



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Mousike e paideia secondo Clemente Alessandrino

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Ercoles, M. (2023). Mousike e paideia secondo Clemente Alessandrino. ADAMANTIUS, 28, 172-190.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/966463> since: 2024-03-18

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Mousike e paideia secondo Clemente Alessandrino*

di

Marco Ercoles

1. Clemente e la mousike greca

In anni recenti, l'interesse per la cultura musicale di Clemente ha conosciuto uno sviluppo crescente, che ha portato a definire sempre meglio le conoscenze dell'Alessandrino in questo ambito e a comprendere in maniera più approfondita i numerosi riferimenti musicali presenti nelle sue opere, spesso in dialogo con la longeva tradizione classica.

Dopo i pionieristici lavori di J. Quasten (1930) sulla musica cristiana nei primi secoli e, soprattutto, di T. Gérold (1931) sul pensiero dei Padri della Chiesa in materia di musica e di teoria musicale¹, la via a ricerche più sistematiche è stata aperta dalle antologie curate da R.A. Skeris (1976) e da McKinnon (1987)². Al primo si deve una raccolta commentata dei passi dei Padri della Chiesa dei primi tre secoli che presentano immagini e miti (specialmente quello di Orfeo) connessi con la musica, corredata di preziose note di commento; al secondo siamo debitori del repertorio tuttora più completo di passi relativi al canto e alla musica negli autori cristiani fino a Agostino.

Secondo McKinnon, i riferimenti musicali possono essere ricondotti a quattro principali temi: (1) la critica della tradizione musicale classica; (2) il ruolo della musica nell'educazione cristiana; (3) l'uso di nozioni e di immagini musicali con finalità esegetiche o apologetiche; (4) la teoria e la prassi del canto liturgico³. Si tratta di un «practical categorization» (*ibid.* 1) di sicura utilità pratica, anche se occorre sottolineare che i temi appaiono spesso tra loro strettamente interrelati.

Nel caso di Clemente, si può rilevare che tutti i quattro temi sono rappresentati nelle sue opere, come mostra l'ampia disamina offerta da C.H. Cosgrove⁴; non tutti, però, lo sono nella stessa misura. Ai due poli opposti si trovano, rispettivamente, il terzo ed il quarto aspetto. Poche e per lo più indirette sono le indicazioni sul canto liturgico, mentre un'importante testimonianza sulla musica in contesti conviviali si trova, com'è noto, nel *Pedagogo* (II 4): qui Clemente critica l'uso di strumenti musicali come accompagnamento al canto, con una concessione per la cetra e la lira⁵. Per contro, l'impiego di concetti, immagini e miti musicali è senza dubbio l'aspetto meglio rappresentato dei quattro, e non a caso su questo si sono maggiormente concentrati gli studiosi tra gli anni Ottanta del secolo scorso e oggi. Qui, senza dubbio, si manifesta l'abilità di Clemente nel rielaborare in modo originale la tradizione greca classica per adattarla alle esigenze del messaggio cristiano, come ha mostrato chiaramente Halton⁶. Il passo più rappresentativo è, senza dubbio, l'esordio del *Protrettico* (I 1-6), dove i mitici citaredi Orfeo ed Eunomo di Locri sono reinterprete in chiave cristiana, come prefigurazioni di Cristo, e dove l'immagine dell'armonia del cosmo, di memoria pitagorica e platonica, è posta sotto il segno dell'azione ordinatrice del Canto Nuovo, la Parola di Dio⁷.

* Questo studio si è avvalso delle feconde discussioni che si sono svolte in occasione del Convegno internazionale "Clemente di Alessandria e la tradizione dei testi greci" (Bologna, 16.9.2021), organizzato da A. Cacciari, L. Perrone e D. Tripaldi, e dell'Incontro di studi del ciclo "Ecdotica e interpretazione dei classici latini e greci" (Napoli, 15.11.2021), organizzato da Serena Cannavale, Giovan Battista D'Alessio, Lorenzo Miletto e Mario Regali. Mi preme ringraziare gli organizzatori e tutti coloro che sono intervenuti sulla mia relazione, fornendomi occasione di riflessione e approfondimento. Sono inoltre debitore di preziose indicazioni a Camillo Neri, Francesco Pelosi, Massimo Raffa e Renzo Tosi.

¹ J. QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Aschendorff, Münster 1930 (trad. ingl. Washington 1983, da cui si cita); T. GÉROLD, *Les pères de l'église et la musique*, Alcan, Strasbourg 1931. Quest'ultimo, in particolare, ha fornito una ricostruzione complessiva del pensiero di Clemente sulle questioni musicali, laddove Quasten, più interessato alla prassi musicale cristiana dei primi secoli, utilizza più che altro Clemente come fonte per la ricostruzione della vita musicale di Alessandria nel II/III sec. d.C. Sulla musica nel culto cristiano dei primordi si vedano, dopo Quasten, C.H. KREALING – L. MOWRY, *Music in the Bible*, in *The New Oxford History of Music, I. Ancient and Oriental music*, a cura di E. WELLESZ, OUP, Oxford 1957, 283-312; J. GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien. Principes, lois et applications*, Fleurus, Paris 1962; W.S. SMITH, *Musical aspects of the New Testament*, Ten Have, Amsterdam 1962; E. FOLEY, *Foundations of Christian Music: The Music of Pre-Constantinian Christianity*, Liturgical Press, Collegeville 1996.

² Per i passi clementini, si vedano, rispettivamente, R.A. SKERIS, *Χρῶμα θεοῦ. On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus*, Copenrath, Altötting 1976, 54-83, 130-140 e J. MCKINNON, *Music in Early Christian Literature*, CUP, Cambridge 1987, 28-36.

³ J. MCKINNON, *Music*, cit. (n. 2), 1s.

⁴ C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria and early Christian music*, JECS 14 (2006) 255-282.

⁵ Sulle poche notizie ricavabili da Clemente in merito al canto liturgico, cf. J. MCKINNON, *Music*, cit. (n. 2), 27 e C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 256-269. Sulle testimonianze clementine relative alla prassi musicale cristiana, con particolare riferimento a *Paed.* II 4, cf. J. QUASTEN, *Musik*, cit. (n. 1), 72s.; J. MCKINNON, *The meaning of the patristic polemic against musical instruments*, *Current Musicology* 1 (1965) 70s.; *Music*, cit. (n. 2), 32-34; B. LEYERLE, *Clement of Alexandria on the importance of table etiquette*, JECS 3 (1995) 123-141; E. FOLEY, *Foundations*, cit. (n. 1), 82-84; C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 256-270; J.A. SMITH, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Ashgate, Farnham – Burlington 2011, 167-187. A favore dell'interpretazione non allegorica dell'affermazione riguardante l'uso della cetra e della lira si vedano gli argomenti di Cosgrove (*Clement of Alexandria*, cit. [n. 4], 260s.).

⁶ T. HALTON, *Clement's lyre. A broken string, a new song*, *The second century* 3 (1983) 177-199.

⁷ Cf. J. MCKINNON, *Music*, cit. (n. 2), 29s.; J.-M. ROESSLI, *Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée. De Clément d'Alexandrie à Eusèbe de Césarée*, RHR 219 (2002) 506s.; C. MARKSCHIES, *Odysseus und Orpheus christlich gelesen, in Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, a cura di M. VÖHLER – B. SEIDENSTICKER, Berlin 2005, 83s. (rist. in *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, hrsg. von R. VON HAEHLING, Darmstadt 2005, 227-253); C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 276-281; C. STAPERT, *A New Song for an Old World: Musical Thought in the Early Church*, Eerdmans, Grand Rapids (Minn.) 2007, 42-59; M. HOSE, *Klemens von Alexandrien und die Grenze zwischen Christen und Heidentum*, in *Grenzen der Antike: die Produktivität von Grenzen in Transformationsprozessen*, hrsg. von A. HEINZE, De Gruyter, Berlin – Boston 2014, 39-53; F. JOURDAN, *Le Logos et l'empereur, nouveaux Orphée. Postérité d'une image entrée dans la littérature avec Clément d'Alexandrie*, VChr 62 (2008) 319-333; M. HERRERO DE JAUREGUI, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, De Gruyter, Berlin – Boston 2010, *passim*; F. JOURDAN, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. I. Orphée, du repousseur au préfigureur du Christ. Réécriture d'un mythe à des fins protreptiques chez Clément d'Alexandrie*, Belles Lettres, Paris 2010; F. JOURDAN, *The Orphic Singer in Clement of Alexandria and in the Roman catacombs: comparison between the literary and the iconographic early Christian representation of Orpheus*, in *Studia Patristica. LXXIII. Including papers presented at The Conference on Early Christian Iconography, held in Pécs, Hungary*, ed. by A. BRENT – M. VINZENT, Peeters, Leuven – Paris

Dalla tradizione greca Clemente ha ripreso non solo miti e immagini, ma anche la prospettiva etica nella valutazione della musica e la connessa idea dei potenti effetti psicagogici di questo mezzo espressivo: gli studi degli ultimi anni su questo aspetto non hanno fatto che confermare e meglio approfondire il debito dell'Alessandrino nei confronti di Platone e della tradizione platonica⁸. Da ultimo, Pelosi ha mostrato come tale debito non riguardi solo miti e metafore musicali, ma la stessa «sophisticated strategy of endowing the philosophical word with 'magical' and 'musical' powers in order to overcome various seductive forms of expression, including music»⁹.

Accanto al *musical imagery*, gli studi più recenti hanno posto in rilievo anche la competenza teorico-musicale di Clemente, tutt'altro che trascurabile, come emerge dall'impiego del lessico tecnico relativo alle corde della lira, al processo di accordatura dello strumento, ai generi armonici, ai vari tipi di scale modali o *harmoniai*¹⁰. Raffa, in particolare, ha proposto di riconoscere nell'ordinamento armonioso del cosmo da parte del Logos descritto all'inizio del *Protrettico* (I 5,1) una serie di operazioni che sono le medesime compiute da chi deve accordare una lira, e ha riscontrato altresì alcuni possibili punti di contatto con il lessico tecnico impiegato da Claudio Tolomeo negli *Harmonica*, ripreso da Clemente in chiave metaforica¹¹.

2. La *mousike* e l'educazione del cristiano colto negli *Stromati*

In questa sede l'attenzione sarà rivolta agli *Stromati*, dove numerosi sono i riferimenti alla musica, considerata nei diversi aspetti enucleati da McKinnon (vd. *supra*). L'analisi verterà solo su alcuni passi che riguardano il ruolo della *mousike* nell'educazione del cristiano, o meglio nella formazione del vero 'gnostico', nel tentativo di evidenziare gli elementi di continuità e di differenziazione rispetto alla tradizione musicale greca¹².

Il discorso non può che prendere le mosse dai capitoli iniziali del primo libro, là dove Clemente espone l'utilità della cultura greca per il cristiano come forma di propedeutica alla fede. La *mousike* appare qui nel novero delle discipline che formano la cosiddetta *enkyklios paideia*, prima tappa di un processo conoscitivo che deve condurre dapprima alla filosofia e poi alla Gnosi cristiana¹³. Questo è l'*iter* prospettato in *Strom.* I 30,1:

ἀλλ' ὡς τὰ ἐγκύκλια μαθήματα συμβάλλεται πρὸς φιλοσοφίαν τὴν δέσποιναν αὐτῶν, οὕτω καὶ φιλοσοφία αὐτὴ πρὸς σοφίας κτήσιν συνεργεῖ. ἔστι γὰρ ἡ μὲν φιλοσοφία ἐπιτήδευσις <σοφίας>, ἡ σοφία δὲ ἐπιστήμη θεῶν καὶ ἀνθρώπων καὶ τῶν τούτων αἰτίων. κυρία τοίνυν ἡ σοφία τῆς φιλοσοφίας ὡς ἐκείνη τῆς προπαιδείας.

“come le discipline dell'educazione generale contribuiscono alla filosofia, loro signora, così anche la filosofia coopera, a sua volta, all'acquisizione della sapienza. La filosofia, infatti, è ricerca <della sapienza>, e la sapienza è conoscenza delle cose divine ed umane e delle loro cause. La sapienza è pertanto sovrana della filosofia, come questa lo è delle discipline propedeutiche”¹⁴.

– Walpole 2014, 113-128; D. COSTACHE, *Worldview and melodic imagery in Clement the Alexandrian, Saint Athanasius, and their antecedents in Saints Ignatius and Irenaeus*, *Phronema* 29 (2014) 36-49; A. KRAMARZ, *The Power and Value of Music. Its Effect and Ethos in Classical Authors and Contemporary Music Theory*, Peter Lang, New York – Frankfurt 2016, 359-367; F. PELOSI, *Musical imagery in Clement of Alexandria and Origen. The Greek musical world revised and accepted*, in *Music and Philosophy in the Roman Empire*, ed. by F. PELOSI – F.M. PETRUCCI, CUP, Cambridge 2021, 158-171.

⁸ Cf. C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 270-276; L. LUGARESI, *Canto del Logos, dramma soteriologico e conoscenza di fede*, in *Dal Logos dei Greci e dei Romani al Logos di Dio. Ricordando Marta Sordi*, a cura di R. RADICE – A. VALVO, V&P, Milano 2011, 248-251; A. KRAMARZ, *The Power and Value of Music*, cit. (n. 7), 363-367 e A. KRAMARZ, *Christian Reception of the 'New-Music' Debate in the Church Fathers and Clement of Alexandria*, *GRMS* 6 (2018); F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 156-171.

⁹ F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 165.

¹⁰ Cf. E.A. CALDERÓN DORDA, *Aspectos teóricos y léxicos de la música griega en Clemente de Alejandría*, in *Agalma. Ofrenda desde la Filología clásica a Manuel García Teijeiro*, a cura di Á. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ *et al.*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid 2014; M. RAFFA, *Artificio retorico o sapere musicale? L'accordatura del cosmo in Clemente Alessandrino, Protrettico, I, 5, 1-2*, *RCCM* 59 (2017) 47-57; E.A. CALDERÓN DORDA, *La armonía mixofrigia en Clemente de Alejandría*, in *Δῶρα τὰ οἱ δίδομεν φιλέοντες*. Homenaje al profesor Emilio Crespo, a cura di L. CONTI JIMÉNEZ *et al.*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2020, 343-348.; F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 167. Sui frequenti riferimenti all'allentamento e alla tensione delle corde, impiegati in chiave metaforica, vd. inoltre L. LUGARESI, *Canto del Logos*, cit. (n. 8), 265s. n. 46, con una rassegna esemplificativa: «*Strom.* I 16,1 («col canto distenderemo in armonia l'eccessiva tensione del nostro parlare»); I 57,4s. (la verità è una e le scuole filosofiche l'hanno fatta a pezzi, prendendone ciascuna un pezzo. All'apparire del Logos, esse trovano la loro convergenza, «così come la corda più alta (ἡ ὑπάτη) è opposta alla corda bassa (τῆ νεάτη), ma entrambe formano una sola armonia»); III 105,1 (l'armonia dei mezzi di salvezza, che alcuni vorrebbero tendere troppo); IV 17,4-18,1 (richiamo all'idea platonica dell'armonia del corpo e dell'anima); IV 40,4 (lo 'gnostico' sa interpretare come suprema armonia della creazione anche le contraddizioni del mondo); V 48,1 (Cleante chiama pletro il sole che, con i suoi raggi, percuote il mondo e guida la luce verso il suo armonioso cammino)».

¹¹ M. RAFFA, *Artificio retorico*, cit. (n. 10). Si consideri, in particolare, l'impiego del verbo *σπαρέω*, che potrebbe rinviare all'aggettivo *σπαρέος* impiegato da Tolomeo (*Harm.* II 16, p. 80,9 Düring) per qualificare alcuni tipi di accordatura della lira.

¹² Preciso che utilizzerò per lo più il termine *mousike* perché più appropriato dell'italiano 'musica', in quanto inclusivo non solo degli aspetti performativi dell'arte, ma anche dell'aspetto speculativo (lo studio matematico degli intervalli musicali, che almeno a partire dall'età classica assunse il nome di *ἀρμονική*; cf. e.g. Arist. *Met.* 997b 21, 1078a 14, Aristox. *El. Harm.* I 1, p. 5,4-9 Da Rios): entrambi questi piani risultano implicati nella trattazione clementina.

¹³ Sull'*enkyklios paideia* nella valutazione di Clemente, cf. S. LILLA, *Clement of Alexandria. A Study in Christian Platonism and Gnosticism*, OUP, Oxford 1971, 169-172; H.-I. MARROU, *Patristique et humanisme. Mélanges*, Éd. du Seuil, Paris 1976, 50s., 56s.; E. OSBORN, *Clement of Alexandria*, CUP, Cambridge 2005, 203-206, con ulteriore bibliografia. Sulla filosofia a cui Clemente fa qui riferimento è quantomai istruttiva la dichiarazione di *Strom.* I 37,6 (*Clemente di Alessandria. Gli stromati. Note di vera filosofia*, intr. di M. RIZZI, trad. e note di G. PINI, Paoline, Milano 2006² [Roma 1985¹], 51 n. 5, con bibl.).

¹⁴ In mancanza di indicazioni, le traduzioni proposte sono mie (le segnalo mediante virgolette doppie alte, laddove le traduzioni altrui sono chiuse da virgolette francesi).

L'approdo alla superiore ed unitaria verità posseduta dalla sapienza, "conoscenza delle cose divine ed umane e delle loro cause", è preparato dai due precedenti livelli gnoseologici, cui è associata una conoscenza solo parziale della verità¹⁵. Il livello più basso è, per l'appunto, quello degli ἐγκύκλια μαθήματα, il cui elenco – proposto in più punti degli *Stromati*, in forma ora più ora meno completa (I 43,4, 176,3-177,1, VI 80,4) – comprende la *mousike*, l'aritmetica, la geometria, l'astronomia, la grammatica e la dialettica.

Sulla questione Clemente ritorna a metà del primo *Stromate* (92,3-93,5), dove distingue la filosofia dalla pura erudizione, ricordando la polemica eraclitea (VS 22 B 40) contro la varia erudizione (*polymathia*) e citando poi il Socrate del V libro della *Repubblica* (475d-e), che discrimina chi è disposto a dedicarsi a qualunque "tecnicuccia" (i μαθηματικοὶ τῶν τεχνυδρίων) dal vero filosofo, che mira alla verità. In questo contesto è ulteriormente ribadito, ed anzi reso più profondo, il divario tra la filosofia e gli ἐγκύκλια μαθήματα (93,4s.):

οὐ γὰρ ἐν γεωμετρίᾳ αἰτήματα καὶ ὑποθέσεις ἐχούση φιλοσοφία, οὐδ' ἐν μουσικῇ, στοχαστικῇ γε οὔση, οὐδ' ἐν ἀστρονομίᾳ, φυσικῶν καὶ ῥεόντων καὶ εἰκότων βεβυσμένη λόγων, ἀλλ' αὐτοῦ τάγαθου δὴ ἐπιστήμη καὶ τῆς ἀληθείας, <ἐκείνων> ἐτέρων μὲν ὄντων τάγαθου, ὁδῶν ὥσπερ δὲ ἐπὶ τάγαθόν, ὥστ' οὐδ' αὐτὸς τὴν ἐγκύκλιον παιδείαν συντελεῖν πρὸς τάγαθόν διδῶσι, συνεργεῖν δὲ πρὸς τὸ διεγείρειν καὶ συγγυμνάζειν πρὸς τὰ νοητὰ τὴν ψυχὴν.

"la filosofia non risiede nella geometria, che dispone di postulati e ipotesi, né nella musica, che è *stochastike*, né nell'astronomia, piena zeppa di ragionamenti sulla natura, labili e verosimili, ma è conoscenza del Bene in sé e della Verità. Quelle altre discipline, invece, appartengono sì al Bene, ma come strade che conducono al Bene, tanto che neppure quello [*scil.* il Socrate platonico] ammette che l'educazione generale cooperi al raggiungimento del Bene, ma che semmai contribuisca a risvegliare e allenare l'anima alla realtà intelligibile".

Per quanto concerne la *mousike*, in particolare, Clemente sottolinea qui il suo forte legame con l'esperienza empirica: egli ha in mente la musica 'pratica'. In questa direzione porta l'aggettivo στοχαστικός, che non fa riferimento ad una qualche attività congetturale, come talora si intende¹⁶, ma ad un procedimento che, attraverso tentativi empirici, mira a cogliere nel segno¹⁷.

Per comprendere appieno il brano, ed in particolare l'impiego di στοχαστικός per qualificare la musica, è necessario fare riferimento ad un passo platonico che l'Alessandrino sembra avere qui tenuto ben presente, come ha riconosciuto Früchtel¹⁸: si tratta di *Phil.* 55e-56a. Discorrendo del differente grado di esattezza delle arti e delle scienze, Socrate propone l'esempio dell'arte musicale, che descrive in questi termini:

οὐκοῦν μεστὴ (*scil.* στοχαστικῆς) μὲν που μουσικὴ πρῶτον, τὸ σύμφωνον ἀρμόττουσα οὐ μέτρω ἀλλὰ μελέτης στοχασμῶ, καὶ σύμπασα αὐτῆς αὐλητικῆ, τὸ μέτρον ἐκάστης χορδῆς τῶ στοχάζεσθαι φερομένης θηρεύουσα, ὥστε πολλὸν μεμεγμένον ἔχειν τὸ μὴ σαφές, συμκρῶν δὲ τὸ βέβαιον.

"Ebbene, della tecnica di cogliere nel segno è piena anzitutto la musica, dal momento che produce la consonanza non per mezzo di una misurazione ma indovinando sulla base della pratica, e ne è piena, in particolare, l'arte dell'aulo nella sua interezza, in quanto, indovinando, va a caccia della misura di ciascuna nota mentre questa è in movimento, così da avere, mescolati insieme, molto di incerto e poco di sicuro"¹⁹.

Come si vede, l'arte del musicista è presentata come esempio per eccellenza della στοχαστική, una capacità tutta basata sui sensi e sul loro faticoso e costante affinamento. Tramite questa il musicista – ed in particolare l'auleta – può accordare il suo strumento, pur in mancanza di precise misurazioni²⁰, pervenendo alla produzione di note tra loro consonanti (ovvero poste ad intervallo di quarta, di quinta o di ottava) per mezzo del suo orecchio allenato, attraverso alcuni tentativi di approssimazione.

L'analoga caratterizzazione della musica da parte di Clemente difficilmente prescinde da questo passo di Platone, la cui opera rappresenta un costante punto di riferimento per l'Alessandrino²¹. Si dovrà notare, però, una sostanziale differenza dei due contesti:

¹⁵ Si veda anche l'esplicita asserzione di *Strom.* I 97,4: ἀνὰ τὸν αὐτὸν οὖν λόγον, καὶ μᾶς οὔσης ἀληθείας, ἐν γεωμετρίᾳ μὲν γεωμετρίας ἀλήθεια, ἐν μουσικῇ δὲ μουσικῆς, κἂν φιλοσοφία τῇ ὀρθῇ Ἑλληνικῇ εἴη ἂν ἀλήθεια. Μόνη δὲ ἡ κυρία αὕτη ἀλήθεια ἀπαρεγχειρητος, ἦν παρὰ τῶ υἱῷ τοῦ θεοῦ παιδευόμεθα.

¹⁶ Così, ad esempio, R.A. SKERIS (*Χρῶμα θεοῦ*, cit. [n. 2], 74: «conjectural») e G. PINI (*Clemente di Alessandria. Gli stromati*, cit. [n. 13], 103: «tutta basata su congetture»).

¹⁷ Come opportunamente intende M. CASTER (*Clément d'Alexandrie, Les Stromates. Stromate I*, intr. de C. MONDÉSERT, trad. et notes de M. C. [Sources Chrétienne 30], Éd. du Cerf, Paris 1951, 119: «qui ne procède que par approximation»).

¹⁸ L. FRÜCHTEL, *Neue Textzeugnisse zu Clemens Alexandrinus*, ZntW 36 (1937) 81-90: 90.

¹⁹ Per l'interpretazione del passo seguono A. BARKER, *Text and sense at Philebus 56 a*, CQ n.s. 37 (1987) 103-109. Si noti che, come in Clem. *Strom.* I 93,4, anche in questo brano platonico non è infrequente la resa di στοχαστική come "capacità di congetturare" (vd., ad esempio, Plato. *Philebus*, ed. by J. GOSLING [Plato Series], Clarendon Press, Oxford 1975, 57 e C. MAZZARELLI in *Platone. Tutti gli scritti*, a cura di G. REALE – R. RADICE – C. MAZZARELLI [I classici del pensiero], Rusconi, Milano 1991, 466). Non mancano, però, felici eccezioni, come la resa di M. MIGLIORI (*L'uomo fra piacere, intelligenza e Bene. Commentario storico-filosofico al Filebo di Platone*, V&P, Milano 1993, 277): «affidandoci alle capacità di cogliere il segno».

²⁰ L'enfasi posta sull'arte auletica si spiega con il fatto che sullo strumento a fiato la misurazione del suono è più difficile rispetto alla strumento a corde, sul quale, non a caso, furono condotti gli studi scientifici che, dai Pitagorici in poi, cercarono di definire i rapporti matematici tra le note. Sulla questione si veda ora A. BARKER, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, CUP, Cambridge 2007 e, in sintesi, *Harmonics*, in *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, a cura di E. ROCCONI – T. LYNCH, Wiley, Hoboken 2020, 257-274.

²¹ Basti qui il rinvio a S. LILLA, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 13), e a D. WYRWA, *Die christliche Platonaneignung in den Stromateis des Clemens von Alexandrien*, De Gruyter, Berlin – Boston 1983, con uno *status quaestionis* alle pp. 14-23; cf. ora anche M. HAVRDA, *Clement of Alexandria*, in *The Routledge Handbook of Early Christian Philosophy*, ed. by M. EDWARDS, Routledge, London – New York 2021, 364s. Tra i numerosi apprezzamenti di Clemente per Platone, si vedano *Paed.* III 54,2 ὁ δὲ καὶ ἐν τούτῳ ἄρα ζηλωτῆς Μουσέως, ὁ πάντα ἄριστος Πλάτων e *Strom.* I 42,1 ὁ φιλαλήθης Πλάτων οἷον θεοφορούμενος.

nel *Filebo* il discorso verte sulle *technai* pratiche, in cui rientra a pieno titolo l'arte dei musicisti, mentre negli *Stromati* verte sulle discipline dell'*enkyklios paideia*, di cui è parte la *mousike* intesa come scienza armonica. Clemente dissolve i confini tra il piano pratico e quello teorico-matematico, con un effetto di sostanziale svalutazione dell'apporto conoscitivo della *mousike*.

La ragione di tale svalutazione andrà ricercata nell'intento di enfatizzare il divario tra la filosofia e i saperi ad essa propedeutici, al fine di conferire superiore dignità alla prima a scapito dei secondi: in quanto conoscenza del Bene, la filosofia prepara all'accoglimento della Verità e di questa contiene già in sé alcuni germi, derivati dall'antica sapienza ebraica²². Per contro, l'*enkyklios paideia* è doppiamente distante dalla Verità e non ha, pertanto, valore di per sé, ma solo come esercizio intellettuale che predispose alla filosofia: l'unica verità della geometria è quella della disciplina stessa (γεωμετρίας ἀλήθεια), e lo stesso vale per la musica, argomenta Clemente a *Strom.* I 97,4²³. Di qui la ripetuta esortazione a non dedicarsi troppo a lungo all'*enkyklios paideia*, ma solo per il tempo necessario a prepararsi degnamente allo studio della filosofia (cf. e.g. *Strom.* I 29,9-30,1, VI 89,3).

Se pure, com'è stato giustamente rilevato, Clemente ricalca il Platone della *Repubblica* (VII 521c-535a) nella valorizzazione degli ἐγκύκλια μαθήματα come propedeutica alla filosofia²⁴, non si può però non osservare, con Wyrwa²⁵, una sostanziale *Gewichtsverschiebung* tra i due: «Clemens den Nachdruck darauf legt, daß jene Fächer von der Erkenntnis des Guten verschieden sind, während Platon gerade herauszuarbeiten bemüht ist, inwiefern sie auf die Erkenntnis des Guten bezogen und für sie nützlich sein können».

Questa divergenza, tuttavia, appare ridimensionata nel sesto *Stromate*, dov'è esposto lo stile di vita del vero 'gnostico'. Trattando della sua formazione (80,1-114,6), Clemente torna a parlare dell'*enkyklios paideia*, sottolineandone ora la capacità di astrazione, che permette di scoprire dietro la realtà empirica un preciso ordine razionale. Qui il discorso è più in linea con la trattazione platonica, che sottolineava il potere di astrazione delle scienze matematiche e della dialettica, facendone un mezzo di elevazione dalla sfera sensibile a quella noetico-ideale (*Resp.* VII 532c-d). In questa prospettiva, peraltro, il filosofo ateniese svalutava qualunque utilizzo pratico di questi saperi ed il legame stesso con la dimensione empirica, giungendo quasi a prospettare «una geometria senza operazioni dimostrative, un'astronomia 'cieca' e una musica 'sorda'»²⁶. Questo non può dirsi per Clemente, per cui gli ἐγκύκλια μαθήματα rappresentano un mezzo per cogliere il *kosmos* divino impresso nella realtà al momento della creazione: grazie all'aritmetica, ad esempio, lo 'gnostico' può comprendere «come la maggior parte delle cose soggiaccia ad un certo rapporto matematico» (*Strom.* VI 80,2 ὡς τὰ πλεῖστα ἀναλογία τινὶ ἀριθμῶν ὑποπέτωκεν), mentre tramite l'astronomia egli può osservare i corpi celesti in movimento e cogliere l'ordine armonioso che presiede a queste creazioni divine (VI 80,3 γῆθεν αἰωρούμενος {τε} τῷ νῶ συνυψώθησεται οὐρανῷ καὶ τῇ περιφορᾷ συμπεριπολήσει, ἰστορῶν αἰεὶ τὰ θεῖα καὶ τὴν πρὸς ἄλλα συμφωνίαν)²⁷.

In definitiva, le scienze matematiche non sono da Clemente scisse dalla dimensione empirica: a questa devono applicarsi per permettere allo 'gnostico' cristiano di risalire dal creato al Creatore. Nella *mousike*, in particolare, egli deve ricercare «la proporzione insita nei suoni armonizzati» (VI 80,2 τὴν ἐν τοῖς ἡρμωσμένοις ἀναλογία). In altri termini, egli deve prestare attenzione alle consonanze tra le note delle scale musicali (τὰ ἡρμωσμένα)²⁸ per determinare quale sia il rapporto matematico che le definisce (in questo consisterà la μουσικῆς ἀλήθεια di *Strom.* I 97,4). Il termine ἀναλογία indica qui anzitutto un rapporto aritmetico tra grandezze misurabili²⁹: in questo senso, la *mousike* di cui parla Clemente è una disciplina matematica a pieno titolo, ben lontana dall'arte pratica di *Strom.* I 93,4s. e assai più prossima alla scienza degli intervalli musicali auspicata da Platone a *Resp.* VII 531b-c³⁰, pur senza pervenire all'esito estremo auspicato dal filosofo³¹. Ma la nozione di ἀναλογία non si esaurisce, in Clemente, nel solo valore aritmetico: come ha mostrato Mortley, essa assume una più ampia valenza cosmica e morale, dal momento che l'armonioso rapporto proporzionale che coinvolge tutti gli elementi del creato è manifestazione della proporzione divina che regge (e unifica) l'intero cosmo e che risponde ad un principio di giustizia³². In questo senso, nell'ἀναλογία sono compresenti due dimensioni: l'una

²² Sull'utilità della filosofia greca secondo Clemente, cf. e.g. *Strom.* I 80,6 ἀλλ' εἰ καὶ μὴ καταλαμβάνει ἡ Ἑλληνικὴ φιλοσοφία τὸ μέγεθος τῆς ἀληθείας, εἶ δὲ ἐξασθενεῖ πράττειν τὰς κυριακὰς ἐντολάς, ἀλλ' οὖν γε προκατασκευάζει τὴν ὁδὸν τῇ βασιλικωτάτῃ διδασκαλίᾳ, ἀμῆ γέ πη σωφρονίζουσα καὶ τὸ ἦθος προτυποῦσα καὶ προστύφουσα εἰς παραδοχὴν τῆς ἀληθείας <τὸν> τὴν πρόνοιαν δοξάζοντα, 100, 1s. αὐτοτελῆς μὲν οὖν καὶ ἀπροσδεῆς ἢ κατὰ τὸν σωτήρα διδασκαλία, «δύναμις» οὕσα «καὶ σοφία τοῦ θεοῦ», προσιοῦσα δὲ φιλοσοφία ἡ Ἑλληνικὴ οὐ δυνατότεραν ποιεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀλλ' ἀδύνατον παρέχουσα τὴν κατ' αὐτῆς σοφιστικὴν ἐπιχειρήσιν καὶ διακρουομένη τὰς δολεράς κατὰ τῆς ἀληθείας ἐπιβουλάς φραγμὸς οἰκείος εἰρηται καὶ θρηγκὸς εἶναι τοῦ ἀμπελῶνος. Sul tema della verità solo parziale e provvisoria della filosofia greca, cf. anche *Strom.* I 57,1s., 91,1-5, 98,4 e VI 83,2; sul 'furto' della sapienza ebraica da parte dei filosofi greci verte l'intera parte conclusiva del primo *Stromate* (101,1-182,3), il cap. 14 del quinto *Stromate* (89,1-141,4) e il cap. 2 del sesto (4,1-27,5).

²³ L'intero passo è riportato sopra alla n. 15

²⁴ Cf. in part. S. LILLA, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 13), 169-171.

²⁵ D. WYRWA, *Die christliche Platonaneignung*, cit. (n. 21), 58.

²⁶ Platone. *La Repubblica*, a cura di M. VEGETTI, Rizzoli, Milano 2006, 189.

²⁷ Per l'astronomia, cf. anche *Strom.* V 8,5s. (su Abramo studioso dei fenomeni celesti che, proprio per questa via, giunge a riconoscere Dio come artefice dell'ordine universale, divenendo ἀντὶ φυσιολόγου σοφὸς καὶ φιλόθεος).

²⁸ Sul valore musicale del participio ἡρμωσμένος, divenuto termine tecnico a partire da Aristosseno, cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, I, CUP, Cambridge, 1984, 137 n. 46; II, CUP, Cambridge 1989, 128 n. 17.

²⁹ Così traduce anche R. MORTLEY (*Ἀναλογία chez Clément d'Alexandrie*, RÉG 84 [1971] 80-93: 86), che però commenta subito dopo: «l'étude de la musique développe la pensée analogique». Lo studioso ritiene, in altri termini, che qui ἀναλογία non valga solo 'proporzione', ma assuma un più ampio significato gnoseologico, come avviene in altri passi degli *Stromati* (ad es. VI 90,4). A ben vedere, però, nel nostro passo nulla sembra garantire una simile conclusione: la nozione di ἀναλογία è qui strettamente connessa al fatto musicale (τῆς μουσικῆς μὲν οὖν τὴν ἐν τοῖς ἡρμωσμένοις ἀναλογία δῶκον).

³⁰ *Resp.* VII 531b-c ταῦτόν γάρ ποιοῦσι (scil. I Pitagorici) τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ· τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα ἀνάσιν, ἐπισκοπεῖν τίνες σύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τί ἐκάτεροι. — δαμῶνιον γάρ, ἔφη, πρᾶγμα λέγεις. — χρήσιμον μὲν οὖν, ἦν δ' ἐγώ, πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ ζήτησιν, ἄλλως δὲ μεταδιωκόμενον ἄχρηστον.

³¹ Sulla scienza armonica auspicata da Platone si vedano, tra gli altri, A. MERIANI, *Teoria musicale e antiempirismo*, in *Platone. La Repubblica*, trad. e comm. a cura di M. VEGETTI, V, Bibliopolis, Napoli 2003, 565-602 e A. BARKER, *The Science of Harmonics*, cit. (n. 20), 215-218.

³² R. MORTLEY, *Ἀναλογία*, cit. (n. 29). Questa valenza di ἀναλογία appare già in Filone (*Quis rer. Div.* 133-145), di cui Clemente appare debitore (*ibid.* 86s. e 89). In Platone il termine compare nella cosmologia del *Timeo* (32b-c), dove ha però una valenza squisitamente matematica: il Demiurgo

orizzontale, riguardante il piano sensibile e il rapporto tra le sue parti; l'altra verticale, concernente il rapporto tra il creato e il suo Creatore, che ha ordinato l'intera realtà secondo un principio di uguaglianza proporzionale. Ma la dimensione verticale implica anche un altro aspetto, relativo al rapporto tra realtà terrena, visibile, e realtà celeste, spirituale e invisibile: si tratta della relazione proporzionale tra il grado di virtù e di fede conseguito da una persona nella vita terrena e il tipo di ricompensa nella vita celeste³³.

Sul piano gnoseologico, le conseguenze di questa teoria sono rilevanti: se la realtà si basa su una struttura interna fatta di precise proporzioni e corrispondenze, conoscere significa riconoscere tali relazioni tra le cose e tra i diversi piani della realtà (sfera terrena e sfera celeste)³⁴. Ne deriva che sia del tutto naturale significare un oggetto sensibile mediante un simbolo astratto e, viceversa, una verità spirituale mediante un oggetto sensibile: un linguaggio di tipo simbolico e allegorico risulta, in questa prospettiva, la migliore forma di espressione della Verità³⁵.

All'interno di questo quadro complessivo risulta più agevole comprendere il ruolo assegnato da Clemente ai saperi che formano l'*enkyklios paideia*. Nel sesto *Stromate*, egli osserva:

(82,1) οὐκ οὖν ὡς ἀρεταῖς ταύταις συγχρόμενος ἡμῖν ὁ γνωστικὸς πολυμαθὴς ἔσται, ἀλλὰ συνεργοῖς τισι, κὰν τῷ διαστέλλειν τὰ τε κοινὰ καὶ τὰ ἴδια προσήσεται τὴν ἀλήθειαν· ἔστι γὰρ πάσης πλάνης καὶ ψευδοδοξίας αἴτιον τὸ μὴ δύνασθαι διακρίνειν, πῆ τε ἀλλήλοις τὰ ὄντα κοινώνει καὶ πῆ διενήνοχεν.

“non è praticando queste discipline come se si trattasse di virtù che il nostro gnostico sarà dotato di un sapere molteplice, ma servendosene come di strumenti, e nel distinguere quel che è comune e quel che è specifico accoglierà in sé la verità: causa di ogni errore e falsa opinione, infatti, è l'incapacità di saper discernere dove le cose partecipano le une delle altre e dove si differenziano”.

(82,4-83,1) τὴν πολλὴν δὲ ἀχρηστίαν παραιτητέον, ἀπασχολοῦσαν περὶ τὰ μὴδὲν προσήκοντα, οἰοῦντι δὲ συναιτίους προγυμνάσμασιν εἰς τε τὴν ἀκριβῆ παράδοσιν τῆς ἀληθείας, ὅσον ἐφικτόν, καὶ ἀπερίσπαστον συγχρωμένου τοῖς μαθήμασι τοῦ γνωστικοῦ καὶ εἰς προφυλακὴν τῶν κακοτεχνούντων λόγων πρὸς ἐκκοπήν τῆς ἀληθείας.

“Si deve evitare l'eccesso di futilità, che fa perdere il tempo in occupazioni che a nulla giovano; al contrario, lo gnostico si serve dei saperi come di esercizi propedeutici che cooperano all'esatta e ininterrotta trasmissione della verità, nella misura in cui è dato raggiungerla, e alla difesa da ragionamenti ingannevoli che mirano alla distruzione della verità”.

In altri termini, le scienze matematiche, con le loro assai parziali e limitate verità, costituiscono tasselli che, uniti tra loro, indirizzano lo 'gnostico' verso la Verità e ricevono da quest'ultima chiarimento: essa soltanto, infatti, può indicare ciò che è specifico ad ogni scienza (cioè la verità della geometria, della *mousike*, etc.) e ciò che è comune, ciò che risponde a quella logica proporzionale che è propria di tutta la realtà. Oltre che sul piano gnoseologico, le suddette scienze costituiscono un utile strumento anche sul piano espressivo, contribuendo all'accurata comunicazione della Verità e, inoltre, alla sua difesa contro le argomentazioni sofistiche degli avversari della fede (quest'ultima funzione, a ben vedere, potrà attribuirsi alla dialettica, che Clemente include nell'*enkyklios paideia*)³⁶. A questo riguardo, giova ricordare che l'Alessandrino intende rivolgersi anche ai Greci, come scrive nel primo *Stromate* (15,3-5) citando *1Cor.* 9,20s.³⁷

Lo stesso Clemente si incarica di dimostrare le precedenti asserzioni mediante esempi relativi all'aritmetica, alla geometria, alla *mousike* e all'astronomia (*Strom.* VI 84,1-90,4). Il caso forse più istruttivo è quello dell'astronomia, illustrato a VI 90,3s.³⁸:

ha ordinato il cosmo unendo tra loro i quattro elementi fondamentali secondo un preciso rapporto proporzionale (καὶ διὰ ταῦτα ἕκ τε δὴ τούτων τοιούτων καὶ τὸν ἀριθμὸν τετάρων τὸ τοῦ κόσμου σῶμα ἐγεννήθη δι' ἀναλογίας ὁμολογήσαν). In Tolomeo, invece, accanto a questa valenza del termine (*Harm.* I 12, su cui cf. A. BARKER, *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, CUP, Cambridge 2000, 113s.) compare anche quella di 'corrispondenza' strutturale tra musica e fenomeni celesti (*Harm.* III 13). Come mi suggerisce M. Raffa, ciò non è privo di interesse se si tiene presente che in *Harm.* III 4-16 le parti della teoria musicale sono piegate ad esprimere analogie di natura sia orizzontale sia verticale con diversi aspetti della realtà (i moti degli astri, l'etica, la politica, la teologia), in modo simile a quanto avviene in Clemente.

³³ Per questo aspetto dell'*ἀναλογία*, cf. *Strom.* IV 36,3 e 371 (interpretazione clementina di *Io.* 14,2), VI 108,2 114,1 e VII 12,3, con R. MORTLEY, *Ἀναλογία*, cit. (n. 29), 83-89, che parla di «une relation proportionnelle [...] établie entre les "demeures" et la vie du fidèle, car il y a des degrés de la foi, et chaque degré mérite sa propre récompense».

³⁴ Efficace la sintesi di R. MORTLEY, *Ἀναλογία*, cit. (n. 29), 91s.: «la voie d'analogie consiste à reconnaître la structure analogique du Réel: l'athée ignore cette relation entre le monde visible et le monde invisible. L'analogie constitue la manière d'être du Réel: vue sous cette lumière, elle souligne le parallélisme entre les strates différentes de l'être».

³⁵ Su questo punto, cf. E. OSBORN, *The philosophy of Clement of Alexandria*, CUP, Cambridge 1957, 171s.; R. MORTLEY, *Connaissance religieuse et herméneutique chez Clément d'Alexandrie*, Brill, Leiden 1973, 199; B.N. OKAFOR, *The Theory of Knowledge in Clement of Alexandria*, Diss. Pamplona 1993, 143-145; E. OSBORN, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 13), 77-80. Per l'interpretazione simbolica e la sua utilità secondo Clemente, cf. *Strom.* II 1,2 (dove il procedimento simbolico è definito essenziale alla conoscenza della Verità) e V 19,1-66,5 (sull'utilità, la storia e le applicazioni dell'interpretazione simbolica).

³⁶ Per il ruolo della dialettica in Clemente cf. J. PÉPIN, *La vraie dialectique selon Clément d'Alexandrie*, in *Epiktasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, éd. par J. FONTAINE – C. KANNENGISSER, Beauchesne, Paris 1972, 375-383.

³⁷ οὐδὲ ὀκνήσει συγχρήσασθαι φιλοσοφίας καὶ τῆς ἄλλης προπαιδείας τοῖς καλλίστοις τὰ ὑπομήματα ἡμῖν. οὐ γὰρ μόνον δι' Ἑβραίους καὶ τοὺς ὑπὸ νόμον κατὰ τὸν ἀπόστολον εὐλογον Ἰουδαίων γενέσθαι, ἀλλὰ καὶ διὰ τοὺς Ἕλληνας Ἑλληνα, ἵνα πάντας κερδάσωμεν. «Queste nostre note non esiteranno ad avvalersi del meglio della filosofia e delle discipline propedeutiche. Infatti, secondo l'apostolo, è ragionevole non solo farsi giudeo a causa degli Ebrei e di quelli che sono soggetti alla Legge, ma anche greco a causa dei Greci, per guadagnare tutti».

³⁸ Ma si veda anche l'esempio addotto per mostrare l'utilità della geometria a *Strom.* VI 86,1-3: il Tabernacolo e l'Arca dell'Alleanza sono stati costruiti "secondo proporzioni assolutamente razionali" (*ἀναλογίας τιςι λογικωτάταις*) la cui individuazione eleva dalle cose sensibili a quelle divine; "questa proporzione geometrica è adottata per indicare quelle sacre dimore" (ἡ γεωμετρικὴ αὐτὴ παρέχεται ἀναλογία εἰς παραπομπὴν τῶν ἁγίων ἐκείνων μονῶν).

αὕτη (*scil.* ἡ ἀστρονομία) γάρ, μετὰ τὴν τῶν μεταρσίων ἱστορίαν περὶ τε σχήματος τοῦ παντὸς καὶ φορᾶς οὐρανοῦ τῆς τε τῶν ἀστρῶν κινήσεως πλησιαιτέρον τῆ κτιζούσῃ δυνάμει προσάγουσα τὴν ψυχὴν, εὐαισθήτως ἔχειν διδάσκει ὥρων ἐτείων, ἀέρων μεταβολῆς, ἐπιτολῶν ἀστρῶν ... παρακολουθητικὴν δ' ὡς ἐνὶ μάλιστα τὴν ψυχὴν καὶ τοῦτο παρασκευάζει τὸ μάθημα τοῦ τε ἀληθοῦς διορατικὴν καὶ τοῦ ψεύδους διελεγκτικὴν, ὁ μολογιῶν τε καὶ ἀναλογιῶν εὐρετικὴν, ὅστε ἐν τοῖς ἀνομοίοις τὸ ὅμοιον θηρᾶν ... καὶ ἐπὶ τὰ νοητὰ μετατίθησιν ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν.

“A seguito dello studio dei fenomeni celesti, della forma dell’universo, del movimento del cielo e degli astri, l’astronomia conduce l’anima più vicina alla Potenza creatrice e le insegna ad avere chiara percezione del ciclo delle stagioni e del cambiamento dei venti e del sorgere degli astri [...]. Questa disciplina predispone quanto più possibile l’anima al ragionamento deduttivo e la rende capace di discernere il vero e di confutare il falso, e di scoprire corrispondenze e rapporti, a tal punto da rintracciare ciò che vi è di simile in cose dissimili [...], e insomma la fa trascendere dalla realtà sensibile all’intelligibile”.

3. L'utilità della *mousike* greca: l'esempio del Re Davide

Per mostrare l'utilità della *mousike*, Clemente si volge all'*Antico Testamento*, ed in particolare al libro dei *Salmi*, in cui numerosi sono i riferimenti al canto e alla musica che non potrebbero essere compresi e comunicati se non attraverso un'adeguata conoscenza del *mathema* (e similmente procede nel caso dell'aritmetica e della geometria³⁹). Il discorso si muove su due piani: l'uno, per così dire orizzontale, di ordine tecnico-musicale (88,1-2: I), in cui si fa riferimento al canto di Davide su precise strutture musicali; l'altro, invece, verticale o allegorico (88,3-5: II), in cui alcuni elementi musicali sono interpretati in chiave simbolica.

[I] ἔτι τῆς μουσικῆς παράδειγμα ψάλλον ὁμοῦ καὶ προφητεύων ἐκκείσθω Δαβὶδ, ὑμνῶν τὸν θεὸν ἐμμελῶς. προσήκει δὲ εὖ μάλα τὸ ἐναρμόνιον γένος τῆ δωριστὶ ἀρμονία καὶ τῆ φρυγιστὶ τὸ διάτονον, ὡς φησιν Ἀριστόξενος (fr. 84 Wehrli). ἡ τοίνυν ἀρμονία τοῦ βαρβάρου ψαλτηρίου, τὸ σεμνὸν ἐμφαίνουσα τοῦ μέλους, ἀρχαιότατη τυγχάνουσα, ὑπόδειγμα Τερπάνδρῳ μάλιστα γίνεται πρὸς ἀρμονίαν τὴν Δώριον ὑμνοῦντι τὸν Δία ὧδέ πως·

Zeῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Zeῦ, σοὶ πέμπω ταῦτα ὑμνων ἀρχάν.

[II] εἶη δ' ἂν τῷ ψαλμοδῶ κithάρα ἀλληγορουμένη κατὰ μὲν τὸ πρῶτον σημαίνον τον ὁ κύριος, κατὰ δὲ τὸ δεύτερον οἱ προσεχῶς κρούοντες τὰς ψυχὰς ὑπὸ μουσηγέτη τῷ κυρίῳ. κἂν ὁ σφζόμενος λέγεται λαὸς κithάρα, κατ' ἐπίνοιαν τοῦ λόγου καὶ κατ' ἐπίγνωσιν τοῦ θεοῦ δοξάζων μουσικῶς ἐξακούεται, κρούόμενος εἰς πίστιν τῷ λόγῳ. λάβοις δ' ἂν καὶ ἄλλως μουσικὴν συμφωνίαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν νόμου καὶ προφητῶν ὁμοῦ καὶ ἀποστόλων σὺν καὶ τῷ εὐαγγελίῳ τὴν τε ὑποβεβηκυῖαν, τὴν καθ' ἕκαστον προφήτην κατὰ τὰς μεταπηδήσεις τῶν προσώπων συνωδιαν.

[I] “Come esempio della musica sia proposto Davide, che canta e insieme profetizza⁴⁰, celebrando Dio secondo le leggi della melodia⁴¹. Il genere enarmonico si addice particolarmente bene alla scala dorica e a quella frigia il genere diatonico, come dice Aristosseno. Ebbene, la scala del salterio barbaro, che pone in evidenza la nobiltà della melodia, antichissima com'è costituita per Terpendro il modello per eccellenza, quando celebrò Zeus sulla scala dorica così, press'a poco (PMG 698 = fr. 3 Gostoli):

O Zeus, di tutto principio, di tutto guida,
o Zeus, a te invio questo principio di canti.

[II] La cetra, intesa dal salmista in modo allegorico, significa anzitutto il Signore, e in secondo luogo coloro che fanno risuonare convenientemente le anime sotto la guida del Signore musagete. E qualora si chiami 'cetra' il popolo salvato, s'intende che esso, messo in vibrazione dal Logos in direzione della fede, glorifica Dio musicalmente secondo l'ispirazione del Logos e la conoscenza di Dio. Potresti poi intendere anche altrimenti la musica, come la consonanza ecclesiale della Legge e dei profeti con gli apostoli e il Vangelo, e ancora come quella secondaria, ovvero il concento tra ciascun profeta, che procede dall'uno all'altro”.

Per comodità di esposizione, conviene esaminare per prima la seconda sezione. Qui l'interpretazione allegorica è impiegata dall'Alessandrino per mostrare una serie di corrispondenze esistenti tra la musica, la sfera umana e quella celeste. Ad esempio, la cetra, più volte menzionata nei *Salmi* (e.g. 32,2, 56,9, 91,4, 150,3) si presta ad indicare sia chi (il Cristo) fa risuonare in sé il Logos divino, sia chi (i predicatori) trasmette questa musica sullo strumento costituito dalle anime umane, sia, infine, chi (il popolo salvato)

³⁹ Cf. *Strom.* VI 84,1-90,4.

⁴⁰ Sull'uso di ψάλλω e ψαλμός in Clemente, cf. C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 264-266, con bibl. Al termine della sua disamina, lo studioso conclude che «the examples show that the word generally means “sing” in Clement and is not a technical term for the singing of Biblical psalms» (p. 265). Cf. anche J. MCKINNON, *The meaning*, cit. (n. 5), 70s. Per quanto concerne il presente passo, R.A. SKERIS (*Χρῶμα θεοῦ*, cit. [n. 2], 77) e G. PINI (*Clemente di Alessandria. Gli stromati*, cit. [n. 13], 667) intendono ψάλλον = 'suonando', ma la resa non appare adeguata, anche se è plausibile ritenere che Clemente pensasse ad un canto accompagnato dallo strumento a corde (per Davide che si accompagna con lo strumento a corde cf. e.g. *Protr.* 1,5,4 e *Paed.* II 43,3).

⁴¹ L'avverbio ed il connesso aggettivo ἐμμελής appartengono al lessico tecnico della musica, dove indicano ciò che è esteticamente conforme alle leggi della melodia (cf. e.g. *Aristox.* *El. harm.* I 6, p. 11,9; I 9, p. 14,5; I 27, p. 35,5; II 52, p. 65,10 Da Rios). Qui, come altrove, è verosimile che Clemente innesti sul termine tecnico un gioco semantico con il valore comune di ἐμμελῶς ('armoniosamente'), basato sull'idea che la musica è espressione concreta della *harmonia* cosmica di origine divina: vd. *infra* § 6 e n. 83.

riceve le vibrazioni della musica divina⁴². Similmente, la musica stessa, in quanto consonanza di suoni, è intesa allegoricamente sia come l'accordo tra *Antico* e *Nuovo Testamento*, sia come la concordia tra i profeti. Comune a tutte queste realtà è il principio di armonia o – per riprendere la terminologia di *Strom.* VI 80,1 – di ἀναλογία, che è alla base degli ἡρμοσμένα musicali come pure di quelli spirituali.

In questa prospettiva, la conoscenza della *mousike* appare utile nella misura in cui permette di decifrare il linguaggio simbolico del testo biblico e di comunicare in modo efficace alcuni aspetti della Verità cristiana. Lo stesso Clemente ha messo in atto magistralmente questa strategia comunicativa all'inizio del *Protettico* (I 5,4-6,1), laddove la creazione è descritta come un procedimento di accordatura e di armonizzazione dell'intero cosmo al 'Canto nuovo', ovvero al Logos divino (I 5,1 τοῦτο τοι [scil. τὸ ἄσμα τὸ καινόν] καὶ τὸ πᾶν ἐκόσμησεν ἐμμελῶς καὶ τῶν στοιχείων τὴν διαφωνίαν εἰς τάξιν ἐνέτεινε συμφωνίας, ἵνα δὴ ὅλος ὁ κόσμος αὐτῷ ἁρμονία γένηται)⁴³.

Resta ora da considerare, a ritroso, la prima sezione del passo sopra riportato, in cui il discorso verte su precise strutture musicali. Sono menzionate, sulla scorta di Aristosseno (fr. 84 Wehrli), due 'scale modali', le *harmoniai* dorica e frigia, a ciascuna delle quali è abbinato un particolare genere armonico (l'enaarmonio e il diatonico)⁴⁴. Tale associazione non trova riscontro altrove e non risulta immediatamente perspicua⁴⁵. Se pure l'abbinamento tra la Dorica e il genere enarmonico si può giustificare agevolmente alla luce della comunanza di *ethos* di queste strutture musicali, entrambe considerate nell'antichità nobili e grandiose⁴⁶, non risulta invece comprensibile la peculiare associazione tra la Frigia e il genere diatonico⁴⁷: la prima era considerata in genere agitata ed entusiastica (almeno nell'Atene classica), data la sua associazione con i rituali di possessione dionisiaca⁴⁸, mentre il secondo era ritenuto semplice e nobile (cf. Aristox. test. 102 Da Rios)⁴⁹. Su questo problema si tornerà nel § 4; in questa sede è sufficiente soffermarsi sulle ragioni per cui Clemente ha adottato il passo aristosseno.

Dal momento che lo 'gnostico' cerca nella musica l'ἀναλογία presente nei suoni armonizzati (cf. *Strom.* VI 80,2, citato sopra), l'interesse per combinazioni di suoni (*harmoniai*, generi armonici) ordinati secondo determinati rapporti matematici (ἀναλογίαι) appare del tutto perspicuo. Ma, secondo quel più ampio valore che ἀναλογία assume nel pensiero di Clemente, è verosimile ritenere che ad attrarre l'Alessandrino specificamente verso l'asserzione aristossena sia stata la corrispondenza ivi istituita tra due *harmoniai* e due generi armonici, secondo la proporzione "harmonia x : altre harmoniai = genere x : altri generi armonici". Il proseguo del passo mostra che la comunanza di *ethos* tra *harmonia* e corrispondente genere armonico è ciò che interessa Clemente, ed in particolare l'*ethos* della prima coppia⁵⁰: se così non fosse, non si comprenderebbe il successivo riferimento al carattere grave e solenne della *harmonia* del salterio barbaro, presentato come il modello della *harmonia* dorica greca. La scala del salterio e il suo *ethos* costituiscono il vero centro di interesse di questa prima sezione del brano clementino: lo studio della *mousike* fornisce il suo contributo precisando il tipo di musica suonato dal re Davide per accompagnare il suo canto. Ma non è tutto.

Come esempio di impiego della *harmonia* dorica in ambito greco Clemente adduce, verosimilmente sulla scorta del citato Aristosseno, un inno a Zeus composto da Terpandro (*PMG* 698 = fr. 3 Gostoli)⁵¹. Il lesbio Terpandro era, nella tradizione greca, il

⁴² Sull'immagine dell'uomo-strumento musicale in Clemente, cf. L. WUIDAR, *L'uomo musicale nell'antico cristianesimo. Storia di una metafora tra Oriente e Occidente*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles – Roma 2015, 19-24 (in part. 22 sul nostro passo) e F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 169-171.

⁴³ Su questo passo, vd. *supra* § 1.

⁴⁴ Sulla complessa nozione musicale di *harmonia*, che non indicava solo una scala modale ma anche un insieme di altri tratti caratterizzanti un certo tipo di melodia, cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), I 163-168; G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino 1991, 27; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, OUP, Oxford 1992, 177-179. Sui generi armonici, ovvero sulle diverse combinazioni di intervalli all'interno del tetracordo (l'unità di base della musica greca), cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), I 12s.; G. COMOTTI, *La musica*, cit., 28s.; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., 162; J.G. LANDELS, *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, London 1999, 90-92. Il tetracordo enarmonico prevedeva la successione ascendente di un quarto di tono, un quarto di tono e un ditono indiviso, mentre il tetracordo diatonico quella di un semitono, un tono e un tono.

⁴⁵ Sul fr. 84 di Aristosseno, cf. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 175 e n. 46 (il frammento è posto in relazione con le accordature enarmoniche 'demoniane' riportate da Aristid. Quint. p. 18,5-19,10 W.-I.); S. GIBSON, *Aristoxenus of Tarentum and the birth of musicology*, Routledge, New York – London 2005, 114s. e E. ROCCONI, *Aristoxenus and musical ethos*, in *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*, ed. by C.A. HUFFMAN, Routledge, New Brunswick – London 2012, 81 n. 55 (le due studiose richiamano l'idea che l'*ethos* di un certo pezzo musicale possa dipendere dalla combinazione di una certa *harmonia* con un certo genere armonico; la Rocconi adduce come confronto [Plut.] *Mus.* 33, 1143b-c, brano di probabile matrice aristossena, dove l'*ethos* di una composizione musicale è presentato come il frutto della mescolanza di diversi elementi musicali, come la disposizione degli intervalli, il genere armonico, il ritmo, etc.).

⁴⁶ Per la *harmonia* dorica e la sua caratterizzazione, cf. e.g. Pind. fr. 67 M., Plat. *Resp.* III 399a-c, Heracl. Pont. fr. 163 Wehrli, e vd. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), I 167s.; G. COMOTTI, *La musica*, cit. (n. 44), 27; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 179s.; T. LYNCH, *Why are only the Dorian and Phrygian Harmoniai accepted in Plato's Kallipolis?*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di A. MERIANI ANGELO – L. LOMIENTO – L. BRAVI – G. PACE, Serra, Pisa – Roma 2016, 267-284. Per il genere enarmonico, cf. *P. Hibeh* I 13, Aristox. fr. 102 Da Rios ap. Theo Sm. *Util. math.* 56,1-4, Philod. *Mus.* IV 116,15-27 Delattre, [Plut.] *Mus.* 38, 1145a, Sext. Emp. *M.* VI 50; per altre fonti antiche vd. Apelt 110s. La positiva valutazione dell'enaarmonico si riscontra anche in Filone (*Leg. All.* I 5), che lo definisce τῶν μελωδομένων γενῶν ... τὸ σεμνότερον (su questo passo vd. *infra* § 6).

⁴⁷ Si può tutt'al più richiamare *Strom.* I 76,5, dove il frigio Iagnide è presentato come l'inventore del genere diatonico <τρίχορδον δὲ ὁμοίως καὶ τὴν διάτονον ἁρμονίαν Ἄγνιν τὸν καὶ αὐτὸν Φρύγαν>, ma le implicazioni di questo passo sono tutt'altro che chiare. Resta incerta anche la fonte della notizia, che non pare però essere Aristosseno, non incluso nell'elenco delle fonti presentato da Clemente a *Strom.* I 77,1s.

⁴⁸ Per la *harmonia* frigia, cf. e.g. Arist. *Pol.* VIII 1342a 32-b 12. La bibliografia su questa *harmonia* e le sue diverse caratterizzazioni è molto ampia; mi limito qui a citare A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), I 167s.; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 180s.; T. LYNCH, *Why are only the Dorian and Phrygian*, cit. (n. 46), con ampia bibl.

⁴⁹ Sul carattere del diatonico, cf. anche Sext. Emp. VI 50, Aristid. Quint. *Mus.* II 19, p. 92,22-24 W.-I. (altri passi in H. ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, 102s.).

⁵⁰ La particella τοίνυν marcherà qui, pertanto, il passaggio dall'osservazione generale di Aristosseno al caso particolare della *harmonia* dorica; per questo valore, cf. J.D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Clarendon Press, Oxford 1950² (1934¹), 576 (nr. 3).

⁵¹ Il frammento terpandeo è opportunamente incluso da Wehrli nel fr. 84 di Aristosseno: non si vede, altrimenti, da dove Clemente avrebbe potuto ricavare la notizia dell'impiego della *harmonia* dorica da parte di Terpandro (cf. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Timotheos. Die Perser*, Hinrichs, Leipzig 1903, 92 e n. 3; F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles*, II. *Aristoxenos*, Schwabe, Basel – Stuttgart 1969² (1945¹), 75; *Terpander*, ed. A. GOSTOLI [Lyricorum Graecorum que exstant 8], Ed. dell'Ateneo, Romae 1990, 134).

rappresentante per eccellenza della musica vocale accompagnata dalla cetra: a lui, vissuto tra VIII e VII sec. a.C., si attribuiva la fissazione del repertorio di melodie fisse impiegate per la citarodia, note con il nome di *nomoi* (“leggi” musicali)⁵². Asserendo la dipendenza di questo illustre e antico citarodo dal salterio ebraico, Clemente aggiunge un ulteriore esempio alla già folta serie di ‘furti’ perpetrati da Greci nei confronti della sapienza ebraica e può rimarcare, nel contempo, la grande antichità di quest’ultima⁵³.

4. Nel laboratorio di Clemente: Aristox. fr. 84 Wehrli e l’‘ombra’ di Platone

Resta ora da considerare meglio il fr. 84 di Aristosseno e l’associazione tra le *harmoniai* dorica e frigia e, rispettivamente, i generi enarmonio e diatonico. Dal momento che nel contesto Clemente si mostra interessato alla sola scala dorica, mentre non fa più parola di quella frigia, ci si può chiedere quale sia la ragione per cui ha riportato la citazione nella sua interezza anziché limitarla a ciò che era più funzionale al suo discorso.

A mio avviso, non è possibile comprendere la scelta di Clemente se non si tiene presente che le due *harmoniai* citate nel frammento sono le sole selezionate come eticamente valide da Platone nella *Repubblica* (III 399a-c). La Dorica, in particolare, è considerata utile dal filosofo al fine di instillare valore e coraggio nei cittadini in tempo di guerra, mentre la Frigia è ritenuta adatta ad infondere nei loro animi moderazione in tempo di pace. Anche se il nome di Platone non compare, la matrice platonica della selezione è inconfondibile, soprattutto per la caratterizzazione della scala frigia come moderata, in controtendenza con la *communis opinio*, che la dipingeva come eccitata e orgiastica⁵⁴. L’‘ombra’ di Platone, peraltro, emerge nel passo clementino anche poco oltre (*Strom.* VI 90,2: vd. *infra* § 5), là dove sono rifiutate melodie varie e complesse o melodie lamentose (cf. *Resp.* III 398d-e e *Leg.* 812d-e)⁵⁵. Nell’ambito di una cultura ellenizzata come quella alessandrina tali riferimenti alle pagine platoniche non dovevano sfuggire, perlomeno ai lettori colti presupposti dagli *Stromati*⁵⁶.

Sarà proprio l’autorevolezza riconosciuta a Platone a giustificare la presenza del binomio Dorica-Frigia nel passo del sesto *Stromate*, attraverso la mediazione del frammento aristosseno. Anche se la seconda *harmonia* non gioca alcun ruolo nel discorso clementino, essa è nondimeno menzionata in ossequio, si direbbe, alle scelte del Mosé attico⁵⁷. In questa prospettiva potrebbe forse trovare una spiegazione anche la peculiare associazione tra questa *harmonia* e il genere diatonico. Ma prima di formulare ipotesi occorre chiedersi perché l’apologista non abbia citato direttamente le pagine della *Repubblica* anziché il frammento aristosseno.

La risposta al quesito andrà rintracciata nel fatto che Platone caratterizzava la Dorica come una scala dall’*ethos* guerresco, ciò che, con tutta evidenza, male si attaglia al contesto clementino. Per contro, Aristosseno (fr. 82 Wehrli *ap.* [Plut.] *Mus.* 17, 1136f), commentando la sullodata pagina della *Repubblica*, giustificava la scelta della Dorica con una motivazione sicuramente più adatta al discorso dell’Alessandrino:

πάνυ γὰρ προσέσχε τῆ μουσικῆ ἐπιστήμῃ Πλάτων, ἀκουστής γενόμενος Δράκοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μεγίλλου τοῦ Ἀκραγαντίνου. ἀλλ’ ἐπεὶ, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνὸν ἐστὶν ἐν τῇ Δωριστί, ταύτην προτίμησεν.

«Platone, che era stato allievo di Draconte di Atene e Megillo di Agrigento, ebbe infatti notevole competenza nel campo della scienza musicale, e la sua predilezione per la tonalità dorica derivò dal fatto che in essa, come abbiamo già detto, c’è una grande nobiltà» (trad. Citelli 2017, 2211).

Non è inverosimile che Clemente conoscesse questo passo, proveniente dal *Περὶ μουσικῆς* di Aristosseno⁵⁸: dal medesimo contesto ha buone probabilità di provenire anche il fr. 84 Wehrli, citato dall’Alessandrino, dal momento che anch’esso presuppone la selezione platonica delle *harmoniai*, come si è visto. Inoltre, si deve rilevare che l’aggettivo sostantivato impiegato dal Tarentino nel fr. 82 Wehrli per indicare il carattere nobile e dignitoso della Dorica (τὸ σεμνόν) è lo stesso che compare in *Strom.* VI 88,2 per qualificare la scala del salterio ebraico (ἡ τοῖνυν ἀρμονία τοῦ βαρβάρου ψαλτηρίου, τὸ σεμνὸν ἐμφαίνουσα τοῦ μέλους).

Se questa conclusione è corretta, l’associazione tra *harmoniai* e generi armonici del fr. 84 va collocata nella discussione aristossena delle scelte musicali di Platone e la peculiare associazione tra Frigia e genere diatonico potrebbe spiegarsi come un tentativo di giustificare in qualche modo la caratterizzazione platonica di quella *harmonia* come moderata: il fatto che, nella prassi musicale, a quella *harmonia* si convenisse particolarmente bene un genere armonico semplice e nobile poteva forse motivare, secondo Aristosseno, l’*ethos* attribuito alla Frigia nella *Repubblica*.

⁵² Proprio come compositore di *nomoi* Clemente menziona Terpandro all’inizio del *Protrettico* (1,2,4), contrapponendo le sue composizioni al Canto Nuovo del *Levitico*: ἄδει δέ γε ὁ Εὐνομος ὁ ἐμὸς οὐ τὸν Τερπάνδρου νόμον οὐδὲ τὸν Κηπίωνος, οὐδὲ μὴν Φρύγιον ἢ Λύδιον ἢ Δώριον, ἀλλὰ τῆς καινῆς ἀρμονίας τὸν αἰδίων νόμον, τὸν φερώνυμον τοῦ θεοῦ, τὸ ἄσμα τὸ καινόν, τὸ Λευιτικόν.

⁵³ Sulla questione dei ‘furti’ ai danni della sapienza ebraica, cf. *supra* n. 22.

⁵⁴ Notevoli, su questo punto, le obiezioni mosse a Platone da Aristotele in *Pol.* VIII 1342a 32-b 12. Sulla questione, si vedano gli studi citati sopra alla n. 48.

⁵⁵ Un’altra allusione allo stesso dialogo si può ravvisare anche a VI 89,1 dove la tripartizione *logos-rhythmos-melos* sembra memore di *Resp.* III 398c-d (πάντως δῆπου, ἦν δ’ ἐγώ, πρῶτον μὲν τὸδε ἰκανῶς ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ).

⁵⁶ Sul lettore colto e ‘attivo’ presupposto dagli *Stromati* si vedano L. ROBERTS, *The literary forms of the Stromateis*, *The Second Century* 1 (1981) 211-222 e M. RIZZI, *Introduzione*, in *Clemente di Alessandria. Gli stromati*, a cura di G. PINI, cit. [n. 13], XIV-XVII. Si aggiunga che l’opera, per il suo carattere enigmatico, sembra presupporre il rapporto diretto tra maestro e allievi nell’ambito di un centro di studio probabilmente collegato a uno *scriptorium* (cf. M. RIZZI, *Introduzione*, cit. [n. 13], XI-XIV): in questo contesto, il maestro poteva chiarire agli allievi meno attrezzati i dotti riferimenti presenti nel suo testo ed elucidare il significato ‘nascosto’ presente nei passi della letteratura greca antica.

⁵⁷ Per riprendere la definizione di Numenio citata da Clemente a *Strom.* I 150,4 (Νουμήνιος δὲ ὁ Πυθαγόρειος φιλόσοφος ἄντικρυς γράφει: “τί γάρ ἐστι Πλάτων ἢ Μωυσῆς ἀτυκίζων;”).

⁵⁸ La pertinenza del passo al secondo libro del *Περὶ μουσικῆς* è attestata dallo Ps.-Plutarco, testimone del fr. 82 Wehrli (*Mus.* 17, 1136f). Clemente poteva attingere alla trattazione aristossena o in forma diretta o mediante compilazione musicologica che a quell’opera attingeva, come mi suggerisce A. Meriani.

Al di là delle speculazioni sulla discussione aristossenica, emerge con una certa chiarezza la complessità del modo di procedere di Clemente e il suo metodo di lavoro sulle fonti di argomento musicale, e risulta ulteriormente confermata la sua cultura e la sua consapevolezza in questo ambito, pur così tecnico.

5. La *harmonia* dorica

Come si è osservato al termine del § 3, il centro di interesse del brano in esame è la scala modale del salterio e il suo *ethos*, ciò che comporta un particolare apprezzamento per la *harmonia* dorica della tradizione greca, mentre resta sullo sfondo la *harmonia* frigia, menzionata inizialmente e poi non più citata.

L'interesse per l'aspetto etico-musicale, già più volte sottolineato, emerge ancora più esplicitamente nella conclusione del discorso sulla *mousike* del sesto *Stromate*, dove appare chiaramente l'influenza dell'*Ethoslehre* greca⁵⁹. Al § 89,4 Clemente asserisce che “bisogna occuparsi della musica per ordinare e moderare il carattere” (ἀπτεόν ἄρα μουσικῆς εἰς κατακόσμησιν ἤθους καὶ καταστολήν): queste parole, che Wehrli (1969, 68, 75) sospettava derivate anch'esse da Aristosseno, presuppongono il principio che sta alla base dell'*Ethoslehre*, ovvero la convinzione che la musica abbia la capacità di trasferire il proprio ‘carattere’ all'anima dell'ascoltatore e di modificarne, pertanto, l'*ethos*. Il positivo effetto di armonizzazione e temperamento dipende, naturalmente, dal tipo di melodie ascoltate, e proprio su questo aspetto si sofferma Clemente subito dopo (90,1-3):

ἀμέλει καὶ παρὰ πότον <τὸ> ψάλλειν ἀλλήλοις προπίνουσαν, κατεπάδοντες ἡμῶν τὸ ἐπιθυμητικὸν καὶ τὸν θεὸν δοξάζοντες ἐπὶ τῇ ἀφθόνῳ τῶν ἀνθρωπείων ἀπολαύσεων δωρεᾶ τῶν τε εἰς τὴν τοῦ σώματος τῶν τε εἰς τὴν τῆς ψυχῆς αὔξησιν τροφῶν αἰδίως ἐπιχορηγηθεισῶν. περιττὴ δὲ μουσικὴ ἀποπτυστέα ἢ κατακλῶσα τὰς ψυχὰς καὶ εἰς ποικιλίαν ἐμβάλλουσα τοτὲ μὲν θρηνώδη, τοτὲ δὲ ἀκόλαστον καὶ ἡδουπάθη, τοτὲ δὲ ἐκβακχυομένην καὶ μανικὴν.

«anche nei banchetti usiamo fare brindisi l'uno per l'altro cantando e suonando: così *incantiamo la parte desiderativa dell'anima* e glorifichiamo Dio per l'inesauribile dono di tutto ciò di cui l'umanità fruisce, poiché ci è perpetuamente fornito il nutrimento per la crescita sia del corpo sia dell'anima. Deve però essere ripudiata quella musica inutile che snerva le anime dandole in preda a una varietà di emozioni, ora lugubri, ora impudiche e libidinose, ora di delirio e follia»⁶⁰.

Il ripudio delle melodie che indeboliscono e corrompono l'anima dell'ascoltatore con la loro varietà e complessità – entrambe qualità insite nella nozione di *poikilia* musicale – ricalca la polemica platonica contro l'impiego e la mescolanza di varie *harmoniai* (*Resp.* III 398d-e, *Leg.* II 669c-670a, VII 812d-813a), quale quello messo in atto dagli innovativi compositori musicali attivi tra la seconda metà del V sec. a.C. e il IV sec. a.C.⁶¹ La pluralità di *ethe* contrastanti accostati e mescolati tra loro rende questo tipo di musica assolutamente inadatta a veicolare contenuti etici positivi, ed anzi mina alla base il principio stesso dell'*Ethoslehre*.

La scelta qui espressa è in linea con le indicazioni presenti nel *Pedagogo* (II 40,1-44,5) sulla corretta musica da eseguire a banchetto, dove la scelta ricade su “melodie austere e moderate” (44,5 τὰ δὲ αὐστηρὰ καὶ σωφρονικὰ μέλη), basate solo su “scale moderate” (*ibid.* ἁρμονίας παραδεκτέον τὰς σώφρονας). Ma il passo del sesto *Stromate* mostra una maggiore precisione: esso lega la lode e la preghiera a Dio ad una certa scala modale, corrispondente a quella dorica dei Greci.

Ci si può interrogare se tale scelta costituisca un'indicazione precisa per la prassi musicale o se non sia, più che altro, una generica esortazione ad impiegare un tipo di musica solenne, simboleggiata dalla più solenne tra le *harmoniai* elleniche. Per questa seconda possibilità propende Cosgrove, il quale sospetta che Clemente «is reproducing ideas he finds in his sources without having a clear musical idea what those sources meant by the “enharmonic Dorian” and the “diatonic Phrygian”»⁶².

A favore della conclusione di Cosgrove possono militare il fatto che il genere enarmonico era largamente caduto in disuso al tempo di Clemente e che le *harmoniai* greche menzionate da Platone non erano allora più impiegate, dopo lo sviluppo del sistema dei *tonoi* (“tonalità”, grosso modo equivalenti alle nostre chiavi musicali, ma non prive, parrebbe, di caratteristiche modalì)⁶³. Occorre però tenere presente che i nomi delle antiche *harmoniai* erano stati ormai attribuiti agli stessi *tonoi* e che, tra questi, il *tonos* dorico aveva un ruolo di spicco, identificandosi con la forma usuale del Sistema Perfetto Maggiore⁶⁴. Questo è quanto avviene, ad esempio, nel sistema teorico (ma non slegato dalla prassi musicale) di Claudio Tolomeo, attivo ad Alessandria qualche decennio prima di Clemente⁶⁵. Non si può pertanto escludere che il Nostro, pur usando l'antico termine, sulla scorta delle sue autorevoli fonti (Platone e

⁵⁹ Su Clemente e la dottrina greca dell'*ethos* musicale cf. in part. C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 270-276; L. LUGARESI, *Canto del Logos*, cit. (n. 8), 248-251; A. KRAMARZ, *The Power and Value of Music*, cit. (n. 7), 365-367, con ulteriori riferimenti.

⁶⁰ Modifico qui la traduzione di Pini («così facciamo l'incantesimo alla nostra concupiscenza») nel punto segnalato mediante il corsivo per meglio evidenziare la connessione con la teoria platonica dell'incantesimo, su cui si veda la nota seguente.

⁶¹ Platonico è anche, come mi fa notare F. Pelosi, il tema dell'incantesimo dell'anima, ed in particolare dell'*epithymetikon*, mediante la *mousike*, un aspetto centrale soprattutto nelle *Leggi* (cf. e.g. 664b-c, 665c, 666c, 671a, 812c e 906b, con F. PELOSI, *Plato on Music, Soul and Body*, CUP, Cambridge 2010, 26-28 e J. PFEFFERKORN, *La χορεία come incantesimo. La creazione di consenso nelle Leggi di Platone*, *Epekeina* 7 [2016] 1-17).

⁶² C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 274.

⁶³ Sulla complessa questione dei *tonoi*, cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), II 17-27, in part. 21; G. COMOTTI, *La musica*, cit. (n. 44), 92-96; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 228-233. Come chiarisce A. BARKER (*ibid.* 19), si fronteggiarono nell'antichità due diversi modi di concepire i *tonoi*: «some treatments envisage them in a manner comparable to our notion of ‘key’, others in a way closer to that of ‘mode’ (though both terms [...] are to some degree misleading)».

⁶⁴ Per Sistema Perfetto Maggiore si intenda la struttura scalare (teorica) formata dall'unione di quattro tetracordi e da una nota aggiunta al grave, per un'estensione complessiva di due ottave; all'interno di questo *ambitus* sono ricavabili sette diverse forme di ottava, tra cui quella dorica occupa la posizione centrale (cf. G. COMOTTI, *La musica*, cit. [n. 44], 89-92; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. [n. 44], 221-223; J.G. LANDELS, *Music*, cit. [n. 44], 95-97).

⁶⁵ Sul sistema dei *tonoi* di Tolomeo, cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit. (n. 28), II 19-22; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 233; A. BARKER, *Scientific Method*, cit. (n. 32), 175-191. Per il legame della trattazione di Tolomeo con la prassi musicale, cf. A. BARKER, *Scientific*

Aristosseno), possa fare riferimento alla realtà musicale del suo tempo. Si osservi, del resto, che il termine *harmonia* non era caduto in disuso in epoca imperiale: Plutarco (*An seni* 793a) attesta che alcuni musicisti chiamavano *harmoniai* i *tonoi* (o *tropoi*)⁶⁶. Peraltro, non si deve trascurare che l'uso di *tonos* non avrebbe permesso a Clemente un richiamo semantico alla fondamentale nozione di armonia, che concerne, come si è visto, non solo la musica ma l'intero cosmo. Questo concetto, già implicato dall'interpretazione allegorica della musica di *Strom.* VI 88,3-5, si riflette anche nell'idea dell'anima come microcosmo, in cui la musica porta, per l'appunto, ordine e moderazione (VI 89,4)⁶⁷.

Per queste ragioni, non può escludersi recisamente, a mio avviso, che il riferimento alla scala dorica nel sesto *Stromate* possa avere un preciso referente musicale e che Clemente intenda fornire un'indicazione non meramente generica sul tipo di musica da comporre ed eseguire nei banchetti cristiani. In questa direzione, del resto, un riscontro importante viene dall'attenta analisi di *Protr.* 1,5 condotta da Raffa, dalla quale emerge che l'immagine dell'armonizzazione del cosmo da parte di Dio riflette la concreta prassi di accordatura di una lira, così come descritta da Claudio Tolemeo (in part. *Harm.* II 16, III 1)⁶⁸. Attivo ad Alessandria poco dopo il teorico, Clemente non dovette rimanere insensibile al fervore della cultura musicale della città, della quale, del resto, le sue stesse pagine forniscono un'eloquente testimonianza⁶⁹.

Non è privo di interesse il fatto che nell'innodia cristiana la Dorica faccia la sua comparsa, due secoli più tardi, nelle composizioni di Sinesio di Cirene⁷⁰. All'inizio dell'*Inno* 7, egli menziona questa scala in connessione con lo strumento a corde⁷¹:

Ἦπὸ Δ ὶ ὄ ρ ι ο ν ἄ ρ μ ο γ ἄ ν
 ἔ λ ε φ α ν τ ο δ ἔ τ ω ν μ ῖ τ ω ν
 σ τ ἄ σ ω λ ι γ υ ρ ἄ ν ὄ π α
 ἐ π ἰ σ ο ῖ, μ ἄ κ α ρ, ἄ μ β ρ ο τ ε,
 γ ὄ ν ε κ ῦ δ ῖ μ ε π α ρ θ ἔ ν ο υ. 5

«Secondo l'armonia dorica fisserò la voce sonora delle corde intarsiate d'avorio, per te, beato, immortale, glorioso Figlio della vergine»⁷².

L'attenzione rivolta agli aspetti concreti della *performance*, che trova riscontro solo negli *Inni* 6 e 8, e lo stesso impiego del sostantivo ἄρμολή, indicante l'operazione di accordatura della lira⁷³, hanno portato Baldi a formulare la plausibile ipotesi che «Sinesio abbia composto gli inni 6-8 perché fossero realmente cantati al suono della cetra»⁷⁴, accordata secondo il *tonos* dorico⁷⁵. Forse ad esso si riferisce ancora il Cireneo nell'esordio dell'*Inno* 9, anch'esso cantato, secondo Wilamowitz (1907, 278):

Ἄ γ ε μ ο ι, λ ἴ γ ε ι α φ ὄ ρ μ ι γ ξ,
 μ ε τ ἄ Τ η ῖ ἄ ν ἄ ο ἰ δ ἄ ν,
 μ ε τ ἄ Λ ε σ β ἴ ἄ ν τ ε μ ο λ π ἄ ν,
 γ ε ρ α ρ ω τ ἔ ρ ο ῖ ε φ ὄ ὕ μ ν ο ῖ ς
 κ ε λ ἄ δ ε ἰ Δ ὶ ὄ ρ ι ο ν ᾗ δ ἄ ν. 5

«Orsu, lira sonora, dopo il canto di Teo, dopo la melodia di Lesbo, intonami, per degli inni più severi, un'ode dorica»⁷⁶.

Alla lira è fatto ancora esplicito riferimento poco dopo, ai vv. 10-15, dove si contrappone alla tematica erotica di Saffo e Anacreonte, evocata ai vv. 2s., un contenuto più severo ed elevato, dettato dalla sapienza di origine divina:

θ ε ο κ ῦ μ ο ν ο ς γ ἄ ρ ἄ γ ν ἄ 10
 σ ο φ ἴ ἄ ς ἄ γ ρ α ν τ ο ς ὠ δ ῖ ς
 μ ἔ λ ο ς ἔ ς θ ε ἰ ὄ ν ἐ π ε ἴ γ ε ἰ
 κ ι θ ἄ ρ α ς μ ῖ τ ο υ ς ἐ ρ ἔ σ σ ε ἰ ν,
 μ ε λ ι γ ρ ἄ ν δ ὄ ἄ ν ω γ ε ν ἄ τ α ν
 γ θ ο ν ἰ ὴ ω ν φ υ γ ε ἶ ν ἐ ρ ὴ τ ὴ ω ν. 15

Method, cit. (n. 32), 184, 206, 220-222, 229, 243; Claudio Tolemeo. *Armonica, con il Commentario di Porfirio*, saggio introduttivo, trad., note e apparati di M. RAFFA (Il pensiero occidentale), Bompiani, Milano 2016, 278 n. 2.

⁶⁶ Cf. anche *De e ap. Delph.* 389e, con M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 188 e n. 103.

⁶⁷ Sull'armonia del macro- e del microcosmo cf. da ultimo F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 167-171, con ulteriori riferimenti. Sul rilievo del termine *harmonia* e dei suoi composti in Clemente si tornerà nel § 6.

⁶⁸ M. RAFFA, *Artificio retorico*, cit. (n. 10).

⁶⁹ Cf. e.g. *Protr.* 2,15,3, 2,24,1, *Paed.* II 40-44, III 80,4, con C.H. COSGROVE, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 4), 258-264. Una preziosa testimonianza sulla civiltà musicale alessandrina è in Ath. IV 174b-184b, dove a parlare è il musicologo Alcide di Alessandria. Dalla stessa città proviene anche un altro musicologo, il Soterico del *De musica pseudo-plutarcho*, il che ci riporta ancora al II/III sec. d.C. Più in generale, sulla tradizione musicale alessandrina cf. J.G. LANDELS, *Musica*, cit. (n. 44), 163-169.

⁷⁰ Sono grato a Giulio Massimilla per aver portato alla mia attenzione gli *Inni* 7 e 9 di questo autore.

⁷¹ Sul componimento si veda ora I. BALDI, *Una proposta interpretativa per gli incipit degli Inni 6 e 7*, in *Sinesio di Cirene nella cultura tardoantica*. «Atti del Convegno Internazionale. Napoli, 19-20 giugno 2014», a cura di U. CRISCUOLO – G. LOZZA, LED, Milano 2016, 194-202, con ulteriore bibl.

⁷² Trad. di I. BALDI (*Una proposta interpretativa*, cit. [n. 71], 192).

⁷³ Cf. e.g. Ptol. *Harm.* III 1, p. 84,17-20 Düring, con M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 189 e I. BALDI, *Una proposta interpretativa*, cit. (n. 71), 195-197.

⁷⁴ I. BALDI, *Una proposta interpretativa*, cit. (n. 71), 202.

⁷⁵ Cf. I. BALDI, *Una proposta interpretativa*, cit. (n. 71), 197-199.

⁷⁶ Trad. di A. GARZYA (*Opere di Sinesio di Cirene. Epistole, Operette, Inni*, a cura di A. G., UTET, Torino 1989, 793).

« il santo travaglio senza corruzione d'una sapienza promanante da Dio che m'induce a far vibrare le corde della cetra per un canto divino, che m'incita a fuggire il dolce accecamento dei terrestri amori»⁷⁷.

Che il “canto dorico” del v. 5 possa indicare un canto eseguito sulla *harmonia* dorica appare pertanto plausibile; non si può non rilevare, d'altra parte, che in questo inno l'accento cade soprattutto sulla componente tematica e stilistica⁷⁸: Sinesio contrappone tra loro due tradizioni poetiche, l'una più frivola, rappresentata da Saffo di Lesbo e Anacreonte di Teo (vv. 2s.), e l'altra più grave e solenne, nella quale si può riconoscere la melica corale, a cui il poeta cristiano intende richiamarsi già a partire dalla patina linguistica (cf. e.g. v. 2 ἀοιδάων, v. 5 ᾄδάν, v. 10 ἀγνά). Il risultato, come evidenzia Vox, è «una abnorme composizione *anacreontica*, nella lingua *dorica*, quasi un ossimoro concettuale e poetico»⁷⁹. Se oltre alla lingua e al tenore del canto la ‘doricità’ interessasse anche l'accompagnamento musicale non è possibile accertare, ma si può quantomeno osservare che questo avrebbe rafforzato l'ossimoro di cui parla Vox.

Ci si può chiedere, a questo punto, se la preferenza accordata da Sinesio alla Dorica negli *Inni* 6-8 (e forse anche nell'*Inno* 9) abbia risentito o meno delle indicazioni che emergono dal sesto *Stromate*. A mia scienza, non vi sono indizi certi a supporto di questa ipotesi. È chiaro, però, che nella tradizione cristiana la *harmonia* dorica assunse, almeno a partire da Clemente, rilevanza a livello simbolico e, forse, anche pratico, nell'ambito dell'innodia. A tale proposito, si può ricordare che, prima di Sinesio, lo stesso Clemente compose un inno a Cristo Salvatore (*Paed.* III 101,3 = nr. 45 Heitsch) con caratteristiche formali che lo accostano all'innografia greca d'epoca imperiale, ed in particolare a quella citarodica facente capo a Mesomede⁸⁰. Alla citarodia, come si è visto, Clemente fa esplicito riferimento a *Strom.* VI 88,1, dove istituisce un'ideale linea di continuità tra Davide e Terpandro di Lesbo, il rappresentante greco per eccellenza del canto sulla cetra: dietro questa menzione potrebbe celarsi, in questa prospettiva, un'indicazione del genere musicale da adottare. Tra i componimenti cristiani che si sono conformati alla tradizione citarodica (imperiale) merita di essere menzionato anche l'*Inno alla Trinità* trasmesso da *P.Oxy.* 1786 (tardo III sec. d.C.), corredato di note musicali (*DAGM* 59): questa composizione mostra, quantomeno per la comunità cristiana di Ossirinco, il tentativo di elaborare una musica cristiana basata su modelli greci, ed in particolare sulla citarodia di Mesomede⁸¹. Non è implausibile che una simile esigenza animasse già Clemente, come poi Sinesio, entrambi attivi nel medesimo contesto nord-africano.

6. Il genere enarmonico

Merita infine qualche considerazione il riferimento al genere enarmonico, che appare strettamente associato alla *harmonia* dorica nel frammento aristossenico citato da Clemente. In questo caso, può ritenersi poco probabile che l'Alessandrino intendesse suggerire l'utilizzo di questo tipo di tetracordo, dal momento che esso entrò in un progressivo declino già a partire dall'epoca di Aristosseno e non era ormai quasi più impiegato in epoca imperiale, quando prese il sopravvento il diatonico⁸². Lo stesso passo del sesto *Stromate*, del resto, non prende più in considerazione questo genere dopo la citazione aristossenica e non ne fa parola in connessione con la *harmonia* del salterio ebraico. Ci si può chiedere, allora, per quale motivo Clemente abbia introdotto il riferimento nel contesto. Una prima risposta può venire da quanto osservato al § 3 sull'*ἀναλογία* musicale, ma giova qui aggiungere un ulteriore elemento.

Non si può trascurare il fatto che l'*ἐναρμόνιον γένος* consente all'apologeta di insistere sulla radice e sulla nozione di *harmonia*, a lui particolarmente cara, e di introdurre un gioco verbale che non pare estraneo al suo stile⁸³. L'aggettivo *ἐναρμόνιος*, infatti, ha sia il valore tecnico-musicale di ‘enarmonico’ sia quello comune e generale di ‘armonioso’⁸⁴, ed entrambe le accezioni sono verisimilmente implicate nel nostro passo, su due differenti livelli di lettura. Il primo livello è quello letterale, tecnico-musicale, considerato nei paragrafi precedenti; il secondo livello è quello simbolico-allegorico, in cui *ἐναρμόνιος* si carica di una valenza cosmica per via del richiamo alla *harmonia* divina che pervade tutto il creato. In questo senso, “il genere armonioso” per eccellenza

⁷⁷ Trad. di A. GARZYA (*ibid.*).

⁷⁸ Sugli aspetti letterari dell'inno si veda ora l'attenta disamina di P. VOX, *Sull'Inno IX di Sinesio*, cit. Già C. DEL GRANDE (*Composizione musiva in Sinesio*, Byz. 33 [1963] 317-323) definiva l'*Inno* 9 una «composizione musiva» per la combinazione di riferimenti allusivi a diversi poeti, soprattutto melici.

⁷⁹ P. VOX, *Sull'Inno IX*, cit. (n. 78), 182.

⁸⁰ Cf. in part. M.L. WEST, *Analecta musica*, ZPE 92 (1992) 48-50 e E. PÖHLMANN, *The Hymnus on the Holy Trinity from Oxyrhynchus (POxy 1786) and its Environments*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di A. MERIANI ANGELO – L. LOMIENTO – L. BRAVI – G. PACE, Serra, Pisa – Roma 2016, 85-102: 98-100. Per gli aspetti metrici dell'innografia greca di epoca imperiale, cf. M.L. WEST, *Greek Metre*, OUP, Oxford 1982, 170-172 e G. PALERMO, *Metri lirici nella poesia greca d'età imperiale*, EUT, Trieste 2020, 66-110, 164-169, 179-186.

⁸¹ Sull'inno ossirinco, cf. M.L. WEST, *Analecta musica*, cit. (n. 80), 47-54; C.H. COSGROVE, *An Ancient Christian Hymn with Musical Notation*, Mohr Siebeck, Tübingen 2011; E. PÖHLMANN, *The Hymnus on the Holy Trinity*, cit. (n. 80). I tre studiosi, in polemica con E. WELLESZ, *The earliest example of Christian hymnody*, CQ 39 (1945) 34-45, sottolineano i tratti di continuità del lessico, della metrica e della musica dell'inno con la tradizione innodica e musicale greca, ed in particolare con gli inni di Mesomede di Creta. Sulla tradizione innografica cristiana in metri ‘classici’ si vedano, oltre ai tre studi appena citati, E. FOLEY, *Foundations of Christian Music*, cit. (n. 1), 77-80; S. LANNA, *Sinesio e Mesomede: continuità di ritmi, significanti e significati tra religiosità orfico-pagana e neoplatonica cristiana*, SemRom 12 (2009) 95-113; J.A. SMITH, *Music in Ancient Judaism*, cit. (n. 5), 234s.

⁸² Cf. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit. (n. 44), 164-166

⁸³ Per simili giochi verbali basati su termini del lessico musicale, vd. *supra* n. 41 e cf. e.g. T. GÉROLD, *Les pères de l'église*, cit. (n. 1), 90 (χρῶμα); R.A. SKERIS, *Χρῶμα θεοῦ*, cit. (n. 2), 131 (ὄργανον); F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 169 (ἔμπνοον). Per un'esplicita affermazione di questo doppio livello semantico, si veda in part. *Strom.* IV 4,1s. ἔστω δὲ ἡμῖν τὰ ὑπομνήματα ... ἀπ' ἄλλου εἰς ἄλλο συνεχῆς μετιόντα, καὶ ἔτερον μὲν τι κατὰ τὸν εἰρμὸν τῶν λόγων μνηύοντα, ἐνδειακνύμενα δὲ ἄλλο τι. Nel caso di *ἐναρμόνιος*, un gioco sui due valori dell'aggettivo è già in Aristox. fr. 102 Da Rios ap. Theo Sm. *Util. math.* 56,1-4, come mi fa notare F. Pelosi: καλεῖσθαι δὲ φησιν Ἀριστόξενος τοῦτο τὸ προειρημένον γένος (i.e. τὸ ἐναρμόνιον) ἁρμονίαν διὰ τὸ εἶναι ἄριστον, ἀπενεγκάμενον τοῦ παντός ἡρμωσμένου τὴν προσηγορίαν.

⁸⁴ In questa seconda accezione Clemente impiega l'aggettivo in *Strom.* V 48,1, dove il sole è raffigurato nell'atto di guidare la luce «nel suo armonioso cammino» (εἰς τὴν ἐναρμόνιον πορείαν), e in *Paed.* II 41,4s., dove il corpo umano è paragonato ad uno strumento musicale che riceve la «tensione armoniosa» (ἐναρμόνιον ... τὴν τάσιν) dai nervi, che rappresentano, metaforicamente, le corde dello strumento.

(τὸ ἐναρμόνιον γένος) non può che essere quello più appropriato alla *harmonia* per eccellenza, quella dorica, identificata con la scala del salterio. La musica utilizzata per celebrare Dio non può che essere quella che esprime in sommo grado l'ordine universale dell'armonia: questo è il valore che l'asserzione aristossenica (fr. 84 Wehrli) viene ad assumere, secondo questa lettura, nel nuovo contesto cristiano⁸⁵.

Per questa peculiare valorizzazione dell'enaarmonico Clemente appare debitore di Filone di Alessandria, da cui, del resto, ha ripreso la funzione cosmologica del *Logos* divino e la peculiare concezione di armonia universale⁸⁶. Nel primo libro delle *Allegorie delle Leggi*, Filone mostra l'importanza del numero 7 nell'ordine della creazione (I 4) e rileva che anche nelle arti umane più utili, come la musica, tale numero esprime la proprietà dell'armonia (I 5):

κατὰ τε μουσικὴν ἢ ἐπτὰχορδος λύρα πάντων σχεδὸν ὀργάνων ἀρίστη, διότι τὸ ἐναρμόνιον, ὃ δὴ τῶν μελωδοῦμένων γενῶν ἐστὶ τὸ σεμνότετον, κατ' αὐτὴν μάλιστα πῶς θεωρεῖται.

“nella musica la lira eptacorde è forse il migliore strumento, dal momento che l'enaarmonico, che tra tutti i generi della melodia è il più nobile, è in certo modo considerato soprattutto in rapporto con essa”.

In questo contesto, τὸ ἐναρμόνιον non indica soltanto un particolare genere armonico, ma si carica di una connotazione più generale, rappresentando “il genere armonioso” per antonomasia, perciò strettamente associato alla lira a sette corde, lo strumento musicale che esprime per eccellenza la razionalità dell'ordine cosmico.

Se si adotta questa doppia lettura anche per *Strom.* VI 88,1s., il senso generale del passo appare più chiaro e la citazione aristossenica meglio integrata nel contesto: tramite questa reinterpretazione del lessico tecnico, Clemente mostra come le leggi che presiedono alla costruzione delle *harmoniai* musicali riflettano ed esprimano quelle divine che presiedono alla *harmonia* cosmica⁸⁷.

7. Conclusioni

La rassegna dei passi degli *Stromati* sul valore e sulla funzione della *mousike* nella formazione del cristiano colto mostra con chiarezza la consapevolezza di questo sapere tecnico da parte di Clemente e lo sforzo con cui egli ha cercato di giustificarne e valorizzarne l'integrazione nel *cursus studiorum*, superando le resistenze dei cristiani più ostili e sospettosi nei confronti della cultura greca. Nel fare questo, Clemente mostra talora una certa ambiguità nell'evidenziare limiti e utilità del sapere musicale, come emerge soprattutto dal confronto tra primo e sesto *Stromate*.

Come si è osservato, il sapere a cui l'Alessandrino fa riferimento è anzitutto la scienza armonica, ovvero lo studio degli intervalli musicali e delle loro combinazioni secondo precise 'leggi', che sono le stesse, di origine divina, ravvisabili nell'armonia cosmica. In questo senso, la *mousike* diviene un mezzo per comprendere il mondo sia terreno che celeste e una forma di espressione di realtà spirituali e teologiche.

Oltre che un sapere di tipo razionale e matematico, però, la *mousike* è in Clemente anche *musica practica*, basata su procedimenti di tipo empirico (*Strom.* I 93,4). In questa dimensione concreta, la musica serve, in particolare nella dimensione del banchetto (*Strom.* VI 90,1-3), a infondere ordine e moderazione nell'anima degli ascoltatori e assume, quindi, quella funzione etica che la tradizione classica greca le aveva attribuito. Le autorità a cui l'Alessandrino si richiama sono Platone e Aristosseno, ed in particolare l'Aristosseno commentatore della pagina della *Repubblica* sulle *harmoniai*: si spiega così la selezione delle due scale dorica e frigia presentata a *Strom.* VI 88,1. Tra le due, poi, Clemente accorda la sua preferenza alla Dorica, ravvisandovi una derivazione dalla *harmonia* del salterio. In questo contesto, Terpanthro che compone ed esegue sulla cetra un inno a Zeus in *harmonia* dorica è riletto come un imitatore e un corrispettivo greco del re Davide (*Strom.* VI 88,1s.). Non è forse da escludere, come si è cercato di argomentare, che sia qui da cogliere una possibile indicazione per la musica da eseguire a banchetto in accompagnamento ad inni cristiani.

Da quanto si è detto emerge con chiarezza la capacità di appropriazione e rielaborazione della cultura greca da parte di Clemente. L'aspetto forse più vistoso è la ripresa del ricco *imagery* musicale, con la reinterpretazione in chiave cristiana delle figure di Apollo, Orfeo ed Eunomo e dell'immagine dell'armonia cosmica, che ha opportunamente attirato l'attenzione degli studiosi (vd. *supra* § 1). Accanto a questo, un altro elemento notevole, e ancora solo in parte evidenziato, appare il gioco semantico su alcuni termini tecnici della musica, che nel nuovo contesto cristiano sono caricati di un significato più profondo e universale. Ciò riguarda, tra gli altri, ἀρμονία e i suoi composti (ἐναρμόνιος, παναρμόνιος, per cui vd. *supra* vd. § 4), in cui la nozione tecnica di scala modale si presta ad indicare il superiore ordine divino che presiede al cosmo intero. Riletto in questa luce, il lessico tecnico esprime una

⁸⁵ Tra i traduttori del passo, il solo G. PINI (*Clemente di Alessandria. Gli stromati*, cit. [n. 13], 667) privilegia il secondo livello di lettura nella resa di τὸ ἐναρμόνιον γένος («scala d'accordo perfetto»), mentre gli altri che ho consultato si attengono al primo livello di lettura: P. DESCORTIEUX (*Clément d'Alexandrie, Les Stromates. Stromate VI*, intr., texte crit., trad. et notes par. P. P. [Sources Chrétiennes 446], Éd. du Cerf, Paris 1999, 237) traduce con «le genre enharmonique»; J. MCKINNON (*Music*, cit. [n. 2], 35) con «enharmonic genus»; C.H. COSGROVE (*Clement of Alexandria*, cit. [n. 4], 273) con «enharmonic genus».

⁸⁶ Cf. S. LILLA, *Clement of Alexandria*, cit. (n. 13), 209-211 e F. PELOSI, *Musical imagery*, cit. (n. 7), 168 e n. 28, con ulteriori riferimenti. Vd. inoltre *supra* n. 32. Per la concezione filoniana dell'armonia universale e il suo stretto rapporto con il paradigma musicale, cf. ora C. LÉVY, *The Scala Naturae and Music: Two Models in Philo's Thought*, in *Music and Philosophy*, a cura di F. PELOSI – F.M. PETRUCCI, cit. (n. 7), 21-37.

⁸⁷ Un altro caso interessante di reinterpretazione del lessico tecnico è quello di παναρμόνιος (ancora un composto di *harmonia*!) in *Protr.* I 5,4. Clemente riprende l'aggettivo da Platone (*Resp.* III 399d), ma cambiandone il senso: nell'uso platonico l'aggettivo aveva valenza negativa ed indicava uno strumento “capace di suonare tutte le *harmoniai*”, mentre nel *Protreptico* esso assume una chiara valenza positiva e serve a qualificare il *Logos* divino stesso come strumento “totalmente armonioso” (ἀμέλει καὶ αὐτὸς ὄργανόν ἐστι τοῦ θεοῦ παναρμόνιον, ἐμμελὲς καὶ ἄγιον, σοφία ὑπερκόσμιος, οὐράνιος λόγος).

‘verità’ che non è più solo quella della μουσική, la sola colta dai Greci, ma è quella della μέγιστη μουσική cristiana, la rivelazione divina⁸⁸.

Marco Ercoles
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
marco.ercoles@unibo.it

Abstract. In the *Stromata* Clement proposes to include *mousike* in Christian education as a useful preparatory matter, though recognising some of its limitations. In this context, *mousike* is first and foremost equivalent to *harmonike*, that is, the study of musical intervals and their combinations according to precise ‘laws’, which are the same, of divine origin, discernible in cosmic harmony. Besides, *mousike* is also intended by Clement as *musica practica*, based on empirical procedures (*Strom.* I 93,4). In this concrete dimension, music takes on an ethical and psychagogical function (*Strom.* VI 90,1-3), in line with Greek *Ethoslehre*, and above all with the Platonic discussion of the *harmoniai* (*Resp.* 399a-c), and with Aristoxenus’ treatment (fr. 82 and 84 Werhli). It is on this basis that Clement seems to propose the adoption of the austere and noble Dorian *harmonia*, derived from the Jewish psalter, in Christian music (*Strom.* VI 88,1-5).

⁸⁸ L’espressione μέγιστη μουσική non è clementina, ma platonica (*Phaedo* 61a, dove si riferisce alla filosofia), ma c’è motivo di credere che non sarebbe dispiaciuta a Clemente.