

I

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

MEDICINA E MUSICA
VOCI E STRUMENTI NEL «CONCILIATOR» (1303)
di Pietro da Abano (*)

Pietro da Abano all'inizio della sua ponderosa opera, il *Conciliatore delle controversie che insorgono tra filosofi e medici* ⁽¹⁾, si domanda, se sia necessario al medico «ceteras scire speculatio-

(*) La presente ricerca è, sì, limitata al *Conciliator*, ma non trascura gli accenni ad altre opere dell'Aponense, come il Commento ai *Problemata* di Aristotele; il quale però richiede approfondimenti filologici, che qui non possono essere condotti. Le due opere hanno notevoli punti di contatto: nel *Conciliator* infatti viene citato più volte il commento ai *Problemata*, e viceversa. Esse dovettero maturare contemporaneamente, anche se il *Conciliator* uscì in pubblico nel 1303 e il commento ai *Problemata* nel 1310.

In rapporto al tema da noi trattato diamo una bibliografia orientativa. S. FERRARI, *I tempi, la vita, le dottrine di Pietro da Abano*, in «Atti della R. Università di Genova», vol. XIV, Genova 1900; Id., *Per la biografia e gli scritti di P. da A.*, in «Atti Accademia dei Lincei», 1915; L. THORNDIKE, *Peter of Abano*, in «Annual Report of the American Historical Association», I (1919), pp. 319 e 325; B. NARDI, *Intorno alle dottrine filosofiche di P. da A.*, in «Nuova Rivista Storica», 1920-21; L. THORNDIKE, *Manuscript of the Writing of Peter of Abano*, in «Bulletin of the History of Medicine» XV (1944), pp. 201-219; D. M. SCHULLIAN - M. SCHOEN, *Music and Medicine*, New York 1948; N. C. CARPENTER, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, University of Oklahoma Press, 1958. Per il commento ai *Problemata* aristotelici si veda L. THORNDIKE, *Peter of Abano and Another Commentary on the Problems of Aristotle*, in «Bulletin of the History of Medicine», XXIX (1955), pp. 517-523 (rapporti con la traduzione già fatta da Bartolomeo da Messina) oltre alle opere precedentemente citate.

⁽¹⁾ *Conciliator differentiarum philosophorum et praecipue medicorum - clar. viri Petri de Abano*, Venetiis apud Octavianum Scotum MCDLXXI (è l'editio princeps). Numerose ediz. si ebbero nel sec. XV e nel XVI del *Conciliator* e di estratti; un compendio fu più volte ristampato nel sec. XVII. Per la tradizione manoscritta (circa 10 mss.) segnaliamo i codd.: Parigi, *Bibl. Nat.* 6961 (del 1384) e 6962 (del sec. XV) oltre ad uno di Cesena, *Bibl. Malat. Plut.* VI Sin. 3, ecc. Per questo nostro studio, seguiamo l'edizione del 1471, operando qualche intervento di sui manoscritti, quando la lezione non appare sicura. Della *Expositio Problematum Aristotelis* l'editio princeps è del 1475

nis scientias» ⁽¹⁾, e conclude affermativamente, tanto nei riguardi delle discipline del trivio quanto per quelle del quadrivio, cioè sia per le «scientie verborum» ⁽²⁾ sia per quelle «numerorum» ⁽³⁾, come pure, in fine, per la metafisica ⁽⁴⁾.

(Mantuae, P. J. de Putzbach), cui altre ne seguirono nello stesso secolo e nel successivo; la giuntina del 1518 contiene accanto alla traduzione dell'Aponense quella di Teodoro Gaza (come già la veneta del 1482). Dei manoscritti (una ventina) abbiamo consultato: Venezia, *Marc. lat.* VI, 156 (2672), e *Fondo ant.* 263 (1547), Cesena, *Malat. Plut.* VI *Sin.* 3, e *Plut.* XIV *Dext.* 2. La *Expositio*, inviata a Parigi a Jean de Jandun da Marsilio da Padova, venne da quel maestro «utilizzata» per i suoi corsi parigini (si vedano i mss. Parigi, *Bibl. Nat.* 6542, e *Arsenal* 723). Nelle citazioni ci siamo serviti dell'ed. del 1475, corroborata dal ricorso ai codici da noi ricordati per le difficili lezioni. Ringraziamo F.A. Gallo il quale ha messo generosamente a nostra disposizione i microfilm della sua ricca raccolta di testi teorici di musica. Di queste trattazioni di Pietro da Abano si sta preparando l'edizione per la collana degli «Antiquae Musicae Italicae Scriptores» (Bologna).

⁽¹⁾ È l'argomento della *Differentia prima*; Pietro si chiederà poi se la medicina sia da considerarsi una scienza (*Diff.* III), se sia *theorica* o meno (*Diff.* IV), ecc. Non è fuori luogo richiamare l'importanza delle prime dieci *differentie* per la storia e la pedagogia delle *scientie* nell'insegnamento del medio evo. Pietro chiarisce anche la prospettiva diversa in cui si presentano i termini *scientia*, *doctrina* e *disciplina*: la prima delle quali «refertur ad scibile», la seconda «ad docentem» e la terza «ad discipulum» (*Diff.* III). Anche per il *Lucidator* usò il modo «quem in *Conciliatore litium* tenui», a partire dalla domanda (*Diff.* I): «An sit astronomia scientia...», ecc.

⁽²⁾ *Conc.* *Diff.* I: «Scientias enim verborum perintelligere oportet ut commode [medicus] possit suos conceptus alii exprimere eosque pronunciantes intelligere: hoc autem fit per grammaticam que est scientia recte scribendi et cognoscendi id quod profertur, etc.».

⁽³⁾ *Ibid.* «Est etiam necessaria arithmetica numerorum scientia... ut per eam [medicus] sciatur compositionem numerorum et fractionem, eorumque naturas, et in eo quod ad alias ordinatur mathematicas, ut musicam et precipue astrologiam. Eget etiam geometria scientia magnitudinum mensurativa, ut et vulnere cognoscat figuras, etc.».

⁽⁴⁾ *Ibid.* «Methaphisica quoque ei sicut alie est necessaria, cum defendat realiter omnium scientiarum principia...». Pietro riprendeva una tradizione che possiamo considerare già enucleata da Isidoro di Siviglia (*Etym.* IV, 13); per il quale, anzi, la medicina non è compresa tra le arti liberali, non perché non ne meriti la compagnia, ma perché ne supera i singoli limitati ambiti; «quia ille singulares continent causas, ista vero omnium. Nam et grammaticam medicus scire debet, ut intelligere vel exponere possit quae legit. Similiter et rhetoricam, ut veracibus argumentis valeat definire quae tractat, etc.». Ma non dimentichiamo la mediazione di Gerardo da Cremona, il quale vuole che il medico studi la grammatica per acquisire la proprietà del lessico, la dialettica, per dimostrare il vero e respingere il falso, e l'astronomia per i pronostici, ecc. Non guasta se conosce anche le altre scienze, ma quelle sopra ricordate sono essenziali (vedi M. TH. D'ALVERNY, *La connaissance des auteurs arabes en Vénétié à l'époque de Dante, d'après Pietro d'Abano*, in «Dante e la cultura veneta», Venezia 1966, p. 210).

La musica è compresa anch'essa in questa rassegna iniziale delle discipline che hanno rapporto con la medicina, ma la sua posizione e il suo ruolo si tengono ben distinti e in maggiore rilievo, perché il maestro padovano subito aggiunge: «Musice autem necessitas apparebit differentia 83», cioè in altro punto del *Conciliator*, dove le riserva una trattazione di privilegio più diffusa. E ne vedremo la ragione.

Se consideriamo l'insegnamento universitario medioevale, ne appare subito evidente il carattere enciclopedico, per cui i maestri delle *artes* svolgevano la trama delle varie discipline, unitariamente collegando tra di loro, ma operando talora accostamenti e parentele tra specifici gruppi di materie. Ciò avviene, ad esempio, ai *phisici* che accanto all'insegnamento della medicina impartiscono anche quello della musica ⁽¹⁾.

Si può chiedere la ragione di tale accoppiamento: essa certamente risiede nell'affinità che presentano musica e medicina sul piano della *musica humana*, determinata nel rapporto tra corpo e anima e nell'equilibrio dei loro elementi, o concretata in quello della *musica organica*, che in fondo collega il canto vocale specifico dell'uomo (*naturalis*) al suono degli strumenti (*artificialis*), onde poi si inferiscono tutti i contatti con la psiche (*metrica*, *rithmica*) ⁽²⁾ e le suggestioni sull'agire affettivo e morale dell'uomo ⁽³⁾.

Tutto questo, Pietro intende indagarlo scientificamente, giustificando il collegamento tra musica e medicina fuori da contraddizioni e sospetti: e a tale scopo di chiarificazione detta la 83ª controversia (*differentia*) ⁽⁴⁾, dove con l'usuale metodo della *quae-*

⁽¹⁾ Si veda N. COOKE CARPENTER, *Op. cit.*, p. 32 sgg.; N. PIROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in «Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés», II, Barcelona 1958-61, p. 651 sgg. «Artium ac medicine doctor eximius» è chiamato Pietro da Abano nella *Expositio in librum Problematum Aristotelis*.

⁽²⁾ Nel *Probl. mus.* 38: «Propter quid et in ritmo et cantu et universaliter omnino consonantiis gaudent omnes...», si discutono le ragioni dell'influenza del ritmo sull'uomo; ma tutta la ricerca di Pietro è rivolta a individuare la congenita essenza ritmica della vita umana.

⁽³⁾ Non si dimentichi che questo avviene nel piano della filosofia naturale, sotto l'egida delle dottrine aristoteliche, passate attraverso la sintesi medico-scientifica dei commentatori arabi.

⁽⁴⁾ Questo piccolo trattato svolge i *generalia* sulla musica secondo il costume dei trattatisti, partendo dalla definizione di musica: «Musica est scientia bene modulandi seu bene movendi scientia, etc.». Anche nel commento del primo *Problema musicale* di Aristotele Pietro svolge una breve trattazione generale sulla musica.

stio ci offre un ragionato esame delle opinioni contrastanti ⁽¹⁾. Ne riassumiamo i termini.

1. MEDICINA E MUSICA. Il ragionamento del medico padovano segue un giro logico. Nella controversia precedente egli ha parlato del polso dell'uomo e dei battiti del cuore e perciò, senza mutare tema, proprio dalla considerazione del polso avvia la nuova controversia negativamente riflessa nel titolo: «*Quod in pulsu non percipiatur musicalis consonantia*» ⁽²⁾. È chiaro, dicevamo, che esporrà in primo luogo le opinioni contrarie per controbatterle e confutarle.

Ecco le «difficoltà». Dei diversi generi non subordinatamente tra loro collegati sono diversi le specie e i predicamenti: così, la musica che ha per compito «consonantias observare» e la medicina che vuole «pulsuum cognitionem tradere», sembrano non avere nulla in comune ⁽³⁾. Inoltre: la musica consiste in una certa *quantitas* per cui è annoverata tra le discipline del numero («inter mathematicas communiter numeratur»), mentre la medicina si occupa delle *qualitates*, cioè della *sanitas* e del suo *oppositum*. Ciò porta a dichiarare che si differenziano; e differiscono anche per il subbietto, che per la musica è rappresentato dal «numerus sonorus» e per la medicina dal «corpus sanabile»: sicché la prima si interessa della *consonantia*, che è «vocum dissimilium ad invicem redacta concordia», mentre la seconda studia il polso umano, cioè il «motus cordis et artariarum ex sistole et diastole constitutus» ⁽⁴⁾.

Per finire, non poteva mancare alla rassegna delle «difficoltà» un noto pensiero di Boezio, molto ripetuto nel medio evo: esso dice che la musica «non tantummodo speculationi, sed etiam mo-

(1) Dovendo affermare una verità, Pietro parte dalla tesi contraria (presente anche nel titolo) ed espone le ragioni *quod non*; poi risponde *In oppositum* enumerando le ragioni a favore.

(2) È notevolmente estesa. Nell'edizione del 1471 occupa otto colonne e mezzo, ben dense.

(3) La serie delle difficoltà è condotta con metodo sillogistico, così come lo saranno le dimostrazioni della parte costruttiva (*in oppositum*).

(4) Avremo occasione di parlarne più a lungo nelle pagine seguenti: ad ogni modo per approfondire l'argomento ed averne chiari i termini, occorre tenere presente la importante *Differentia* precedente (82).

ralitati coniungitur», mentre (proseguono gli obiettori) la medicina «non adiungitur moralitati, cum in ipsa de moribus non agatur instruendis» ⁽¹⁾.

La conclusione parrebbe essere chiara, in accordo, come dicevamo, con la proposizione negativa contenuta nel titolo della controversia; ma poi si scorge che «battito» e «tempo musicale» sono altamente e ugualmente impegnati nel *pulsus* e nella musica, sicché sia fisiologicamente sia speculativamente è proprio nello studio e nell'esame del battito del polso che si può fondare l'accordo tra le due discipline. E non manca, di rinforzo, una nutrita serie di *auctoritates* ⁽²⁾.

Stabilita una verità così importante, che permette al *phisicus* padovano di procedere spedito ancorandosi ad alcuni punti chiave, egli può iniziare l'indagine sul «fatto sonoro»: non senza avere ulteriormente chiarito la natura di questo «fatto», a cui si appuntano e il senso e la ragione, poiché «sensus et ratio quasi quedam facultatis armonice sunt instrumenta... sensus invenit confusa et proxima veritati, ratio vero diiudicat» ⁽³⁾.

Il medico padovano si atterra ad un giusto equilibrio dei due *instrumenta* della «facoltà armonica», il senso e la ragione, con aderenza concreta a quanto l'esperienza sensoriale suggerisce al controllo dell'intelletto: e sotto questo profilo egli giudica i teorici antichi, di cui si serve nelle sue argomentazioni, dandoci un

(1) Il passo di Boezio è famoso e sarà ripetuto per tutto il medio evo. Se le altre discipline quadriviali «ad investigationem veritatis laborant», ciò fa pure la musica, ma in più attinge alla sfera affettiva e morale, come dimostrano i numerosi esempi tramandatici dal mondo antico. La serie di questi esempi trasmessi a noi da Boezio costituirà un *topos* della successiva trattatistica. Anche Benvenuto da Imola, nel commentare il canto «dolce» di Casella dantesco, metterà in evidenza boezianamente la «moralitas» della musica.

(2) Tra gli *auctores*, su cui si appoggia tutta l'argomentazione dell'Aponense, Galeno (oltre, ben inteso, Aristotele) è il più citato e utilizzato. Se consideriamo le due traiettorie parallele dimostrative su cui cammina la nostra *Differentia*, possiamo affermare che Pietro tenta una sintesi tra Boezio e Galeno, tra matematica e fisiologia. Si veda in S. FERRARI, *I tempi, la vita*, ecc. cit., p. 204 sgg., il Repertorio alfabetico degli autori citati da Pietro. Sulla *preciosa multitudo librorum* raccolta da lui e sulla cultura si veda T. d'ALVERNAY, *Op. cit.*, p. 28 sgg.

(3) La fonte è ancora il *De musica institutione* di Boezio (V, 1 ecc.). Anche Pietro esemplifica, con Boezio: «Velut si quis circulum manu scribat, fortassis oculus ipsum verum circulum arbitrat, ratio vero nullo modo id quod similatur intelligit...» (Boezio, V, 2).

piccolo saggio critico sulla trattatistica greca dalle indicazioni di Boezio ⁽¹⁾. Per lo Stagirita, egli dice, la scienza musicale consiste nel senso, quale l'udito, e insieme nella ragione, alla stregua delle altre scienze, mentre Pitagora si affidava più alla ragione, Aristosseno più al senso, e Tolomeo criticava entrambi tenendo una via di mezzo, ma più incline alla ragione ⁽²⁾.

A Pietro non manca inoltre la conoscenza della prassi musicale a lui contemporanea. Infatti, per vetusta impostazione polemica, i teorici dichiarano che al primo stadio sensoriale si ferma l'indotto, il quale si appaga dell'aspetto edonistico del canto, e vi si arresta anche il «cantore», alieno com'è da ripensamenti speculativi; al secondo, razionale, pone invece la sua attenzione lo scienziato, il «musicista», addentrandosi nel regno delle matematiche ⁽³⁾. Se rapportiamo questi due momenti ai termini di un *curriculum* scolastico del tempo, vi potremo vedere richiamati, in successione, un insegnamento primario della musica, puramente pratico, quindi un magistero superiore universitario.

Fedele alla trattatistica del medio evo, Pietro parte dalla fondamentale distinzione della *triplex* musica: *mundana*, *humana*, *organica*; ma tracciata brevemente la loro definizione, egli si occupa solo dell'*organica* e dell'*humana*, sulle quali viene condotta una larga esposizione ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ BOET., *De mus. instit.*, V, 1 sgg.

⁽²⁾ *Ibid.* Si nota qualche diversità di esposizione.

⁽³⁾ I *ministeria*, aveva detto il medico padovano nella *Diff.* III, «habent duas partes, quarum una theorica et alia practica»: c'è un aspetto che riguarda l'*ars*, e un altro che riguarda la *scientia*, e la musica va studiata nei suoni (*ars*) e nei numeri (*scientia*). Lasciamo la parola al conterraneo Marchetto: «Musica est ars, cuius sonus in celo et in terra modulatur; musica est scientia, que in numeris, proportionibus, quantitativis, mensuris, coniunctionibus et consonantiis consistit» (*Lucid.* I, 5: GS, III, 67).

⁽⁴⁾ Per la musica *mundana*, è interessante il breve accenno di Pietro: «...mundana in celis elementorum compage aut temporum varietate existens. In celo namque sonum dicunt musici armonicum summe, et proprie Pythagorici existere motu causatum contactivo sperarum; qui equidem interveniente longiori distantia nostris non valet auribus occurrere...». Ma poi cita Aristotele, che impugna questa teoria. Si ricordi Angelberto, cap. II: De triplici musica. «...multum disputando et conando laborat Plato in Thymaeo, et seguaces ac defensores et expositores Platonis... quamvis Aristoteles secundo libro caeli et mundi evidentibus rationibus destruxerit et negaverit sonos corporum superiorum...» (Angelberti *De Musica*, GS, II, 288).

2. LA MUSICA ORGANICA - a) *Le proporzioni*. La musica organica è «instrumentis expressa», dei quali alcuni sono naturali (*ut vocalia dicta*), altri artificiali (*ut organa, psalterium atque talium*) ⁽¹⁾. In sede di musica organica Pietro studia i rapporti proporzionali (*consonantia, dissonantia*) ⁽²⁾: la *proportio* della consonanza «est duarum quantecunque sint cuiusdem generis quantatum circa alterius ad alterum habitudo. Que quidem proportio in arithmetica in numeris observatur... unde volentibus consonantias cognoscere, proportionones prius expedit arithmeticas conside-

⁽¹⁾ Nel commento al *Problema mus.* 1, cui abbiamo già accennato, Pietro parlando della musica *organica* e degli strumenti afferma: «Et illud multipliciter: aut tactu, ut violis, aut pulsu, seu cimbalis, vel flatu, ut tubis, aut quasi omni modo, sicut fistulis». Della *vox* umana non tratta, qui, in modo specifico; ma possiamo rimandare ai numerosi passi disseminati nel commento ai *Problemata*. Ad es. *Probl.* 25 della *Part.* 11: «...quando unus canit, dicitur monodia grece, latine autem uncinium, cum autem duo, bicinium, quando autem multi, chorus...». Si ricordi che tutta questa undicesima sezione si occupa *De problematibus que sunt circa vocem* con una ricchissima messe di dati di carattere fisiologico e musicale. Ne parleremo altrove.

⁽²⁾ Nella *Differ.* 83 Pietro tratta di *consonantia* (= *symphonia*); anche nei *Problemata mus.* parla a lungo di *symphonia*, e deve spesso, nel commento, occuparsi di *copulationes* di suoni, di accordi di voci con voci, di voci con strumenti, spiegando i passi aristotelici che riguardano ora il rapporto di quarta (*symphonia*), ora quello di ottava (*antiphonia* e *omophonia*). Purtroppo il testo che ha a disposizione non sempre è corretto, o il medico padovano non sempre lo capisce, nonostante la sua buona volontà (anzi modestamente chiede venia di tanto ardimento: «Si ego Petrus philosophie minimus alumnus sim conatus librum... exponere, in quo ardua et difficillima... occultantur, arrogantie aut presumptioni nullatenus ascribatur»). Del resto, una ragione è anche questa: che egli è troppo influenzato dalla pratica polivocale del suo tempo, cioè dal canto «organico a due voci» (*binatim*) specifico del costume clericale italiano (cioè delle *schole* e degli *studia* universitari). Così, quando ad es., commenta il *Probl.* 39, dove si parla del cantare all'ottava (che produce più diletto che non il cantar monodico o unisono), egli ricorda questo *antiphonizare* soavissimo «ex vocibus acutis puerorum et gravibus iuvenum», ma vi pone accanto il termine e il concetto di *organizare*, che richiama una abitudine ben diversa; ed ecco che ricorre ad esempi cosiffatti: «...quemadmodum accidit illis qui sonant instrumenta sub cantu cantantium... vel quia aliqui precinunt (= cantano sopra) et alii subcinunt (= cantano sotto), licet enim videantur discordare in principio, concidunt tamen in finem unum», etc.

Nel commento al *Probl.* 15 tratta dei *cantus conversivi*, cioè dei canti corali del dramma, antistrofici (egli pensa alla «ripresa» di ballata); ma quando nella *Particula* 11, *Probl.* 25 rimanda a questo passo, così si esprime: «...modi quidam cantandi, in quibus debent esse multi bonas habentes voces ut possint chorum et ritum... servare, ut sunt *cantus conversivi* seu *muteti*, quos difficile est servire, ut apparebit 19 *Partic.*, 15 *Probl.*».

rare» ⁽¹⁾. La lunga serie delle proporzioni, nelle quali sta tutta la teoria ritmica degli antichi, procede sulla scorta di maestri come S. Agostino e degli altri ritmologi che precedono Pietro, e tornerà pochi anni dopo nel *Lucidarium* di Marchetto; ma sull'argomento non abbiamo intenzione di fermarci ⁽²⁾.

Veniamo piuttosto alle voci e agli strumenti: le quali voci sono sette «primitus ordinate». «Voces enim et littere repetuntur, ut apparebit, seu in diebus alterius evenit septimane. Vocum quattuor sunt graves et tres acute:

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee	ff	gg

A questo punto soccorrono gli strumenti, per studiare didatticamente le applicazioni dei suoni sulle corde e dedurne le proporzioni. E prima di tutti il monocordo ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Si veda la nota alla pag. precedente. Per sua confessione, Pietro segue la impostazione numerologica tracciata da Boezio nelle opere sull'Aritmetica e sulla Musica.

⁽²⁾ Le *proportiones* aritmetiche sono cinque, tre semplici e due composte; le *simplices*: *multiplex et submultiplex* (cum maior numerus precise minorem in se continet), *superparticularis* (cum maior numerus minorem continet et continet in se omnem et unam partem vel mediam), *superpartiens* (cum maior in se minorem continet, totum et aliquas illius in se partes); le *compositae*: *ex multiplici et superparticulari coniuncta* (cum maior numerus in se continet minorem numerum bis aut ter vel quotiens licet et unam aliquam partem), *multiplex superparticularis* (cum maior numerus in se continet minorem totum plus quam semel et eius aliquas partes).

Anche le *consonantie* musicali, che a queste *proportiones* matematiche si rapportano, sono cinque, tre semplici due composte; le *simplices*: *dupla* (cum maior continet minorem, ut quatuor duo: diapason), *epitrita* (cum maior continet minorem et insuper ipsius tertiam partem, ut quattuor ad tria: diatessaron), *emiolia* (cum maior continet minorem et ipsius medietatem, ut tria ad duo: diapente); le *compositae*: *tripla* (ut tria ad unum: diapente+diapason), *quadrupla* (ut quattuor ad unum: bis diapason).

Si osservi: la consonanza *diapason* «quasi media, nomine quidem simplex, re vero composita», è da Tolomeo considerata come sesta, contro Pitagora (cioè «composita ex diatessaron et diapente»). Infine, l'*epogdasium* (sesquioctava) è tutto il numero più la sua ottava parte (9/8 = tono). Nel commento al *Probl. mus.* 13 dà una nuova sintetica esposizione delle *proportiones*, con relativo diagramma (si veda il testo da noi riportato dall'*Ed. princeps* a pag. 17).

⁽³⁾ Pietro procede con ordine, cioè prima espone i dati generali e matematici, poi ne fa l'applicazione sullo strumento: «Propter primum quidem primitus termini exponuntur, et demum ordinatur monocordum».

Di necessità ci soffermeremo brevemente sull'argomento del monocordo, ma Pietro ne dà una trattazione particolareggiata allo scopo di ricavarne tutti i dati «fisici e acustici» che poi gli soccorreranno nella esposizione dei *pulsus*.

b) *Il monocordo*. Pitagora inventò uno *strumentum* (*organum*) ad una sol corda, il monocordo, sul quale si possono trovare tutte le armonie; per suo mezzo i principianti vengono istruiti a distinguere le voci singole, e successivamente a cogliere quelle composte su più corde ⁽¹⁾. Riportiamo il passo di Pietro:

«... sciendum Pythagoram organum quoddam invenisse unius corde, monocordum dictum, in quo musice omnes reperiuntur simphonie, quo primitus erudiuntur indocti voces percipere simplices, ut inde facilius habeantur composite ac plurium cordarum. Cuius simplicis primum subditur ascriptio. Et est lignum longum, quadrangulatum utrimque in acutum in modum sandonis, intus concavum super quod posita corda eius sonitu varietates vocum comprehenduntur de facili. Cuius hec est forma in proportionem duplici sive diapason, et per hanc intelligatur in aliis. Non enim musica hic docetur, sed solum dicitur tantum ut elucidetur quesitum» ⁽²⁾.

c) *I «Policorda»: rubeba, ziga, viella, canon e salterio*. Pietro, dopo avere descritto il monocordo, mostra come si trovano le corrispondenze tra le lettere e i suoni, indicando le posizioni che corrispondono alle note, e le varie proporzioni («in his siquidem numeris simphoniarum representantur proportionales»): ciò secondo le finalità didattiche dello strumento per la ricerca acustica.

Ma Pietro intende procedere sistematicamente, e fare un esame «storico» degli strumenti, partendo dai più semplici e giungendo ai più complessi; perciò, secondo lui, «post monocordum inventa sunt policorda». Prima si ebbero soltanto due corde, quindi si giunse a quattro (del primo caso egli porta come esempio la rubeba); vennero poi fabbricati strumenti da quattro o cinque corde (di cui sono esempio la ziga di quattro, e la viella di cinque) e successivamente a sette: onde, per testimonianza dei *Problemata*

⁽¹⁾ Anche nel commento al 3° *Probl. mus.* è riassunta la storia degli strumenti, così come nel *Conciliator*, a partire dal monocordo: «... antiquitus a Pithagoricis inventum fuit instrumentum dictum monocordum... in quo proportionales musice quinque... cognosci iubebant...».

⁽²⁾ Pietro aveva a disposizione sull'argomento una vasta trattatistica medievale, da Boezio in poi. Cfr. S. WANTZLOEBEN, *Das Monochord als Instrument und als System*, 1911; J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-pedagogico et theoretico Guidone Aretino*, Firenze 1953, p. 151 sgg.

aristotelici, «septem fuerunt corde antiquitus» ⁽¹⁾. Il numero delle corde crebbe ancora, a otto, a nove, a dieci, il noto numero biblico, secondo il detto del Salmista: «nel salterio delle dieci corde» ⁽²⁾.

Questo primo punto merita un indugio. A parte la progressione quantitativa delle corde acquisita in ordine cronologico, così affermata senza dimostrazione storica ⁽³⁾, a noi interessano gli accenni concreti agli strumenti del tempo. Cominciamo dalla «rubeba»: essa aveva due corde, le quali, per testimonianza di Girolamo di Moravia, distavano di una quinta offrendo un ambito sonoro limitato, con inizio da *C fa ut* (prima corda a vuoto) e arrivo a *d la sol re* (seconda corda al quinto tasto): globalmente, do 1 - re 2 ⁽⁴⁾. Uno strumento così fatto sembra rispondere in pieno, per la conformazione e per l'estensione dei suoni, alle esigenze e al modo esecutivo di quei componimenti a due voci allora in uso in Italia, di cui si è precedentemente parlato, «organa» a due «cantus», che si muovevano nell'ambito di una ottava, e a distanza di ottava (o su di una stessa nota) si concludevano. Questa considerazione ci aiuta forse a comprendere il significato di una frase di Pietro, a proposito della rubeba, nel commento al 3° *Probl. mus.*: «Deinceps inventa sunt instrumenta cum pluribus cordis, ut duabus ceu rubeba, que similiter organum (a somiglianza dell'organum) introductum existit».

(1) *Probl. 3*. Questo numero venne considerato particolarmente «canonico» («septem essentialiores, ad quas alie reducuntur»), e reca in sé l'esempio di rapporto probante («ad modum septem planetarum»). Pietro ne elenca i nomi:

hipáte-perhipáte-licanós-mése-paramése (seu tríte)-paranéte-néte

È questa la scala post-terpandrea («Terpandrus extrahens tertiam ut nete apposuit, et in hoc appellata est diapason»), per Pietro completa in tutti i suoni dell'ottava.

(2) È il «denario» sacro e mistico, simbolica espressione dei dieci comandamenti della Legge (si veda la tradizione esegetica: Agostino... Bonaventura, ecc.).

(3) Nel cit. commento al 3° *Probl.*, dopo aver parlato dell'invenzione del monocordo, inserisce un passo, ricavato integralmente da Boezio (I, 20: *De additione chordarum earumque nominibus*), che si riferisce agli inventori delle successive corde e in concomitanza alle accordature che derivavano alla cetra, nell'accrescersi progressivo delle corde stesse.

(4) JERONIMI DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*, in E. DE COUSSEMAKER, *Scriptores de musica medii aevi*, I, Parigi 1864, p. 152 sgg.; A. PUCCIANI, *La descrizione della viella e della rubeba in Girolamo di Moravia*, in «Collectanea historiae musicae», IV, Firenze 1966, p. 227 sgg.

Quanto alla ziga e alla viella, come si disse, esse hanno rispettivamente quattro e cinque corde: e ciò in accordo, per la viella, con Girolamo di Moravia. Pietro, diversamente da Girolamo, non parla di accordature.

Proseguendo la sua storia degli strumenti, il medico padovano ricorda che il numero delle corde crebbe via via anche oltre le dieci, tanto che Boezio ne pose diciotto «cum reiteratione sub diatonico melo», e altrettante ne usò per il genere cromatico, come pure per l'enanarmonico. In tal maniera i tre generi, totalmente, raggiungono 54 corde. Pietro dà poi l'esempio del melos diatonico («quorum est descriptio hec diatonici»):

Proslambanomenos
Hipate hipaton
Peripate hipaton
Licanos hipaton diatri. etc. ⁽¹⁾.

La sezione si chiude con una osservazione importante: che i «moderni», cioè, «in quibusdam organorum .64. et plures (sicut ostendit canon) in eis apposuerunt» ⁽²⁾.

Più oltre, tratta degli strumenti a proposito della loro sonorità e timbro, rapportandoli alla loro finalità e all'ambiente (in considerazione della *fortitudo* e *debilitas* del suono, della *magnitudo* e della *parvitas*), sicché altrimenti ci si comporta nel suono all'aperto e in guerra, nelle sale e nelle «camere», secondo le regole della discrezione («quantitates [di suono] quandoque sunt convenientes proportionales, ut in bellis tube, in cameris psalterium et viola, aliquando inconvenientes et improporzionate loco») ⁽³⁾.

3. LA MUSICA HUMANA - a) *Si ritorna al pulsus*. Il medico padovano nella prima parte della *differentia* ha pagato il doveroso

(1) Si osservi l'ordine dalla nota più grave alla più acuta nella sistemazione dall'alto in basso.

(2) La parola *canon* si riferisce allo strumento policorde dell'età di Pietro d'Abano. La stessa affermazione troviamo nel cit. commento al 3° *Probl.*, dove però non si parla del «canon» (= cannone), ma del «medius canon» (= micanon, mezzo cannone): «...moderni... ultra 64 apposuerunt, ut medius canon dictus ostendit».

(3) Il ricordo di questi strumenti, come si è visto, ritorna anche nei *Problemata* aristotelici; dove, però, si rende più complessa la interpretazione per le difficoltà esegetiche in cui il commentatore si trova impegnato nei riguardi della teoria e della prassi greca.

tributo alle matematiche, nel cui ambito la musica precipuamente gravita per tutto il settore numerologico e proporzionale. Ma ora il *phiscus* torna fuori a reclamare l'importanza della scienza da lui professata anche nei rapporti delle proporzioni, 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. E perciò riprende il discorso sul *pulsus*.

Le *auctoritates* sulle quali Pietro poggia la trama dei suoi ragionamenti sono ancora Aristotele e Galeno, fundamentalmente; ma Galeno e la sua scuola vengono utilizzati proprio nel campo dei rapporti fra polso e musica, ch  Galeno scrisse ben cinque trattati sul polso, da cui Pietro fa citazioni (¹). Quanto ad Erofilo di Calcedonia, l'Aponense lo ricorda di su una citazione di Galeno: quell'Erofilo che aveva costituito un sistema di sfigmologia coordinando il polso col ritmo musicale, applicando le teorie di Aristosseno di Taranto. Per testimonianza di Censorino nel *De die natali*: «Herophilus, artis eiusdem professor, venarum pulsus rhythmis musicis ait moveri» (²); e ci  conferma Plinio nella *Naturalis Historia*: «Omnes eas [scholas] damnavit Herophilus, in musicos pedes venarum pulsu descripto per aetatum gradus. Articularum pulsus... in modulos certos, legesque metricas per aetates stabilis, aut citatus, aut tardus, descriptus ab Herophilo, medicinae vate, mira arte» (³).

A queste teorie si ispira Pietro quando afferma: «Pulsus infantium irrationalis proportionatur trocheo, perfectorum spondeo, senum autem iambo trocheo» (⁴).

Orbene, quello che preme al nostro medico,   di ricondurre le «proporzioni» musicali, nella loro complessa organizzazione, al *pulsus*. Non mancano gli scettici, restii ad ammettere questa verit , e non mancavano al tempo di Galeno; ai quali Pietro risponde

7 ita nempe, cuius quidem pportiois modi s t sex
galiter sexquinta uel septima sexquarta 7 bim .
sexquialtera seu enumerale est cum quis numerus alii
semel continet 7 insuper eius medi  ptem ut trinarus
se habet ad binariu sexquiertia semel 7 eius terti  p
tem ut quaternarius ad trinaru. superptiens est q 
maior numerus continet mino  7 insuper eius aliquas
ptes ut duas tres  c. cuius sp s  t super bipiens fu
pertriens  c. superbiptiens est cum numerus conti
net numeru semel 7 eius duas partes ut quinarus ad
trinaru se habet. supertriptiens est qu do semel conti
net totum 7 eius tres partes ut septem ad quatuor: su
perquadrptiens  c. ut 5. se habet ad 5. Com
positum uero multiplex superparticularis est cum
numerus maior continet minorem totum multoties
et insuper aliqu  partem eius ut medietate uel terti 
et huius. Huius autem species sunt duplex sexquial
altera duplex sexquiertia duplex sexquarta  c. 7
ad ratione duplicata ex parte uero triplicata tri
plex sexquialtera triplex sexquiertia  c. Est duplex
sexquialtera quando maior numerus minorem totum
et in super eius partem in diem ut 5. ad 2 duplex
sexquiertia est quando continet totum 7 ipsius terti 
partem: ut 7. ad 3. duplex sexquarta  c. ut 9. ad
quatuor triplex sexquialtera est quando alter alterum
continet totum 7 adhuc eius tertiam partem ut decem
ad tria triplex sexquiertia quando quartam partem
continet ultra totum ut 13. ad quatuor multiplex
superpartiens est qu do maior numerus continet mino 
plus q  semel uel multoties 7 plures cum hoc ipsius
partes eius etiam inhiute sunt species. ut duplex tri
plex bipartiens duplex supertriptiens  c. 7 ali  r e
duplicatus. ex parte uero triplicatus erunt tripl 
superbipartiens triplex supertriptiens  c.  c.  c.
plex superbipartiens est quando numerus maior con
tinet minorem 7 in super duas eius partes ut 8. ad 3.
Duplex supertriptiens  c. ut 11. ad 3. Qua
druplex superbipartiens est qu do  c. ut 15. ad qua
tuor. H c quidem sunt numeror  inequalitates ex
quibus 5. resultant pportiones arithmetice c  suis op
positis antedictis. Restat dicere quidem uidet
secundo quot 7 que ex his sint consonantie siue lim
phone musicales 7 a quibus pportionibus fumiatur
Arithmeticum secundum quide  Macrolii 7 Boetii
ex omni num or  uarietate pauci numeri reperiuntur
qui concutant sibi ad consonantiam musicalem consti
tuendam. sunt aut  hi sex omnes iuxta quos quos
consonantie constituuntur 7 tonus ex quo constituunt
diatonum  c. Epitricus. emolus. diaplus. triplarius
quadruplus. epodius. Epitricus. uel sexquiertius
est ut aliquoties iam patuit cum maior numerus con
tinet minorem totum 7 eius terti  partes ut quatuor
ad 3 . ex quo nascitur simphonia uel colonata dia
teron dec . per quatuor que in sexquiertia ppor
tion: consistit: ut cum una uox in grauitate uel accu
tate se habuerit ad alia sicut quatuor ad 3. Juxta
uero emolus uel sexquialteram ut cum maior nume
rus minorem continet totum 7 medietatem ipsius cu
3 . ad 2.  ntur consonantia dicta diapente uel per
5. in quinto eni loco fiat ut monacodo sicut diate
ron in quarto cu cum una se habuerit ad aliam in
grauitate et leuitate  c. secundo siquidem duplarem
numerum in pportionem ut 4. ad 2. sumit ppo

portio diapason siue per totum fiat enim 7 centi
net totum monacodo uel maxime pami. cadit enim
super 8. incipiente a gama greco Juxta uero tripla
rem numerum seu pportionem ut cum numerus se
h t ad numerum cu 3  ad 1. componitur eni ex mul
tiplici 7 superparticulari sicut se habet. 3 . ad 1. na
scitur simphonia composita ex triplete 7 diapason ut
quando una uox excedit aliam  c. Juxta uero nu
merum quadruplum cum unus alium quater conti
ut 4. ad 1.  ntur his diapason. Epodius est nu
merus qui intra se minorem concludit 7 in super ex
sauiam eius partem cu nouem ad 8. ex hoc quidem
numero sonus confurgit que musica tonum uocant.
qui autem tono minus semitonium dicitur: q  n  est
extremum tonum uere fote sicut neq  semitocalem
in litteris non enim tonus naturaliter in duo equalia
potest diuidi cum conficit ex numero nonenario q  in
duo diuidi minime potest equaliter. Unde 7 semit
onium uocant sonum tonu minorem. Est autem
semitonium duplex maior. f. 7 minus. maior quides
dicitur apotonij. apud uero Boetium decilio. minus
autem dialis uel limes q  tam paruo distare a toto
deprehensum est qu tum hij duo numeri distant. ut
243. 2256. quorum quidem unusquisq  consistit ex
duobus uocibus puta. ut. mi. est 7 o, tonus qui ex
duobus colurgit perfectis tonus 7 semiditonus qui ex
duobus non integris ut id  t p am  appareat pary
grana contributur ista.

f. 1296.	ut.		
a. 152.	re.		
b. 1034.	mi.	diatenuus:	
c. 972.	fa ut.		
d. 864.	solre.	diatesseron.	
e. 768.	la mi.		
f. 739.	faut.	diapente:	
g. 648.	solreut.		
a. 579.	lamire.		
b. 554.	mi.	diapason.	
b. 512.	fa.		
c. 486.	solfaut.	diatesseron diapason.	
d. 432.	la solre.	diapente diapason.	
e. 348.	lami.		
f. 366.	faut.	bus diapason.	
g. 324.	solreut.		
a. 288.	lamire		
b. 277.	mi.		
b. 256.	fa.		
c. 243.	solfa:		
c. 2. 16	la sol:		

Sunt itaq  consonantie s f. diatesseron diapente:
diapason. diapente diapason. bis diapason. que q d
hij  tonus 7 semitonis constituuntur. diatesseron enis
constat ex duobus tonis 7 semitono non integro. dia
pente tribus tonis 7 minore semitono. diapason
5. tonis 7 semitonis duobus minoribus neq  puenit
ad 6. tonos pfecte. ex quibus apparet q  diatesseron
7 diapente confurgunt in diapason. diapente dya
pason. ex 9. tonis 7 semitono minoi constat. Dia
uero diapason ex 12. perfectis tonis 7 h c quidem
amplius sunt in conciliatione mey dria 83 . exposita
Nota nduz quoq  ex music  5 . q  ptholomeus
64  hij  addidit consonantia composita ex diatesseron
7 diapason que constat ex multiplici 7 superparticulari

(1) Essi sono: *De pulsibus ad tyrones*, *De pulsuum differentis* (4 libri), *De dignoscendis pulsibus* (4 libri), *De causis pulsuum* (4 libri), *De praesagitione ex pulsibus*. Si veda *De Pulsibus ad tyrones*, trad. e comm. di R. TRIFOGLI, Roma 1958.

(2) CANSOR., *De die natali*.

(3) PLINIUS, *Naturalis Historia*, XXIX, 1.

(4) Torna sull'argomento anche nei *Problemata* aristotelici (comm. al 1  probl.). Si pu  ricavare una dimostrazione della preferenza data dagli italiani al numero binario (qui, delle «persone perfette»).

facendo proprie le argomentazioni di Galeno. Se non è facile rendersi conto delle complesse proporzioni musicali, ciò avviene anche e soprattutto in sede matematica: anzi è lo stesso Aristotele a rilevare le difficoltà di una concreta acquisizione sensibile di esse: «Miror quomodo proportionibus istis per sensum discerni possint». E allora? Non potrebbe essere l'ausilio del *pulsus* a condurci ad una «tangibile» comprensione? Galeno è convinto di ciò, e pertanto «... modum tribuit quo quis possit has proportionibus adipisci».

Ecco come ragiona. Ammesso che nell'uomo, come si è detto e si ripeterà, esiste congenita la musica («innuens natura quandam nobis insitam musicam...»), per venire in possesso della sua essenza numerologica, occorrerà allo studioso congiungere le due competenze scientifiche, quella musicale e quella medica; dopo che ha acquisita l'una («postquam fuerit ei potentia musicam cognoscendi adquisita») e si è appropriato della scientia del polso («in gradu tangendi consuevit»), egli perverrà a stabilire i rapporti e le proporzioni in modo sperimentato e sicuro ⁽¹⁾. Basti ricordare i caratteri ritmici del polso:

«Pulsus rithmicus consistit in pari quandoque ratione seu proportionibus, interdum vero in impari; primo quidem, cum tempus diastoles par extat tempore systolis, sed in impari, cum alterum tempus alterum excedit...» ⁽²⁾.

I «fisici» non si facevano illusioni sulla difficoltà di appropriarsi di quest'arte, e affermavano «Pulsus scientia gravis est et difficilis, et cognitio eius cum magna suscipitur difficultate»; e

⁽¹⁾ Per dimostrare che la *musicalis armonia* si trova nel polso (... et in anhelitu), così sillogizza: «Illud potest sciri et tandem percipi, cuius similitudinem habemus, et maxime cum anima nostra intelligat fantasmate mediante; sed proportionibus et consonantie habemus similitudinem, (ergo)...». Ed ancora: «Illud potest sciri quod certiori percipitur sensu; hic autem actus ubi alii decipiuntur pleraque is certificat, et maxime cum hunc pre aliis animalium certissimum habeamus» (nostrorum enim compaginatio amplius in mediocritatem et temperamentum pervenit): itaque huius poterimus cognitione potiri».

⁽²⁾ Dirà, verso la fine della *differentia*: «Potest dici quod proportionibus pulsuum quadam similitudine transumptae sunt a proportionibus musicae organice... Sicut musica organica est circa quantitatem temporum, ita et musica observata in pulsu...». Remigio commentando Marziano Capella fa un accenno al *tactus*. Per lui infatti il ritmo «discernitur visu, auditu, tactu»; e quanto al tatto, in particolare, soggiunge «hec species ad medicos pertinet, ut ex digitis exploramus venarum iudicia, sicut in corporibus hominum...». (Remigii Altisiodorensis musica, GS, I, 80).

PIETRO DA ABANO, Commento ai *Problemata* di Aristotele: *Decimanona particula (Problemata musicalia)*, Ed. Principe, Mantova, 1475. È il commento al *Tredecimum Problema*: «Propter quid in dyapason acuti quidem antiphonum fit grave, etc.». Il lungo testo esegetico, sulla scorta di Boezio, riassume la teoria delle proporzioni musicali: «quot et quae sint proportionibus musicales, quomodo sumantur et quia originantur ex proportionibus arismetis ...».

ciò per molte cause, prima delle quali... «quia non est facile asuescere in venarum sensu consuetudinem, que possit cognoscere modicam alterationem, que in pulsu fit, etc...». Del resto, anche Galeno, per sua confessione, giunse con tenace esercizio (per continuum tangendi artariam) a stabilire le proporzioni sull'esame del *tactus*; e giova la naturale disposizione, per cui afferma Pietro conclusivamente. «Poterit quis temperatissimi tactus et perspicacissimi ad notitiam consonantie pulsus pervenire».

Qui il medico padovano mette a profitto le sue conoscenze filosofiche e psicologiche per chiarirci i modi con cui si attua questa «cognitio temporum» nel polso: la quale è, sì, una *cognitio sensitiva* ma richiede che vi si accompagni una *cognitio intellectiva* ⁽¹⁾. Senza più indugi, egli passa alle varie *comparationes* proporzionali di movimenti e di riposi, di *tempora motuum* e di *tempora quietum*, rapportate sì a quanto già sappiamo dalle matematiche, ma comprovate fisiologicamente.

b) *Corpo ed anima*. Nel pensiero di Pietro da Abano l'esame delle *consonantie* condotte sul corpo umano non è che un fatto singolo in un più vasto piano di collegamenti tra psiche umana e musica, medicina e musica. Infatti la cosiddetta musica *humana* sta, più profondamente, nel rapporto tra anima e corpo, essendo la musica sostanzialmente nell'uomo congenita ⁽²⁾. «Musica prin-

(1) Si parte dal senso ma si ha compimento nell'intelletto. Per S. Agostino nel ritmo abbiamo prima la *sensazione*, ma poi la *memoria* ricorda e ripete i raggruppamenti delle unità temporali formando serie ritmiche. Così è anche per Pietro: potremo impadronirci di questi rapporti temporali colla *cognitio* e la memoria, «... cum nihil anima percepiat absque tempore et continuo de memoria et reminiscencia».

(2) Nel commento al *probl. mus.* 39 Pietro da Abano ritorna sull'argomento, spiegando che all'uomo fin dalla sua infanzia è congeniale il piacere del canto: «... pueri mox cum fuerint nati, accidunt ipsis gaudere cantu tum propter musicam naturaliter ipsis inditam; anima enim nostra ad similitudinem numeri consoni constructa existit... Pueri familiariter dispositi sunt ad musicam, tum etiam propter consuetudinem quam adipiscuntur; deinceps ex maneriebus cantuum gaudere accidunt... Id sciunt nutrices industriose que modis cantuum et motibus quibusdam, cum hii tristentur et plorant, ipsorum animos demulcent quiescere facientes et gaudere, cum ostensum sit hanc esse operam musicæ». Del resto, il *Probl.* 38 offriva ottima materia esgetica all'Aponense, in quanto in esso Aristotele avvicinava alla musica (di cui godiamo perché è mescolanza di contrari che stanno tra loro in determinato rapporto) anche gli altri stati «fisici» dell'uomo, la sanità (che è equilibrio e rapporto: se lavoriamo, mangiamo e beviamo, osservando una regola, le nostre forze naturali si conservano, integrano e potenziano) e le malattie (che sono movimenti contro natura dell'ordine ch'è proprio del nostro corpo).

cipaliter et primo nobis est insita, ut ostendit vita humana; nam anima tali connectitur corpori copula, ut collegatio corporis et anime secundum ordinem numeri consoni facta est ut subsistat; quare aliqui posuerunt animam armoniam fore quandam. Propter quod et *musica nobis inerit organica*, etiam cum hec *dependeat ab alia...*» ⁽¹⁾.

Se dunque anche la musica organica ha connessione con la psiche umana («in voce aut in organis artis poterit reperiri suo modo: per viam namque cognitionis et effectus musica organica dependet ex organica pulsuali...»), ecco perché tanto diletto sensoriale e intellettuale ricaviamo dai canti e dai suoni. Ciò era uno dei risultati a cui Pietro intendeva giungere. E lo ha conseguito.

4. CONCLUSIONE: POTERE CONVERGENTE DELLA MUSICA E DELLA MEDICINA. Ma quali sono le conclusioni ultime, più profonde e fattive, a cui tende giungere un docente delle due discipline, la medicina e la musica? Esse si innestano su una vetusta tradizione «terapeutica» e «pedagogica», che gli arcaici maestri di Grecia, poi Aristotele e Platone avevano consacrato, attestante l'efficacia della musica come agente di formazione morale e di disciplina personale e sociale ⁽²⁾: tradizione che l'età ellenistica aveva stancamente ripetuto (e anche il medio evo) ⁽³⁾, ma che ora i maestri degli incipienti *studia humaniora* (e anche Pietro) si apprestavano a riprendere con serietà e convinzione.

Ebbene, Pietro trae profitto da questa teoria per portare corroborazione al suo assunto, ma coordinando a questo scopo etico tanto la musica quanto la medicina: e non poteva chiudere con migliore traguardo la controversia. «Sicut musica quietat animos organica (cioè il canto e il suono), et ad laudabiles provehit

(1) Il ricordo di Platone è evidente (nel *Fedone*): Pietro cita specificamente «...ut censuit Socrates in *Thimeo*... et Damascenus in *Aforismis*» (la frase *Collegatio corporis et anime*, ecc. da noi riportata gli deriva da questo medico del IX secolo, che Gerardo di Cremona aveva tradotto in latino).

(2) H. I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1966 (trad. ital.), p. 193.

(3) I teorici musicali si domandano: «Ad quid sit utilis musica» e rispondono rilevandone, fra l'altro, la funzione educativa e terapeutica. «Musica itaque *medicinalis* est (dice G. de Muris) et mirabilia operatur; per musicam morbi curantur, praecipue per melancholiam et ex tristitia generati...» (GS, III, p. 195).

mores, ita etiam consequenter medicina habitum conservat perfectum in corpore; aut inducens, puta, sanitatem, non minus pacificantur animi et mores consurgunt insignes», da cui la sentenza aristotelica (che fa da epigrafe): «Qui vult curare animam, primo curet corpus» ⁽¹⁾.

Il medico, dunque, non si ferma al fatto terapeutico corporeale, o se ne serve ad un fine più alto e spirituale di equilibrio, per la *consonantia corporis et anime*: e i mezzi per tale raggiungimento gli vengono dalla medicina e insieme dalla musica.

GIUSEPPE VECCHI

Bologna

ESEMPI DELL'ORGANUM DEI LUMBARDI NEL XII SECOLO

Il codice vaticano latino 9496, scritto in ambiente italiano durante il secolo XII, contiene il *Liber Argumentorum* e il *Liber Specierum* ⁽¹⁾, sorta di commentari al *Micrologus* di Guido ⁽²⁾. I due trattati sono conservati anche in altri due manoscritti: uno francese ⁽³⁾, l'altro inglese ⁽⁴⁾; ma per quanto riguarda i due esempi musicali qui in discussione vanno rilevate le seguenti differenze nella tradizione.

Al capitolo sui *septem discrimina vocum* del *Liber Argumentorum* segue nel codice francese l'esempio *Summi regis* così come nel luogo corrispondente del *Micrologus* ⁽⁵⁾; nell'inglese non ci sono esempi; nel codice vaticano c'è invece l'esempio *Tu patris* suddiviso tra il foglio 21r e il foglio 21v ⁽⁶⁾. Il capitolo sulla *diaphonia* del *Liber Specierum* manca di esemplificazioni nei codici francese e inglese, mentre nel vaticano è seguito dall'esempio *Miserere* conformemente al *Micrologus* ⁽⁷⁾ ed inoltre anche dall'esempio *Tu patris* aggiunto in calce al foglio 15r ⁽⁸⁾.

Sembra pertanto evidente che i due esempi musicali sul testo *Tu patris sempiternus es filius* sono propri dello scrittore italiano del codice vaticano.

⁽¹⁾ La vita di questo concetto potrebbe essere ricercata nei pensatori successivi, per un lungo escorso storico, ma ci basti ricordare una delle «Conclusiones» accolte da Giovanni Pico della Mirandola (LXXXV, 9): «Medicina sanat animam per corpus, musica autem corpus per animam».

NOTA - La trattazione del *pulsus* è in Pietro molto più complessa, sia in sé che in rapporto alle proporzioni numerologiche: noi ne abbiamo colto i dati più semplici, in relazione col nostro assunto.

⁽¹⁾ Cfr. *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. J. Smits van Waesberghe, «Musicologica Medii Aevi I», Amsterdam 1957, pp. 5 ss.

⁽²⁾ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, «Corpus scriptorum de musica 4», American Institute of Musicology 1955.

⁽³⁾ Paris, Bibliothèque Nationale, latin 7211, ff. 115v-127r.

⁽⁴⁾ Cambridge, Trinity College, 1441, ff. 78r-85r.

⁽⁵⁾ Cfr. *Expositiones* cit., p. 29; GUIDONIS ARETINI *Micrologus* cit., p. 110.

⁽⁶⁾ Vedi Tav. I. Cfr. *Expositiones* cit., p. 29 e tavola di fronte alla p. 32.

⁽⁷⁾ Cfr. *Expositiones* cit., p. 56; GUIDONIS ARETINI *Micrologus* cit., p. 198.

⁽⁸⁾ Vedi Tav. II. Cfr. *Expositiones* cit., p. 57.