

Medioevo greco

Rivista di storia e filologia bizantina

5 (2005)

Estratto



Edizioni dell'Orso
Alessandria

AEPOBATEIN. L'ecfrasi come viaggio in Giovanni di Gaza

Si suole denominare forse in modo improprio con "scuola nonniana" un gruppo di poeti che si richiamano in modo più o meno evidente ai dettami stilistici e metrici dell'autore delle *Dionisiache* e della *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni*. Sarebbe senz'altro più corretto parlare di influenza che l'opera nonniana all'indomani della sua entrata in circolazione ha esercitato sui poeti epici successivi, un'influenza destinata ad esaurirsi nel giro di due secoli, causa non ultima l'inarrestabile declino della forma metrica in cui si era espressa. Si tratta, per citare almeno le opere di un certo rilievo, di epilli narrativi come l'*Ero e Leandro* di Museo e il *ratto di Elena* di Colluto, o di carmi ecfrastici come la *Descrizione di un giorno autunnale* di Pamprepio di Panopoli, la *Tabula mundi* di Giovanni di Gaza, la *descrizione delle statue del Gimnasio detto dello Zeusippo* di Crisodoro di Copto, la *Descrizione di Santa Sofia e del suo ambone* di Paolo Silenziario.¹

Come si vede da questo rapido elenco, la componente ecfrastica diviene dominante, estrinsecando le potenzialità digressive della poesia tardoantica² e trovando altresì in un elemento statico, come è l'opera d'arte, che si tratti di un quadro, di un mosaico, di una statua o di un edificio, un terreno adatto all'applicazione del criterio interpretativo dominante in quest'epoca, vale a dire l'esegesi allegorica.³ Si devono a Plotino quei nuovi importanti sviluppi in campo estetico, che svincolano l'opera d'ar-

¹ Considerazioni sulla scuola nonniana in A. Assmus, *Scholae nonnianae*, I, Krotoschin 1864 (Progr.); R. Keydell, *Die griechische Poesie der Kaiserzeit*, «Jahresbericht über die Fortschritte der klassische Altertumswissenschaft» 230, 1931, pp. 41-161 e 272, 1941, pp. 1-71; M. String, *Untersuchungen zum Stil der Dionysiaka des Nonnos*, Hamburg 1966, pp. 115-122; F. Vian (ed.), Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiakes*, I, Paris 1976, pp. LVI-LVIX; F. Gonnelli (ed.), Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, II, *Canti XIII-XXIV*, Milano 2003, pp. 7 sgg.

² Vd. G. Agosti, *Poemi digressivi tardoantichi (e moderni)*, «Compar(a)ison» 1, 1995, pp. 131-151.

³ Per questa impostazione vd. quanto ho già detto nella recensione a F. Tissoni, *Crisodoro di Copto. Un'introduzione e un commento*, Alessandria 2000, in «Prometheus» 30, 2004, pp. 91-95.

te dai canoni classici per coglierne la bellezza nella sua capacità di riflettere l'Uno, se pur solo in parte dato il *medium* materiale in cui si esprime: ed è così che ci si abitua ad andare al di là di ciò che si vede, a cercare significati reconditi che salvino l'arte dalla mera imitazione del mondo materiale, mettendola in diretto contatto con il mondo ideale.⁴

Non è qui il caso di ripercorrere il cammino che dall'*Antro delle Ninfe* e il *Περὶ ἀγαλμάτων* di Porfirio conduce fino a Proclo, che nel commento ai libri V e VI della *Repubblica* di Platone mette in atto una completa riabilitazione della poesia, facendone uno strumento conoscitivo superiore al ragionamento filosofico, paragonabile alla visione del soprannaturale che si attua attraverso i misteri.⁵ Tuttavia una cosa è certa: Nonno e i suoi imitatori vengono in contatto con questo clima culturale; ad Alessandria nel V secolo insegna Ierocle e, sulla base di importanti elementi di confronto, ho altrove avanzato l'ipotesi che Nonno possa essere stato suo allievo;⁶ certa è invece la presenza all'Accademia di Atene di Pamprepio e di Cristodoro di Copto.⁷ Per quanto riguarda la cosiddetta Scuola di Gaza, sappiamo che i suoi più noti rappresentanti, Enea, Propicio, Coricio e Zacaria, compiono la loro formazione ad Alessandria;⁸ per Giovanni, data la totale mancanza di elementi biografici, è alla sua opera che dobbiamo rivolgerci per comprenderne la formazione culturale.

In generale si può dire che a Gaza si realizza, riprendendo una defini-

⁴ Per il riflesso dell'estetica plotiniana sull'arte tardoantica vd. A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, «Cahiers archéologiques» 1, 1945 ora in *Le origini dell'estetica medioevale*, Milano 2001, pp. 29-83.

⁵ Vd. A. D. R. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980.

⁶ Vd. D. Gigli Piccardi (ed.), Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, I, Canti I-XII, Milano 2003, pp. 14 sgg., e, per Ierocle e la poesia, I. Hadot, *Le problème du néoplatonisme alexandrin. Hiérocès et Simplicius*, Paris 1978, pp. 70 sg. e C. Van Liefferinge, *Homère erre-t-il loin de la science théologique? De la réhabilitation du «divin» poète par Proclus*, «Kemos» 15, 2002, pp. 199-210; 199 n. 2.

⁷ Per Pamprepio e l'Accademia di Atene vd. E. Livrea, *Pamprepio e il P. Vindob.* 29788 A-C, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 25, 1977, pp. 121-134; Più in generale sulla scuola neoplatonica di Atene e l'ecfrasi vd. quanto ho osservato in Gigli Piccardi (ed.), Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, I, cit., pp. 24-26.

⁸ Vd. F. K. Litsas, *Choricius of Gaza. An Approach to his Work. Introduction, Translation, Commentary*, University of Chicago 1980 (diss.); P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris 1990, pp. 82-84 e 117-121; B. Cavaera, *Le città e gli intellettuali a Gaza, Alessandria ed Atene nel V e nel VI sec. d.C.*, «Rivista di Bizantinistica» 2, 1992, pp. 137-150.

capacità di riflettere l'Uno, se pur solo in parte dato il *medium* materiale in cui si esprime: ed è così che ci si abitua ad andare al di là di ciò che si vede, a cercare significati reconditi che salvino l'arte dalla mera imitazione del mondo materiale, mettendola in diretto contatto con il mondo ideale.⁴

Nonno di Panopoli e il *Περὶ ἀγαλμάτων* di Porfirio conduce fino a Proclo, che nel commento ai libri V e VI della *Repubblica* di Platone mette in atto una completa riabilitazione della poesia, facendone uno strumento conoscitivo superiore al ragionamento filosofico, paragonabile alla visione del soprannaturale che si attua attraverso i misteri.⁵ Tuttavia una cosa è certa: Nonno e i suoi imitatori vengono in contatto con questo clima culturale; ad Alessandria nel V secolo insegna Ierocle e, sulla base di importanti elementi di confronto, ho altrove avanzato l'ipotesi che Nonno possa essere stato suo allievo;⁶ certa è invece la presenza all'Accademia di Atene di Pamprepio e di Cristodoro di Copto.⁷ Per quanto riguarda la cosiddetta Scuola di Gaza, sappiamo che i suoi più noti rappresentanti, Enea, Propicio, Coricio e Zacaria, compiono la loro formazione ad Alessandria;⁸ per Giovanni, data la totale mancanza di elementi biografici, è alla sua opera che dobbiamo rivolgerci per comprenderne la formazione culturale.

In generale si può dire che a Gaza si realizza, riprendendo una defini-

⁴ A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, «Cahiers archéologiques» 1, 1945 ora in *Le*

Proclus' Commentary

I. Canti I-XII, Milano 2003, pp. 14 sgg., e, per Ierocle e la poesia, I. Hadot, Le problème du néoplatonisme alexandrin. Hiérocès et Simplicius, Paris 1978, pp. 70 sg. e C. Van Liefferinge, Homère erre-t-il loin de la science théologique? De la réhabilitation du «divin» poète par Proclus, «Kemos» 15, 2002, pp. 199-210; 199 n. 2.

Pamprepio e il P. Vindob. 29788 A-C, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 25, 1977, pp. 121-134; Più in generale sulla scuola neoplatonica di Atene e l'ecfrasi vd. quanto ho osservato in Gigli Piccardi (ed.), Nonno di Panopoli, Le Dionisiache, I, cit., pp. 24-26.

Vd. F. K. Litsas, Choricius of Gaza. An Approach to his Work. Introduction, Translation, Commentary, University of Chicago 1980 (diss.); P. Chuvin, Chronique des derniers païens, Paris 1990, pp. 82-84 e 117-121; B. Cavaera, Le città e gli intellettuali a Gaza, Alessandria ed Atene nel V e nel VI sec. d.C., «Rivista di Bizantinistica» 2, 1992, pp. 137-150.

Introduction, Translation, Commentary, University of Chicago 1980 (diss.); P. Chuvin, Chronique des derniers païens, Paris 1990, pp. 82-84 e 117-121; B. Cavaera, Le città e gli intellettuali a Gaza, Alessandria ed Atene nel V e nel VI sec. d.C., «Rivista di Bizantinistica» 2, 1992, pp. 137-150.

zione che Ernst Robert Curtius conia per la poesia di Bernardo Silvestre nel XII secolo, «un umanesimo pagano, che riduce l'elemento di cristianità al minimo indispensabile». ⁹ Per questi retori e poeti imbevuti di ellenismo, che pretendono di far rivivere nella loro città l'ideale dell'Atene classica, al di là della religione, è il platonismo che diviene il fulcro della loro condizione di intellettuali: si scrivono dialoghi para filosofici nello stile di Platone, in cui si discutono problemi come l'eternità del mondo e l'immortalità dell'anima; lo scopo è quello di difendere i dogmi cristiani contro i principi neoplatonici, ma ciò che balza in primo piano è la profonda conoscenza, quasi uno sfoggio, della dottrina dell'Accademia. ¹⁰

Per quanto riguarda Giovanni, particolarmente importante è la sesta anacreontica, ¹¹ che ci è giunta mutila. Il carme è impostato come un dialogo fra Zeus e Afrodite: la dea piange per la morte di Adone e Zeus le rimprovera di infliggere a uomini e dèi le pene dell'amore; nella seconda parte del carme, dove più incerto si fa il dialogo per una problematica assegnazione delle battute, emergono ad un certo punto riflessioni sul valore del mito. Molto interessanti per rilevare la profonda adesione di Giovanni alla necessità di un'interpretazione allegorica dei miti sono i vv. 76-90: i miti divengono portatori di un messaggio solo se messi in relazione con il mondo delle idee, ma se vengono considerati separatamente da quello possono indurre in errore: così è nata l'idea che gli dèi soffrano, ma la verità si può ristabilire ricomponendo l'unità dei due mondi, quello sensibile e quello ideale.

Giovanni arriva a definire l'essenza del mito nel concetto di separazione – al v. 86 si dice: τὸ δὲ νόστοι τοῦτο μῦθος –, una separazione che l'interpretazione allegorica è chiamata a superare. Si tratta di una sezione del poemetto particolarmente affascinante, dove un linguaggio denso ed ermetico traduce non solo concetti filosofici, ma anche il sincero entusiasmo di un tardo *platonius* nell'atto di contemplare le entità cosmiche. Si leggano specialmente i vv. 76-80:

Γάνυμαι τὰ τεχνὰ πάσχων
ἑσπερίων ἀγαλμα κόσμου
ὑπερουσίφ' ὀρονήσει.

⁹ E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* [1948], trad. it. Firenze 1992, p. 129.

¹⁰ Per Enea di Gaza vd. *Teofrasto*, a cura di M. E. Colonna, Napoli 1958, e le *Epistole*, a cura di L. Massa Positano, Napoli 1950; per Zacaria Scolastico, vd. *Ammonio*, a cura di M. Minniti Colonna, Napoli 1973.

¹¹ Vd. F. Ciccolella, *Cinque poeti bizantini. Anacreonte dal Barberiniano greco 310, Alessandria 2000*, pp. 161 sgg.

ὅπερ ἦν υἱοῦ ξυνάπτων
νοεροῖς λόγοιςι δῆσας

Godo a provar diletto nel contemplare con intelletto superes-
senziale l'immagine del cosmo; sono giunto ad abbracciarla stringen-
dola con parole intellettuali. (trad. F. Ciccolella)

È tenendo conto di questa impostazione culturale che va letta l'opera maggiore di Giovanni, l'ἑκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος. Si tratta di circa 700 esametri ripartiti in due canti, preceduti ciascuno da un proemio giambico, con cui il poeta descrive le raffigurazioni pittoriche della volta delle terme invernali di Gaza: sono personificazioni allegoriche a carattere cosmico, come Urano, il Sole, Aion, la Luna, i quattro Venti, Oceano, le Ore, le quattro Stagioni e così via (per circa 60 figure).

Il linguaggio e lo stile sono nonniani: basta scorrere i luoghi paralleli che il Friedländer, l'ultimo editore della *Tabula mundi*,¹² ha riunito ai piedi del testo, per rendersi conto della quantità di sintagmi formulari, di immagini, di costruzioni sintattiche tipiche del Panopolitano riutilizzate da Giovanni, non sempre a ben vedere in modo perspicuo.

Giovanni in alcuni casi riadatta al suo contesto anche intere scene delle *Dionisiache*. Vorrei ricordare in modo particolare la descrizione delle quattro stagioni che Nonno inserisce alla fine del canto XI: poiché il vino non è stato ancora inventato da Dioniso, l'Autunno vi compare senza le sue abituali caratteristiche di grappoli e tralci di vite, come un personaggio calvo e avvizzito. Giovanni conserva questa peculiarità dell'ecfrasi nonniana, riducendo al minimo le notazioni che riguardano la vendemmia e ponendo al termine di una lunga descrizione, tutta incentrata sugli aspetti astronomici di questa stagione un brevissimo cenno al suo frutto: nel mantello dell'Autunno appena si intravede un βατὼν ἀποχοιμένης... λείψανον... ὁπώρας (II 296). Questa scelta sembra motivata unicamente dall'imitazione del corrispettivo passo nonniano.

Si trovano poi evidenti riprese dalla scena dell'allattamento di Emazio-ne e di Armonia da parte di Elettra descritta in D. III 384 sgg. nel brano dedicato a Ge e i Karpoi all'inizio del secondo canto della *Tabula mundi* (vv. 7-44), dalla descrizione nonniana della fenice (D. XL 394-398) in *Ecphr.* II 208-226 e dall'*excursus* parascientifico sulla formazione del fulmine in D. II 482 sgg., che Giovanni utilizza nel bozzetto dedicato a Cheimon, Bronte e Sterope in II 137 sgg. Anche l'inno ad Eracle Astrochitone in D. XL 369 sgg. è saccheggiato da Giovanni, che lo utilizza per

¹² P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912.

l'invocazione proemiale al dio cristiano nel primo canto e per la terminologia relativa al tempo. Giovanni si adegua poi alle nuove regole dell'esametro nonniano, anche se è meno rigoroso nella loro applicazione: ad esempio una deroga importante al sistema appare l'ammissione di parole ossitone in fine di verso, che si ritrova del resto anche in Paolo Silenziario.¹³

Ma tornando al contenuto del poemetto, dopo aver evocato le Sirene, Apollo e le Muse, Giovanni invoca il dio cristiano con epiteti che si richiamano alla *koinè* linguistica del misticismo tardoantico, passando poi a descrivere la croce che campeggia al centro della volta, una croce dai bracci dorati, segno di eternità, circondata da tre cerchi azzurro cupo interpretati dal poeta come simbolo della trinità.¹⁴ Dal punto di intersezione delle due linee fuoriesce un sacro splendore (I 43 sg.):

καὶ ἐνδοθεν ἔστι νοῆσαι
γραμμῶν ἀμφοτέρων ἄγιον σέλας.

Al di là del problema posto dalla concomitanza di un'invocazione pagana e una cristiana,¹⁵ questione su cui si sono soffermati i pochissimi studi dedicati finora a questo poemetto e che comunque si inserisce nella più generale ambiguità in materia religiosa che caratterizza la poesia tardoantica e particolarmente l'ambiente di Gaza, ciò che si impone alla nostra attenzione è il ruolo centrale che la luce svolge nella *Tabula mundi*. Non a caso l'*Ecfrasi* si apre con la descrizione di Urano e di Elio (I 44 sgg.): la loro immagine appare uscire direttamente (v. 44 ὄν ἀποβαίνων) dal punto in cui si incrociano i due bracci della croce. Abbiamo a che fare verosimilmente con l'immagine del Cristo-Sole,¹⁶ che nel corso del poemetto

¹³ Vd. C. Caiazzo, *L'esametro di Giovanni di Gaza*, in *Ταλαρίσκος. Studia graeca A. Garzya sexagenario a discipulis oblata*, Napoli 1987, p. 247. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912.

¹⁴ Su questa simbologia vd. C. Cupane, *Il κοσμικὸς πίναξ di Giovanni di Gaza: una proposta di ricostruzione*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 28, 1979, pp. 195-207, e L. Renaut, *La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e siècle*, in R. Favreau et M. H. Debiès (edd.), *Iconographica. Mélanges offerts à P. Skubiszevski*, Poitiers 1999, pp. 211-221.

¹⁵ Sul problema storico-culturale concernente il rapporto fra proemio pagano e cristiano del primo canto, connesso a mio avviso con l'occasione per cui fu composta l'ecfrasi, ritornerò più diffusamente in un lavoro di prossima pubblicazione.

¹⁶ Per Cristo come *Sol invictus* cfr. G. H. Halsberghe, *The cult of Sol Invictus*, Leiden 1972, e, per il sincretismo tardoantico a proposito del Sole, W. Fauth, *Helios megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, Leiden 1995; per la presenza

viene rivissuta neoplatonicamente come νοερόν φάος¹⁷ (II 235), che invade e penetra il cosmo per portare la salvezza: il poema di Giovanni si configura così come un lungo viaggio al seguito di questa luce nei vari momenti salienti che configurano la vita cosmica. In questo senso il poemetto si apparenta a quella letteratura visionaria, in cui l'anima del saggio elevatasi verso l'alto è in grado di rimirare il cosmo e di descriverlo: il verbo ἀεροβατεῖν con cui Giovanni nel prologo giambico designa la scelta di espressione poetica voluta per lui dai suoi maestri, è un chiaro segnale verso questo tipo di letteratura. Ecco il passo in questione:

- Ἐγὼ δ' ἄγωνα περιλαβὼν ταῖς ἐλπίσιν
 10 ἄλλον βαδίζειν τοῖς λόγοισιν αἰώμην
 ὃν νῦν παρήκα δεσπόταις πεπεισμένους
 ἀεροβατεῖν γὰρ φασὶ καὶ τὴν εἰκόνα
 τὴν παντόμορον κοσμητικῆς ἐξουσίαις
 15 ὥς ἐκ βίας πέμπουσιν ἐξωπλισμένον
 ἐνθουσιῶντα πᾶσαν ἐκφοράζειν στίχοις,
 ἦν καλλιτέχνης ζωγράφος ζέον θράσει
 ἔγραψε συνθεῖς, καὶ μεθυθεῖς τὰς φρένας
 ὥσπερ φιλόφρονος τις ἀνθρώπου γράφων
 ἐσωματοποιεῖ τὴν ἀσώματον οἴσιν.

Nel propormi questo cimento, pensavo di camminare per un'altra via, quella della prosa; via a cui ora ho rinunciato in obbedienza ai miei maestri. Mi dicono infatti – quasi mi impongono questa missione, armato della mia ispirazione – di librarmi in aria e di descrivere per intero in versi questa immagine che contiene tutte le forme delle essenze cosmiche. Un'immagine che un artista fino in uno slancio d'audacia ha dipinto, dando corpo in un'ebbrezza mentale alla natura incorporea, nella stessa disposizione spirituale con cui un filantropo ritrarrebbe gli uomini.

Nel consueto stile denso ed ermetico Giovanni rievoca per il suo uditorio i motivi che l'hanno costretto a descrivere il quadro cosmico in poesia piuttosto che in prosa com'era nelle sue primitive intenzioni, usando allo scopo le metafore tradizionali della prosa come di un andare a piedi¹⁸ e

di questa simbologia in Nonno vd. D. Accorinti (ed.), Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni. Canto XX*, Pisa 1996, pp. 34-36.

¹⁷ Su questa espressione, che può essere riguardata come una sorta di marchio del neoplatonismo tardoantico, vd. N. Aujoulat, *Le néoplatonisme alexandrin. Hiérocles d'Alexandrie*, Leiden 1986, pp. 40-42.

¹⁸ Con *sermo pedestris* si sogliono indicare generi letterari equiparabili alla prosa piuttosto che allo stile elevato della poesia: cfr. Call. *Aet.* fr. 112, 9 Pf. (in contrap-

della poesia come volo.¹⁹ Ma il verbo ἀεροβατεῖν, che compare per noi la prima volta in Aristofane nelle *Nuvole* per definire ironicamente l'interesse di Socrate per le cose celesti,²⁰ porta con sé, anche indipendentemente dalla forma letteraria in cui si esprime, la nozione del viaggio, dell'ascesa al cielo con cui metaforicamente il sapiente cerca di conoscere i primi principi.

L'ἀνάβασις εἰς οὐρανόν, che è presente con questo significato già all'inizio del poema di Parmenide, diviene concetto ricorrente nella letteratura mistica d'età imperiale, in modo particolare quella ermetica,²¹ ma anche in quella cristiana.²² Il breve paragone con il filantropo non è come osserva il Friedländer «törichterweise» (p. 166), ma indica un significativo coinvolgimento emotivo ed intellettuale dell'autore di quegli affreschi con i contenuti rappresentati, vale a dire le essenze cosmiche personificate. Dal canto suo anche il poeta, che pure ha il compito soltanto di descrivere l'audacia di un altro (vv. 23-25), si sente innalzato a percorrere quegli aerei cammini non solo verbalmente (I 6 δολιχῶ σκιρτήματι μύθων), ma anche con un impulso spirituale che lo stesso Apollo gli infonde (I 8 σοφίης ἐνοσίφρονι παλμῷ). Dunque per Giovanni questo alzarsi in volo assume un significato conoscitivo oltre che relativo ad una scelta formale, l'ecfrasi diventa pellegrino in un mondo da esplorare intellet-

posizione all'andare a cavallo come in Luc. *Demost.* enc. 5; Hor. *Sat.* II 6, 17. Nei retori d'età imperiale il βαδίζειν è visto più spesso contrapposto all'essere trasportati da un carro, come in Arist. *Or.* 45, 8 K, e Plut. *De Pyth. or.* 24, 406E. Per altri esempi di questa *imagerie* vd. E. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, I, Leipzig 1898, p. 33 n. 3.

¹⁹ Per questa immagine vd. le testimonianze raccolte da G. B. D'Alessio, *Una via lontana dal cammino degli uomini* (Parm. *Frr.* 1+6 D.-K.; Pind. *Ol.* VI 22-27; *paes.* VII b 10-20), «Studi Italiani di Filologia Classica» 13, 1995 soprattutto pp. 174 sgg. Per la metafora del volare, mettere le ali in connessione al raggiungere un alto livello di preparazione retorica, vd. R. Cribiore, *Gymnastic of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton-Oxford 2001, pp. 220 sgg.

²⁰ Alla domanda di Strepsiade su che cosa stia facendo appollaiato in alto, Socrate risponde: ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον (v. 225). Il luogo è ripreso da Platone in *Apol.* 19C, in cui Socrate citando il passo delle *Nuvole* nega di essersi mai occupato di problemi celesti.

²¹ Vd. gli esempi raccolti da J. A. Festugière, *L'idéal religieux des Grecs et l'Évangile*, Paris 1932, pp. 122 sg. Molto vicino è anche un passo di Imerio, *Or.* 48, 35-37 Colonna. Il tema del viaggio astrale ma in contesto didascalico è anche in Manil. I 13 sg. «diuvat ire per ipsum / aera...».

²² L'idea è spesso filtrata attraverso il racconto biblico del carro di fuoco di Elia: cfr. Clem. *Al. Protr.* 10, p. 68, 6; Cyrill. *Al. Comm. in Ev. Jo.* 4, 375C; Cosm. Indicopl. *Top.* 3.

tualmente e da interpretare: I 4 sg. ἔρπον ζεῖνα κέλευθα, καὶ αἰθέρι πεζὸς ὁδότης / λύσσαν ἔχων γονέσσας ἀείρομαι. Visto sotto questa luce il poemetto di Giovanni precorre la poesia visionaria del Medioevo: si pensi ad esempio ad opere come il *De universitate mundi* di Bernardo Silvestre.²³

Questo nuovo inquadramento culturale e storico-letterario consentirà di leggere il poemetto di Giovanni in un modo completamente diverso da quanto sia stato fatto finora: analizzeremo ora i dati più significativi atti ad illustrare il *Leitmotiv* di questo viaggio, vale a dire l'importanza e il ruolo della luce nella *Tabula mundi*.

Fra le prime figure descritte dopo Urano e il disco del sole che è portato sulle spalle da Atlante, vi sono Sophia e Areté, che appaiono collocate da una parte e dall'altra a reggere il disco del sole. Il loro rapporto con la luce dell'astro è così forte da essere rappresentate in tutto e per tutto come due fasi della luna, quando si mostra argentea al suo primo apparire e quando, crescendo, la sua luminosità, si fa più intensa e diviene del colore della porpora.²⁴ Della prima infatti si dice chiaramente πρωτοφανής Σοφίη περιδέξιος οἷα Σελήνη / ἄργυρῆ πέπλοισι χαράσσεται (I 71 sg.); il candore della sua figura è la nota dominante del ritratto, e ad un certo punto è assunto ad emblema della purezza spirituale necessaria a coloro che sono dediti alla poesia.²⁵ L'altra è invece caratterizzata da un chitone di un rosso intenso, che sta a significare per il poeta lo sforzo che compie il pensiero nei suoi slanci creativi per raggiungere l'apice:²⁶ di lei

²³ Vd. Curtius, *Letteratura europea*, cit., pp. 125 sgg.

²⁴ Cfr. H. Hom. *Sel.* 12 sg. λαμπρόταται τ' αὐγαὶ τὸτ' ἀεζομένης τελέθουσιν / οὐρανόνθεν e Nonn. D. XVIII 114-116, su cui vd. D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno*, Firenze 1985, pp. 234-235.

²⁵ Sembra di riconoscere in questi versi di Giovanni una nota di rimprovero verso i colleghi professori della scuola di Gaza, che non devono serbare in petto δόλον ἢ τινα μὴνιν, ma «puri noetici alveari d'ape casta» (I 80 sg.). Parimenti in *Anacr.* 5, 37-48 il poeta rimprovererà i giovani allievi di non apprezzare abbastanza i suoi insegnamenti. Questo confronto se non altro ci dice qualcosa sulla cronologia relativa delle due opere di Giovanni, che appare un giovane ancora ossequioso verso i maestri all'inizio della *Tabula mundi*, mentre un insegnante ormai maturo, desideroso di essere considerato come un padre dai propri allievi, nel passo sopra citato. Su questa sottolineatura che porta un po' di luce sul problema cronologico ha attratto l'attenzione un mio allievo, Francesco Bargellini, nella sua tesi di laurea *Ἐκφραστὶς τοῦ κοσμικοῦ πίνακος διὰ τοῦ Giovanni di Gaza. Studi propedeutici per una riedizione*, Firenze, a.a. 2003-2004.

²⁶ Evidenti sono nel passo gli echi esiodici di *Op.* 289-292 relativi al πόνος necessario all'uomo per raggiungere la vetta della virtù; qualche influenza può averla esercitata anche un passo di Quinto Smirneo, V 49-56, in cui si descrive la personificazione

ad un certo punto, I 94 sg. si dice che εἰς πόλον ὄμμα βαλοῦσα / οὐρανίου λαμπτήρος ἀμέλγεται ὁμπνιον αἴγλην, con una terminologia che rinvia inequivocabilmente al linguaggio con cui Nonno descrive la derivazione della luce lunare dal sole.²⁷

Constatiamo poi che in diversi casi anche la gestualità dei personaggi descritti è vista in stretta relazione con la luce del sole: Aion in I 156-159 guarda la luce dello splendente auriga νεῦμασιν ἀτρέποισιν con immutabile cenno, la rimira dunque fissamente. Questa figura – così si esprime Giovanni in I 145: σύμβολα πολλὰ φέρων ποικίλλεται – è ritratta con un ampio corredo di simboli: la nudità nella parte superiore del corpo esprime il suo essere divino che non ha bisogno per esistere di un chitone ben cucito, mentre il manto che gli copre la parte inferiore del corpo richiama la caducità del genere umano.²⁸ Siamo di fronte all'immagine del corpo come chitone dell'anima di ascendenza orfico-platonica:²⁹ il poeta vuol dirci che Aion in quanto pura essenza divina può rimirare la luce del sole direttamente, poiché è della stessa sostanza.³⁰

della Virtù rappresentata sullo scudo di Achille. In particolare colpisce la notazione della vicinanza al cielo di Areté che appare seduta su una palma in cima ad un monte: ὑψηλὴ ψαύουσα πρὸς οὐρανόν (v. 52). Nel passo di Giovanni la gioia e la raggiunta facilità per essere giunti sulla cima è rappresentata con la scena della danza a cui il pensiero si abbandona εἰς ἀρετὴς λειμώνας (v. 91). Anche se questi prati della virtù saranno da intendere in senso metaforico, tuttavia varrà la pena di ricordare che a Smirne, secondo la testimonianza di Philostr. *Vit. soph.* p. 54, 4-5 Kayser, esisteva un κῆπος nel santuario di Areté in cui si diceva fosse sepolto il sofista Polemone.

²⁷ Gigli Piccardi, *Metafora e poetica*, cit., pp. 229 sgg. Anche Giovanni insiste su questo dato quando descrive Selene in I 205-224, così come avviene a proposito di Iride per cui vd. particolarmente II 178 sgg. Ho tralasciato questi passi in quanto il rapporto con la luce del sole ha qui una valenza astronomica.

²⁸ Per la scansione alto/basso in una interpretazione allegorica della statua divina di Zeus vd. già Porphy. *Περὶ ἀγαλμάτων* 3, 11 sgg., p. 6° Bidez.

²⁹ Per questa immagine che ricorre già in Empedocle (fr. 126 D.-K.), vd. il commento di L. Simonini in Porfirio, *L'antro delle ninfe*, Milano 1986, pp. 149 sgg.; per il versante cristiano si ricordi il commento ai χιτῶνας δερματινοὺς di *Gen.* 3, 21 come la mortalità che Dio infligge all'uomo in Clem. Al. *Strom.* III 14; Orig. *In Gen.*, PG XII 101A; Greg. Naz. *Or.* 38, 12; *Carm.* I 1, 8, 116; Greg. Nyss. *Or. catech.*, XLV 33C, ecc.

³⁰ Con ἀτρέπος si indica una caratteristica del divino soprattutto in ambito cristiano: vd. ad es. Justin. *Apol.* I 13, 4; Eus. *Præp. evang.* VII 19, 5, ecc. Ma la figura di Aion è in realtà molto più complessa ed è presentata essenzialmente come una divinità misericordiosa: la mano destra appoggiata sulla coscia coperta dal mantello è interpretata come un gesto di protezione verso il genere umano. La sinistra, alzata a reggere l'orlo del manto, ha il pollice piegato ad avvolgere le altre quattro dita, se-

Vengono poi alcune figure che hanno a che fare con l'elemento acqua, che esprimono con la loro postura un atteggiamento di ammirato stupore verso la luce del sole: Oceano in I 276 sgg. si porta una mano davanti alla bocca mentre sdraiato guarda stupito quella luce; la sua natura è diversa e bene lo esprime il v. 280: ἀκροκελαινιόων ὑψοῦμενον ἔδρακε φέγγος, «scuro in superficie guarda lassù in alto la luce». Sembra che esista dunque una polarità irriducibile fra acqua e sole, come fra tenebre e luce. Ugualmente Bythos, l'Abisso, emergendo dalle profondità marine scorge l'occhio luminoso καὶ παλάμη θαύμαζε (I 307), si lascia andare ad un gesto di meraviglia. Si noterà che l'espressività dei personaggi è tutta affidata alla gestualità: il fenomeno è tipico dell'estetica tardoantica.³¹ È ormai un dato acquisito la predilezione di Nonno a rappresentare i personaggi attraverso la loro gestualità, piuttosto che attraverso un'analisi psicologica; similmente l'arte bizantina preferisce affidare l'espressione dei sentimenti all'enfasi dei gesti piuttosto che all'espressione del volto. Tuttavia, anche tenendo conto di questa tendenza stilistica più generale, l'attenzione prestata da Giovanni alle posture enfatiche delle mani³² si segnala an-

gno della potenza del dio che regge il cosmo, infondendogli il legame dell'armonia universale. Infine il gesto con cui mostra il mantello è interpretato in I 173 sgg. come un segno di protezione verso l'umanità perché, rivolgendosi al dio, possa sfuggire l'amaro pungolo del dolore. Anche nelle *Dionisiache* di Nonno a questa divinità è attribuito un carattere misericordioso: è Aion infatti che all'inizio del canto VII rivolge un accorato appello a Zeus perché intervenga a porre rimedio all'infelicità in cui versa il genere umano dopo il diluvio universale. Su Aion in Nonno vd. quanto dico in Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., I, pp. 512 sgg.

³¹ Sulla gestualità come espressione delle emozioni nell'arte tardoantica e bizantina vd. E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, «Dumbarton Oaks Papers» 17, 1963, pp. 95 sgg. e 109 sgg.; H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, ivi, 31, 1977, pp. 123-174.

³² Ecco altri esempi significativi: I 47 Urano è rappresentato nell'atto di tendere le mani χεῖρας ἐφαπλώσας — 64 il fanciullo che si iscrive nel disco solare ha le braccia spalancate, perché il sole appare ai giusti e splende altresì anche per gli empì. — 69 Sofia ed Areté collocate accanto ad Atlante lo aiutano a sollevare il disco del sole καὶ φλόγα χερσὶν αἶτρεν e 98 Atlante ἐς ἥρα χεῖρας αἶτρεν. — 206 sg. Selene tiene in mano il disco lunare ἐν παλάμῃ δὲ / θῆλυν δίσκον ἔχουσα. — 249 e 256 sg. i Venti trattengono con gesti enfatici le briglie dei loro cavalli. — 321 sg. Eos è descritta nell'atto di sollevare con le mani in un gesto impetuoso la frusta del carro delle Ore (ἀλλομένη δὲ / δεξιτερὴ φαέθουσιν ἀνῆρταζεν ἡμάσθλην), che a loro volta nei vv. 326 sg. stringono con le mani il giogo che serra loro il collo, mentre nei vv. 346 sg. la sesta Ora ha in mano il legame del timone del giogo. — 360 la settima Ora indica con la mano destra l'approssimarsi di una nuova aurora: δεξιτερὴν τεινύουσα μετὰσσυτον εἰς φάος ἄλλο. — II 14 l'Angelo che assiste al parto di Gaia, le tiene divaricate le gambe con le mani μεθέπων παλάμησι λεχνοῖα γούνατα Γαίης. —

che per la densità semantica assegnata ad ogni gesto, che viene puntualmente interpretato in modo allegorico: emblematica in questo senso è la scena finale del poemetto, di cui parlerò più avanti.

Accanto all'Abisso emerge dall'acqua la figura di un angelo nell'atto di spiccare il volo verso l'alto (non è l'unico nella folla dei personaggi che popola questa volta): in una mano sorregge una croce, mentre con l'altra sollevata lungo il fianco saluta la luce del cielo (ἡσπάζετο φέγγος Ὀλύμπου, I 313). Il suo gesto sembra evocare l'effusione di una δύναμις divina, quasi un gesto di benedizione: al suo passaggio l'acqua s'increspa (ἄρτι δὲ κυμαίνοντος ἔχων ρόον Ὠκεανοῖο, I 311) e non si sbaglierà nel vedere allusa in questa figura l'angelo come figura del Cristo o dello Spirito Santo e in questa scena la funzione battesimale dell'acqua.³³ E forse è

21 in un quadretto successivo Gaia tende in alto con la sua mano feconda il corno dell'abbondanza: καὶ γονίῃ παλάμῃ κέρας ὄμπιον ὑψόθι τείνει. — 36 sgg. uno dei Karpoi getta le braccia al collo della madre in segno d'amore: ὁ μὲν ἀνθερώων περιπλοκος ἡδεῖ δεσμῷ / μητέρι χεῖρας ἔλιξε συνήρορος αἰχένι Γαίης / περπλοῇ φιλόητος. Un altro tende la mano per ricevere la pioggia dalle nuvole che sono sopra di lui: 42 sg. βαίην χεῖρα τάνυσσε περισσυνον ἥρι πέμπων. / καὶ παλάμην ἐδίηνε. — 55 sgg. anche le due figure femminili che Giovanni interpreta come Europa ed Asia, in quanto continenti in cui è divisa Ἀρουρα, sono rappresentate nell'atto di ricevere la pioggia che farà crescere i frutti. A questo proposito credo sia necessario discutere il problema testuale al v. 60, dove Friedländer stampa καὶ τραεραῖς καλὰμην (παλάμην P) ἐποπτεύουσι κομίζεν / ὕδρελαῖς νιφάδεσι θαλάσσια πάντροφον ὕδωρ (Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, cit., p. 196). Io credo che vada recuperata la lezione del Palatino, in quanto le mani asciutte valgono come metonimia della terra: τραερός è epiteto costante della terra fin da Omero e qui si vuol sottolineare che il suolo terrestre ha bisogno della pioggia per far crescere i frutti. Tradurrei così il passo: «Con le loro mani asciutte sorvegliano che l'acqua nutrice di tutto si prenda cura delle messi con l'umore delle sue gocce». Al v. 64 si dice poi chiaramente ἡ δὲ θεὸς παλάμῃ παλύνει χεῖρα βαλοῦσα. — 75 sg. Afrodite è rappresentata mentre pone un dito davanti alla bocca δάκτυλον ὀρθὸν ἔθηκεν ἐπὶ στόμα e stende l'altra mano mentre guarda il sole δεξιτερὴν ἐπέτασσε καὶ ἐς φαέθοντα δοκεῖ. — 124 Χειμών tende la mano per far cadere la pioggia sulla terra assetata: καὶ παλάμην ἐτίτανε φέρον χθονὶ νύμφιον ὕδωρ. — 163 sg. l'angelo che è disegnato dietro Bronte allunga le sue mani per contenere la furia del fulmine: καὶ παλάμας ἔστρεψεν ὀπίσσω Ἀγγελιώτης / ὀλκῶν ἠνεμόφορον ἐπισπεύδουσιν ἐρύκων. — 176 Iride solleva in alto con le mani la fascia in cui si mischiano i colori dell'arcobaleno: χερσὶ δὲ μηκύνασα ροδόχροον ἄντυγα μίτρης. — 205 Eosphoros porta in mano al sole la sua lampada. — 249 sgg. della Notte si dice che «Ha appena disteso il braccio sinistro e dell'altra mano sollevando un dito, spia il diffondersi della luce, si dà a proiettare l'ombra all'opposto del lucore che appare». — 318 Etere solleva nelle mani una corona per deporla sul capo di Kosmos.

³³ Sull'angelo figura di Cristo e dello Spirito Santo che vivifica l'acqua battesimale

proprio partendo da questo elemento culturale che si può spiegare la risemantizzazione in chiave cristiana della volta di questo edificio termale, che rientra nel più generale interessamento da parte della Chiesa nel corso del VI secolo nella gestione delle Terme.³⁴

In II 65 sgg. Θάλασσα è raffigurata mentre si volge a rimirare la luce del sole, ma l'atteggiamento stavolta è diverso: i raggi le arrossano le guance, divenendo così parte di lei:

Οὐδὲ Θάλασσα τέτυκτο διανέος ἄμμορος αἴγλης,
ἀλλὰ κορυσαομένην Φαεθοντίδα λαμπάδα λεύσσει,
καὶ βλητοῦ φαέεσσι κορύσσειτο κύκλα προσώπου.³⁵

La differenza dalle altre figure acquatiche si chiarisce subito dopo, quando vediamo il mare prendere le sembianze di Afrodite dal cui grembo fuoriescono i pesci. In questo caso dunque prevale l'aspetto vitale e generativo dell'acqua, che ha bisogno di impregnarsi della luce del sole per svolgere il suo compito creativo.

Ma le figure che forse meglio di altre esprimono questo atteggiamento antinomico verso la luce del sole sono due enigmatiche fanciulle chiamate Euphoriae: si tratta di un brano molto interessante su cui è necessario soffermarsi un po' più a lungo. La loro descrizione viene subito dopo quella della fenice,³⁶ simbolo del rinnovarsi della vita dopo la morte, in-

vd. J. Daniélou, *Bibbia e liturgia*, trad. it., Milano 1958, pp. 276-286: in relazione al miracolo del paralitico nella piscina di Bethesda in *Ev. Jo. 5*, 4 (passo omissso in molti importanti manoscritti) e la parafrasi di Nonno in *P. Jo. V 22* vd. G. Agosti (ed.), Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto Quinto*, Firenze 2003, pp. 52 sgg.

³⁴ Vd. su questo importante aspetto P. Magdalino, *Church, Bath and Diakonia in Medieval Constantinople*, in R. Morris (ed.), *Church and People in Byzantium*, Birmingham 1990, pp. 165-188.

³⁵ L'immagine dell'armatura del sole si spiega con il riferimento che lo stesso Giovanni fa in I 55 al disco radiato: εἰς δέκα τενομένην θεωρήσεται. L'espressione κύκλα προσώπου è sempre usata da Nonno nel significato di «guance», significato che andrà verosimilmente adottato anche nel nostro passo (come in II 237), anche se seducente sarebbe qui intendere il sintagma nel senso di «occhi», in quanto si verrebbe a creare un'analogia forte fra l'occhio raggiato del sole e il suo riflesso negli occhi di Thalassa-Afrodite; interpretando così, si spiegherebbe meglio la ripetizione al v. 67 di κορύσσειτο, che Graefe propone di correggere in χαράσσειτο. Il rapporto di Thalassa con Fetonte è ribadito ancora in II 76 sg.

³⁶ Sulla simbologia della fenice vd. R. Van den Broek, *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Tradition*, Leiden 1972. La versione del mito offerta da Giovanni presenta alcuni elementi originali, tutta volta com'è a rafforzare la correlazione del leggendario uccello con il sole: è così che la fenice si immola po-

terpretato qui in stretta relazione alla circolarità del moto del sole. Rivive qui l'antica simbologia del fuoco come elemento che distrugge una forma corporea per conferirle di converso una sorta d'immortalità. La fenice dunque, chiamata qui ad esemplificare l'associazione della luce del sole all'idea della vita e della morte, costituisce il più appropriato *trait-d'union* con la descrizione che segue, fornendoci la chiave interpretativa delle Euphoriae. Ecco il testo in questione (II 227-238):

Καὶ δύο θάμβος ἔχουσι φιλέμποροι οἳ αὖ γυναῖκες
πολυφόρου Δήμητρος ἀπήμονος ἀνδράσι κοῦραι.
Καὶ φρένα ποιμαίνουσιν· ὃ δὲ θρασύβουλος ἐκείνος
230 ταλμηροῖς καλὰ μοῖσιν ἀταρβήτοισι χαράξας
Εὐφορίας ἐκάλεσσε βαλὼν σμητὰ μορφῆς.
Ἵν σέβας ἀγλαόμορφον ἐμαντεύοντο χιτῶνες.
Ἦ μὲν χεῖρας ἔχουσα παρήσι³⁷ μάρτυρι πομπῇ,
λοξὰ παρακλίνασα κάρη μελανόχροα πέπλοις,
235 θαμβάλῃ κραδίη νοερὸν φάος εἶδεν Ὀλύμπου·
ἢ δ' ἐτέρη φαέεσσι διάκτορον ὄμμα τανύσσει
οἶρεϊ φοινίξασα διανέα κύκλα προσώπου,
δεξιτερὴς ὀρηκτὰς ἐφαπλώσασα ταθέντας.

E suscitano meraviglia in foggia di commercianti
le due figlie della fertile Demetra propizia agli uomini.
Si prendono cura anche della mente; e quell'audace
che con ardito impavido pennello le ha ritratte,
le ha chiamate Euphoriae, introducendo dei simboli nella loro figura.
Le splendide vesti significano³⁸ la loro maestà.
Una, tenendo le mani sul volto con un impulso che ne rivela la natura,
la testa reclinata di lato che il mantello fa nera,
rimira la luce noetica del cielo con animo sbigottito.
L'altra invece tende lo sguardo come un messaggero alla luce;
un velo le arrossa le guance diafane,
mentre distende i ramoscelli della mano destra.

nendosi di fronte al disco solare per carpire la vampa infuocata che la incenerisce, per rinascere poi αὐτοφαῖς (II 215-221). Si ha l'impressione che il poeta abbia alleggerito la leggenda dei suoi elementi narrativi, per creare una scena simbolica di intenso misticismo.

³⁷ Traduco accogliendo la proposta di correzione avanzata in apparato *ad loc.* da Friedländer, *Jobannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, cit.: παρήσι al posto del tradito παρήσι. Questa costruzione col dativo si ritrova infatti in un contesto simile in Nonn. D. XXXI 3 χρύσεα χιονέσι παρήσι βόστρυχα σείων.

³⁸ Per μαντεύομαι ad introdurre il momento esegetico di una figura vd. anche I 87: καὶ χροὶ πέπλου μαντεύεται, ὅτι... a proposito di Areté.

La personificazione dell'idea di abbondanza, di produttività, vista come una divinità, compare in alcune iscrizioni d'età ellenistica ed imperiale, col nome di Εὐφορία o anche di Εὐπορία;³⁹ se ci volgiamo al campo delle rappresentazioni pittoriche, senza lasciarci scoraggiare dal silenzio di queste voci nel LIMC, troveremo fra i mosaici tardoantichi alcune interessanti risposte alla nostra ricerca. Ad Antiochia ad esempio, nel mosaico detto di Mnemosyne, troviamo due figure, poste accanto alle quattro Stagioni, dal nome significativo di Εὐκαρπία e Ἀγορά. Il significato allegorico della scena verte sull'opera generatrice delle stagioni e sui benefici procurati all'umanità. Levi, che ha studiato queste immagini,⁴⁰ riconosce nella figura di Agorà, l'equivalente greco della latina Annona (εὐτηρία), una personificazione del prodotto annuale del raccolto, che è spesso associata a Cerere, da cui ad un certo punto diviene indipendente. Fra gli attributi che le vengono accostati troviamo la cornucopia, le spighe di grano e talvolta una nave o parti di essa, con allusione all'esportazione dei prodotti dei campi. Anche l'Eucarpia di questo mosaico costituisce a detta di Levi un altro aspetto di Cerere. Nel mosaico cosmologico di Merida,⁴¹ troviamo nella parte inferiore, accanto alle personificazioni di Oceano, Tranquillitas e Pharus, tre figure designate come Copiae e Navigia, due delle quali hanno sulle spalle un fanciullo in atto di remare; gli attributi che le contraddistinguono hanno tutti a che fare con la navigazione, a significare l'importanza del commercio marittimo.

A questo punto siamo in grado di capire il motivo per cui le Euphoriae sono descritte da Giovanni come φιλέμποροι οἷα γυναικες (v. 227): l'idea di produttività e di abbondanza è inscindibilmente legata a quella del commercio. Tuttavia Giovanni non chiarisce che cosa in concreto doveva suggerire allo spettatore questa notazione, se l'abbigliamento delle due fanciulle o la presenza di qualche attributo: la sua attenzione è attratta piuttosto dall'atteggiamento delle Euphoriae, in quanto gli consente di passare al piano esegetico-allegorico. Ancora una volta constatiamo che il dato descrittivo è il risultato di un lavoro di selezione dipendente dall'in-

³⁹ Per Euphoria come dea vd. CIA III 1280a (III d.C.); è altresì una delle Ore in Hyg. Fab. 183. In CIG II 1104 si parla di un tempio di Euteria e in IG XII 2, 262 è conservata un'iscrizione alla base di una statua di Demetra che riceve l'epiteto cultuale di Euteria. Euthenia personificata come una dea è presente soltanto nell'Egitto greco-romano dall'età di Augusto in poi, associata spesso al Nilo, rappresentata con in mano spighe e loto.

⁴⁰ D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-Oxford, I, The Hague 1947, pp. 295 sg., pl. LXVII a-b, e J. Balty, *Eukarpia*, in LIMC.

⁴¹ Vd. M.-H. Quet, *La mosaïque cosmologique de Mérida*, Paris 1981, pp. 32 sgg.

terpretazione che il poeta dà di una figura, il che a volte, come in questo caso, genera oscurità.

Segue subito dopo al v. 228 l'affermazione della discendenza delle due Euphoriae da Demetra, un dato che, come abbiamo appena visto, appare logico e conforme alla tradizione; la notizia andrà intesa in un senso forse più ampio di una diretta parentela: il poeta ci vuole avvertire che siamo di fronte a due fanciulle demetrichie. D'altra parte è cosa nota che, nel culto e nella letteratura si parla spesso di τὸ θεῶ, θεομορφῶ al duale o anche di Δαμάτερες, Μεγάλοι θεοί al plurale, a proposito della coppia Demetra/Persefone.⁴² Non è ancora stata studiata l'incidenza di elementi tratti dai Misteri eleusini nell'opera di Giovanni, ma anche ad una prima lettura è possibile riconoscere spunti che provengono da quella sfera religiosa,⁴³ senza che ciò sia sentito nel benché minimo contrasto con l'impostazione cristiana del poemetto. In una sezione dedicata a render conto delle forze che presiedono alla fertilità della terra, un professore della Scuola di Gaza di evidente formazione neoplatonica non doveva sentire alcun imbarazzo a recuperare figure e idee appartenenti ai Misteri più famosi dell'antichità, che oltre tutto godettero di una vitalità che andò ben al di là dei limiti storici imposti dalla legislazione romana antipagana.⁴⁴

⁴² Vd. Th. H. Price, *Double and Multiple Representations in Greek Art and Religious Thought*, «Journal of Hellenic Studies» 91, 1971, p. 51.

⁴³ Eloquente in questa direzione è la ripetuta menzione di serpenti che appaiono strettamente legati all'idea della fertilità della terra (valga per tutti il serpente che si attorciglia intorno al collo della Terra e alla cornucopia da lei retta in una mano, in II 23-26, per cui si può evocare il carro di Tritolemo tirato dai draghi, che gira il mondo per seminare il grano) o la spiga mietuta in II 32, che secondo alcune testimonianze costituiva l'oggetto della rivelazione sacra ad Eleusi (cfr. Hippol. Ref. haeres. V 8, 39) o ancora la rappresentazione dell'Estate come Θαλυσιάς (II 297) e Ἀλωιάς (II 300), definita significativamente ἐλπίς ἀνάγκης / ζωογόνος βιότοιο (II 303 sg.), dove si travalica in modo inequivocabile l'ambito naturale, per introdurre una prospettiva escatologica, quella speranza di vita dopo la morte che è al cuore dei misteri eleusini: vd. le testimonianze raccolte da P. Scarpi, *Le religioni dei misteri. I. Eleusi Dionisismo Orfismo*, Milano 2002, pp. 209-219. Aleggias in tutta la sezione dedicata alla terra e al suo «matrimonio» con la pioggia la stessa atmosfera sacrale che ritroviamo nella *Descriptio diei autumnalis* di Pampr. fr. 3 Livrea, in cui già l'editore rilevava a suo tempo la presenza di una ritualità pagana ispirata ai misteri eleusini: cfr. Livrea, *Pamprapio*, cit., pp. 128 sg., per la stretta connessione di ciò che sopravviveva del rituale eleusino nella tarda antichità con l'ambiente neoplatonico ateniese.

⁴⁴ Sulla sopravvivenza dei misteri eleusini in età imperiale vd. L. J. Alderink, *Eleusinian Mysteries in Roman Imperial Times*, in ANRW, II 18 2, Berlin-New York 1989, pp. 1457-1498, e K. Clinton, *The Eleusinian Mysteries: Roman Initiates and Benefac-*

Ma non appena definita l'identità e la sfera di appartenenza di queste personificazioni, Giovanni passa all'interpretazione allegorica dell'atteggiamento in cui sono ritratte: il segnale di passaggio all'esegesi allegorica è dato al v. 229 dalla notazione καὶ φρένα ποιμαίνουσιν, che segna il cambiamento di livello dalla sfera iconografica a quella intellettuale. Le due fanciulle non sono solo chiari simboli della fecondità della terra, ma costituiscono, per chi sa ben guardare e leggere i segni con cui il pittore le ha rappresentate (v. 231, σημήτια⁴⁵ μορφῆς), un messaggio d'ordine spirituale. E il messaggio è di tale importanza che il poeta sente di dover ricordare al lettore (e allo spettatore) l'audacia dell'artista (v. 230, τολμηροῖς καλὰ μοῖσιν ἀταρβήτοισι, che richiama il proemio giambico, vv. 16-19). Dopo aver precisato che le splendide (ἀγλαόμορφον è ipallage) vesti delle due fanciulle sono da interpretare come un segno della loro sacralità,⁴⁶ Giovanni passa a descriverle separatamente come due figure connesse in qualche modo alla morte e alla vita. Siamo di fronte ad una sorta di sdoppiamento della figura di Persefone, che per la sua vicenda ben si prestava a simboleggiare sia il regno delle tenebre, l'Adè, che il momento del ritorno alla vita, in un mito con evidenti collegamenti col ciclo annuale della vegetazione. Nell'*Inno orfico* 29 a lei dedicato viene presentata nei vv. 15-16 come

Ζωὴ καὶ θάνατος μόνῃ θνητοῖς πολυμήχοις,
Φερσεφόνῃ φέρβεις γὰρ αἶε καὶ πάντα φονεύεις.

In Giovanni lo sdoppiamento sulla base di queste opposte qualità diviene effettivo e non si sbaglierà nel riconoscere proprio in questo *Inno orfico* una delle fonti del Gazeno: anche la notazione καὶ φρένα ποιμαίνουσιν si presenta come un allargamento semantico del φέρβεις... πάντα dell'*H. Orph.* 29, 16, che rimanda all'interpretazione etimologica del nome Φερσεφόνῃ. Inoltre a parte qualche eco verbale (vd. ad es. *H. Orph.* 29, 9 ἀγλαόμορφε), colpisce nell'ultimo verso del brano l'immagine in cui il poeta rappresenta le dita della mano tesa di una delle due fanciulle come

tors, *Second Century B.C. to A.D. 267*, ivi, pp. 1499-1539. Per l'arte vd. D. H. Wright, *The Persistence of Pagan Art Patronage in Fifth-Century Rome*, in *AETOS. Studies in honour of Cyril Mango*, Stuttgart-Leipzig 1998, pp. 354 sgg.

⁴⁵ Oltre σημήτιον in questo significato Giovanni usa σῆμα in I 150 (σῆματα φαίνει / ὅτι...) e II 222 (Ἡλίου τόδε σῆμα περίδρομον, ὅτι...), τεκμήρια in I 309 e σῆμα-βολον in II 51.

⁴⁶ Il σέβας è una caratteristica che Giovanni rileva per personificazioni particolarmente importanti: I 76 a proposito di Sophia, I 132 di Areté, I 272 dell'Oceano primordiale e II 313 dello stesso Cosmo.

ὄρηκας, traducendo in un'ardita metafora (non è la sola a proposito delle mani) il più generico v. 13 dell'*Inno orfico* a Persefone, dove la dea appare

ἱερὸν ἐκκαίνουσα δέμας βλαστῶς χλοοκάρποις.

Ma il momento più importante della descrizione è sicuramente l'atteggiamento delle due fanciulle verso la luce del sole: è soprattutto a questo riguardo che emergono le note distintive che rendono antitetiche le due Euphoriae. La prima sembra ripararsi il volto con le mani dalla luce del sole e l'ombra che così si produce le scurisce il capo che dietro il mantello appare nero. Il suo contatto con la luce è dunque indiretto ed è fonte per lei di uno sbigottimento che ci rivela la sostanziale estraneità della sua natura rispetto al sole. Al v. 233 l'espressione nonniana μάρτυρι ποιμή⁴⁷ ha lo scopo di avvertire il lettore che quel gesto si carica di un significato più profondo che rivela, «testimonia» la vera natura della fanciulla. Anche la posizione della testa rientra in questa logica esegetica e il suo apparire reclinata da una parte (λοξὰ παρακλίναςα al v. 234) è indice di un essere «obliquo», che si rivolge altrove, incapace dunque di elevarsi verso la luce.⁴⁸ L'altra invece indirizza lo sguardo direttamente verso il sole e il suo velo così illuminato le arrossa le guance. L'espressione φάε'εσι διάκτορον ὄμμα τανύσσας, che formalmente deve qualcosa a Nonn. D. XXXVII 71 ἀλλὰ θεὸς Φαέθοντος ἐναντίον ὄμμα τανύσσας, sta ad indicare un rapporto più profondo del personaggio verso il vespere φάος, una tensione verso l'alto e una capacità di divenire tutt'uno con quella luce, un po' come un anonimo epigrammatista dice di Platone in *A.P.* IX 188, 3 πρῶτος δ' εἰς τε θεὸν καὶ εἰς οὐρανὸν ὄμμα τανύσσας o ancora Giuliano di sé stesso nell'orazione *A Helios re*, I, 10 sg.: εἰς αὐτὸν μόνον [il Sole] ἀτενὲς ὄραν ἐπέθυμον.

Nel primo caso dunque il mantello della fanciulla costituisce un ostacolo al suo rapporto con la luce, mentre nel secondo la veste si impregna di quella luce, donando una sorta di luminosa trasparenza al volto della fanciulla. Come abbiamo già visto per la figura di Aion, anche qui agisce la metafora del corpo come mantello e, solo quando il corpo non è di ostacolo all'elevazione dell'anima verso la luce noetica, la vita è possibile con

⁴⁷ Su μάρτυς in Nonno vd. F. Vian, *MARTYR chez Nonnos de Panopolis: étude de sémantique et de chronologie* (1997), in F. Vian, *L'épopée posthomérique. Recueil d'études*, édité par D. Accorinti, Alessandria 2005, pp. 565-584, e le mie precisazioni sull'argomento in Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, I, cit., pp. 56 sg.

⁴⁸ Vd. Synes. *H.* I, 259-265.

la sua capacità di creare, per dirla con Giovanni, di far spuntare nuovi virgulti, che sono sì reali ramoscelli di una pianta che spunta a primavera, ma anche e soprattutto prodotti dello spirito.⁴⁹

Il poemetto si conclude con la descrizione di una scena che in qualche modo riassume il senso dell'opera; si tratta dei versi 314-343; l'Etere, che vola alto a causa del calore che gli proviene dalla vampa solare, pone una corona di luce, quasi un investimento dall'alto, sul capo di Kosmos rappresentato come un essere immane in atto di calpestare Physis che appare prostrata ai suoi piedi in forma di leone.

La Φύσις personificata nell'arte si trova documentata soltanto, per quel che mi risulta, nel gruppo dell'Apoteosi di Omero di Archelao di Priene (II d.C.), dove compare nelle sembianze di un fanciullo e, nel mosaico cosmologico di Merida, rappresentata come una figura femminile che si iscrive nella nicchia creata dal drappeggio dei suoi veli, a cui le sfumature cromatiche danno l'effetto della profondità.⁵⁰ Ma qui siamo lontani da questo ambito, ché si assiste anzi ad un rovesciamento di questa concezione della Natura, che ha a che fare piuttosto con l'elemento irrazionale che deve essere sconfitto dalla ragione e dall'ordine, perché sia possibile la creazione: ciò è simboleggiato da un gesto della mano di Kosmos, che alza quattro dita della destra, tenendo invece piegato in basso il pollice: questo significa che l'unione dei quattro elementi avviene in base ad una legge di unità.⁵¹ Su questa personificazione del cosmo può

⁴⁹ Mi piace evocare qui alcuni versi di Georg Trakl che a distanza di secoli riprendono la stessa immagine espressa da Giovanni: «Balde an Verfallener Mauer blühen / Die Veilchen, / Ergrünt so stille die Schläfe des Einsamen» (*Im Frühling*, da *Sebastian in Traum*, vv. 7-9).

⁵⁰ Vd. su questa figura le osservazioni di Quet, *La mosaïque*, cit., pp. 148-152. La Natura come divinità conosce una particolare fortuna nel tardo stoicismo e nel neopitagorismo (in *H. Orph.* 10 è vista come un principio che abbraccia il mondo fisico e morale, come avviene nello stoicismo, vd. G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Milano 2000, p. 271; in Mesomede, *H. I*, la Natura è madre del cosmo). In Claudiano XXII 2, 431 sgg. è vista come il guardiano davanti alla grotta di Aion; in Nonn. *D. II* 650 sgg. la Φύσις ha il compito di risanare le ferite inferte alla terra durante la Tifonia, mentre in XLI 51 sgg. è vista nel ruolo di demiurgo dei primi uomini apparsi sulla terra a Berito, generati νόστοι γούρον (v. 53) per mezzo della mescolanza dei quattro elementi: cfr. Gigli Piccardi (ed.), Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, I, cit., pp. 250 sg. Sull'evoluzione del concetto di natura vd. Curtius, *Letteratura europea*, cit., pp. 123-145.

⁵¹ Una simbologia analoga delle dita è applicata, come si è visto prima, anche alla figura di Aion in I 162 sgg. Si può confrontare per l'analogo significato cosmico la mano votiva di Sabazio, su cui così si esprime K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, p.

aver agito una suggestione della figura di Eracle nell'atto di sconfiggere il leone di Nemea (cfr. *LIMC*, figg. 1918-1920). Le fatiche di Eracle erano state fatto oggetto di interpretazione allegorica come il trionfo del λόγος sull'irrazionalità (cfr. Corn. *Theol.* 4, 13; 30, 9 *et al.*; Heracl. *Quaest. Hom.* 33). In particolare il leone è visto come l'istinto che porta l'uomo a compiere ciò che è moralmente riprovevole (*Quaest. Hom.* 33, 3).

Ma al di là del modello iconografico, si deve notare che anche in questo caso interagiscono, senza che si possa agevolmente distinguerle, la componente cristiana e quella neoplatonica: penso ad esempio al motivo del cavaliere che calpesta un leone (o più in generale una belva), che ricorre su amuleti protobizantini e stoffe copte: in un caso studiato da H. Maguire⁵² una scena analoga è così commentata: ΕΙΣ Ο ΘΕΟΣ Ο ΝΙΚΩΝ ΤΑ ΚΑΚΑ. Ma una visione così negativa della natura come ὕλη si addice anche all'ideologia neoplatonica: il cosmo permeato della luce del Νοῦς informa la materia dei principi razionali ed etici (rappresentati dalle figure di Arété e Sophia) che soli danno un senso alla creazione del mondo.

Il poema termina con la notazione di una consapevole e umile incapacità a comprendere il cosmo: la mente umana si smarrisce, scoprendo i propri limiti davanti al mistero della creazione. Il viaggio finisce qui: la *Tabula mundi* di Giovanni, vista in quest'ottica, sta a testimoniare la capacità dell'ecfrasi tardoantica di costituirsi come un'esperienza mistica visionaria che guida il lettore oltre il visibile.

Daria Gigli Piccardi

185: «The complex iconography encompasses the entire cosmos, beginning at the bottom with fertile earth». Cfr. anche Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculaneum*, Leiden 1971, n. 69, figg. 32 e 33.

⁵² Vd. H. Maguire, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, «Dumbarton Oaks Papers» 44, 1990, pp. 216 sg.; in particolare l'amuleto riprodotto alla fig. 4.