

Articoli/Articles

‘SENSUS INTELLECTUALIS’: SUL RAPPORTO FRA SENSI
ED INTELLETTO NELLE RIFLESSIONI MUSICALI DI
PIETRO D’ABANO

MATTEO NANNI
Dipartimento di Musicologia,
Università di Freiburg im Breisgau

SUMMARY

‘SENSUS INTELLECTUALIS’: PIETRO DE ABANO’S MUSICAL THOUGHTS

With the discovery of the Aristotelian works on “natural philosophy” the philosophical discourse expands its subject of study to the physical and material dimension of men’s nature. This philosophical tendency would also influence the reflections on musical topics. This paper shows how the physiological and physical view of the human being had influenced the theory of music. From a terminological and a conceptual perspective Pietro de Abano moves away from the Boethian authority. Comparing the musical theory of Pietro de Abano with the traditional “musica theorica” it becomes evident that there is no opposition between sensitiveness and intellect.

Il progresso di una disciplina umanistica, se esso esiste, non si misura soltanto sulla quantità della documentazione scoperta o sulla sistemazione filologica delle fonti, ma piuttosto sulla capacità di interpretare tali fonti in maniera coraggiosa e radicale spingendosi oltre i propri limiti. Nella sua recente pubblicazione *Il corpo nel Medioevo*¹ lo storico francese, esponente del gruppo degli Annales, Jacques Le Goff (coadiuvato da Nicolas Truong) ha interrogato con veemenza la propria disciplina, la storia, ponendola di fronte ad una questione

Key words: Sensitiveness – Intellect – Music - Pietro de Abano

fino ad ora mai posta: “*Perché il corpo nel Medioevo?*”² Questa domanda, che apre la prefazione del suo libro, suona come una provocazione e non meno polemica è la risposta che l’autore fornisce: “*Perché costituisce una delle grandi lacune della storia, una dimenticanza dello storico*”³. Da Karl Marx a Walter Benjamin, da Adorno e Horkheimer fino a Michel Foucault si assiste ad una crescente critica nei confronti di una storiografia orientata a “raccontare” la storia dalla prospettiva dei vincitori, una storiografia che troppo spesso condanna all’oblio il punto di vista dei diseredati, dei sottomessi, degli umiliati ma non solo: è proprio la dimensione materiale e corporea di quegli uomini e donne che la storia l’hanno fatta, a rivendicare lentamente una propria voce nella narrazione storica.

Sulla scia di un altro grande storico francese, Marc Bloch, che aveva denunciato la tradizionale narrazione storica in quanto “*spogliata del suo corpo, della sua carne, dei suoi visceri, delle sue gioie e miserie*”⁴, Le Goff avverte la necessità di rileggere la storia medievale proprio a partire dalla questione del corpo: “*Bisognava quindi restituire un corpo alla storia. E dare una storia al corpo*”⁵. Si tratta di una ‘Kulturkritik’, che, da un lato sovverte la disciplina storica stessa e dall’altro, in corrispondenza con quella che Adorno e Horkheimer chiamavano la ‘Dialettica dell’Illuminismo’, si dà il compito di indagare quella “*storia sotterranea*” che “*consiste nella sorte degli istinti e delle passioni umane represses e sfigurate dalla civiltà*”⁶, ovvero si propone di ridare un volto alla storia del corpo disprezzato, mutilato e dimenticato: “*La storia del corpo*”, afferma Le Goff, “*sarebbe quindi il non pensato della civiltà occidentale*”⁷ e si tratterà allora di soffermarsi proprio su essa anche dal punto di vista filosofico.

Una tale storia del corpo può essere rappresentata secondo Le Goff dalla doppia allegoria della Quaresima e del Carnevale, una chiave di lettura che propone il corpo come “*il luogo di un paradosso*”: se da un lato è considerato platonicamente ‘*carcer animæ*’ e, di con-

seguenza, è disprezzato in quanto origine del peccato, d'altro lato nel Medioevo cristiano il corpo è esaltato e sacralizzato. Esso costituisce costantemente l'istanza persistente e resistente alle pratiche di sottomissione imposte più o meno violentemente dall'autorità religiosa. In questo senso Le Goff conclude che

La vita quotidiana degli uomini del Medioevo oscilla tra Quaresima e Carnevale ... Da una parte il digiuno e l'astinenza, dall'altra bagordi e crapule⁸.

Nel corso della storia del pensiero occidentale si assiste ad una progressiva trasformazione della visione dell'uomo e della considerazione della sua dimensione corporea. Verso la metà del Duecento si può rilevare, come è stato mostrato da Graziella Federici Vescovini⁹, un importante mutamento nell'ambito della riflessione antropologica. Il *topos* Agostiniano della contemplazione del mondo fisico come libro scritto da Dio e l'idea che il corpo umano abbia soltanto un valore prevalentemente simbolico all'interno di questa metafora, vengono rielaborati nel corso del secolo XIII e in parte sostituiti da una vera e propria filosofia della natura. Sulla scia della ricezione dei testi di filosofia naturale di Aristotele e della medicina galenica, tale filosofia della natura si pone come oggetto di ricerca i nessi causali del mondo fisico e tenta di dare una spiegazione razionale dei fenomeni naturali. La natura, e così pure il corpo, non hanno più la funzione di rappresentare altro da sé - come suggerito dalla metafora del libro divino -, ma possiedono una consistenza ontologica propria. Con la intensa ricezione di tutto quel gruppo di scritti aristotelici attinenti alla *Physica* come il *De anima* e il *De generatione et corruptione* assistiamo fra il Due- e il Trecento ad una trasformazione radicale proprio di quell'immagine di "uomo come microcosmo" tanto cara al neoplatonismo e alla teologia del Secolo XII. Il corpo, le sue parti, la materialità dell'essere umano non saranno più meri simboli

terreni della creazione ma diverranno sostrato materiale degno di essere oggetto della filosofia.

Nell'ambito di quella filosofia naturale, che Franco Alessio sulla scia di Bruno Nardi ha descritto nel senso di un naturalismo laico¹⁰, l'interesse per il corpo umano in quanto oggetto di conoscenza filosofico-medico trova, in particolare a Padova, uno spazio privilegiato all'interno degli ambienti accademici. Al centro del sapere non vi è più soltanto la conoscenza teologica dell'"essere in quanto essere supremo" ma, in senso aristotelico, altresì la conoscenza dell'"essere in quanto essere". La filosofia può ora avere come oggetto della propria indagine ciò che è mutabile e corruttibile, ciò che, come il corpo umano, è imperfetto ed è sostanzialmente "ens fieri" - un ente in divenire. Ci si trova di fronte ad uno spostamento del campo d'interesse della filosofia che, nel caso specifico di Pietro d'Abano, ha dato avvio alla configurazione di una nuova antropologia filosofica che pone al centro la dimensione materiale e corporea dell'uomo:

Come natura l'uomo può essere studiato in se stesso; ed in esso la physis tende non tanto all'esse, dirà Pietro d'Abano, ma al bene esse, ossia ne ricerca il 'benessere'¹¹.

Non avendo più a che fare esclusivamente con una 'prima filosofia' che indaga i principî situati 'al di là' della fisica, ma con l'affermarsi di una sempre più accurata attenzione verso l'osservazione della natura e dei fenomeni sensibili, Pietro d'Abano sviluppa in questa direzione il suo percorso filosofico-medico. E sarà proprio nello spirito di questa nuova filosofia della natura che Pietro scriverà non solo di medicina, di filosofia e di astrologia ma anche, a suo modo, di musica.

Dai testi dell'Abanese emerge in maniera chiara e netta come gli accennati sviluppi in campo filosofico ed antropologico abbiano influenzato la riflessione musicale. È allora grazie ad un autore

che di certo non fu primariamente teorico della musica, che si può riscontrare un'intensa influenza del pensiero naturalista di impianto aristotelico sulla teoria musicale. Desiderando emendare una tesi di Eleonora M. Beck, vorrei sottolineare a questo riguardo che verificare l'influenza aristotelica sulla riflessione musicale fra Due- e Trecento non può avere soltanto come scopo la dimostrazione di un nuovo ruolo dell'insegnamento musicale nelle università tardomedievali¹² ma, fatto assai più importante, dimostra come anche nella teoria musicale emerga lentamente l'attenzione per la dimensione fisica e materiale dell'uomo e dimostra in quale misura anche la riflessione musicale già fin degli inizi del Trecento abbia fatto i conti col rapporto dialettico fra *sensus* e *ratio*.

Sia nel *Conciliator* che nell'*Expositio Problematum Aristotelis* Pietro d'Abano propone alcune definizioni del termine musica che si riallacciano alle numerose e già note classificazioni della tradizione teoretico-musicale medievale. Non è tuttavia sufficiente ricostruire le fonti alle quali Pietro attinge per definire la parola 'musica', ma è altrettanto opportuno valutare la modalità con la quale il medico-filosofo ripropone le definizioni stesse. Che Boezio, come sono stati molti ad evidenziare, sia da considerarsi una delle principali autorità di riferimento per Pietro non stupisce affatto, anche se non è necessariamente scontato. Nel corso del secolo XIII, come ha osservato Max Haas¹³, il *De institutione musica* di Boezio praticamente non venne quasi più commentato e, nonostante esso fosse rimasto comunque un punto di riferimento per la teoria musicale nel curriculum delle scuole medievali, si può notare che per Pietro d'Abano, che evidentemente lo aveva letto nella sua forma originale, esso non costituiva più un'*auctoritas* assoluta ed esclusiva. E vedremo subito perché.

La classica tripartizione in *musica mundana*, *musica humana* e *musica "in quibusdam constituta est instrumentis"*¹⁴ (*musica instrumentalis*) viene sovrapposta alla divisione della musica presentata

nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, sostituendo al termine *musica instrumentalis* il termine '*musica organica*'. Il fatto che come fonte di riferimento dal punto di vista terminologico entri in gioco Isidoro¹⁵ con la sua particolare *divisio musicae*¹⁶, non avrebbe alcun significato se, come cercherò di dimostrare, Pietro non si fosse dissociato dalla posizione boeziana proprio grazie a questa commistione di definizioni. In realtà anche rispetto alla lezione originaria di Isidoro e dei trattati successivi che attingono alle *Etymologiae* possiamo riscontrare delle sostanziali differenze che evidenziano tutta l'originalità di Pietro. Nelle delucidazioni riguardo al termine "*musica organica*" nella *Differentia 83* del *Conciliator* Pietro estende il significato di musica organica alla musica vocale, spostando così l'accento sulla musica prodotta dal corpo umano. Manca infatti l'ulteriore distinzione proposta da Isidoro fra "*musica harmonica*" - che sarebbe il canto che fa uso della voce umana - e "*musica organica*" - che designerebbe soltanto la musica prodotta da strumenti funzionanti con l'aria¹⁷. Rispetto alle *Etymologiae* e ai trattati di Ps.-Odone (ca. 1000), Vincent de Beauvais (inizio secolo XIII) e Jeronymus de Moravia (fine secolo XIII) che riprendono Isidoro praticamente alla lettera, Pietro interpreta il termine "*organica*" non più nel senso stretto di musica prodotta da strumenti ad aria, ma nel senso più ampio di musica prodotta sia da strumenti naturali (la voce), che da strumenti artificiali. Probabilmente qui Pietro è influenzato dal significato di questa parola nella terminologia medica, nel senso cioè di "organico" (derivato dal greco *organikós*), ovvero attinente ad organi di esseri viventi.

Senza tralasciare o negare la questione delle proporzioni matematiche insite alla musica, Pietro metterà in evidenza a più riprese in maniera decisa l'aspetto corporeo e fisiologico della musica "*organica*" proprio in connessione con i rapporti numerici proporzionali. Discutendo della questione se nel battito del polso si possano perce-

pire i rapporti proporzionali di consonanza esistenti negli intervalli e nei ritmi musicali, Pietro sostiene che la “*musica principaliter, et pro nobis est insita, ut ostendit anima [vita18] humana*”¹⁹ e che la connessione fra l’anima e il corpo si realizza tramite la relazione numerica consonante, ovvero che la complessione corporale è analoga all’armonia dei ‘numeri consoni’ esistenti nella musica:

*Colligatio corporis, et animæ secundum ordinem numeri consoni facta est, ut subsistat. Inquit etiam quod complexio corporis animati, et proprie nostri ad figuram numeri consoni existit*²⁰.

Se questa tesi non sembra in un primo momento apportare nulla di nuovo, si deve tuttavia notare che Pietro in realtà non parte qui dall’idea di un’emanazione dei numeri eterni e spirituali ma, al contrario, dalla reale presenza materiale di tali proporzioni nel corpo. Secondo Pietro, grazie alla musica, si ha la possibilità di conoscere tali proporzioni proprio a partire dall’esperienza dei sensi. Se come sostiene l’Abanese, in virtù della similitudine delle proporzioni dei ‘numeri consoni’ nell’anima e nel polso²¹, essi sono presenti nell’essere umano sia per mezzo della musica organica, che attraverso il ritmo del polso, allora tali proporzioni numeriche armoniche - comuni al corpo e all’anima - saranno indotte ‘dal basso’, ovvero attraverso la musica a organica e si renderanno percettibili nella voce e negli organi del corpo:

*Quare aliqui posuerunt animam armoniam fore quandam primo de anima. Propter quod ex musica nobis inerit organica: etiam cum hec dependeat ab alia: nam in alijs motibus corporis quantitativis, sicut in voce, aut in organis ortis poterit reperiri suo modo: per viam nanque (sic.) cognitionis, et effectus musica organica dependet ex organica pulsuali*²².

Qui le differenze nei confronti dell’idea neoplatonica di un’armonia alla quale l’anima tende verso l’alto - Pietro rimanda al *Timeo* nelle

frasi immediatamente precedenti - sono evidenti: è la percezione sensibile dei numeri armonici ad assumere qui un rilievo fondamentale proprio nella sua dimensione materiale e fisiologica del battito del polso²³. In quanto “*tactus simplex cordis et arteriarum*”²⁴, come è definito nella *Differentia 82*, il ritmo del polso sta a cavallo fra la *musica humana* e la *musica organica*, come già è stato fatto notare da Nancy Siriasi e Letterio Mauro²⁵, e non rimanda primariamente alla musica mundana. L’importante novità in Pietro d’Abano è costituita dal fatto che queste due ‘musiche’ - la *musica humana* e la *musica organica* - sono strettamente correlate fra loro²⁶. Esse sono percepibili con i sensi e quindi possiedono una rilevanza scientifica non solo da un punto di vista speculativo, ma sono altrettanto importanti ai fini della scienza medica in virtù della loro comune percettibilità con i sensi. Sostenendo che l’armonia per effetto della musica organica “*dependet ex organica pulsuali*” ed aggiungendo inoltre che “*itaque musicalis in pulsu reperitur armonia*”²⁷, Pietro ribalta sostanzialmente la prospettiva tradizionale boeziana. Se la musica organica dipende dal battito ‘organico’ del polso, ovvero dalla *musica humana*, e viceversa la *musica organica* - nel senso di musica vocale - influenza l’animo umano - “*musica organica quietat animos*”²⁸ - allora risulta evidente come l’argomentazione di Pietro si muova in una direzione volta a restituire una centralità all’aspetto materiale e corporeo dei sensi. Le tre musiche non sono più governate dall’alto dello stesso principio numerico e ordinate gerarchicamente verso il basso: per Pietro la musica mundana non si replica, come descritto da Boezio, nella *musica humana e instrumentalis*, ma, enfatizzando il legame fra le due musiche ‘più basse’, mettendo cioè in evidenza la stretta relazione fra le due musiche percepibili coi sensi, Pietro restituisce alla teoria musicale una nuova dimensione fondamentale: l’attenzione per la dimensione sensibile e corposa dell’uomo. Un ulteriore aspetto degno di essere messo in evidenza è il ruolo fondamentale che gioca il ritmo nella riflessione sulla *musica humana*

svolta da Pietro d'Abano, riflessione influenzata decisamente dal punto di vista di una filosofia naturalista. In una delle definizioni di musica proposte da Pietro viene posto l'accento in maniera singolare sull'aspetto del movimento ritmico della musica. È un altro luogo classico della teoria musicale che qui è chiamato in causa da Pietro - la definizione arcinota di Agostino: "*musica est scientia bene modulandi*"²⁹. Fin qui nulla di nuovo: questa definizione, che in realtà compare per la prima volta nel *De die natali* di Censorino (238 d.C.), e poi ripresa nel *De musica* di Agostino, costituisce nella forma citata una costante nella teoria musicale di tutto il Medioevo. Pietro tuttavia la cita in una forma più lunga rispetto ai teorici musicali precedenti: "*musica est scientia bene modulandi, seu bene movendi*"³⁰. Qui Pietro fa eco ad una precisazione presente nel trattato di Agostino, ma quasi sempre tralasciata dai trattatisti successivi. Nel dialogo di Agostino infatti il *magister* sentenzia:

*Ergo scientiam modulandi iam probabile est esse scientiam bene movendi, ita ut motus per se ipse appetatur atque ob hoc per se ipse delectet*³¹.

Oltre a testimoniare la conoscenza diretta del *De musica* Agostiniano la definizione di musica citata da Pietro dimostra quanto il suo interesse nei confronti della musica fosse concentrato sulla dimensione del ritmo e del moto temporale. Il ritmo inteso come movimento comune alla musica e al battito del polso, come ha osservato Giuseppe Vecchi, è per Pietro l'"*essenza congenita dell'esistenza umana*"³² ed è naturale che questo parametro musicale rappresenti per l'Abanese l'anello di congiunzione fra musica e medicina. Nella *Differentia* 82 Pietro definisce le caratteristiche del polso a partire dal "*tempore motus*"³³ e distingue vari gradi di movimento e di intensità. Se qui, rifacendosi a Galeno e Avicenna, arriva a distinguere fino a dieci differenti tipologie di polso³⁴, nella *Differentia* 83 Pietro catalogherà il polso in soli cinque generi caratterizzati da altrettante proporzioni

numeriche³⁵. Il polso deve tendere all’*eurithmus*³⁶ che corrisponderà ad un *“pulsus ... bene numeratus, sive mensuratus”*³⁷. Non solo la terminologia qui rimanda alla teoria musicale del tempo, ma anche la concezione di una strutturazione ritmica avente lo scopo, come dirà il contemporaneo e conterraneo Marchetto da Padova, *“secundum debitam proportionem cantandi”*³⁸ denota una chiara comunanza di intenti fra teorici della musica e medici.

Ci troviamo a cavallo fra Due e Trecento in un’epoca nella quale proprio la *musica mensurabilis* - una musica che organizza la propria struttura ritmica secondo un sistema di notazione ordinato e misurato - con Johannes de Garlandia prima e poi con l’*Ars cantus mensurabilis* di Francone di Colonia dopo, aveva avuto un’eco notevole sia nella prassi compositiva che nella riflessione teorica prima in Francia e poi anche in Italia. Il *Pomerium in arte musicae mensuratae* scritto da Marchetto da Padova pochi anni dopo la morte di Pietro, uno scritto tuttavia, che secondo F. Alberto Gallo³⁹ si basa su dottrine già in circolazione a Padova nei decenni precedenti, rappresenta l’esempio più importante della *musica mensurabilis* in territorio italiano. È probabile che Pietro fosse a conoscenza di tali sviluppi della teoria e della prassi musicale e forse, senza una conoscenza della *musica mensurabilis*, sarebbe stato assai più arduo per Pietro dimostrare l’utilità della musica per la medicina.

Pietro dedica molto spazio alla questione e alle difficoltà di misurare il battito del polso e affronta queste domande all’interno di un discorso più ampio sulla fenomenologia del moto. Molteplici sono le caratteristiche di esso: nella *Differentia 99* Pietro distingue fra tre diverse tipologie di moto - *“naturalis quidem purus”*, come quelle della pulsazione delle vene, *“voluntarius certus”*, come quello degli arti ed infine il *motus “ac medius ex his duobus compositus”*⁴⁰, come il movimento delle palpebre. Il movimento naturale della pulsazione, con la sua variabilità e differente intensità potrà essere percepito e

misurato dal tatto, ma ciò presenta per il nostro autore non poche difficoltà:

Pulsus scientia gravis est, et difficilis, et cognitio ipsius cum magna suscipitur difficultate triplici est causa⁴¹.

È innanzitutto difficile percepire le alterazioni minime del polso, inoltre si deve essere in grado di distinguere fino a dieci tipologie di polso ed infine non vi è nel polso nulla di visibile o comparabile, come invece nel caso di altri elementi fisiologici come ad esempio l'urina. A queste tre cause Pietro ne aggiunge una quarta:

quia pulsus est motus ... motus autem cognitio difficilis cum sit materialis potentialis non permanens⁴².

Le cause citate da Pietro sono accomunate dalla questione centrale per la filosofia medica dell'Abanese, ovvero il rapporto fra *sensus* e *ratio*, fra percezione sensibile e speculazione razionale. Come vedremo, non si potrà né si dovrà escludere secondo Pietro la possibilità di conoscenza di ciò che è in movimento, che è materia in potenza, ciò che non è stabile ma che è fugace. Considerando infine l'analogia fra la *musica humana*, nella fattispecie della cosiddetta 'musica del polso', e la *musica organica*, specificata qui nel senso della *musica mensurabilis*⁴³, Pietro deduce che la conoscenza dei ritmi musicali possiede un'importanza fondamentale ai fini della conoscenza del polso. In entrambi i casi - con la pulsazione e con i suoni - abbiamo a che fare con dei fenomeni che seppur non immutabili ed eterni, possono essere percepiti coi sensi e conosciuti razionalmente. È questa la grande sfida proposta da Pietro: il polso, la musica, il suono, nel loro peculiare essere fugaci e mutevoli possono divinire oggetti del pensiero.

In apertura del *Conciliator* Pietro aveva dichiarato l'assunto della medicina essere il "*corpo umano sanabile*"⁴⁴, che di per sé è "*mutabile*

*e corruttibile*⁴⁵. La medicina, in quanto scienza, non tratta del corpo in astratto⁴⁶, nel senso di separato dalla materia, non indaga l'uomo ideale ed universale, ma l'essere umano nella sua dimensione fisica e corporea. Poiché la scienza medica riguarda "*un sostrato (subiectum) individuato*", come ha osservato Graziella Federici Vescovini, il medico farà una scienza del corpo, sì astratto dalla "*materia segnata, ma non dalla materia comune*"⁴⁷. E per poter avere una conoscenza del corpo, proprio in quanto materia comune, è decisiva l'esperienza dei sensi. La metodologia di Pietro si focalizza sull'equilibrio fra le due dimensioni della conoscenza: *sensus* e *ratio*. Se nella tradizione filosofica questi due ambiti venivano, almeno dal punto di vista terminologico, sempre divisi, Pietro mette in gioco un concetto che fonde queste due facoltà: il '*sensus intellectualis*', un costrutto linguistico che solo Niccolò Cusano farà suo nel *De coniecturis* verso la metà del secolo successivo⁴⁸. Nella *Differentia 43* Pietro distingue infatti la percezione sensibile in tre categorie: 'senso naturale', che è comune agli animali e alle piante e che percepisce ciò che ha che fare col nutrimento; 'senso animale', che percepisce il dolore corporeo ed infine 'senso intellettuale-spirituale', che è ricerca, distinzione, interpretazione e conoscenza delle verità⁴⁹. Sulla scia del *De Anima* aristotelico e dei commenti medievali di esso Pietro inserisce il suo discorso sulla questione assai discussa della possibilità di mettere in relazione l'esperienza sensibile e la conoscenza intellettuale. È la questione dei sensi interni che gioca qui per Pietro un ruolo fondamentale: non potendo e non volendo separare l'intelletto, in quanto *habitus*, dai sensi, Pietro si riallaccia alla dottrina dei sensi interni esposta da Avicenna e recepita peraltro da molti autori fra i quali Enrico di Gand e Pietro d'Alvernia⁵⁰. Pietro trova in questa dottrina una soluzione di continuità fra la percezione dei sensi e la conoscenza intellettuale:

le varie funzioni dei sensi interni, come la estimativa e la cogitativa, se da

'Sensus Intellectualis': sul rapporto fra sensi ed intelletto

un lato sono legate all'immaginazione sensibile, dall'altro sono contigue all'intelletto, anche se solo in potenza, e non sono separate.⁵¹

Poiché ogni essere naturale è da considerarsi un composto di materia e di forma sempre generabile e corruttibile e non una forma semplice ed astratta come le species o le forme dei metafisici

allora si avrà in virtù dell'analogia fra il soggetto della conoscenza e l'oggetto di essa, la possibilità di accedere per mezzo dei sensi ad una conoscenza intellettuale di ciò che è mutevole e corruttibile. Questo avviene per Pietro ad esempio nel caso dell'ascolto. Nel dodicesimo *Problema* della *Particula XXXI* dell'*Expositio Problematum Aristotelis* Pietro scrive riguardo all'ascolto:

Notandum quod per sensus non solum audio exteriores: verum et autem interiores. Ut imaginationem, cogitationem[,] memoriam et extimativam cum intellectu etiam possibili⁵².

L'ascolto è qui preso come esempio per la duplice facoltà dei sensi e per quella funzione di 'ponte' assunta dai sensi interni - *imaginatio, cogitatio, memoria, extimativa* - fra la sensazione empirica del dato sensoriale esterno e la comprensione interna dell'intelletto.

Riguardo alla musica Pietro applica questa concezione di un equilibrio ed una continuità fra esperienza sensibile e conoscenza razionale nella già citata *Differentia 83*. Pietro ripete più volte il motivo aristotelico della necessità di rifarsi ai due '*instrumenta*' della scienza: percezione sensibile e giudizio razionale. Inizialmente sulla falsariga del V libro del *De Institutione Musica* boeziano⁵³ Pietro cita l'autoritaria opinione sull'antitesi fra *sensus* e *ratio*:

Armonia, seu musica est vis, ac effectiva facultas differentijs sonorum sensuali operatione, et ratione perpendens: sensus enim, et ratio quasi quaedam facultatis armonice sunt instrumenta⁵⁴.

A questa posizione, che restituisce un certo equilibrio fra *sensus* e *ratio* fa seguito la seconda parte della citazione boeziana che espone la diffidenza di stampo neoplatonico nei confronti dei sensi e della sensibilità:

*Sensus itaque invenit confusa, et proxima veritati: ratio vero diiudicat, velut si quis circulum manu scribat fortassis oculus ipsum verum circulum arbitratur. Ratio vero nullo modo id, quod similatur intelligit*⁵⁵.

Lo scetticismo nei confronti della percezione sensibile che qui viene rievocato quasi alla lettera dal testo boeziano, come vedremo, viene decostruito nel corso dell'argomentazione. Se da un lato Pietro cita la critica mossa da Boezio nei confronti dell'ascolto sensibile, dall'altro è propenso ad applicare la metodologia sperimentale delle scienze naturali e la dottrina dell'unità di *sensus* e *intellectus* anche nel campo della musica, "convinto che non solo astrattamente e speculativamente l'uomo senziente debba rendersi ragione dei numeri e dei ritmi, dei quali ha in se stesso le ragioni strutturali, fisiche e psicologiche"⁵⁶.

Pietro infatti cercherà di trovare sempre un equilibrio fra la dimensione percettiva e la riflessione razionale. Per dimostrare, ad esempio, che il polso ha a che fare con le proporzioni musicali, Pietro convoca il pensiero di Avicenna per correggere lo scetticismo attribuito a Galeno - non dissimile da quello di Boezio - riguardo alla percezione sensibile. In un passaggio del *Conciliator*, che, come Nancy Siraisi ha fatto notare, rimanda direttamente al *Canon* avicenniano leggiamo: "Miror quomodo proportiones istae per sensum⁵⁷ discerni possunt"⁵⁸. La risposta di Avicenna a questa domanda è assolutamente affermativa:

*dico tamen quod ei est facile qui in gradu tangenti consuevit et proportionatur sonos per artem postquam erit potentia cognoscendi musicam acquisita et comparabit factum per notum: homo etiam iste cum suam intentionem ad pulsum reducerit humori poterit discernere proportiones per sensum*⁵⁹.

Possedendo una conoscenza delle proporzioni musicali sarà addirittura facile, sostiene Avicenna, riconoscere le stesse proporzioni nel movimento del polso attraverso la percezione dei sensi - “*per sensum*”. Nel *Conciliator* Pietro riporta questa risposta mutando solo pochi dettagli:

Dico tamen, quod illi est facile id est possibile, qui in gradu tangendi consuevit, et proportionatur sonos per artem, postquam fuerit ei potentia musicam cognoscendi acquisitam innuens natura quandam nobis insitam musicam fore, et comparabit factum id est experientiam per totum, hoc est rationem ita, ut factum respondeat sonis, et notum arti, Cum enim hic eius intentionem omnino applicaverit ad pulsum in sensu poterit proportionones huius discernere⁶⁰.

Una differenza rispetto alla lezione originale di Avicenna è opportuno che sia messa in evidenza: Pietro non parla della facoltà di distinguere le proporzioni ‘per mezzo’ dei sensi (nel senso dell’accusativo ‘*per sensum*’), ma ‘all’interno’ di essi (nel senso dell’ablativo della preposizione ‘*in sensu*’). Non si tratta allora per l’Abanese di un intelletto che fa un uso strumentale dei sensi, ma di un ‘intelletto sensibile’, ovvero di un vero e proprio ‘*sensus intellectualis*’ capace di distinguere - senza dividere l’esperienza dei sensi da quella della ragione - le proporzioni del polso.

Partendo da una prospettiva squisitamente medico-scientifica Pietro studia le questioni concernenti la musica da un lato impregnato di una concezione propria di quel naturalismo padovano descritto magistralmente nel celebre saggio di Franco Alessio⁶¹ e dall’altro guardando al sapere della prassi musicale del suo tempo. La musica non è più trattata esclusivamente come ‘*scientia*’ in senso strettamente quadriviale, ma piuttosto nel senso di quella “*scientia media*”⁶² fra matematica e fisica, fra speculazione ed esperimento. È quindi anche con Pietro che tematiche quali il corpo, il polso, il ritmo, il movimento trovano cittadinanza nella teoria della musica.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

Bibliografia generale

BECK E. M., *Giotto's harmony: Music and art in Padua at the crossroads of the Renaissance*. Firenze, European Press Academic Publishing, 2005.

BURNETT C., *Hearing and music in Book XI of Pietro d'Abano's 'Expositio Problematum Aristotelis'*. In: VAN DEUSEN N., *Tradition and Ecstasy: The Agony of the Fourteenth Century*. Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1997, pp. 153-190.

CRISCIANI C., *Note di musica medicinale. Appunti rapsodici*. In: MAURO L., *La musica nel pensiero medievale*. Ravenna, Longo, 2001, pp. 185-194.

ERNSTBRUNNER P., *Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme: Bausteine zu einer Gesangkunst und Gesangspädagogik des Mittelalters*. In: PASS W., RAUSCH A., *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*. Tutzing, Schneider, 1998, pp. 21-50.

ERNSTBRUNNER P., *'Vocis enim factor ... ab anima movetur'*. *Die menschliche Stimme im Fachschrifttum des Spätmittelalters*. In: HOFFMANN-AXTHELM D., *Singen und Gesangspraxis in der Alten Musik* (=Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, vol. 26). Winterthur, Amadeus, 2002, pp. 59-78.

FIORI A., *La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali*. In: MAURO L., *La musica nel pensiero medievale*. Ravenna, Longo, 2001, pp. 195-216.

FEDERICI VESCOVINI G., *La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano, un canone estetico*. In: PIAIA G., *Concordia discors. Studi su Nicolò Cusano e l'Umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*. Padova, Antenore, 1993, pp. 347-360.

FEDERICI VESCOVINI G., *L'antropologia naturale di Pietro d'Abano*. *Paradigmi* 1997; 45: 525-541.

FEDERICI VESCOVINI G., *La médecine, synthèse d'art et de science selon Pierre d'Abano*. In: RASHED R., BIARD J., *Les doctrines de la science de l'antiquité à l'âge classique (Actes du Colloque du CNRS)*. Leuven, Peeters, 1999, pp. 227-255.

FEDERICI VESCOVINI G., *Pietro d'Abano e Taddeo da Parma sull'immaginazione*. In: PACHECO M. C., MEIRINHOS J. F., *Intellect et imagination dans la Philosophie Médiévale*. Actes du XI^e Congrès International de Philosophie Médiévale de la Société Internationale pour l'étude de la Philosophie Médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, du 26 au 31 août 2002, (Rencontres de philosophie médiévale, 11), vol III. Turnhout, Brepolis, 2006, pp. 1783-1795.

'Sensus Intellectualis': sul rapporto fra sensi ed intelletto

GALLO F. A., *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*. In: GALLO F. A., GROH R., PALISCA C. V., REMPP F., *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*. (= Geschichte der Musiktheorie, vol. 7). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 1-38.

GALLO F. A., *Greek Text and Latin Translations of the Aristotelian Musical Problema: A Preliminary Account of the Sources*. In: BARBERA A., *Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1990, pp. 190-196.

MAURO L., *La "musica del polso" in alcuni trattati del Quattrocento*. In: CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Anima e corpo nella cultura medievale*. Firenze, SISMEL, 1999, p. 235-248.

MAURO L., *La musica nei commenti ai Problemi di Pietro d'Abano e Evrat de Conty*. In: MAURO L., *La musica nel pensiero medievale*. Ravenna, Longo, 2001, p. 31-69.

PALISCA C. V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 51-66.

SIRAISSI N. G., *The Expositio Problematum Aristotelis of Peter of Abano*. *Isis* 1970; 61, 3, 208: 321-339.

SIRAISSI N. G., *The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*. *Speculum* 1975; 50, 4: 689-710.

VECCHI G., *Medicina e musica, voci e strumenti nel "Conciliator" (1303) di Pietro d'Abano*. *Quadrivium* 1967; 8: 5-22.

Aurelius Augustinus De Musica. Buch I und VI, ed. HENTSCHEL, Hamburg, Meiner, 2002.

Boethii De institutione musica libri quinque, ed. FRIEDLEIN. Leipzig, B. G. Teubner, 1867.

Cusanus, De coniecturis, ed. KOCH, BORMANN. Hamburg, Meiner, 1972.

Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX. Ed. LINDSAY, Oxford, Clarendon, 1911.

Marcheti de Padua, Pomerium, Ed. VECCHI, (= Corpus scriptorum de musica, vol. 6). [Roma], American Institute of Musicology, 1961.

Pietro d'Abano, *Conciliator*, Venezia 1565; Ristampa a cura di RIONDATO, OLIVIERI. Padova, Antenore, 1985.

Pietro d'Abano, *Expositio Problematum Aristotelis*, Venezia 1482.

1. LE GOFF J., *Une histoire du corps au Moyen Age*. In collaborazione con Nicolas Truong. Paris, Levi, 2003; ed. it. *Il corpo nel Medioevo*. Roma,

- Laterza, 2005.
2. Ibid. ed. it., p. IX.
 3. Ibid.
 4. Ibid., p. X.
 5. Ibid., p. X. Si veda inoltre: LE GOFF J., *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*. Roma-Bari, Laterza, 2001.
 6. ADORNO Th. W., HORKHEIMER M., *Dialettica dell'illuminismo*. SOLMI R. (trad. di), Torino, Einaudi, 1966, p. 249.
 7. LE GOFF J., op. cit. nota 1; ed. it., p. 12.
 8. Ibid., p. 21.
 9. FEDERICI VESCOVINI G., *L'antropologia naturale di Pietro d'Abano*. Paradigmi 1997; 45: 525-541.
 10. ALESSIO F., *Filosofia e scienza. Pietro da Abano*. In: *Storia della cultura veneta*, vol. 2, Il Trecento. Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 186.
 11. FEDERICI VESCOVINI G., op. cit. nota 9, p. 527. Con la disciplina della fisiognomica inoltre, si aprirà al medico-filosofo la possibilità di definire quell'intima connessione umana esistente fra l'anima e il corpo, fra i sentimenti e l'equilibrio degli umori, quella simmetria ed armonia delle proporzioni fra gli organi del corpo. Cfr. ibid., p. 535 e FEDERICI VESCOVINI G., *La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano, un canone estetico*. In: PIAIA G., *Concordia discors. Studi su Nicolò Cusano e l'Umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*. Padova, Antenore, 1993, pp. 347-360.
 12. "Furthermore, the appropriation of the doctrines of Aristotle in the music theories of Marchetto and Pietro propelled music into forefront of academic study." BECK E. M., *Giotto's harmony: Music and art in Padua at the crossroads of the Renaissance*. Firenze, European Press Academic Publishing, 2005, pp. 76-77.
 13. HAAS M., *Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco*. In: EGGBRECHT H. H., GALLO F. A., HAAS M., SACHS Kl.-J., *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. Geschichte der Musiktheorie, vol. 5. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 110 e HAAS M., *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts*. In: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, Forum Musicologicum, vol. 3. Winterthur, Amadeus 1982, p. 366 ss.
 14. Boezio, *Inst. Mus.*, Fri. I.2.187.
 15. Anche una fonte di pochi anni più tardi, come il *De musica* di Engelbert

- di Admont ripropone la tripartizione boeziana con una terminologia che rimanda a Isidoro. L'abate Engelbert era stato a Padova negli stessi anni della formazione di Pietro e, come dimostra il prologo, si rivela particolarmente attento alle innovazioni successive a Boezio. Cfr. ERNSTBRUNNER P., *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont* (ca. 1250-1331). *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, vol. 2. Tutzing, Schneider, 1998.
16. La musica secondo Isidoro può essere divisa in due modi: "*De tribus partibus Musicae. Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera*". Una seconda divisione che segue nelle *Etymologiae* di Isidoro immediatamente alla prima e alla quale evidentemente fa riferimento Pietro, è la seguente: "*De triformi Musicae Divisione. Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est*". Isidoro, *Etym.*, Li. III.18-19. f. K6v.
 17. Ibid., "*tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta*".
 18. Variante delle edizioni 1483 e 1496.
 19. *Conciliator, Differentia LXXXII*, p. 125v., I, E.; RIONDATO E., OLIVIERI L., (Ristampa a cura di) *Pietro d'Abano, Conciliator. Venezia 1565*. Padova, Antenore, 1985.
 20. Ibid.
 21. "*Sed proportionis, vel consonantiae pulsus habemus similitudinem, ut ostensum, armonicam silicet consonantiam.*" Ibid., p. 125v., I, F.
 22. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 125v., I, E-F.
 23. Negli scritti di Pietro d'Abano la *musica mundana* non gioca un ruolo centrale, o comunque ha un ruolo sempre di secondo piano rispetto all'interesse apportato nei confronti della musica humana.
 24. *Conciliator, Differentia LXXXII*, p. 123v., II, H.
 25. Cfr. SIRAISSI N. G., *The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians* (Fourteenth and Fifteenth Centuries). *Speculum* 1975; 50, 4: 704; MAURO L., *La "musica del polso" in alcuni trattati del Quattrocento*. In: CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Anima e corpo nella cultura medievale*.

Firenze, SISMEL, 1999, p. 238.

26. È opportuno rammentare che ancora alla fine del secolo XIII nella *Ars musica* di Johannes Aegidius de Zamora le varie tipologie di musica vengono separate nettamente. Cfr. ROBERT-TISSOT M. (ed.), *Johannes Aegidius de Zamora, Ars musica*. (= Corpus scriptorum de musica, vol. 20). [Roma], American Institute of Musicology, 1974, pp. 56-60.
27. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 125v., I, E-F.
28. *Ibid.*, p. 126r., II, A.
29. Augustinus, *De Mus.*, Hentschel, I.6. Da Cassiodoro a Jeronymus de Moravia, dallo Scolica enchiriadis a Petrus de Sancto Dionysio sono numerosissimi i trattati che riportano questa definizione di musica.
30. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 124r., II, B.
31. Augustinus, nota 28, p. 10-12.
32. VECCHI G., *Medicina e musica, voci e strumenti nel "Conciliator" (1303) di Pietro d' Abano*. *Quadrivium* 1967; 8: 7; op. cit. nota 2.
33. *Conciliator, Differentia LXXXII*, p. 123v., II, F-G.
34. "*Et rursus in omnibus 10. pulsuum generibus medius proprie reperitur*". *Ibid.*, p. 123v., I, H.
35. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 124r., II, D e 124v., I, E.
36. *Conciliator, Differentia LXXXII*, p. 123v., I, G.
37. *Ibid.*
38. Marchetto da Padova, *Pom.*, Vecchi, 6.1.85. Sul rapporto fra musica e medicina rimando a: VECCHI G., op. cit. nota 32, pp. 5-22 e CRISCIANI C., *Note di musica medicinale. Appunti rapsodici*. In: MAURO L., *La musica nel pensiero medievale*. Ravenna, Longo, 2001, pp. 185-194.
39. GALLO F. A., *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*. In: EGGBRECHT H. H., GALLO F. A., HAAS M., SACHS Kl.-J., *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. (= Geschichte der Musiktheorie, vol. 5). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, pp. 307-308.
40. *Conciliator, Differentia XCIX*, p. 148r., II, A-B.
41. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 126r., II, B-C. Le cause citate da Pietro sono: "*primum, quia non est facile assuescere in venarum sensu consuetudinem, quae possit cognoscere modicam alterationem, quae in pulsu fit. Secundo, quia necesse fit breviori tempore solum genera pulsuum conoscere, cum unum ad reliquum habeat relationem: tertio quia nihil certius exterius reperitur, cui valeat pulsus conferri, vel comparari, velut in urina*".
42. *Ibid.*
43. "*musica organica est circa quantitatem temporum, ita et musica observata in*

- pulsu". *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 126r., I, D.
44. *Conciliator, Differentia VI*, p. 10r, I, C: "*PROPTER TERTIUM vero sciendum est, quod subiectum medicina est corpus humanum sanabile: sicut dicitur, quod subiectum naturalis Philosophiæ est ens, vel corpus mobile*". Cfr. *Conciliator, Differentia III*, p. 7r, I, D.
45. *Conciliator, Differentia III*, p. 5v, I, H: "*Corpus enim humanum, de quo tractat, cum his, quæ sibi applicantur omnibus, sunt mutabilia, et corruptibilia*".
46. *Ibid.*: "*sed medicina non est de abstractis, sed de concretis*". Sui concetti di astratto e concreto in Pietro d'Abano cfr. FEDERICI VESCOVINI G., *Pietro d'Abano e Taddeo da Parma sull'immaginazione*. In: PACHECO M. C., MEIRINHOS J. F., *Intellect et imagination dans la Philosophie Médiévale*. Actes du XIe Congrès International de Philosophie Médiévale de la Société Internationale pour l'étude de la Philosophie Médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, du 26 au 31 août 2002, (= Rencontres de philosophie médiévale, vol. 11), vol III. Turnhout, Brepolis, 2006, p. 1787.
47. *Ibid.*
48. Cusanus, *De con.*, Koch, Bormann, II.12-13.61-67.
49. *Conciliator, Differentia XLIII*, p. 66r., I, C: "*Triplicem enim distinguit sensum, naturalem, qui propter prius est animalibus, et plantis: recipiunt enim et delectantur nutrimento convenienti refugientes oppositum: et animale, quo dolor perficitur corporeus, et movetur voluntarie: et intellectualem, sive spirituale, qui est investigatio, discretio, interpretatio, et cognitio veritatum. [...] Adhuc sensus non solum erit virtus passiva, verum etiam activa*".
50. Cfr. DE LEEMANS P., *Internal Senses, Intellect and Movement. Peter of Auvergne (?) on Aristotele's De motu animalium*. In: FEDERICI VESCOVINI G., SORGE V., VINTI C., *Corpo e anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*. Turnhout, Brepolis, 2005, pp. 139-160; PIRO F., *Sensi interni ed eziologia degli affetti. A proposito di due quaestiones sul dolore di Enrico di Gand*. In: *Ibid.*, pp. 189-210.
51. FEDERICI VESCOVINI G., op. cit. nota 46, p. 1790.
52. *Expositio, Particula XXXI*, Problema 12, p. 594. Edizione qui citata: Pietro d'Abano, *Expositio Problematum Aristotelis*, Venezia 1482.
53. Cfr. VECCHI G., op. cit. nota 32, p. 10.
54. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 124r, II, B.
55. *Ibid.*, p. 124r, II, C. Nel *De institutione musica* leggiamo: "*Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale, quale est illud, quod sentit, advertit. Ratio vero diiudicat integritatem atque imas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati, accipit vero ratione integritatem*".

Ratio vero ipsa quidem invenit integritatem, accipit vero confusam ac proximam veri similitudinem. Namque sensus nihil concipit integritatis, sed usque ad proximum venit, ratio vero diiudicat. Velut si quis manu circulum scribat; fortasse eum vere circulum oculus esse arbitretur, ratio vero nullo modo esse id quod simulatur intellegit.” Boezio, *Inst. Mus.*, Fri. V.2.352.

56. VECCHI G., op. cit. nota 32, p. 16.
57. Nel testo di Avicenna: “*per tactum*”, cfr. MAURO L., op. cit. nota 25, p. 238, nota 14.
58. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 125r., II. Cfr. su questo passo anche SIRAISSI N., op. cit. nota 25, p. 697, nota 40.
59. Cit. in: SIRAISSI N., op. cit. nota 25, p. 699, nota 47. Corsivo mio.
60. *Conciliator, Differentia LXXXIII*, p. 125r., II. Corsivo mio.
61. Cfr. ALESSIO F., op. cit. nota 10.
62. Cfr. HAAS M., *Musik zwischen Mathematik und Physik: Zur Bedeutung der Notation in den “notitia artis musicae” des Johannes de Muris (1321)*. In: DAHLHAUS C., OESCH H., *Festschrift Arno Volk*. Köln, Gerig, 1974, pp. 31-46.

Correspondence should be addressed to:

Nanni M., Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Freiburg
Platz der Universität - 79085 Freiburg i. Br. (Germany)