini *cli-peus*³⁶ e *orbis*³⁷) che rappresenta una sorta di modello musicale e sonoro dell'universo³⁸ - conferma la motivazione che ha portato Marziano a denominarla

³⁶ CRISTANTE, *op. cit.*, 1987, pp. 233-234 rintraccia la metafora del cielo come *cli-peus* in ENN. *Scaen.* 216 Vahl.², a sua volta citato da APUL. *Socr.* 121.

³⁷ CRISTANTE (*ibidem*, p. 235) stabilisce un interessante confronto con un passo di Svetonio (*Aug.* 68) in cui *orbis* indica, con un gioco di parole, contemporaneamente uno strumento musicale (tamburello) e il mondo (*orbis terrarum*): *videsne ut cinaedus orbem digito temperat* (*Com. Pall. inc.* 45 Ribb.³).

³⁸ Il complesso strumento descritto da Marziano, che certamente non coincide con alcun autentico strumento musicale, sembra poter essere piuttosto identificabile, seppure con qualche dubbio dovuto alla voluta vaghezza della descrizione marziana, in uno strumento astronomico rivisitato in chiave musicale - in cui la forma del cosmo viene da Marziano associata all'armonia delle sfere - probabilmente da identificarsi con qualcosa di simile a un astrolabio piano (**vedi fig. 1**), data la forma assimilata a uno scudo circolare attraversato da una miriade di linee curve (vedi il sintagma *dextra autem quoddam gyris multiplicibus circulatam et miris ductibus intertextum velut clipeum gestiabat*). Alcuni attribuiscono l'invenzione di questo strumento a Ipparco di Nicea (II sec. a.C.), che conosceva la proiezione stereografica usata per realizzarlo; tuttavia, nel *Commento contro i fenomeni di Arato e Eudosso*, Ipparco usò la proiezione per costruire un cosiddetto orologio anaforico che, sebbene simile, non è un astrolabio piano. Tre secoli dopo Tolomeo espose la proiezione stereografica nel *Planisfero*, dove accennò a uno strumento oroscopico munito di rete: forse un vero astrolabio piano. Con sicurezza lo strumento era noto a Teone d'Alessandria (IV sec. d.C.) che gli dedicò un trattato tramandato da Giovanni Filopono (VI sec. d.C.) e da Severo Sèbökht (VII sec. d.C.). Agli antichi erano ben note anche le sfere armillari (**vedi fig. 2**), e anche strumenti ben più sofisticati delle sfere: i planetari meccanici, che riproducevano, oltre al movimento delle stelle, anche quello del sole, della luna e dei cinque pianeti conosciuti. Tra questi congegni, piuttosto misteriosi e non sempre descritti con precisione dalle nostre fonti, ricordiamo l'orologio anaforico di Vitruvio, precursore dell'Astrario del XV sec. e in grado di mostrare il cammino quotidiano del sole e la levata e il tramonto delle varie stelle in rapporto allo zodiaco. Tra i planetari meccanici più famosi sono ricordati quello di Archimede (è noto grazie a Pappo di Alessandria che Archimede aveva descritto la costruzione del planetario nell'opera perduta *Sulla Costruzione delle Sfere*), i dispositivi idraulici di Ctesibio di Alessandria (III sec. a.C.) e il congegno di Posidonio costruito verso l'87 a.C.: un congegno, quest'ultimo, visto e forse acquistato da Cicerone a Rodi (cfr. *Nat. deor.* 2, 34-35), e che doveva essere diffuso in tutta l'area del Mediterraneo. Qualcosa di simile, anche se non identico, è il cosiddetto "Meccanismo di Anticitera", un dispositivo a ingranaggi risalente forse alla seconda metà del II secolo a.C., così chiamato perché ritrovato nel 1902 nel relitto di una nave vicino all'isola Anticitera, e attualmen-

appunto *Harmonia*, piuttosto che *Musica*: ella è infatti strettamente collegata alla divina armonia delle sfere, che si origina dall'eterno movimento dei cieli.

Può inoltre essere interessante notare in questa sede che *Harmonia* giunge nel senato degli dèi proveniendo da lontano, dopo un viaggio e anzi una fuga che l'ha condotta in regioni remote, lontane dalla terra, dove l'ha ritrovata e da cui l'ha ricondotta Mercurio:

*Nunc igitur praecellentissimam feminarum, Harmoniam, quae Mercurialium sola superest, audiamus: haec quippe et superum curas praecunctis poterit permulcere, aethera cantibus numerisque laetificans, et nostra tantummodo cupit celebrare palatia, exosa terrigenae stoliditatis ignaviam, quam melicorum indocilis auget sine fine mortalitas; denique iam pridem homines dirutaque gymnasia, abscedens orbe terrisque, damnavit ac, vix Cyllenidae indagantis excursibus nunc comprehensa, post longae occultationis obliviam de fugae revocatur reduciturque latibulis: hanc igitur repertam post saecula numerosa et tandem in usum melicum carmenque renovatam tam volupe est quam conducit audire.*³⁹

Ora dunque ascoltiamo la più eccellente fra tali donne, Armonia, che è l'unica rimasta fra le ancelle di Mercurio: ella infatti più d'ogni altra potrà lenire le preoccupazioni degli dèi superi, allietando i cieli con canti e ritmi. Costei non desidera altro che frequentare i nostri palazzi, poiché le

te custodito presso il Museo Nazionale di Atene. Ancora Cicerone (*Rep.* 1, 21-22) ci narra che nell'anno 212 a.C., quando Siracusa fu saccheggiata dalle truppe romane, il console Marco Claudio Marcello portò a Roma un apparecchio costruito da Archimede che riproduceva la volta del cielo su una sfera e un altro che predicava il moto apparente del sole, della luna e dei pianeti, equivalente quindi a un moderno planetario. A proposito di quest'ultima macchina di Archimede, di cui almeno il ricordo doveva essere ancora vivissimo nella tarda antichità, alcuni, come Lattanzio (*inst. div.* 2, 5, 18), parlano di un meccanismo bronzeo, Claudiano (*Carm. min.* 51 (68)) di una sfera di vetro. In generale molti scrittori antichi vedevano questo oggetto come la prova che il cosmo doveva essere opera di un divino creatore: dal momento che il planetario del grande siracusano aveva avuto bisogno di un creatore, così allora l'universo stesso aveva bisogno di un artefice. Cicerone, riferendo le impressioni di Gaio Sulpicio Gallo che aveva potuto osservare lo straordinario oggetto, rovesciò l'argomento per mostrare che, come il cosmo aveva avuto un divino creatore, così Archimede doveva essere stato divino per poter riprodurre i moti dei pianeti, tra loro tanto diversi, a partire da un'unica rotazione: *Cic. Tusc.* 1, 63 *nam cum Archimedes lunae, solis, quinque errantium motus in sphaeram inligavit, effecit idem quod ille, qui in Timaeo mundum aedificavit, Platonis deus, ut tarditate et celeritate dissimillimos motus una regeret conversio. quod si in hoc mundo fieri sine deo non potest, ne in sphaera quidem eosdem motus Archimedes sine divino ingenio potuisset imitari.* Come dicevamo, tuttavia, piuttosto che ad un planetario a tre dimensioni (qualcosa del genere era stato invece descritto con precisione come accessorio simbolico di Geometria a 6, 583-585, con un preciso riferimento conclusivo proprio al planetario di Archimede: *hanc mundo assimilem stupuit Trinacria tellus / Archimedeae astrificante manu*), la descrizione marziana dell'inusitato e misterioso strumento musicale che *Harmonia* tiene nella destra sembra comparabile alla forma, piatta appunto come uno scudo, di un astrolabio piano, cui Marziano associerebbe qui inedite potenzialità musicali in quanto rappresentazione iconografico-allegorica dell'armonia delle sfere (vedi anche *e. g.*, per un'altra immagine astronomica antica, la **fig. 3**; per un'illustrazione tratta invece da un manoscritto medievale del *De nuptiis*, vedi la **fig. 4**).

³⁹ MART. CAP. 9, 899-900: cfr. il commento *ad locum* di CRISTANTE, *op.cit.* (1987), pp. 207

è venuta in odio la trascuratezza degli stolti abitanti della terra, accresciuta senza limiti dall'ignoranza dei mortali riguardo ai canti melodiosi; così già da molto tempo ha ripudiato gli uomini e i ginnasi in rovina, allontanandosi dalla terra, e poiché ora è stata ritrovata a fatica dal Cillenio che cercandola la inseguiva, dopo l'oblio di questo suo lungo celarsi viene richiamata indietro da dove era fuggita, e fatta uscire dal suo nascondiglio. Udire dunque costei, riscoperta dopo numerose generazioni e finalmente richiamata di nuovo al canto e alla poesia, è cosa tanto piacevole quanto utile.

Si tratta, qui, dell'applicazione alla personificazione dell'*Ars* di quel motivo della fuga dal mondo che nel mito antico riguardava *Dike*, la vergine Astrea dea della giustizia allontanatasi dal mondo degli uomini in un'età di declino e di violenza⁴⁰: il suo ritorno segna allora, in linea con la *climax* ascendente che vede in *Harmonia* la più alta fra le *Disciplinae*, il ritorno per l'uomo, attraverso il possesso di una scienza di cui l'armonia è l'altissimo compimento, di una definitiva età dell'oro. Suprema fra le *Artes*, ella rappresenta fra l'altro la perfetta conciliazione fra le due sezioni dell'enciclopedia marziana, ovvero quella delle arti della parola – Grammatica, Dialettica e Retorica – e quella delle arti matematiche che verranno dette del quadrivio. Strettamente connessa ai numeri che governano i suoni, ella unisce nel suo canto, come vedremo, parola e numeri, metrica e ritmica, poesia e melodia in un concerto che rappresenta il culmine dell'operazione enciclopedica compiuta da Marziano⁴¹.

5. Harmonia e il suo canto polimetrico: polifonia menippea e sinfonia celeste

5. 1. Nel *De nuptiis* la descrizione di un evento musicale in genere, e di un canto in particolare, offre secondo la tradizione menippea una buona occasione intradiegetica per motivare l'inserzione di versi nella prosa (per questa convenzione menippea si veda ad esempio, per rimanere alla tradizione latina, il caso della nenia funebre durante il funerale di Claudio messo in scena al par. 12 dell'*Apocolocyntosis*). Questo espediente narrativo assume però in Marziano una rilevanza architettonica senza precedenti, venendo a scandire regolarmente i punti forti della narrazione allegorica.

ss.

⁴⁰ Sulla storia del motivo cfr. L. LANDOLFI, *Il volo di Dike: da Arato a Giovenale*, Bologna 1996. Si noti che le vicissitudini di Armonia verranno narrate dall'*Ars* in persona a MART. CAP. 9, 922, questa volta però focalizzandosi sulla sua originaria discesa nel mondo in una narrazione mitica di chiara impronta neoplatonica.

⁴¹ Cfr. M. BOVEY, "Disciplinae cyclicae": *l'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*, Trieste 2003, p. 353: «cet adjectif [*cyclicus*] résume l'effort de Martianus Capella pour constituer en un véritable cycle organique les connaissances nécessaires à l'homme qui désire s'affranchir du domaine matériel et élever ses regards vers les cieux. Le parcours ascendant que nous avons mis en évidence au fur et à mesure des traités des Arts s'accompagne d'un mouvement circulaire qui, sous l'égide d'Harmonie, réunit les deux groupes antagonistes du langage et du nom-

Ora, nel canto che Armonia intona all'inizio del nono libro, possiamo notare come Marziano marchi questa cesura con una macroscopica arditezza metrica: componendo cioè un carme polimetrico, costruito con una successione di metri diversi, quasi a mimare strutturalmente, nei suoi versi, il carattere polifonico del canto che vuole riprodurre⁴².

Ricca e preziosistica è in genere la varietà metrica nel *De nuptiis*, con l'uso anche di metri inconsueti, come i rarissimi adonii κατὰ στίχον di 2, 125: ma vera e propria polimetria si trova soltanto in due occasioni, o meglio in una soltanto. Il lungo carme nuziale delle Muse per Filologia, nel secondo libro⁴³, sarebbe infatti quasi un carme polimetrico, se non fosse che nella finzione drammatica dell'opera i diversi metri vengono messi in bocca ciascuno a una Musa diversa, e vengono intervallati e distinti dai più minimali degli interventi in prosa: *tunc Urania: ... ; tunc Calliope: ... ; ac sic Polymnia: ... ; tunc Melpomene: ... ; ac sic Clio: ... ; mox Erato: ... ; tunc Terpsichore: ... ; dehinc Euterpe: ... ; deinde Thalia: ...* (che corrispondono poi all'inframmezzarsi del ritornello corale, *scande caeli templa, virgo, digna tanto foedere; / te socer subire celsa poscit astra Iuppiter*, fra le parti cantate a solo da ognuna delle Muse⁴⁴). Tuttavia, proprio per queste ragioni formali, non si può parlare a rigore, in questo caso, di un vero e proprio carme polimetrico.

bre, et joint à la plus céleste des Disciplines la plus humble, la Grammaire».

⁴² Sulla polimetria nella letteratura di impronta menippea chi scrive ha in preparazione uno studio complessivo, che si propone di analizzare la presenza dell'alternanza di metri diversi all'interno di uno stesso componimento poetico come una tradizione di genere. Tale tradizione, pur essendo con ogni probabilità già antica (si vedano in particolare in Petronio i casi dello *schedium Lucilianae humilitatis* del cap. 5, dove a otto colliambi fanno immediatamente seguito quattordici esametri, e il caso del cosiddetto *elegidarium* di Eumolpo, al cap. 109, composto da tre distici elegiaci cui fanno seguito sette endecasillabi faleci), emerge tuttavia in modo per noi particolarmente evidente soprattutto in testi tardoantichi: a parte il caso evidentemente tutto particolare di Terenziano Mauro, si veda come esempio paradigmatico la polimetrica *Epistola a Teone* di Ausonio (AUSON. *Epist.* 16 Mondin). Ausonio è fra l'altro autore anche di epistole prosimetriche, in una delle quali (AUSON. *Epist.* 6, 1-2 Mondin) troviamo anche, a confermarne il rapporto con il genere menippeo, la prima citazione dell'*Apocolocyntosis* rinvenibile nella letteratura latina: una citazione-rielaborazione, cioè, proprio di quel par. 2 dell'operetta senecana che tematizzava ed esplicitava esattamente il momento di passaggio dai versi alla prosa. Questa tradizione continuerà in Ennodio, che nelle sue epistole farà allora il passo successivo, associando alla polimetria anche la prosimetria (e in un'epistola prosimetrica, la cosiddetta *Paraenesis didascalica*, Ennodio subirà con ogni probabilità l'influsso anche metrico di Marziano Capella). Un caso a sé è comunque rappresentato qui, nel *De nuptiis*, dal canto di *Harmonia*: che costituisce una vera e propria dichiarazione di poetica polimetrica cui l'allegoria conferisce un sovrappiù di fondamento metafisico.

⁴³ MART. CAP. 2, 117-126.

⁴⁴ MART. CAP. 2, 117 ss. Ciascuna Musa canta il suo carme in un metro diverso: Urania in distici elegiaci (2, 118), Calliope in endecasillabi faleci (119), Polinnia in dieci trimetri giambici (120); Melpomene con un sistema piziambico primo [6da+2ia] (121), Clio in asclepiadei minori (122), Erato in dimetri anapestici catalettici (123), Tersicore in tetrametri coriambici (124), Euterpe in adonii κατὰ στίχον (125), Talia in dimetri giambici (126). I singoli carmi sono inframmezzati da un ritornello di due tetrametri trocaici catalettici: *scande caeli templa, virgo, digna tanto foedere; / te socer subire celsa poscit astra Iuppiter*. Questo insieme di segmenti metrici diversi costituisce un carme nuziale che viene descritto in ogni caso come un ulteriore evento musicale del *De nuptiis*, che ancora una volta mima un concreto rituale: quello della partenza dalla casa della sposa della processione nuziale, con il levarsi dei canti Fescennini (PAUL. FEST. p. 76 L. *Fescennini ver-*

5. 2. Un caso diverso è appunto, invece, il grande *carmen* in 147 versi di *Harmonia* nel nono libro, prima dell'esposizione dottrinale dell'*ars*, dove si susseguono senza soluzione di continuità asclepiadei minori (911-912, vv. 1-30); trimetri giambici (913-914, vv. 31-56), seguiti da una sezione in endecasillabi falecei (915-916, vv. 57-76), al cui interno si ripete un distico sempre in falecei come ritornello (vedi i vv. 57-58; 66-67); il medesimo ritornello in falecei funge da separazione, ai vv. 75-76, rispetto alla sezione successiva (in cui è nuovamente intercalato ai vv. 101-102) in dimetri giambici catalettici (917-918, vv. 77-121), separandoli infine (vv. 122-123) dai conclusivi dimetri ionici a minore (919, vv. 124-147).

Durante questo canto di Armonia, Marziano – e questo è un elemento di ulteriore interesse – ci viene annunciando in qualche modo i cambiamenti di metro nel mentre che si vanno producendo, con quelle che possiamo chiamare delle vere e proprie dichiarazioni di poetica polimetrica. Si vedano i vv. 29-30 (§ 912), alla conclusione degli asclepiadei minori:

*salve, nostra cui perficitur chelys,
bis plenum⁴⁵ omnisona cui recinunt mela*

«salve, o te per cui la nostra lira giunge alla perfezione,
per cui riecheggiano le melodie di tutti i suoni della duplice gamma».

Ma ancor meglio il concetto viene riaffermato agli immediatamente successivi versi 31-40 (§ 913), dove è appena avvenuto il passaggio ai trimetri giambici:

*Iam vos, verenda, quaeso, caeli germina,
quae multiforme scit ciere barbiton,
affata nostris ferte corda cantibus
miscilla sacrae dum feruntur curiae
mulcere vestrum quae velint consortium;
iam vos vicissim proque lege numinum
posthac sonabo disgregato plasmate
suisque cunctos allubescens tonis
deducet, urget atque ciebit locis
stimulosque rursum lene permulcet melos⁴⁶.*

«E ormai, vi prego, venerandi figli del cielo,
che la lira multiforme sa evocare,
rivolgete ai nostri canti un animo disponibile,
mentre all'assemblea celeste vengono offerte musiche svariate
che vorrebbero allietare la vostra assemblea.
D'ora in poi uno per uno, secondo la gerarchia dei numi,
vi canterò ormai con una musica differenziata:

sus qui cantabantur in nuptiis).

⁴⁵ Il sintagma latino è il calco del greco δις διά πασῶν.

⁴⁶ MART. CAP. 9, 913, vv. 31-40.

e così tutti gli dèi, compiaciuti per i toni loro propri,
li attirerà, li spingerà e li muoverà dalle loro sedi
 e poi di nuovo ne placherà l'eccitazione **il mio canto soave**».

Il multiforme canto di Armonia viene così messo in relazione, nella sua molteplicità, con la molteplicità stessa degli dèi: e poiché in questo carne essi, gli dèi, sono evocati anche come astri e pianeti, il referente e il modello ultimo per quest'inno dai molti metri e dai molti suoni è costituito proprio dall'armonia delle sfere, dove le diverse melodie suscitate dal movimento dei differenti pianeti si fondono in un'armoniosa sinfonia celeste.

Ma come possiamo notare dagli ultimi versi che abbiamo citato, *Harmonia* non è concepita come la conseguenza del movimento e dell'eterno itinerario degli dèi e dei pianeti cui essi corrispondono: è anzi proprio lei, *Harmonia*, con il suo potentissimo canto che attrae magicamente ed attira, a generare il movimento degli dèi e di tutto l'universo. Il *De nuptiis* ribadisce dunque nel suo ultimo libro la metafisica potenza della musica collegandola come elemento causale al movimento velocissimo e ineffabile dei pianeti e dei loro cieli: che danzano dunque il loro eterno percorso circolare, il loro perpetuo viaggio celeste, al ritmo multiforme e irresistibile del canto dell'*Ars*.

ABSTRACT

L'allegoria di *Harmonia* nel IX libro del *De nuptiis* di Marziano Capella rappresenta il culmine della *climax* ascendente fra le *artes* nella sua enciclopedia nuziale: una scelta che viene preceduta, già nei primi due libri allegorici dell'opera, da un intenso interesse per la musica e il simbolismo musicale. La personificazione dell'*Ars*, divina conciliazione di *voluptas* e dottrina, viene rappresentata come una dea sublime sul modello dell'Iside apuleiana; fra gli accessori che la connotano, spicca un misterioso, armonioso *clipeus*, che è probabilmente la trasfigurazione musicale di un astrolabio e del suo legame con l'armonia delle sfere. L'*Ars* intona inoltre uno straordinario canto polimetrico, in cui Marziano sa rifunzionalizzare con grande abilità una lunga tradizione di polimetria menippea. Il canto multiforme di *Harmonia* viene infatti messo in relazione con la molteplicità degli dèi cui si rivolge: e il modello ultimo per quest'inno dai molti metri e dai molti suoni è costituito proprio dall'armonia delle sfere, dove le diverse melodie suscitate dal movimento dei differenti pianeti si fondono in un'armoniosa sinfonia celeste.

The allegory of *Harmonia*, in the ninth book of Martianus Capella's *De Nuptiis*, represents the *apex* of the ascending *climax* among the *artes* in his nuptial encyclopaedia: a choice that is preceded, in the first two allegorical books of the work, by an intense interest in music and musical symbolism. The personification of the *Ars*, divine reconciliation of *voluptas* and doctrine, is represented as a sublime goddess, on the model of Apuleius' Isis; among the accessories that characterize her, stands out a mysterious, harmonious *clipeus*, which is perhaps the musical transfiguration of an astrolabe and of its link with the harmony of the spheres. The *Ars* intones an extraordinary polymetric song, where Martian, with great skill, transforms a long tradition of Menippean polymetric poems. *Harmonia's* multifarious song is in fact related to the multiplicity of the gods she invokes: and the ultimate model for this hymn, made of several meters and of many sounds, is just the harmony of the spheres, where different melodies caused by the movement of the various planets come together in an harmonious and celestial symphony.

KEYWORDS: Allegoria; Musica; Enciclopedia; Satira Menippea; Polimetria.



Fig. 1

Gerhard Mercator [attr.]
Astrolabio
Duisburg 1570 ca.
Ottone dorato, rame; diametro 3
Firenze, Istituto e Museo di Storia della Scienza, inv. 1098

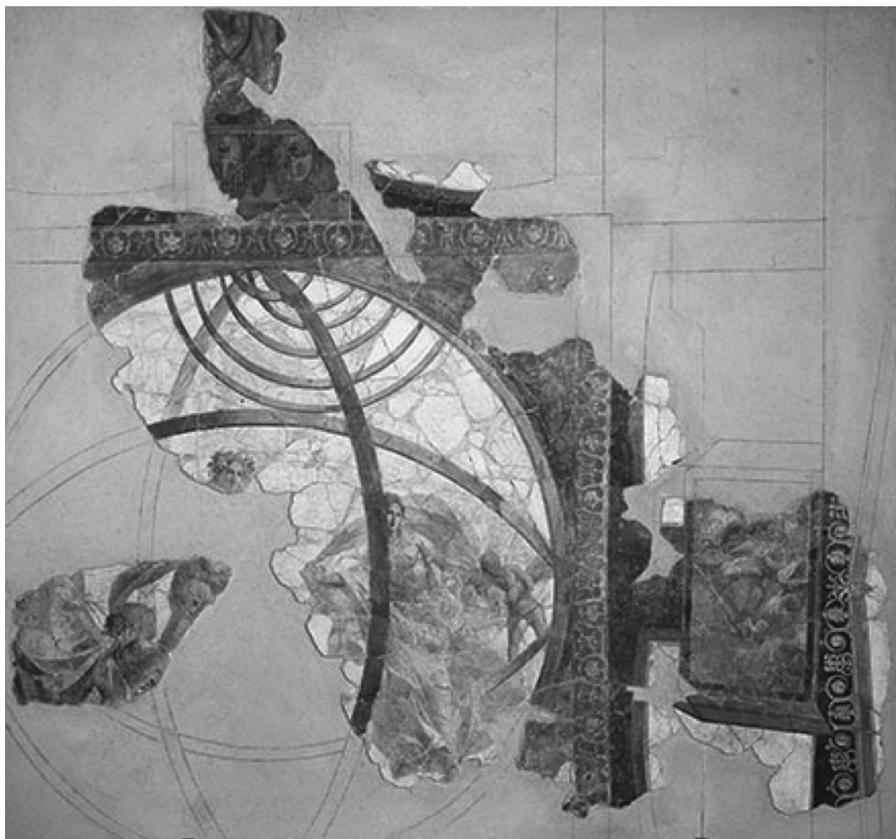


Fig. 2

Sfera armillare, I sec.

Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei,
inv. 62525, 62464, 63718

Al centro dell'affresco una sfera armillare, introdotta da Eudosso sia come strumento didattico che per l'osservazione del cielo. Intorno vi sono le personificazioni delle stagioni; manca la Primavera, che doveva essere posizionata sul lato inferiore della sfera.



Fig. 3

Planisfero Bianchini, II sec. d. C.
Parigi, Musée du Louvre, inv. Ma 540

Rinvenuta a Roma nel Settecento, questa lastra mostra i frammenti superstiti di un planisfero che incorpora la cosiddetta "Sfera Barbarica", la raffigurazione delle costellazioni greche, egizie e mesopotamiche. Al centro vi sono le costellazioni dell'Orsa Maggiore e Minore e il Drago. Nei quattro cerchi sono raffigurati le immagini dello zodiaco caldeo, due zodiaci greci, una zona con numeri che indicano le influenze planetarie sui singoli segni dello zodiaco e, infine, i decani egizi (le divinità che presiedono alle sequenze di 10 giorni), ognuno col proprio nome. Sul circolo esterno, i volti dei decani greci o delle personificazioni delle sette divinità planetarie

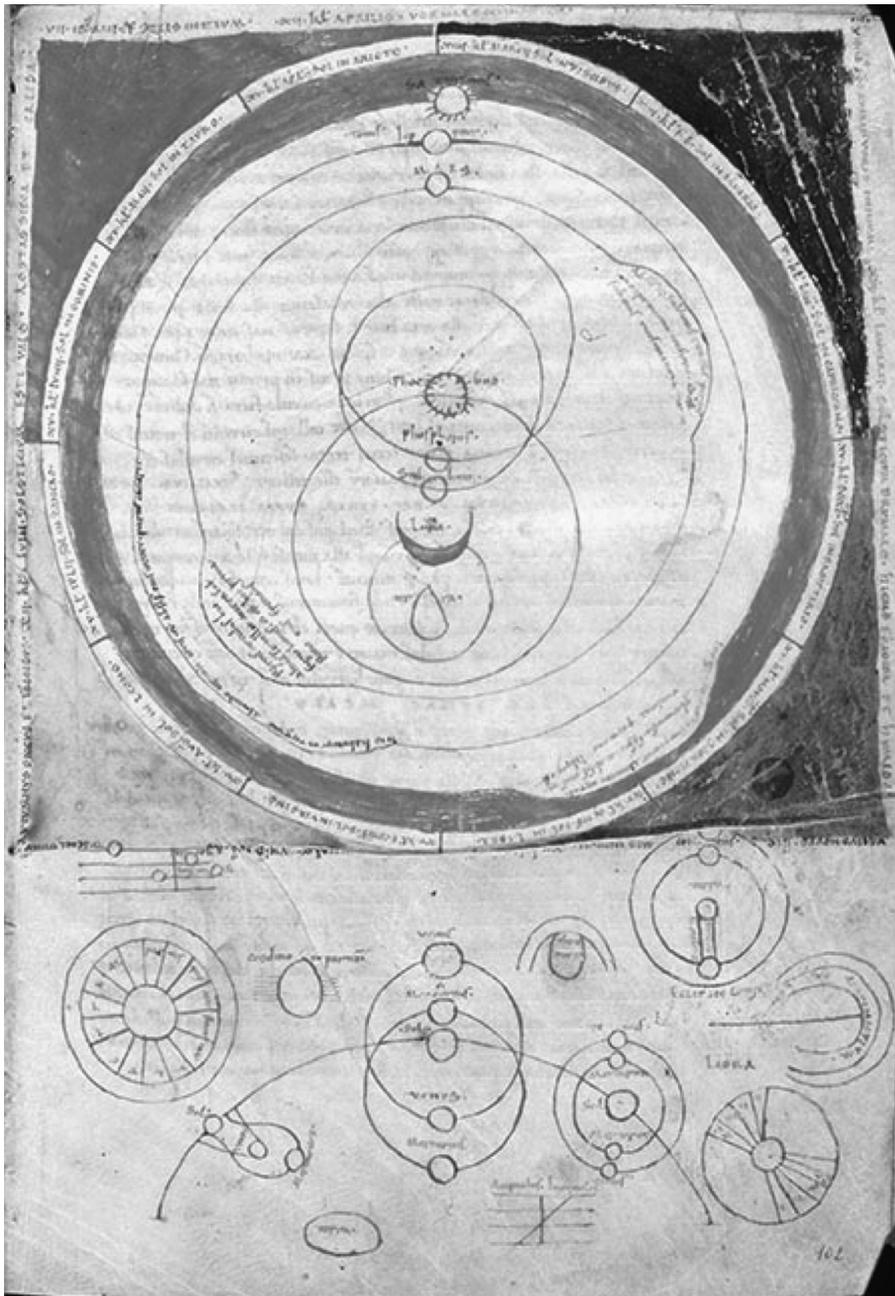


Fig. 4

Marziano Capella (V sec.)
De nuptiis Philologiae et Mercurii, XI sec.
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, codice San Marco 190, c. 102r