

L'OCCASIONE DELLA *TABULA MUNDI*  
DI GIOVANNI DI GAZA

È ormai un dato noto a tutti che la letteratura efrastica tardoantica<sup>1</sup> dedicata alle opere d'arte nasce come letteratura d'occasione, quando non si tratti di esercizi retorici da manuale scolastico. Si descrive un monumento, un edificio, un mosaico al momento della sua inaugurazione o di un restauro importante o semplicemente in occasione di qualche festa cittadina in cui intervenga un personaggio politico di un qualche rilievo. L'efrasi era in grado dunque di veicolare contenuti ideologici in relazione all'evento cui era connessa: accade così che poemetti come la *Descrizione di S. Sofia* di Paolo Silenziario trascendano il dato descrittivo e siano attraversati da una evidente innervatura ideologica a lode della politica di Giustiniano<sup>2</sup>. Ugualmente i numerosi spunti efrastici nelle declamazioni del retore Coricio sono connessi alla lode del vescovo Marciano, promotore dell'edificazione di chiese e terme a Gaza nel VI sec.<sup>3</sup>. In alcuni casi è però difficile per vari motivi risalire all'evento cui collegare il brano efrastico: il poemetto di Cristodoro di Copto ad esempio, che descrive le statue del Ginnasio detto dello Zeusippo a Costantinopoli, privo com'è del proemio giambico, destinato generalmente ad informare il lettore sui dati mondani della recitazione, risulta di difficile collocazione storica<sup>4</sup>. Per quanto riguarda la *Tabula mundi* di Giovanni, sofisticata descrizione degli affreschi della volta delle terme invernali di Gaza, non è stata finora avanzata nessuna ipotesi al riguardo: dai proemi, in parte giambici in parte esametrici, premessi ai due canti di cui si compone il poemetto, si ricava ad una prima lettura l'evidenza di una declamazione pubblica davanti ad un udi-

<sup>1</sup> Vd. la recente messa a punto di M. Boeder, *Visa est Vox. Sprache und Bild in der Spätantiker Literatur*, Frankfurt am Main 1996.

<sup>2</sup> Vd. al riguardo R. Macrides-P. Magdalino, *The architecture of ekphrasis. Construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia*, “Byzantine and Modern Greek Studies” 12, 1988, 47-82 e Paul le Silentiaire, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, traduction de Marie-Christine Fayant et P. Chuvin, Die 1997, 44 ss.

<sup>3</sup> Sull'importanza delle orazioni di Coricio per conoscere la vita sociale e la storia locale di Gaza vd. F. K. Litsas, *Choricus of Gaza: an approach to his work. Introduction, translation, commentary*, diss. Chicago 1980, 63 ss.

<sup>4</sup> Qualche ipotesi al riguardo formula F. Tissoni, *Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Alessandria 2000, 57 s. Vi sono casi più fortunati: il lungo epigramma (A.P. 1.10) dedicato al restauro, voluto da Anicia Giuliana, della chiesa di S. Polieutto a Costantinopoli, fu scolpito sulle pareti dell'edificio in una monumentale iscrizione. Vd. su questo C. Mango-I. Sevckenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, “DOP” 15, 1961, 243-7 e C. Capizzi, *Giuliana. La committente (c. 463-c. 528)*, Milano 1997, 107-15.

torio colto, probabilmente composto dai professori della scuola di retorica della città, dal momento che il poeta si richiama ai suoi insegnanti per giustificare la scelta di scrivere in versi piuttosto che in prosa<sup>5</sup>. Ma ad una lettura più attenta i proemi rivelano informazioni preziose sulla festività durante la quale il poemetto o parte di esso fu letto; una volta decrittate queste informazioni, saremo in grado finalmente di capire meglio le finalità di quest'opera e di dare un senso a quella ambiguità religiosa che ha costituito finora uno dei maggiori nodi da sciogliere per la comprensione del poemetto.

Il secondo canto della Ἐκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος di Giovanni di Gaza è incentrato sulla descrizione di personificazioni<sup>6</sup> che hanno a che fare con l'idea della fertilità della terra e del ciclo vitale che domina la natura. Vi compaiono infatti figure, di volta in volta connesse all'elemento "terra" o all'elemento "acqua" o al cielo, che ricordano tutte in qualche forma la ciclicità cosmica con il suo alternarsi di vita, connessa alla produttività, e di morte. È un dato ormai accertato l'influenza della religiosità fenicia su Gaza: la coppia di Afrodite e Adone come divinità del rigoglio della vegetazione e dell'amore fa sentire la sua presenza nella vita spirituale e culturale della città sotto vari aspetti. Marco Diacono nella sua *Vita di Porfirio* parla della presenza a Gaza di un tempio dedicato ad Afrodite e di una statua della dea che si trovava all'ingresso della città, che era oggetto di una particolare devozione popolare, in connessione al matrimonio e alla fecondità delle donne<sup>7</sup>. Importante è anche la testimonianza offerta dai mosaici della regione: particolarmente le scene rappresentate nella cosiddetta Sala dell'Ippolito a Madaba, dove il pannello sovrastante la scena con Fedra e Ippolito ritrae Afrodite e Adone in amoroso colloquio, circondati da Eroti e Cariti. La presenza di una contadina che porta una cesta di frutti e di rose che un Amorino ha rovesciato in terra, evi-

<sup>5</sup> Su questo passo vd. le mie osservazioni in *Aerobatein. L'ecfrasi come viaggio in Giovanni di Gaza*, "MEG" 5, 2005, 185 ss.

<sup>6</sup> Sulla personificazione di concetti astratti nella letteratura e nell'arte greca vd. almeno L. Petersen, *Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildender Kunst*, Würzburg 1939; K. Reinhardt, *Personifikation und Allegorie*, in C. Becker (hrsg.), *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*, Göttingen 1960, 7-40; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993; J. Duchemin (éd.) *Mythe et personification. Actes du colloque du Grand Palais*, Paris 1980; J. J. Paxson, *The poetics of Personification*, Cambridge 1994; L. Pernot, *Quand Diogène dépeignait les démons (Dion de Pruse or. IV)*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2001, 169-84; E. Stafford, *Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece*, Swansea 2000.

<sup>7</sup> Vd. su questi aspetti *Gaza méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*, présenté par Jean-Baptiste Humbert, Paris 2000, 54 ss.

denzia un chiaro riferimento alla crescita della vegetazione e alla sua rigogliosità<sup>8</sup>. La coppia è evocata anche all'inizio dell'*ekphrasis eikonos* di Procopio fra le vittime illustri dell'Amore, con il consueto riferimento alla rosa divenuta rossa per il sangue della dea: καὶ βοᾷ τὸ ρόδον τὸν ἔρωτα (1.10), nonché in varie *Anacreontiche* di Giovanni e di Giorgio Grammatico<sup>9</sup>, che documentano lo stesso 'milieu' culturale. Si può affermare tuttavia che, anche al di là di questi tratti locali, la religiosità e l'arte tardoantica tendono ancora a vivere il tema della fecondità della terra, legata al ritorno delle stagioni, in una dimensione sacrale, in cui non si è spento ancora del tutto l'eco degli antichi riti misterici, quelli eleusini e quelli dionisiaci.

Tornando a Giovanni, una rapida disamina del secondo canto e del suo breve proemio ci consentirà di valutare l'effettiva presenza di una chiara simbologia connessa al ciclo vitale, sentita in relazione all'azione ordinatrice e creatrice della figura del Cristo-Sole<sup>10</sup>. Il canto si apre con un breve proemio giambico (vv. 1-4) in cui il poeta riprende la sua opera di κοσμογράφος dopo una pausa segnata dal mezzogiorno. Si è da poco spenta l'eco degli applausi della seduta della mattina, e Giovanni ricomincia a declamare:

ἐνταῦθα σεμνῶς τοῦ κρότου κεκμηκότος  
 ἔστιν μεσοῦσης τῷ δρόμῳ τῆς ἡμέρας.  
 Πάλιν παρήλθον καὶ δραμῶν κοσμογράφος  
 ἀρχὴν ἐποίουν τῶν λόγων ἐκ τῶν ρόδων.

Apprendiamo dunque dallo stesso Giovanni che la lettura del poema avviene in due momenti diversi del giorno: la mattina sembra dedicata alla declamazione del primo canto, mentre al pomeriggio è destinata la lettura della seconda parte del poemetto<sup>11</sup>. La descrizione in esametri riprende subito

<sup>8</sup> Vd. le interessanti osservazioni di Rina Talgam, *The Ekphrasis Eikonos of Procopius of Gaza*, in: *Christian Gaza in Late Antiquity*, ed. by Brouria Bitton-Ashkelony and Aryeh Kofsky, Leiden-Boston 2004, 209-34, particolarmente 223-7. Sulla Sala dell'Ippolito vd. M. Piccirillo, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Milano 1989, 52-8; H. Buschhausen, *La Sala dell'Ippolito presso la chiesa della Vergine Maria*, in *I mosaici di Giordania*, a cura di M. Piccirillo, Roma 1986, 117-27.

<sup>9</sup> Vd. Jo. *anacr.* 5.29-36 dove Adone è interpretato allegoricamente come frutto e 6.31 ss. dove il mito è evocato nell'ambito del problema di come le passioni possano penetrare nell'Olimpo (vd. anche Giorgio Gramm. *an.* 3.35-8); ma soprattutto importanti per la fusione del tema della rosa con il mito di Afrodite e Adone e di Fedra e Ippolito sono la n. 5 ("Che cosa direbbe Fedra vedendo Ippolito coronato di rose") e la 6a. Su Adone vd. W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris 1966.

<sup>10</sup> Sul ruolo della luce del Sole come elemento portante dell'ecfrasi giovannea vd. Gigli Piccardi, *Aerobatein...*, passim.

<sup>11</sup> Indicazioni sulla 'performance' in cui il poeta declama la sua opera non sono rare nei poemi ecfraistici tardoantichi: Paolo Silenziario ad esempio annuncia l'ingresso nel tempio di S. Sofia (vv. 311-53) che coincide con l'inizio della descrizione dell'interno della chiesa,

dopo il breve proemio con il quadro appena annunciato di un prato di rose:

Καὶ ρόδα μαρμαίροντα φίλης ἀνέτειλεν ἀκάνθης  
 εἰς χάριν ἀβροπέτηλον ἀνοιγομένοιο κορύμβου,  
 ἄζομένου λειμῶνος ἐπιχθονίου ροδεῶνος·  
 καὶ πολὺς ἐρπύζων χλοερὸς βλάστησε κομήτης  
 εἰαιρινὴν γελώσσαν ἀπαγγέλλων Ἀφροδίτην·  
 καὶ κρίνα βαιὰ τέθηλε φαληριόωντα πετήλοισ.

Questi versi servono da introduzione alla descrizione del gruppo di Ge e i Karpoi che segue nei vv. 7 ss., ma alludono altresì in modo inequivocabile alla ἡμέρα τῶν ρόδων, una festa celebrata a Gaza verosimilmente intorno all'equinozio di primavera, di cui abbiamo una chiara testimonianza nelle *Anacreontiche* dello stesso Giovanni e di Giorgio Grammatico, nonché nelle declamazioni di Procopio e di Coricio<sup>12</sup>. La celebrazione di tale festa a carattere laico, probabile continuazione in epoca cristiana dei Rosalia<sup>13</sup>, era occasione a Gaza di declamazioni pubbliche e di agoni poetici<sup>14</sup> e sembra fosse connessa con l'aspetto secolare del rinnovamento<sup>15</sup>: lo stesso Giovanni in

facendo capire che i versi precedenti sono stati pronunciati all'esterno del tempio (v. 312 Τὶ δὲ μῦθον ἐλίσσομεν ἔκτοθι νηϋ;) e non manca di dare un colpo d'occhio al lettore sulla processione di vescovi che, guidata dal patriarca di Costantinopoli, incede con canti sacri nella chiesa.

<sup>12</sup> Vd. Jo. Gaz. *anacr.* 4 e 5 e Giorgio Grammatico *anacr.* 1, le cui intitolazioni fanno un chiaro riferimento a tale festa; Procopio *or.* 3, p. 89 Garzya-Loenertz; Chor. p. 196 s. Foerster.

<sup>13</sup> Vd. da ultimo N. Belayche, *Pagan festivals in fourth-century Gaza*, in *Christian Gaza...* 17 e J.-A. Hild, *Rosalia in DAGR* 4.2, p. 895.

<sup>14</sup> Una discussione sulle caratteristiche di questa festa si trova in *Cinque poeti bizantini, Anacreontee dal Barberiniano greco 310*, a cura di F. Ciccolella, Alessandria 2000, 143-5: si è proposto di identificarla ora con i *Rosalia*, una festa molto diffusa nel mondo greco-romano, documentata a partire da Domiziano, ora con la festa di Maiuma, dedicata ai misteri di Dioniso e Afrodite nell'area siro-palestinese. Ma in mancanza di ulteriori dati, non è possibile ancora chiarire il carattere che tale festività assumeva a Gaza: un elemento sicuro è la sua stretta connessione con le declamazioni che avvenivano all'interno della scuola. Vd. su questo aspetto F. M. Abel, *Gaza au VI<sup>e</sup> siècle d'après le rhéteur Choricios*, "Rev. Bibl." 1, 1931, 29. P. Friedländer, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza des Prokopios von Gaza* "Εκφρασις Εἰκόνοϋς, Città del Vaticano 1939, 24 s. postula anche per questa orazione di Procopio una recitazione in occasione di tale festa.

<sup>15</sup> La stessa idea di rinascita è chiamata ad esprimere la primavera anche in contesto cristiano: si pensi all'orazione 44 *In novam dominicam* di Gregorio di Nazianzo (PG 36, 617C-620B), dove una descrizione della primavera che deve molto formalmente ad un brano analogo di Libanio (VIII 479-82 Foerster), esemplifica metaforicamente la rinascita dell'uomo attraverso Cristo. Cfr. anche Giorgio di Pisidia *Hexaem.* 298-300. Vd. su questo H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 42 ss., che ne delinea la fortuna nella letteratura e nell'arte bizantina. Vd. anche G. Peers, *Manuel II Paleologos' Ekphrasis on a tapestry in the Louvre: word over image*, "Rev. Et. Byz." 61, 2003, 206 ss.

*Anacreont.* 5.5-12 (“Composizione presentata il Giorno delle Rose nella propria scuola”) la collega all’idea di fertilità della terra e più in generale a quella di ἀνανέωσις del cosmo (vv. 9 s. ἵνα κόσμος ἀμφιθάλλων / ἐρόεις ἀεὶ νεάζῃ). Comune inoltre in questo contesto è la menzione di Afrodite in relazione al suo sorriso, segnale del rinnovato fulgore della terra a primavera, e del suo bianco incarnato (qui i gigli) in contrasto al rosso delle rose, il verdeggiare della natura, l’aprirsi dei boccioli<sup>16</sup>. Di più incerta interpretazione è il significato del v. 3, dove ἄζομένου è correzione del Wilamowitz, accolta nel testo da Friedländer, al posto di ἄζομένου del Palatino: mentre il primo intende l’espressione nel senso che i boccioli si aprono quando ancora i prati sono aridi, il Friedländer pensa ad ἄζομένου nel significato attenuato di θερμαινομένου, in riferimento al calore che pervade la terra a primavera. Tale accezione, che va ben oltre una normale estensione di significato, è però inattestata e si presenta molto problematica: anche ammettendo che si voglia alludere ad un aumentato calore del sole alla fine dell’inverno, dubito che il poeta avrebbe trovato conveniente utilizzare un termine che evoca piuttosto la forza dei raggi del sole d’estate<sup>17</sup>; sembra davvero difficile che in un contesto in cui tutto deve inneggiare al verdeggiare della vegetazione e al rinnovarsi della vita, Giovanni ricorra ad un verbo che evoca proprio il contrario, vale a dire l’idea del disseccamento e dell’inaridimento. Non si può escludere a mio avviso che qui vada mantenuta la lezione del codice: ἄζομαι è termine arcaico documentato nell’epica, nella tragedia e nella poesia lirica per denotare il rispetto, non scervo di timore, verso qualcuno, in modo particolare verso una divinità. Così accade anche nelle *Dionisiache* di Nonno<sup>18</sup>, modello indiscutibile per Giovanni, dove per contro non compare mai la forma ἄζομαι. Inoltre tale verbo si adatterebbe bene ad un contesto in cui si sta parlando della celebrazione di una festa che, per quanto laicizzata, nel circolo

Sulla primavera e la rosa come indispensabili ingredienti del *locus amoenus* nella poesia tardoantica e medioevale vd. E. R. Curtius, *Letteratura europea e latino medioevale*, trad. it., Scandicci Firenze 1992, 207-26. In contesto latino vd. l’anonimo poemetto *De rosas nascentibus*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Cupaiolo, Roma 1984. Più in generale vd. *Elogio della rosa. Da Archiloco ai poeti d’oggi*, a cura di C. Poma, Torino 2002.

<sup>16</sup> Il tema a Gaza era talmente abusato che Coricio non manca di notare all’inizio dell’orazione 39, p. 476 F.-R. la noia che questo soggetto poteva produrre nell’uditorio. Vd. su questo Ciccolella, *op. cit.* LV s.

<sup>17</sup> Libanio, nella sua *ecfrasis* di un giorno di primavera traccia chiaramente questa distinzione: VIII 480, 3-7 Foerster καὶ τότε δὴ φαιδρός τε ἥλιος καὶ ἡμερος καὶ τερπνός τοῖς σώμασι θερμότερος μὲν ἢ τοῦ χειμῶνος προσβάλλον, οὐπω δ’ εἰς ἀμετρίαν τῆς θερμότητος ἐκβαίνων, ὃ δὴ τοῦ θέρους πέφυκε ποιεῖν... Cfr. anche Opp. *Cyn.* 1.134 s. dove ἄζα indica la vampa del sole estivo.

<sup>18</sup> Vd. *Dion.* 1.384, 9.142, 20.49 e 75, 31.149.

degli intellettuali gazei, ancora così profondamente imbevuti di ellenismo, poteva evocare toni consoni ad un rispetto religioso. Una volta accettate le premesse però, la contestualizzazione dell'idea si presenta di non facile soluzione; un qualche aiuto può venire da un verso dedicato alla descrizione della Primavera in 2.274:

δρεψαμένη λειμώνα χελιδονίου ροδεῶνος.

Partendo da questa costruzione, potremmo correggere λειμώνος di 2.3 in λειμώνας e riferire ἄζομένου a κορύμβου del verso precedente: “E spuntano le rose fulgenti sul loro stelo, / per la grazia delicata del bocciolo che si apre / riverente<sup>19</sup> verso i prati di quel roseto che è ora la terra...”. Così l'aprirsi della rosa sarebbe visto come un atto di religioso ossequio verso la terra nel momento del suo rinnovamento primaverile<sup>20</sup>. Qualcosa di simile è anche nella *Descriptio diei autumnalis* di Pamprepio, fr. 3.124 s. Livrea:

ἐπωρήσαντο δὲ κοῦ[ροι

ἄζ[όμε]νοι μέγαλοιο φιλοξενίην Κελεφί[ο,

dove ritroviamo usati lo stesso verbo in forma participiale all'inizio del verso, la stessa costruzione sintattica, nonché la stessa nostalgica atmosfera religiosa di riti pagani<sup>21</sup>.

Il proemio con il riferimento alla festa delle rose è pensato come logica premessa all'immagine con cui si apre il secondo canto, quella della Terra e dei Frutti: è infatti la rosa che apre le zolle del suolo terrestre, perché poi possano nascere le spighe. Giorgio Grammatico chiarisce bene questo stretto rapporto in *Anacreont.* 1. 57 ss.:

Σταχυηκόμος δὲ γαῖα,  
ἄτε Κύπριδος τὸ ἄνθος  
νοερὴν ἄνοιγε βῶλον  
ρόδον οὐ στάχυν φερούση.

Altresì Giovanni apre la descrizione con l'immagine della Terra come θρέπτειρα ἀμάλλης (v. 7). A questo punto siamo in grado di comprendere il

<sup>19</sup> È un significato già attestato per la forma participiale fin da Hom. *Od.* 9.200 e Soph. *OT* 155.

<sup>20</sup> Un'altra soluzione potrebbe essere il considerare ἄζομένου come participio medio con significato passivo da una forma verbale ἄζω che è documentata però solo in Sofocle, *OC* 134 come *varia lectio*. In questo caso sarebbe possibile salvare integralmente il testo del Palatino, considerando ἄζομένου λειμώνος come un genitivo assoluto con significato temporale: “quando il prato del roseto terrestre diviene oggetto di venerazione”; in tal modo il riferimento alla festa del giorno delle rose sarebbe ancora più esplicito. Ma l'incertezza sull'esistenza reale della forma attiva del verbo e il ricorrere costante del participio ἄζόμενος nel significato di “rispettoso” verso qualcuno o qualcosa, rendono più improbabile questa soluzione.

<sup>21</sup> Vd. E. Livrea, *Pamprepio ed il P. Vindob.* 29788 A-C, “ZPE” 25, 1977, 121-34.

ragionamento di Giovanni: la menzione delle rose da una parte ci rivela l'occasione in cui fu verosimilmente letto questo poemetto<sup>22</sup>, dall'altra instaura un rapporto consequenziale con l'immagine della Terra e dei Frutti con cui inizia questo secondo canto, proiettando nel contempo su tutta questa seconda parte del carne l'idea del rinnovamento che si attua nel ciclo vitale, vero e proprio 'leit-motiv' di questa sezione.

Dopo la descrizione di 'Ge e i Karpoi' (2.7-44)<sup>23</sup> si prosegue con raffigurazioni relative alla terra bagnata dalla rugiada che la rende fertile (2.55-64). L'immagine di Θάλασσα che viene subito dopo ci presenta l'acqua come elemento procreativo: il mare è rivissuto infatti come Afrodite che nuota nelle onde, dal cui grembo fuoriesce la stirpe dei pesci (2.65-78). Seguono poi altre personificazioni connesse all'elemento umido: Cheimon e gli Ombroi, Bronte e Sterope, evocate per celebrare le nozze della terra (2.130 καὶ χθῶν τερπομένη νυμφεύετο). Dalla pioggia nasce l'arcobaleno e così appare Iris, una figura molto complessa per la cui descrizione Giovanni sente di dover invocare ἀληθέα μοῦσαν Ὀμήρου (2.171). La rappresentazione di Iris, perfetto emblema del connubio della luce del sole con l'elemento umido (vv. 180-6), segna il passaggio all'elemento luminoso ed ecco in rapida sequela gli astri che scandiscono il trascorrere del giorno: Eosforos, προάγγελος dell'alba (2.203-7) e Orthros, la stella del mattino (2.239 s.), Anatolè<sup>24</sup> che rappresenta il momento del giorno pieno (2.241-4) e la Notte (2.245-52), che spia timorosa la luce incombente del nuovo giorno. Fra Eosphoros e Orthros Giovanni inserisce la Fenice (208-26), simbolo del percorso circolare ed eterno del sole e le due Euphoriae (227-38), chiamate ad esemplificare in una mirabile densità semantica, la vita e la morte<sup>25</sup>. La scena prosegue con le quattro Stagioni (2.253-313), di cui è superfluo ricordare il significato in relazione al ciclo annuale dell'agricoltura. Il gruppo finale che comprende Aither, Kosmos e Physis (2.314-343) ha un valore conclusivo in riferimento a tutto il poema: l'Etere, che vola alto a causa del calore che gli proviene dal sole, pone una corona di luce, a mo' di consacrazione, sul capo di Kosmos

<sup>22</sup> Di un'altra possibile connessione fra *Rosalia* e terme in relazione alla cerimonia di apertura delle terme di Leone VI, descritte da Leone Magistro in *anacr.* 4, parla in via congetturale P. Magdalino, *The Bath of Leo the Wise and the 'Macedonian Renaissance' Revisited: Topography, Iconography, Ceremonial, Ideology*, "DOP" 42, 1988, 112 ss.

<sup>23</sup> Sull'interpretazione di tutto questo bozzetto vd. G. Downey, *John of Gaza and the mosaic of Ge and Karpoi*, in *Antioch-on-the-Orontes II, The Excavations 1933-1936*, Princeton 1938, 205-12.

<sup>24</sup> Hyg., *fab.* 183.6 annovera Anatole fra le Ore.

<sup>25</sup> Per l'interpretazione di queste figure demetriache rimando a Gigli Piccardi, *Aerobatein...* 192 ss.

rappresentato in atto di calpestare Physis in forma di leone<sup>26</sup>. La Natura simboleggia qui 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, a significare che l'unione dei quattro elementi avviene

<sup>26</sup> Per la Φύσις personificata nell'arte vd. quanto ho già detto in *Aerobatein...* 198 s. Per l'atto di calpestare il leone in riferimento alla celebre immagine di Ps. 90.13 e per i significati che ha assunto nella letteratura patristica vd. A. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari 1975. Vorrei inoltre notare che questa visione così negativa della Natura, come elemento irrazionale, totalmente sottomesso al suo creatore, ricorda i versi dedicati da Giorgio di Pisidia alla creazione nell'*Esamerone*, dove a più riprese si insiste sul concetto di creazione come schiava del creatore. Si vedano in particolare i vv. 342 s.: κοινήν δὲ δούλην πᾶσαν εἶναι τὴν κτίσιν / καὶ μήτε συνδεθεῖσαν εἰς λύσιν τρέχειν, v. 371 δούλην νομίζει τὴν ἀείτρεπτον φύσιν, v. 375 οὐκ οἶδε τὴν κλονουμένην κτίσιν; (v. 393 analogamente del mare ὡς οἶα δούλη τῶν τριχῶν κρατουμένη) fino all'immagine finale dei vv. 394-8 che riassumono efficacemente questa visione: μαστίζεται γὰρ συμφερόντως ἢ κτίσις / ὅπως ἀπλήγῳ σωφρονισθῶμεν φόβῳ / καὶ συσταλῶμεν, ὡς φοβήτρῳ παιδία / ἢ καὶ τὰ μικρὰ τῶν κυνῶν τετυμμένα / τὸ τῶν λεόντων σωφρονίζουσι θράσος (qualche analogia anche con Metodio di Olimpo, *de autexusio* II 4; in origine c'è probabilmente *Judith* 16.14 σοὶ δουλευσάτω πᾶσα ἢ κτίσις σου). Questi non sono i soli paralleli che avvicinano le due opere: anche ad una prima lettura si rilevano concordanze tali da far presumere che Giorgio conoscesse la *Tabula mundi* e che l'abbia utilizzata a più riprese: l'argomento merita uno studio a parte, per cui mi limiterò in questa sede soltanto ad elencare alcuni passi che mi sembrano più significativi per impostare la questione: a) l'immagine della "burrasca dei pensieri" in contesto proemiale in *ekphr.* 8 e *Hex.* 5-9 (vd. anche 62), già segnalato da F. Gonnelli in Giorgio di Pisidia, *Esamerone*, Pisa 1998, 117; b) l'uso metaforico di ξεῖν / ξύειν nel senso di "grattar via" la morte o le passioni: *ekphr.* 1.178 s. e *Hex.* 296, 1107, 1731; c) qualche analogia nella descrizione del Cielo, personificato in entrambi, nel senso che il sole è collocato sul petto della figura: *ekphr.* 1. 49 s., *Hex.* 140 s.; d) i quattro elementi come tetradе, *ekphr.* 1.166 e *Hex.* 259 (sul significato della tetradе vd. Philo *op. mund.* 47-52); e) il significato allegorico delle dita della mano in riferimento alla creazione, *ekphr.* 1.162 ss. e 2.336 ss. e *Hex.* 1419 ss.; f) guardare il sole come conoscenza di Dio, *ekphr.* passim (i passi in *Aerobatein...*) e *Hex.* 878 ss.; g) l'idea di un ρυθμός imposto dal creatore al creato: *ekphr.* 1.170 s. πλαζομένην ἔστησεν ὅλην φύσιν ἄρπαγι ρυθμῷ / ἐν ξυνοχῇ σοφίης ἐσπαρμένα πάντα φυλάσσω e *Hex.* 245 s. ἀλλ' ὥστε ρυθμὸν ἐντεθῆναι τῇ κτίσει / καλῆς ἀνάγκης καὶ σοφῆς ἐξουσίας; h) ripresa del motivo del volo (*ekphr.* 1.1 πῆ φέρομαι; πτεροίεις με δι' ἠέρος ἔμφορον ροίζω...) ma con significato opposto (per quanto ci si innalzi non è possibile giungere alla comprensione di Dio) in *Hex.* 1703 πλὴν ποῖ πτεροῦμαι, ποῖον αἰθέρα σχίσω; i) comprendere una verità che si fonda su un paradosso è oltre la mente umana: *ekphr.* 2.343 e *Hex.* 276 s.

Una vicinanza cronologica fra i due autori era stata supposta da G. Krahmer, *De tabula mundi ab Joanne Gazaeo descripta* (diss. inauguralis), Halis Saxonum 1920, 64, non su base stilistica, ma in quanto lo studioso ipotizzava che fra la realizzazione della cupola e la descrizione di Giovanni dovesse essere intercorso un lasso di tempo maggiore di quanto comunemente si riteneva, per spiegare certe incomprensioni del poeta nel decifrare le figure.

in base ad un principio di unità<sup>27</sup>. La piramide è così conclusa: la luce del sole incorona il cosmo per informarlo dei principi razionali ed etici (la Virtù e la Saggezza) che sono alla base della creazione (cfr. 1.66 ss.).

La recitazione del poemetto sembra dunque da collocare durante la festa del Giorno delle rose a Gaza<sup>28</sup>: sappiamo che durante i numerosi giorni di festa che scandivano la vita cittadina, accanto a spettacoli teatrali e a giochi atletici<sup>29</sup> uno spazio importante era riservato alla recitazione delle opere dei professori della scuola di retorica e dei loro allievi. Nel proemio giambico al primo canto Giovanni parla dell'occasione come di un ἀγών (1.10), un certame dunque in cui questi nostalgici aedi si confrontavano con le loro declamazioni davanti ad un pubblico ristretto, verosimilmente composto soltanto da professori, allievi della scuola e cittadini illustri<sup>30</sup>. Un'atmosfera permeata da un intellettualismo prezioso e raffinato, propria di una cerchia chiusa animata dal vagheggiamento nostalgico e decadente di un passato lontano, emana da questi versi introduttivi, come anche dal carne ἐπιβατήριος che costituisce la prima *Anacreontica* di Giovanni. È stata avanzata l'ipotesi che questo strano "discorso per lo sbarco" sia da intendere in modo metaforico come carne introduttiva alla raccolta delle poesie di Giovanni utilizzata dal compilatore del codice Barberiniano greco 310<sup>31</sup>. Ma a me pare più probabile che questi versi si riferiscano al momento dell'arrivo del poeta sul luogo della declamazione<sup>32</sup>, paragonato ad un nuovo Elicon, dove Apollo e le Muse (cioè il pubblico) sono chiamati a giudicare (vv. 12-6) la qualità dell'esibizione poetica di Giovanni. Il richiamo all'uditorio è ripetuto quasi ossessiva-

<sup>27</sup> Una simbologia analoga delle dita è applicata anche alla figura di Aion in 1.162 ss.

<sup>28</sup> Ciò se non altro vanifica il dubbio che la localizzazione del dipinto in questione sia da cercare ad Antiochia. L'incertezza risale alla *subscriptio* che nel codice Palatino si trova alla fine del poemetto: Ἰωάννου γραμματικοῦ Γάζης ἔκφρασις τῆς εἰκόνης τῆς κοσμογραφίας τῆς ἐν τῷ χειμερίῳ λουτρῷ τῷ δημοσίῳ ἐν Γάζῃ ἢ ἐν Ἀντιοχείᾳ. L'ipotesi di una localizzazione ad Antiochia del dipinto è stata recentemente accolta da A. Cameron, *On the date of John of Gaza*, "CQ" 43, 1993, 348-51; per lui dunque il 'terminus ante quem' dell'opera è il terremoto del 526, che distrusse Antiochia.

<sup>29</sup> Vd. Zeev Weiss, *Games and Spectacles in ancient Gaza: performances for the masses held in buildings now lost*, in *Christian Gaza...* 23-39.

<sup>30</sup> Parlando delle varie attività di Procopio, Coricio nell'epitafio a lui dedicato così si esprime a proposito dei cittadini che partecipavano alle sedute di lettura: νῦν δὲ συλλέγοντα πρὸς ἀκρόασιν τὰ τέλη τῶν πολιτῶν (or. 7.31, p. 121.10 s.).

<sup>31</sup> Per questa ipotesi vd. Thiele in *RE s.v. Ioannes IX* 1.1747 s., accolta da F. Ciccolella, *op. cit.* 127.

<sup>32</sup> In questo senso credo vada interpretato l'inizio del proemio esametrico, dove il primo verso è ripresa integrale di Hom. *Il.* 7.191: ὦ φίλοι, ἦτοι κλῆρος ἐμός, χαίρω δὲ καὶ αὐτὸς / Πτερικὴν πλάστιγγα πολύτροπον ὄμμασι λεύσσων ("Amici, è il mio momento, tocca a me: anch'io gioisco nel rimirare con i miei occhi la multiforme bilancia Pieria").

mente: vv. 25, 31, 35 ὁ δὲ δῆμος ἐστὶν οὗτος vv. 40 s. ὁ δὲ δῆμος ἐστὶ Φοῖβος / νοερῆς γέμων μελίσης. Il poeta chiede che gli venga data la cetra per suonare come Orfeo e cantare il seme (i cittadini) di Gaza φιλοτερπῆς (vv. 27-31). Fra il poeta e l'uditorio si stabilisce una comunanza di sentire che è data dalla condivisione della παιδεία greca, così Giovanni può dire che gli intendimenti del pubblico sono tutt'uno con il suo obiettivo artistico<sup>33</sup>. Dovevano essere gli stessi insegnanti a promuovere in occasione di festività questi agoni interni alla scuola<sup>34</sup>, da intendere verosimilmente come dei banchi di prova per gli studenti, dei momenti di verifica della loro educazione. In un luogo della *tabula mundi*, 1.77, Giovanni nel linguaggio trasfigurato della poesia definisce con espressioni tipicamente nonniane<sup>35</sup> i professori della scuola come Καλλιόπης μνηστῆρες, ἄκοντιστῆρες ἀγώνων, "saettatori di agoni", vale a dire banditori del certame: da questo brano molto complesso in cui sono descritte le personificazioni di Sophia e Arete che sorreggono il disco del sole posto sulle spalle di Atlante<sup>36</sup>, emerge con chiarezza l'ambiente della scuola, in cui trovano spazio gli ideali etici e professionali degli insegnanti unitamente ad alcune caratteristiche della 'performance'. Sophia è descritta drappeggiata in un candido mantello, simbolo per Giovanni dei bianchi chitoni degli insegnanti della scuola, vv. 1.79-81

ἦθος ἀπαγγέλλοντες, ὅτι χρέος ἐστὶν ἀοιδοῦς  
μὴ δόλον ἢ τινα μῆνιν ἐνὶ στέρνοισι φυλάσσειν,  
ἀλλ' ἀγνῆς ἀμίαντα νοήμονα σίμβλα μελίσης.

Questo richiamo alla purezza d'animo, necessaria a chi dedica la propria vita ai "puri, noetici alveari dell'ape casta", potrebbe contenere una nota di velato biasimo alla vita accademica con le sue inevitabili gelosie e rivalità da

<sup>33</sup> *Anacr.* 1.4-6 ... ἀλλὰ μενοιῆν / ὑμετέριον σκοπὸν οἶδα τανύσκοπον, ἦν ῥὰ δοκεῖων / εἴσομαι αἶ κε τύχωμι, πόρη δέ μοι εὐχος Ἀπόλλων. Il termine μενοιῆ non indica genericamente gli "auspici" del pubblico (così Ciccolella), ma il suo modo di sentire la creazione artistica, come avviene in *ecfr.* 1.87 ss. dove con la stessa parola Giovanni indica il travaglio creativo del poeta. Si noterà inoltre la ripresa dell'immagine pindarica del "bersaglio" σκοπός a proposito della poesia. Su questa 'imagerie' pindarica in Nonno vd. le mie osservazioni in Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache (canti 1-12)*, vol. I. Introduzione, traduzione e commento a cura di D. Gigli Piccardi, Milano 2003, 49 s.

<sup>34</sup> Il titolo della V *Anacreontica* di Giovanni suona così: "Del medesimo, composizione presentata il Giorno delle Rose nella propria scuola". Coricio parla di queste occasioni con lo stesso termine ἀγών, cfr. ad es. *Laud. Marc.* 1.3.9, *dial.* 5, p. 130.15 e 13, p. 251.8 Foerster-Richsteig.

<sup>35</sup> Su queste espressioni formulari e sul loro significato in Nonno vd. quanto ho scritto in *Metafora e Poetica in Nonno*, Firenze 1985, 59 ss. e 96.

<sup>36</sup> Per la presentazione di queste due figure come due momenti delle fasi lunari vd. quanto dico in *Aerobatein...* 188 s.

parte di un giovane ancora pieno di ideali<sup>37</sup>. Il mantello purpureo di Areté è di seguito interpretato come lo sforzo e il travaglio della gestazione poetica<sup>38</sup>, paragonato da Giovanni ad un calice di rosa che sboccia (1.86). Possiamo dunque provare ad immaginare il suggestivo spettacolo di questa accolta di dotti biancovestiti, che declama sullo sfondo di un ambiente ravvivato dalla presenza di rose rosse, forse sparse a mo' di tappeto, come si vede nel mosaico di Afrodite e Adone nella Sala dell'Ippolito a Madaba. Quanto al luogo della declamazione, non si può escludere che la 'performance' sia avvenuta proprio all'interno dell'edificio termale<sup>39</sup> descritto: Coricio, parlando dell'attività del maestro Procopio nell'orazione funebre a lui dedicata, enumera i luoghi che lo hanno visto protagonista di conferenze e che ora lo piangono (p.121.17): φαντάζεσθε τὰ λουτρά, τὰ τεμένη, τοὺς ἐπιτηδεῖους, τοὺς φοιτητάς, οὓς δακρύσειεν ἄν τις ἰδὼν ὥσπερ ἄνευ νομέως ἀγέλην... In effetti nel proemio esametrico al primo canto, Giovanni chiede insistentemente ad Apollo, Muse e Sirene di essere innalzato per gli aerei sentieri della volta dell'edificio termale, equiparata alla volta del cielo, per descrivere le figure ivi affrescate:

πῆ φέρομαι; πτερόεις με δι' ἠέρος ἔμφρονι ροίζω  
Σειρήνων λιγύφωνος ἄγει θρόος.

C'è uno slancio che ritroviamo, espresso con gli stessi termini, nella *Descrizione di S. Sofia* di Paolo Silenziario, a rendere l'attualità del momento (v. 755):

πῆ φέρομαι; πῆ μῦθος ἰὼν ἀχάλινος ὀδεύει;

Sembra dunque di poter concludere che la *Tabula mundi* sia stata composta da un Giovanni grammatico ancora giovane in occasione di un δημοσιεύειν τὸ ἔργον<sup>40</sup> nel Giorno delle rose, probabilmente nello stesso edificio termale descritto. A questa conclusione portano anche la deferenza con cui

<sup>37</sup> Coricio racconta vari episodi di contestazione da parte degli studenti: vd. *dial.* 10, 222.16-18 F.-G. in cui gli studenti protestano per le sue troppo frequenti digressioni mitologiche o per la lunghezza dei suoi discorsi (*dial.* 17, 312-3 F.-R.), fino ad arrivare a momenti di tensione vicini all'aggressione fisica, come è narrato in *dial.* 5, 129-30 F.-R.

<sup>38</sup> Per un richiamo ad un maggiore impegno nell'esercizio della composizione poetica da parte di Coricio ai suoi studenti vd. *dial.* 10, 221 F.-R.; come in Giovanni anche qui l'invito al πόνος è mediato dal celebre passo esiodico di *Op.* 289-92.

<sup>39</sup> L'invocazione al θέατρον φαίδρον ἠττικισμένον di 1.20 è da intendersi rivolta all'uditorio, non al teatro come luogo della declamazione.

<sup>40</sup> Per questa espressione nel significato tecnico di prodursi in una pubblica 'performance' vd. *Chor.* p. 129.14 s. F.-R. Anche gli allievi avevano il loro momento di gloria: da un passo dell'*apologia mimorum* 104 di Coricio apprendiamo che a quelli che avevano portato a termine una composizione letteraria veniva concesso in premio di assistere ad uno spettacolo di mimi, mentre al loro insegnante era pagata una moneta d'oro.

Giovanni parla dei suoi maestri nel proemio giambico al primo canto<sup>41</sup>, nonché una certa schematicità nella presentazione del momento esegetico dopo la descrizione della figura, quasi sempre introdotto da ὅτι, che ricorda il linguaggio del commentario e che comunque nella sua rigidità sa ancora di scuola<sup>42</sup>. In ogni caso siamo lontani dalla complicità d'intenti con l'uditorio che abbiamo rilevato nelle *Anacreontiche*, complicità che si addice a chi ha ormai raggiunto lo *status* di διδάσκαλος nella piena maturità: nella V *Anacreontica* Giovanni che ormai si definisce un ποιμήν che ha un suo "gregge" (v. 49)<sup>43</sup>, ha parole desolate di rimprovero verso i suoi studenti perché non gli tributano l'affetto che è dovuto ad un padre e a chi come lui li nutre di miti. Sembra proprio che lo scarto cronologico fra le due opere di Giovanni vada misurato in un ribaltamento di *status* all'interno della Scuola.

Ma perché relegare al proemio del secondo canto l'informazione relativa alla festa del Giorno delle rose, teatro per la declamazione del poemetto? Le motivazioni che si possono addurre sono di natura diversa: prima di tutto il motivo doveva essere molto comune a Gaza, perfino banale a giudicare dalla *dialexis* 24 di Coricio che si intitola: ἔχει μὲν τὸ ρόδον ὑπόθεσιν, ἐπισταμένη δὲ διακορεῖς ὑμᾶς ὄντας τοῦ μύθου καινότερον συνεισφέρει διήγημα. Di fronte ad un tema così abusato, Giovanni ha preferito introdurre il riferimento nel proemio al mezzo, dove poteva investirlo di una forte motivazione, facendone appunto l'inizio di una sezione legata al tema del rinnovamento della natura a primavera e più in generale all'andamento ciclico del tempo: una 'mise en abime' feconda sul piano dei significati. Al primo proemio invece Giovanni ha affidato un tema ben più importante, quale è l'esposizione dei principi a cui si ispira la sua poetica: dopo aver spiegato nei

<sup>41</sup> Per l'interpretazione di questi versi da cui si apprende che la scelta di scrivere l'eclissi in versi è dovuta all'imposizione da parte dei suoi insegnanti vd. quanto dico in *Aerobatein...*

<sup>42</sup> Al γραμματικός competeva lo studio e l'insegnamento della poesia: Coricio parla di questo livello didattico come di πηγὰς... ποιητικὰς (or. 5.26, p. 93.12 s.) o θύρας... ποιητικὰς (or. 7.5, p. 111.4 s.) e del livello superiore, quello del σοφιστής, come di Ἐρμοῦ παλαίστρα (or. 7.5, p. 111.6). Per eclissi e interpretazione allegorica come due momenti fondamentali nell'educazione alla lettura delle opere d'arte nella cultura greca vd. A. Rousselle, *Images as education in the Roman empire (second-third centuries AD)*, in *Education in Greek and Roman Antiquity*, ed. by Yun Lee Too, Leiden-Boston-Köln 2001, 399-402. A questa stessa conclusione, adducendo anche altre convincenti argomentazioni, giunge anche F. Bargellini, *Questioni di cronologia relativa e assoluta nell'opera di Giovanni di Gaza*, in corso di stampa.

<sup>43</sup> Questa metafora è comune, ma vd. per l'ambiente gazeo come Coricio definisce Procopio nell'epitafio a lui dedicato, p. 121.9 s. τὸ τῶν νέων βόσκοντα ποιμνιον, o lo studente Zacaria che ha abbandonato la scuola in seguito al matrimonio: ἐντεῦθεν ἡμῖν ἀσχήμεως ἔχει τὸ ποιμνιον ἡγεμόνος χηρεῦον (*dial.* 4.9, p. 83.12 s.).

giambi iniziali la scelta di scrivere in versi, nel proemio esametrico compie il rito dell'invocazione alle divinità perché gli concedano l'ispirazione. Il brano si presenta diviso in modo evidente in due segmenti: nella prima parte, vv. 1-18, il poeta invoca in successione le Sirene, le Muse e Apollo perché gli concedano quello slancio, quell'impulso verso l'alto che gli consentirà di farsi pellegrino per gli aerei sentieri del cielo, simboleggiato dalla volta. Questa visione delle divinità pagane dell'ispirazione come entità anagogiche ricorda l'*Inno alle Muse* di Proclo, dove le figlie di Zeus sono invocate nel primo verso come μερόπων ἀναγώγιον... φῶς. Giovanni dimostra di conoscere quest'inno, citandone alla lettera un emistichio e ricomponendo in dotta variazione alcuni versi. Si confrontino particolarmente i vv. 14 s.

Ἄλλὰ περισσόνων ἐγκύμονες εὐεπιάων  
εὖϊα φοιβάζοντες ἀειξινόων ἀπὸ σίμβλων  
πέμψατε μοι...

con Proclo, *H.* III 11 ... νοεροῖς με σοφῶν βακχεύσατε μύθοις e  
15-17 ἔλκετ' ἐμὴν ψυχὴν παναλήμονα πρὸς φάος ἀγνόν,  
ὑμετέρων βρίθουσαν ἀεξινόων ἀπὸ σίμβλων  
καὶ κλέος εὐεπίης φρενοθελγέος αἰὲν ἔχουσαν.

Ma se l'impulso ascensionale è dato dalle divinità pagane, è dall'alto del cielo, cioè della volta dove campeggia la croce, che viene a Giovanni il profluvio del canto: prima infatti dell'invocazione al dio cristiano, Giovanni si raffigura trepidante per la pioggia del canto che sta per riversarsi su di lui (vv. 17 s.):

Ἦδη γὰρ τρομέων ἐγκύμονος ὄμβρον ἀοιδῆς  
πείσματα φωνήεντα θοῆς ἀνέλυσσα μελίσης,  
un divino effluvio che il poeta invoca su di sé: vv. 24 ss.  
ὦ πάτερ, ἀχράντου λοχίης αὐτόσπορε ποιμὴν,  
πέμπε μέλους προχοῆν νοερώτερον ἄσθμα κορύσσων,  
ζωγρήσας ἐπέεσσιν ἐμὴν φύσιν ἄρσενι μέτρῳ,  
νῦν μᾶλλον· κόσμος γὰρ ἀείδεται· ἐκ σέο δ' ἔμπηξ  
σύμβολα σῶν παθέων σωτήρια πρῶτον ἀείσω.

prima di passare alla descrizione della croce racchiusa entro tre cerchi concentrici. Viene così delineato un percorso dell'ispirazione che nella migliore tradizione neoplatonica si muove lungo un'asse verticale, dal basso verso l'alto e viceversa, in una ricaduta in cui, se intendo bene l'espressione νοερώτερον ἄσθμα<sup>44</sup>, entra in gioco lo Spirito Santo<sup>45</sup> rivissuto neoplatonica-

<sup>44</sup> Per questo termine usato come sinonimo 'pagano' di ἅγιον πνεῦμα in Nonno vd. quanto dico in Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*... 118, comm. a 1.3-5.

<sup>45</sup> Per lo Spirito Santo invocato come datore di ispirazione vd. Iuvenc. *ev.* I, praef. 25-7: *Ergo age! Sanctificus adsit mihi carminis auctor / Spiritus, et puro montem riget amne*

mente come soffio promanante dal Νοῦς, che ha lo scopo di rigenerare<sup>46</sup> la natura del poeta nell'atto creativo. Di contro ad una tradizione cristiana che contrappone apertamente le Muse e le Sirene allo Spirito Santo come agenti determinanti nell'ispirazione del poeta, sembra proprio che Giovanni abbia voluto procedere ad una sintesi ragionata in cui la differenziazione dei ruoli garantisce l'unità nella complessità<sup>47</sup>.

Visto in questa prospettiva il proemio della *Tabula mundi* sembra avere lo scopo di ricomporre in un'unità densa di significato poetologico quello che finora appariva frutto di una doppiezza sconcertante, un proemio pagano accanto ad uno cristiano<sup>48</sup>: nella migliore tradizione gazea Giovanni sembra giungere ad una divisione di ruoli che rende complementari i due versanti in una superiore armonia.

DARIA GIGLI PICCARDI

POSTILLA. Solo al momento della correzione delle bozze ho potuto disporre dello studio di D. Renaut, *Les déclamations d'ekphraseis: une réalité vivante à Gaza au VI<sup>e</sup> siècle*, in: C. Saliou (éd.), *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, Salerno 2005, 197-220, che sulla base di altre considerazioni prende in esame la possibilità che l'occasione per la declamazione della *Tabula mundi* sia stata il Giorno delle rose. Troppo restrittiva e fuorviante è l'interpretazione che la studiosa dà di ἀεροβατεῖν in I.12, come espressione polemica di Giovanni verso i δεσπότες: oltre che al mio studio su questa immagine, più volte citato in questo articolo, vorrei qui rimandare anche a L. Landolfi, *Ouranobatein: Manilio, il volo e la poesia. Alcune precisazioni*, "Prometheus" 25, 1999, 151-65.

*canentis / dulcis Iordanis, ut Christo digna loquamur*. Una variazione su questo tema è in Alano di Lilla, *Anticlaudianus, prolog. 7-9* dove a bagnare il poeta di metaforiche e prolifiche correnti è Febo. Per Cristo come ispiratore vd. Paolino di Nola, *I carmi*, vol. I, a cura di A. Ruggiero, Napoli-Roma 1996, 58 s. Per una storia dei principi ispiratori dalla poesia latina tardoantica a quella medioevale vd. R. Curtius, *op. cit.* 285 ss.

<sup>46</sup> Per ζωγρέω nel significato di "rianimare" vd. *Il.* 5.697 s., *Nic. Ther.* 51 e, in ambito cristiano, *Luc. Ev.* 5.10; in Nonno questo verbo ha anche il significato di "ridare la vita", "resuscitare": *D.* 12.216, 18.29, 19.104 (ἀναζωγρέω) e *P. Jo.* 5.80 su cui vd. il commento di G. Agosti, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di san Giovanni. Canto V*, Firenze 2003, 443 (cfr. anche 385).

<sup>47</sup> Per un'aperta contrapposizione delle Sirene come divinità ispiratrici e lo Spirito Santo vd. *Clem. Al. Strom.* 1.10.48 e *Protr.* 118.2, Metodio di Olimpo *de autexusio* I 1-5, Theodoret., *graec. aff.* 8.1; per altri paralleli anche nella letteratura cristiana latina vd. J. Bompaire, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956, 384.

<sup>48</sup> L'unico a tentare una lettura unitaria dei due proemi, ma su basi diverse, è L. Renaut, *La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI<sup>e</sup> siècle*, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers 1999, 211-20, particolarmente 213-17.