

«Prometheus» 34, 2008, 65-86

## QUESTIONI DI CRONOLOGIA NELL'OPERA DI GIOVANNI DI GAZA

La biografia del poeta Giovanni di Gaza, il cui lascito letterario fruibile consiste in un poema efrastico di grande impegno<sup>1</sup> e in sei componimenti anacreontici<sup>2</sup>, si riassume per la posterità nella qualifica di γραμματικός che accompagna il suo nome così nella *inscriptio* e *subscriptio* dell'*Ekphrasis* come nell'*index vetus* del Codice Barberiniano latore delle sue *Anacreontiche*. Maestro di scuola, dunque. E l'ambiente scolare, la cui presenza di sfondo è soltanto congetturabile nell'opera maggiore, è referente sicuro nelle *An.* 4 e 5: così dalle intitolazioni di entrambi i componimenti (4: Τοῦ αὐτοῦ σχέδιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῶν ῥόδων μετὰ τὸ εἰπεῖν τοὺς φοιτητάς. 5: λόγος ὃν ἐπεδείξατο ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῶν ῥόδων ἐν τῇ ἑαυτοῦ διατριβῇ) e da quella che appare in tutto una allocuzione alla "classe", in 5. 37 ss.: Τί με, παῖδες, οὐ φιλεῖτε, / τὸν ἀεὶ ζέοντα Μούσαις, / νοερὸν φέροντα Βάκχον / Ἑλικωνίοις κυπέλλοις; ("Perché, figli, non amate me, sempre fervido di Muse, che reco il Bacco intellettuale in calici eliconi?"<sup>3</sup>), con la manierata deplorazione della negligenza degli allievi.

Ancora le *Anacreontiche* attestano della compiuta appartenenza del poeta

<sup>1</sup> L'Ἐκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος è la descrizione, in 703 esametri ripartiti in due canti (ognuno dei quali introdotto da un prologo giambico, rispettivamente di 25 e 4 versi), di una monumentale allegoria pittorica del cosmo sita, a quanto risulta dall'intitolazione (... πίνακος τοῦ ὄντος ἐν τῷ χειμερίῳ λουτρῷ), in un edificio adibito a terme invernali. Essa occupa i quaternioni 41-2 del celebre Palatinus Heidelbergensis 23, nostro unico testimone, e precisamente la sua porzione parigina, Par. suppl. Gr. 384 – codice peraltro latore, oltre che, come noto, dell'*Antologia Palatina*, di altre due opere esemplari del genere efrastico e della sua espressione in tardo-antico, l'Ἐκφρασις τῶν ἀγαλμάτων di Cristodoro di Copto e l'Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας di Paolo Silenziario. Ultimi editori del poema giovanneo sono stati E. Abel (*Joannis Gazaeo Descriptio Tabulae Mundi*, Berlin 1882) e soprattutto P. Friedländer (*Johannes Von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912), il cui lavoro, congiuntamente dedicato a Giovanni e Paolo, si pone come vero e proprio caposaldo nella storia tanto degli studi specificamente rivolti ai due autori, quanto delle indagini relative alla sensazionale fioritura della letteratura di descrizione in età imperiale e protobizantina.

<sup>2</sup> Le *Anacreontiche* di Giovanni (recentemente editate da F. Ciccolella in *Cinque poeti bizantini*, Alessandria 2000, 118-173) costituivano, in base all'*index*, i carmi 40-6 del Vat. Barb. Gr. 310, collocati tra gli analoghi componimenti di Leone Magistro e quelli convenzionalmente attribuiti a "Giorgio grammatico". Delle sei conservate, la sesta manca della conclusione; della settima, perduta, conosciamo il titolo: Τοῦ αὐτοῦ τίνας ἂν εἴποι λόγους ὁ Διόνυσος τοῦ ἔαρος ἐλληλυθότος.

<sup>3</sup> Trad. Ciccolella, *op. cit.* Dalla stessa edizione trarremo, da qui innanzi, la traduzione di tutti i brani delle *Anacreontiche* citati.

al ‘milieu’ culturale gazeno e della sua fattiva partecipazione, nella veste di declamatore, alle occasioni e alle έορταί della grande Gaza protobizantina: cfr. 1.29-30, φιλοτερπέος δὲ Γάζης / σπόρον ἤλυθον λιγαίνειν (“io son giunto a cantare il seme di Gaza amante del piacere”); 2.3-6 (componimento celebrativo, come dal titolo, di uno Zacaria duca di Ascalona e di un omonimo personaggio gazeno, definito μεγαλοπρεπέστατος, “magnificentissimo”), Ἀπὸ φοιβάδος μελίσης / πεφορημένον με, Μοῦσαι, / πολιήχοισι κώμοις / πολιήχον δονεῖτε (“Dalla febea ape ispirato, o Muse, in cortei cittadini fate vibrar me cittadino”); l’intitolazione del carme 3, epitalamio improvvisato per un Anatolio figlio di Fausto τὰ πρῶτα φέροντα Γάζης, “che detiene i più alti poteri a Gaza”. Con le succitate testimonianze, che parlano in favore di uno stretto rapporto “professionale” di Giovanni con la sua città e che lasciano arguire il conseguimento di un certo prestigio sociale spettante al grammatico-declamatore<sup>4</sup>, si esauriscono del tutto i dati biotici in nostro possesso inerenti il Gazeno.

La desolante penuria di elementi biografici va di pari passo con la pressoché totale assenza di riferimenti all’attualità, se si eccettuano i nomi citati nelle intitolazioni ai carmi anacreontici 2 e 3, relativi a personaggi sicuramente eminenti che però non sono ricordati da altre fonti. Di qui la *vexata quaestio* della collocazione cronologica del poeta che ha segnato la sinora invero scarna storia degli studi giovannei e su cui non si è dato alcun accordo tra gli esegeti che si sono succeduti nell’avanzare ipotesi di diseguale valore; stante, solo dato conclamato e inoppugnabile, la seriorità di Giovanni rispetto a Nonno di Panopoli (circa metà del V secolo), riconosciuto capofila della nuova poesia esametrica<sup>5</sup>. I puntuali – e non ancora esaustivi – *loci paralleli*

<sup>4</sup> Sull’assoluta rilevanza socio-culturale della figura dell’oratore epidittico, e parimenti sull’alto credito riservato al poeta-grammatico, in età tardoantica e bizantina, restano fondamentali i lavori di A. Cameron (*Wandering Poets: a Literary Movement in Byzantine Egypt*, “Historia” 14, 1965, 470-509) e R. A. Kaster (*Guardians of Language: the Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley 1988). Per quanto attiene specificamente a Gaza, il momento della declamazione era parte integrante delle solennità festive della città sin dalla istituzione, per volere imperiale, della πανήγυρις Ἀδριανή nel II sec. d.C. (cfr. F. M. Abel, *Gaza au VI<sup>e</sup> siècle d’après le rhéteur Chorikios*, “Revue Biblique” 1931, 29); il σοφιστής Coricio, del resto, nella seconda *Laudatio Marciani* (cap. 72), testimonia di una prassi, nonché profondamente invalsa, avvertita nella sua valenza di esaltante esperienza estetica: εἰ γὰρ ἐξ ὧν μεθ’ ἡμέραν ὀρώμεν ἢ λεγομένων ἀκούομεν αἰ τῶν ὀνειράτων ὄψεις ὡς τὰ πολλὰ βούλονται φύεσθαι, τί κωλύει τερπνῶν ἀπολαύειν ἡμᾶς ἐνυπνίων καὶ τῶν ὀμμάτων ἡμῖν εὐωχομένων ἡδίστοις θεάμασι καὶ τῆς ἀκοῆς ἐστιωμένης λόγων καλῶν, οἷος εἰκὸς ἐν ὁσίοις πανηγύρεσι ὀμιλεῖν;

<sup>5</sup> È oggi invalsa la tendenza, tuttavia, a ridimensionare la tradizionale definizione di ‘scuola nonniana’ relativamente all’impronta pressoché esclusiva che l’eccezionale personalità creativa di Nonno avrebbe lasciato nel genere epico, sì da permeare del proprio magistero

riportati da Friedländer in calce al testo nella sua edizione dell'*Ekphrasis* giovannea, valgono infatti a dimostrare una dipendenza persino imbarazzante del Gazeno nei confronti del Panopolita, che non lascia possibilità di dubbio circa l'epigonismo del nostro autore.

Un succinto riepilogo delle posizioni dei principali esegeti in merito al problema cronologico varrà a meglio contestualizzare la mia ricerca. È necessario, *in limine*, specificare che la disamina della questione si è sempre legata a filo doppio alla speculazione sulla originaria collocazione del dipinto descritto nel poema efrastico di Giovanni. Così leggiamo, infatti, nella *subscriptio* all'*Ekphrasis* come riportata dal Codice Palatino: Ἰωάννου γραμματικοῦ Γάζης ἔκφρασις τῆς εἰκόνης τῆς κοσμογραφίας τῆς ἐν τῷ χειμερίῳ λουτρῷ τῷ δημοσίῳ ἐν Γάζῃ – ἢ ἐν Ἀντιοχείᾳ. Una forte interpunzione segnala quella che pare una precisazione aggiunta rispetto allo scolio al primo verso, altrimenti identico, che già ampliava l'intitolazione del poema. Stando alla sottoscrizione, dunque, il πίναξ poteva trovarsi tanto a Gaza quanto ad Antiochia.

Abel, aderendo nei fatti alla tesi che era già stata di C. Petersen<sup>6</sup> e non senza contraddizioni, sposava senza riserve l'opzione antiochena, limitandosi a stabilire un *terminus ante quem*, per la datazione di Giovanni, nella distruzione della città da parte delle armate di Khusraw nel 540.<sup>7</sup>

Friedländer<sup>8</sup> accettava, al contrario, la locazione gazena allineandosi peraltro all'opinione precedentemente espressa da A. Ludwich<sup>9</sup>: l'alternativa presente nella *subscriptio* costituiva un'aggiunta superflua, il cui carattere accessorio era reso patente dall'interpunzione "... daß die drei Worte ein unverbindlicher und wertloser Zusatz sind". Ciò premesso, lo studioso prendeva le

l'approccio alla materia di un'intera pletora di epigoni, da Colluto a Giorgio Pisida. Senza misconoscere l'originalità e la grandezza del Panopolita, si preferisce ravvisare, nella κοινή metrico-stilistica di questi poeti, il prodotto di una graduale evoluzione di stilemi e forme a partire almeno dal II sec. d.C.; cfr. M. Whitby, *From Moschus to Nonnus: the Evolution of the Nonnian Style*, in N. Hopkinson, *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, Cambridge 1994, 99-155; D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli: Le Dionisiache (canti I-XII)*, Milano 2003, 33. Sta a parte proprio il caso di Giovanni di Gaza, che di Nonno è imitatore assolutamente pedissequo.

<sup>6</sup> In *Die Kosmographie des Kaisers Augustus und die Commentarien des Agrippa*, "Rhein. Mus." 8, 1853, 384.

<sup>7</sup> *Op. cit.* 11: "Fortasse ante a. 540... quo Antiochia a Chosroë funditus eversa est et etiam thermae destructae esse videntur... Ioannis Gazaei carmen conscriptum esse ut statuamus inducemur". Tale affermazione si poneva tuttavia in contrasto con l'altra, espressa in precedenza (7), secondo cui "... neque verisimile mihi videtur eum (Giovanni) ante Paulum Silentiarium medii sexti p. Chr. n. saeculi poetam floruisse".

<sup>8</sup> *Op. cit.* 110-2.

<sup>9</sup> *Johannes von Gaza*, "Rhein. Mus." 44, 1889, 199-200.

mosse da due brani di Coricio<sup>10</sup>. Nell'orazione funebre a Procopio, scritta poco dopo il 528, anno in cui si suole collocare la morte del maestro, il retore ricordava il bagno che l'evergetismo del vescovo Marciano<sup>11</sup> aveva aperto al pubblico (τό τε λουτρὸν ἀνέφικται διὰ σέ...)<sup>12</sup>; d'altro canto in un passo della *Laudatio Aratii et Stephani*, databile negli anni 535-6, la città personificata prometteva l'imminente apertura di un ἕτερον χειμῶνος ὄρα λουτρὸν<sup>13</sup>. Friedländer desumeva dal primo brano la presenza a quella data di un solo edificio termale a Gaza, e precisamente quello aperto da Marciano; dal secondo, che si sarebbe aperto di lì a breve un secondo bagno, adibito stavolta alla stagione invernale: per l'esattezza, la struttura ospitante il dipinto descritto da Giovanni. Il 535-6 diventava dunque il *terminus post quem* per la composizione dell'opera e, conseguentemente, per il *floruit* del Gazeno; il poema, che non presentava rapporti con l'inaugurazione del complesso, doveva collocarsi a una distanza temporale, da questa, difficilmente precisabile, non tuttavia eccessiva<sup>14</sup>. Per primo, poi, Friedländer toccava la non trascurabile questione costituita da un altro scolio marginale all'inizio dell'opera, in base al quale ταύτης γραφῆς μέμνηται καὶ Προκόπιος ὁ Γαζάιος. Identificando il personaggio in questione con il Procopio sofista e scrittore ecclesiastico che fu maestro di Coricio e Marciano e fiorì sotto il regno di Anastasio (491-518 d.C.), si andava incontro a un'evidente aporia temporale rispetto all'assunto; Friedländer, di fronte al bivio se invalidare lo scolio presumendone l'inesattezza o rinunciare alla datazione proposta, si attestava sulla sua posizione, suggerendo la possibilità che lo scoliaste pensasse a un altro dipinto o che si trattasse di un altro Procopio<sup>15</sup>.

G. Kraemer, autore, dopo il lavoro di Friedländer, del più dettagliato studio su Giovanni<sup>16</sup>, accettava il *terminus post quem* del suo predecessore, presumendo tuttavia, tra la genesi della pittura e quella dell'*Ekphrasis*, un lasso temporale di ben maggiore consistenza, sulla base della mala interpretazione di alcune scene da parte dell'ecfraste: il Gazeno sarebbe dunque vis-

<sup>10</sup> Tutti i passi del *corpus* coriciano citati attengono, ovviamente, all'edizione di R. Foerster e E. Richtsteig, *Choricii Gazaei opera*, Leipzig 1929.

<sup>11</sup> Secondo la tradizionale interpretazione dell'antonimo ἱερέυς con cui Coricio, al cap. 50, introduce il personaggio (cfr. ad es. C. Kirsten, *Quaestiones Choricianae*, pars prima, Vratislaviae 1892, 12)

<sup>12</sup> *Or. fun. in Proc.* 52.

<sup>13</sup> *Laud. Arat. et Steph.* 55.

<sup>14</sup> *Op. cit.* 111: "Nicht lange danach (dal 535-6) wird das verheißene 'Winterbad' eröffnet worden, mithin auch das Gemälde entstanden sein. Das Gedicht ist nicht etwa zur Einweihung verfaßt worden, und der zeitliche Abstand zwischen beiden läßt sich nicht angeben, wenn man auch schwerlich geneigt sein wird, ihn sehr weit ausgedehnt zu denken".

<sup>15</sup> *Op. cit.* 111-2.

<sup>16</sup> *De Tabula Mundi a Ioanne Gazaeo descripta*, Halle 1920.

suto a ridosso del VII secolo, pressoché coevo al poeta epico-encomiastico Giorgio Pisida<sup>17</sup>.

Con l'articolo di G. Downey<sup>18</sup>, incentrato nello specifico sul confronto tra una scena descritta da Giovanni nel secondo canto, quella di Ge e i Karpoi (II 7-44), e una apparentemente analoga in un mosaico di un edificio termale recentemente scoperto a Antiochia, riprendeva vigore l'ipotesi antiochena che era stata di Abel. Le stringenti corrispondenze tra l'immagine musiva e quanto riportato da Giovanni lasciavano almeno formulare l'ipotesi che una più ampia composizione, con ogni probabilità pittorica considerati alcuni riferimenti giovannei in proposito difficilmente equivocabili<sup>19</sup>, dalla quale il mosaico in questione poteva essere stato tratto e che doveva trovarsi parimenti a Antiochia, fosse stata l'oggetto del poema efrastico. La conclusione di Downey, in realtà, non faceva che sottolineare come il legame tra Antiochia e il dipinto descritto da Giovanni fosse tutt'altro che sottovalutabile, e come, in tal caso, l'alternativa della *subscriptio* non fosse affatto irrilevante. Altre ragioni, inoltre, indipendentemente dalla recente scoperta archeologica, consigliavano una attenta considerazione della notizia: la menzione di Antiochia faceva fede, indubbiamente, di una malcerta tradizione circa la locazione del dipinto, un elemento che andava valutato, assieme alla naturale inferenza che simili composizioni dovevano esservi anche in quella città, e che forse in questo caso proprio da lì provenivano le idee per determinati soggetti e contenuti; soprattutto, però, occorre affrancarsi da una sin troppo facile equazione che collocasse il monumento in Gaza poiché là era vissuto Giovanni<sup>20</sup>. In merito alla datazione di questi, Downey prendeva decisamente le distanze da Friedländer, contestandone le conclusioni non solo per una diversità di assunto – Friedländer partiva dal presupposto che il dipinto fosse a Gaza –, ma anche in base agli stessi passi di Coricio che quegli

<sup>17</sup> *Op. cit.* 64: “Nam cum Ioannem neque compositionis rationem perspexisse... appareat, fieri non potest, quin maius intervallum inter carminis et imaginis originem intercedat, quam Friedlaender statuit. Quod si ille recte thermas medio sexto saeculo aedificatas esse conclusit, Ioannem vix ante saeculum septimum vixisse et Georgii Pisidae fere aequalem esse necesse est”.

<sup>18</sup> G. Downey, *John of Gaza and the Mosaic of Ge and Karpoi*, in: *Antioch on the Orontes II, the Excavations 1933-6*, Princeton 1938, 205-212.

<sup>19</sup> *Art. cit.* 205 n. 2.

<sup>20</sup> *Art. cit.* 207 s.: “... and since Antioch could hardly have been introduced simply for the sake of giving an alternative, the subscription must indicate one of three things: 1) that there was a conflicting tradition as to the location of the bath; 2) that there was a tradition that the bath was in Antioch, while the statement that it was in Gaza is merely an inference from John's life; 3) that works such as John described existed at both Antioch and Gaza, so that even though there may have been evidence as to which of these he described, there could have been ground for the belief that it was the other which formed his subject”.

aveva addotto. “Il bagno” (τὸ λουτρόν), infatti, aperto da Marciano prima del 528 come appare da *Or. fun. in Proc.* 52, poteva non essere “il solo bagno” allora presente in città, ma essere piuttosto la forte determinazione espressa da τό indizio di un carattere distintivo dell’edificio aperto dal vescovo rispetto ad altri dello stesso tipo; così, la notizia di un nuovo bagno di prossima apertura, negli anni dunque successivi al 535-6, che troviamo in *Laud. Arat. et Steph.* 55 (ἕτερον χειμῶνος ὄρα λουτρόν) sarà da intendere non già come “un altro (secondo) bagno, per la stagione invernale”, ma come “un altro bagno per la stagione invernale”, da aggiungersi ad altri<sup>21</sup>. Posta l’estrema difficoltà, a questo punto, di una datazione circoscritta, per cui restava solo il *terminus post quem* dell’opera di Nonno, Downey riprendeva, pur senza addurre una precisa cronologia, l’argomento di Krahmer circa la consistente seriorità di Giovanni rispetto al dipinto. Secondo lo studioso, l’interpretazione da parte del Gazeno di alcuni motivi pittorici come cristiani (la croce di I 29-44 e i sette angeli descritti rispettivamente in I 307-314, II 13-17, 45-54, 78, 133-6, 163-5, 168-9) in un contesto essenzialmente pagano era dovuta a un fraintendimento dell’ecfraste di figure sbiadite ormai dal tempo; si poteva se mai avanzare l’ipotesi di un avvenuto inserimento *a posteriori* di figure cristiane, restando comunque ferma la relativa antichità della pittura rispetto all’*Ekphrasis*<sup>22</sup>.

L’ultimo a essersi occupato della questione è stato, in tempi recenti, Alan Cameron<sup>23</sup>. Questi ha preferito fondare le sue considerazioni su base paleografica: rinvenendo nell’*inscriptio*, nello scolio al primo verso e nella *subscriptio* la mano dello stesso lemmatista, lo scriba J responsabile della stesura di gran parte del codice palatino e, presumibilmente, direttore dei lavori di copiatura<sup>24</sup>, ha tentato di ricostruire i successivi passaggi che, dall’essenziale intitolazione, avevano portato il copista ad aggiungere, nella sottoscrizione, l’alternativa antiochena. Nella ricostruzione così proposta, lo scolio all’inizio del poema ripeteva nella sostanza quanto compariva nel titolo, sicuramente presente, in tale forma, nell’esemplare trascritto da J, con una aggiunta, εἰκόνοϛ, ricavabile dai primi versi dell’opera stessa (nel primo prologo giambico, v. 12), e altre due, δημοσίῳ e ἐν Γάζῃ, da ritenersi ovvie induzioni, la seconda sulla base dell’etnico dell’autore. La menzione finale di Antiochia andava invece attribuita a una fonte che il copista aveva peraltro già citato *a latere* all’inizio dell’opera, la stessa che aveva già mostrato a suo

<sup>21</sup> *Art. cit.* 211 n. 25.

<sup>22</sup> *Art. cit.* 211 s.

<sup>23</sup> *On the Date of John of Gaza*, “CQ” 43, 1993, 348-351.

<sup>24</sup> Cameron si basa essenzialmente sullo studio paleografico di C. Preisendanz, *Anthologia Palatina: codex Palatinus et codex Parisinus phototypice editi*, Leiden 1911, I, coll. LXXV-CX.

tempo la fragilità della costruzione di Friedländer, con la notazione ταύτης τῆς γραφῆς μέμνηται καὶ Προκόπιος ὁ Γαζαῖος. Cameron sostiene trattarsi proprio del Procopio sofista, di cui una famosa orazione, andata perduta<sup>25</sup>, era la monodia per la distruzione di Antiochia nel terremoto del 526, due anni prima della sua morte. La città andava famosa per le sue terme stagionali<sup>26</sup>, e del resto il mosaico ivi scoperto negli anni '30, portato all'attenzione da Downey nel citato articolo del 1938, si trovava proprio in un edificio termale<sup>27</sup>. A conti fatti, Cameron propone Antiochia come sede del dipinto e assume la data 526, anno del fortissimo sisma che colpì la città, come *terminus ante quem*, considerati i devastanti effetti che le scosse potevano avere avuto soprattutto su cupole o strutture a volta, dove il quadro andava localizzato<sup>28</sup>. Nonno e la sua opera restavano, naturalmente, *terminus post quem*.

Ad oggi, circoscrivere con precisione l'ἀκμὴ del poeta resta impresa assolutamente impervia. Quanto a una valutazione delle proposte degli esegeti sopra addotte, è senz'altro possibile rettificare là dove ci si trovi in presenza di argomentazioni derivate da fraintendimenti o male interpretazioni, e mi riferisco nello specifico alla tesi friedländeriana, che ha peraltro tenuto banco incontrastata almeno fino alle ragionevoli perplessità espresse da Downey. Sottoscrivo senz'altro, di questi, il rilievo secondo il quale l'espressione ἕτερον χειμῶνος ὄρα λουτρόν di *Laud. Arat. et Steph.* 55 farà più presumibilmente riferimento a “un altro bagno invernale”, che si aggiunge dunque ad altri dello stesso tipo, anziché a “un altro bagno, e questo invernale” – perde dunque in coerenza il *terminus post quem* del 535-6; ma si può andare oltre. L'altro passo coriciano addotto da Friedländer, da *Or. fun. in Proc.* 52, non è stato letto con la dovuta attenzione: di seguito, infatti, alla notizia secondo cui τό τε λουτρόν ἀνέφκται διὰ σέ (il vescovo Marciano) – da cui la tesi per cui in data 528 esisteva, a Gaza, una sola struttura termale –, Coricio non solo ci informa sulla funzione specifica di questo bagno (... τοῖς οὐ πανταχοῦ τῆς πόλεως ἀδεῶς φοιτῶν δυναμένοις, in favore, dunque, di chi aveva difficoltà di spostamento), il che ne fa, si capisce, un edificio realizzato *ad hoc* e del tutto peculiare da aggiungersi ad altri che lasciavano evidentemente scontente alcune frange dell'utenza; ma conclude con un commento la-

<sup>25</sup> L'opera è citata tre volte nel *Lexicon Seguerianum*, Περὶ συντάξεως, in Bekker, *Anecd. Gr.* I. (125.26; 153.21 e 24).

<sup>26</sup> Cameron cita, in proposito, Libanio, *Or.* 11.220, ed Evagrio, *Hist. Eccl.* 6.8.

<sup>27</sup> Cameron, *art. cit.* 350: “It is a particularly striking coincidence that both John's painting and the mosaic were in baths”.

<sup>28</sup> Già in Kraemer, *op. cit.* 56 s. La sua ricostruzione del dipinto su supporto circolare, che rettificava l'idea friedländeriana di una locazione parietale, non è mai stata messa in discussione negli studi successivi.

palissiano: μαντεύομαί γε πλείονά τε καὶ μείζω γενήσεσθαι τῶν γεγυνότων, “credo che sarà più grande e imponente *dei precedenti*”. La costruzione di Friedländer, dunque, si dimostra debole dalle fondamenta, senza bisogno dell’informazione in base alla quale Procopio (il Sofista?) avrebbe fatto menzione del medesimo πίναξ.

La notizia dello scoliaste merita tuttavia la giusta attenzione. Cameron, come sappiamo, approvava il contenuto dello scolio esaminandone le implicazioni in relazione all’annosa ‘querelle’ circa la locazione del dipinto, se a Gaza o ad Antiochia. Ora, nonostante l’indubbia ingegnosità delle argomentazioni dello studioso, resto persuaso che proprio la città di Giovanni ospitasse il sensazionale *opus* pittorico.

Daria Gigli Piccardi, in uno studio recente<sup>29</sup>, estende la pertinenza al cosiddetto “Giorno delle Rose” (ἡμέρα τῶν ῥόδων) dalle *An.* 4 e 5, nella cui *inscriptio* esso è esplicitamente menzionato (vd. *supra*), al poema ecfrastico, sulla base soprattutto del prologo e dei versi incipitari del secondo canto, in cui la menzione della rosa, della primavera e dei suoi effetti sembrano richiamare topicamente quell’occorrenza<sup>30</sup>. Si trattava di una festività a carattere laico presumibilmente connessa o derivata da una ricorrenza di grande diffusione nell’impero come i *Rosalia* o dalla cosiddetta festa di Maiuma, peculiare dell’area siro-palestinese<sup>31</sup>; essa doveva cadere nell’equinozio primaverile, come ancora desumiamo da Giovanni<sup>32</sup>, e vi dovevano giocare un ruolo di

<sup>29</sup> *L’occasione della Tabula Mundi di Giovanni di Gaza*, “Prometheus” 32, 2006, 253-266.

<sup>30</sup> Cfr. *Prol. Iamb. II, 4: ἀρχὴν ἐποίουν τῶν λόγων ἐκ τῶν ῥόδων; II 1 ss.: καὶ ῥόδα μαρμαίροντα φίλης ἀνέτειλεν ἀκάνθης...* Esiste, a dire il vero, un altro brano dell’*Ekphrasis* indiziale, ed è la descrizione, per l’appunto, della personificazione della Primavera in II 270 ss., che Giovanni dichiara significativamente, in abbrivio, di aver riconosciuto ἔξοχα ἄλλων, più delle altre (Stagioni): che la suddetta priorità discendesse da ragioni meramente pittoriche (una più netta riconoscibilità di tratti rispetto alla rappresentazione delle “sorelle”; una posizione, rispetto a queste, di prospicenza o maggior evidenza) mi pare piuttosto improbabile.

<sup>31</sup> Cfr. Ciccolella, *op. cit.* 143-5; ivi citati, per la festa dei Rosalia, il fondamentale studio di P. Nilsson su *RE*, s.v. *Rosalien*, I A 1111-5; per il Maiuma, il lavoro di M. Gaggiotti, che valuta tra l’altro in maniera esplicita il problema delle relazioni tra detta ricorrenza e il Giorno delle Rose gazeno: *Il Maiuma: una festa dimenticata*, “Annali fac. Lett. Filos. Univ. degli Studi di Perugia” 27, n.s. 13, 1989-1990, 238. Ancora su *Maiuma, Rosalia* e ἡμέρα τῶν ῥόδων, cfr. il recentissimo contributo di N. Belayche, *Pagan Festivals in Fourth-Century Gaza* (in *Christian Gaza in Late Antiquity*, B. Bitton-Ashkelony-A. Kofsky (edd.), Leiden 2004), 14-19.

<sup>32</sup> Cfr. *An.* 5.1-3: “Ὅτε φωσφόρος παρέρπει / Φαέθων μέσην πορείην / ὑπὸ κριτὸν ἄρμα τείνων... Il sole che entra nella costellazione dell’Ariete sembra un riferimento inequivocabile alla data dell’equinozio primaverile, cfr. anche Ciccolella in nota ai versi, *op. cit.* 153.



primo piano agoni poetici e declamazioni, incentrate per lo più sul tema della primavera, di maestri e allievi della scuola<sup>33</sup>. Se dunque l'ἡμέρα τῶν ῥόδων costituiva, anche nel caso dell'*Ekphrasis*, l'occasione del canto, il fatto "se non altro vanifica il dubbio che la localizzazione del dipinto in questione sia da cercare ad Antiochia" (*art. cit.* 261 n. 28), un pensiero confermato dalla constatazione della presenza di un pubblico, anche per il poema ecfrastrico, intimamente connesso al dotto ambiente scolare gazeno – ma sul problema del θέατρον torneremo più oltre.

L'ipotesi che Giovanni descrivesse, dinanzi a un uditorio della sua città, un monumento antiocheno mi pare discutibile a fronte di un *argumentum e silentio* che, malgrado l'inevitabile grado di fallacia che si accompagna a simili considerazioni, credo degno di valutazione. Durante tutto il poema, il solo riferimento concreto al quadro è al v. 12 del primo prologo giambico, allorché Giovanni ci rende noto di essere stato 'costretto' a descrivere τὴν εἰκόνα / τὴν παντόμορφον κοσμικαῖς ἐξουσίαις. È presumibile che se la pittura si fosse trovata ad Antiochia, o comunque lontano da Gaza, Giovanni avrebbe addotto per il suo pubblico ragguagli e informazioni supplementari circa l'origine, l'esatta locazione del dipinto, ecc. Il poeta parla invece di un'εἰκών, di un'immagine; anzi, "della" immagine, data la determinazione espressa dall'articolo, come, cioè, di un'opera ampiamente nota al suo uditorio per cui, con ogni probabilità, doveva costituire, nella sua complessa bellezza, un autentico vanto cittadino. Si può postulare, se mai, che si trattasse della copia di un dipinto antiocheno situata in Gaza, un'ipotesi che anche Cameron, a un certo punto, è costretto ad ammettere<sup>34</sup>; o che dipinti simili in Antiochia avessero determinato, nell'area medio-orientale in genere, un siffatto indirizzo estetico cui anche l'autore del *pinax* gazeno aveva attinto<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Sulla referenza scolare delle manifestazioni letterarie, bastino le intitolazioni delle *Anacreontiche* 4 e 5 di Giovanni, in cui si fa espressa menzione della scuola (διατριβή) e degli allievi (φοιτηταί). Per pertinenza tematica, stante la prassi delle infinite variazioni retoriche sul motivo della rosa e della primavera, si possono inoltre collegare all'ἡμέρα τῶν ῥόδων, con un certo margine di sicurezza, le declamazioni 1, 2, 3 e 5 di Procopio Sofista (ed. Garzya-Loenertz, Ettal 1963), in cui pure mancano allusioni esplicite. Significativamente, la declamazione 39 di Coricio si apre con il proposito di dedicarsi a un argomento che non sia l'abusatissima, e ormai induttrice di sazietà, ὑπόθεσις τοῦ ῥόδου (Ἡ διάλεξις ἔχει μὲν τὸ ῥόδον ὑπόθεσιν, ἐπισταμένη δὲ διακορεῖς ὑμᾶς ὄντας τοῦ μύθου καινότερον συνεισφέρει διήγημα).

<sup>34</sup> *Art. cit.* 350 s.

<sup>35</sup> Segnatamente sui rapporti tra Gaza e Antiochia in ambito artistico-figurativo, giova ricordare che il più splendido edificio religioso della città di Giovanni, la basilica Eudoxiana costruita sulle rovine dell'antico *Marneion*, il veneratissimo tempio di Zeus Marnas, ultimata nel 407, frutto preclaro del decisivo processo di cristianizzazione della città promosso dal vescovo Porfirio (la storia del suo operato è nella *Vita di Porfirio* di Marco Diacono, ed.

Sfrondata dell'argomento antiocheno, la proposta di datazione cameronia-pure serba l'indubbio merito di una prima valutazione attenta della notizia dello scoliaste, certo non ignorabile malgrado Friedländer – potremmo davvero supporre trattarsi di un altro Προκόπιος ὁ Γαζαῖος<sup>36</sup>, concittadino, dunque, e di poco posteriore al sofista-teologo omonimo, da questi non distinto e celebre abbastanza da comparire in una citazione così essenziale? Del resto non esistono basi oggettive per negare attendibilità allo scolio.

L'informazione del lemmatista, cui dovremo dunque dar credito stante l'assenza di prove a sfavore, vale quantomeno ad alzare la datazione del *pinax* descritto da Giovanni a prima della morte di Procopio (528); il *terminus post quem* di Friedländer del 535-6 era d'altronde insostenibile proprio sulla base del testo coriciano addotto a suffragio, come abbiamo potuto constatare. Questo non aiuta, naturalmente, a circoscrivere con qualche esattezza la data di composizione dell'*Ekphrasis* o l'anno della sua declamazione – il poema di Giovanni, peraltro, non reca traccia di un legame con l'inaugurazione del monumento o dell'edificio che lo conteneva; l'importanza dello scolio per la cronologia giovannea consiste se mai, in negativo, nel non precludere, almeno per quanto concerne l'*ekphrasis* di un dipinto sicuramente realizzato in data anteriore al 528, una collocazione temporale 'alta', forse coincidente proprio con gli ultimi anni di Procopio. Il che non disdice al quadro cronologico-relativo che, disperando al momento della possibilità di una datazione assoluta, credo di potere azzardare per l'opera del poeta-grammatico.

In *An.* 1.22 è, come ha già visto la Ciccolella<sup>37</sup>, un dato ampiamente interpretabile in senso autobiografico: ὁ καλὸς γέρον ὁ κύκνος, / Ζεφύρου

Grégoire-Kugener, Paris 1930; sulla costruzione della basilica, cfr. i capp. 78 ss.), fu progettato dall'architetto antiocheno Rufino. Quanto al ruolo di Antiochia per la propagazione e il successo ad ampio raggio di determinati modelli estetici, è ormai riconosciuta, ad es., l'influenza della città – come della Siria in genere – sulla diffusione, in tutta la periferia orientale dell'impero, della struttura architettonica a volta in edifici cristiani (è l'autorevole opinione, tra gli altri, di E. Baldwin Smith, *The Dome: a Study in the History of Ideas*, Princeton 1950, 92).

<sup>36</sup> Friedländer aveva avanzato, a dire il vero (*op. cit.* 111 s.), l'ipotesi che la notizia potesse attenerne il Procopio Gazeno alla cui paternità è ascritta, in due codici madrileni del XV sec. redatti da Costantino Lascari (Codd. Matr. Graec. 72 fol. 131 ss. e Matr. Gr. 115 fol. 179), la Monodia per il crollo di Santa Sofia del 558. L'attribuzione è normalmente riconosciuta dagli studiosi frutto di fraintendimento; che si possa trattare di un altro Procopio di Gaza è ipotesi mai presa nemmeno in considerazione. Una buona disamina della questione è in K. Kumaniecki (*Eine unbekannte Monodie auf den Einsturz der Hagia Sophia im Jahre 558*, "ByzZ" 30, 1929, 35-43), che conclude peraltro congetturando, per quest'opera, la paternità di un altro e più celebre Procopio, il Cesariense.

<sup>37</sup> *Op. cit.* 119 s.

πνέοντος ἔγνω / λιγυρὸν μέλος τι μέλπειν (“il bel vecchio, il cigno, allo spirar di Zefiro seppe modulare un armonioso canto”), in altre parole l’ammissione, in questo componimento dal carattere marcatamente proemiale e forse, come già postulato dal Thiele, incipitario di un’antologia di *Anacreontiche* curata dallo stesso Giovanni<sup>38</sup>, della propria età ormai avanzata. Anche il carme 5, tuttavia, con la manierata deplorazione, da parte del γραμματικός, della disattenzione degli scolari e la constatazione che i giovani amano soprattutto il gioco (Τί με, παῖδες, οὐ φιλεῖτε, / τὸν ἀεὶ ζέοντα Μούσαις, / νοερὸν φέροντα Βάκχον / Ἐλικωνίους κυπέλλοις; // Νέον ἦθος ἐνθαμίζον / κρίσιν οὐκ ἔα κομίζειν· / νεοτησία γὰρ Ἦβη / φιλέει μάλιστα παίζειν. // Ὁ σοφὸς χρόνος βαδίζων / εἰς ἐτήτυμον δικάσσει, / ὅτε τὸν τρέφοντα μύθοις / γενέτην ἔχειν διδάξει, vv. 37-48<sup>39</sup>), lascia supporre una distanza dell’autore da quella stessa condizione di giovanile baldanza.

Lo *status* senile potrebbe, insomma, sovrintendere come dato biotico alla composizione di larga parte, quantomeno, delle *Anacreontiche* di Giovanni. Se ciò non è sufficiente, con ogni evidenza, ad affermare la seriorità di questi componimenti rispetto all’*Ekphrasis*, è su un altro terreno che credo possibile riprendere l’argomento, la questione, cioè, del pubblico-committente.

Tanto nelle *Anacreontiche* quanto nell’opera maggiore è la presenza dichiarata, tra la pletera indistinta di astanti la ‘performance’, della cerchia di dotti esponenti della ‘intelligentsia’ cittadina cui il nostro doveva primariamente riferire la propria attività di *poeta doctus*. Dal primo prologo giambico dell’*Ekphrasis* si evince, del circolo di letterati gazeni, il duplice ruolo di destinatari e committenti: essi costituiscono un θέατρον φαιδρὸν ἡττικισμένων, un luminoso uditorio di atticisti (v. 20), baluardo di giustizia ed eloquenza (στήριγμα σεμνὸν τῆς δίκης καὶ τῶν λόγων, 21) dal quale Giovanni è stato “obbligato” (ὡς ἐκ βίας πέμπουσιν, 14) a cimentarsi nella

<sup>38</sup> Cfr. Thiele, in *RE*, s. v. *Ioannes*, IX, 1, 1747 s. Stando a questa tesi, la designazione, nella *inscriptio*, di *An.* 1 come λόγος ἐπιβατήριος (“orazione per lo sbarco”), preso atto del sostanziale scarto rispetto alle normative di questo genere di discorsi codificate nel Περὶ ἐπιδεικτικῶν di Menandro Retore (2.3, 94-114 Russell-Wilson), qualificherebbe per via di metafora il carme in questione come iniziale e prologico delle *Anacreontiche* di Giovanni riunite da egli stesso in una raccolta utilizzata, in seguito, dal compilatore della silloge Barberiniana. Diversamente, secondo Gigli (*L’occasione...* 261), l’aggettivo ἐπιβατήριος nel titolo alluderebbe, più in concreto, all’arrivo del grammatico sul luogo della declamazione, nel contesto agonico-letterario dei ‘festivals’ gazeni i cui protagonisti, i retori e i loro allievi, si avvicendavano, appunto, nel presentare le proprie composizioni al pubblico.

<sup>39</sup> “Perché, figli, non amate me, sempre fervido di Muse, che reco il Bacco intellettuale in calici eliconi? Un carattere giovane abitualmente non permette di discernere: Ebe giovanile soprattutto ama giocare. Il sapiente tempo, avanzando verso il vero, giudicherà, quando insegnerà a considerare come un padre colui che vi nutre di miti”.

descrizione del quadro; così nella prima anacreontica si alluderà, è presumibile, a personaggi siffatti con passi come 7-8 (Ὁ χορὸς τίς ἐστὶν οὗτος / ὁ σοφῆς βρύων μελίσσης; “Qual è mai questo stuolo che dell’ape sapiente è ricolmo?”<sup>40</sup>) e 19-21 (φιλίας πνέουσι Μούσης, / νοερῶν λόγων κρατοῦσι, / νοερούς λόγους κομίζεις, “a coloro che spirano amabile Musa, signori di dotti discorsi, dotti discorsi tu dona”), figure eminenti della cultura del tempo – e del luogo – le cui aspettative, nuovamente, Giovanni dichiara di voler esaudire: ἀλλὰ μενοιῆν / ὑμετέρην σκοπὸν οἶδα τανύσκοπον, ἦν ῥα δοκεύων / εἴσομαι αἶ κε τύχωμι (“ma conosco i vostri auspici come bersaglio lontano, e di certo, mirando ad essi, saprò se io posso cogliere il segno”, 4-6). È evidente, tuttavia, come l’atteggiamento del poeta verso i suoi dedicatari risulti nei due testi sensibilmente diverso.

Il poeta, nell’*Ekphrasis*, si rapporta ad essi secondo i moduli di una palese, deferente subordinazione riscontrabile tanto nella coazione *ad describendum* dei sopracitati vv. 14-15, quanto nell’ammissione di avere ottemperato alle direttive dei suoi “signori” (δεσπόταις πεπεισμένος, 11) – questo se non vogliamo leggere in tali cenni una sorta di giocosa ironia, che mi pare davvero, in quest’opera, non trovare spazio ‘tout-court’. Il *topos* della τόλμα, dell’audacia dell’autore “reo” di avere intrapreso un’opera ai limiti delle umane forze, prevede nell’*Ekphrasis* il giudizio in merito, auspicabilmente benevolo, dello stesso autorevole e autoritario consesso di δεσπόται, cioè i componenti del θέατρον φαιδρὸν ἡττικισμένων<sup>41</sup>; non così in *An.* 1.12 ss., in cui la sentenza è rimessa graziosamente ad Apollo, le Muse ed Hermes<sup>42</sup>, e della cerchia dei dotti si ricerca piuttosto la complicità a fronte

<sup>40</sup> Nonostante la Ciccolella (*op. cit.* 130, n. ai vv.), ritengo più probabile che con il termine χορὸς si alluda qui alla cerchia di intellettuali ‘colleghi’ di Giovanni, anziché al consesso degli allievi del medesimo: malgrado il frequente utilizzo del lemma in tal senso da parte di Libanio, infatti (*Or.* 1.37, *Ep.* 405.6, ecc.), esso si presta normalmente a designare collettivi della più varia natura. Ad es. e per l’appunto una epistola di Procopio di Gaza ne fa uso a proposito di un gruppo di retori affermati (cfr. *Ep.* 23.2 ed. Garzya-Loenertz: ὁρῶν... καὶ ῥητόρων χορὸν). Il suddetto referente sarà inoltre preferibile sul piano della coerenza testuale, là dove difficilmente i rappresentanti di questo coro, “ricolmi dell’ape sapiente” e vere e proprie entità eliconie, non saranno gli stessi “signori di dotti discorsi”, “spiranti amabile Musa”, di cui ai vv. 19-20, qui decisamente i blasonati ‘dottori’ della Scuola, secondo un ragionevole *continuum* allocutivo che, a mio avviso, non lascia spazio a ulteriori destinatari.

<sup>41</sup> Ἄλλ’ ὧ θέατρον... / ... / μὴ με γράφοιτε πρὸς θράσος τόλμης γράφειν, / ἐγὼ γὰρ ἦλθον οὐ γραφεὺς τῆς εἰκόνας, / μηδὲν τι τολμῶν, ἀλλὰ τὴν τόλμαν φράσων (“... non vogliate accusarmi di scrittura impudente, poiché non ho dipinto io quell’icona, niente ho osato; soltanto, descriverò l’audacia”, vv. 20 ss.).

<sup>42</sup> Ὁ δ’ ἄναξ λόγων Ἀπόλλων / Ἐλικωνίδες τε Μοῦσαι / τροχαλὸν λαβόντες Ἑρμῆν / κρίσιν εἰσφέρουσι τόλμη.

della topica ansia del poeta di riuscire: τί πάθω, φίλοι, τί ῥέξω; (“Che sarà di me, amici, che farò?”, 16). E proprio il termine φίλοι, da me rilevato, è del più notevole significato per rendersi conto dello scarto tra i due momenti dell’attività poetica giovannea, lo stesso che si staglia con la massima evidenza nel primo verso della nostra Anacreontica (“ὦ φίλοι...”). Nella suddetta, ragionevolmente postulata identità di referenti per le due opere del Gazeno, esso lascia intendere, con la valenza estremamente colloquiale della vocazione, un avvenuto adeguamento di Giovanni al prestigioso *status* dei suoi antichi “signori”.

Ma a quale *status* dobbiamo riferirci, per l’esattezza? Non si può non citare, in questa sede, il recentissimo contributo di D. Renaut sulla questione delle ἐπιδείξεις ecfrastiche nella Scuola di Gaza<sup>43</sup>, lavoro che tocca, come si può immaginare, più di un aspetto pertinente a Giovanni e alla sua opera maggiore. In particolare, sull’identità dei δεσπότες, la Renaut propone due letture alternative: “Premièrement, il pourrait s’agir ici des modèles de Jean en poésie, c’est-à-dire... de ses supérieurs dans l’École. On pourrait ainsi supposer qu’il s’agit du sophiste à la tête de l’École associé à d’autres *sophistai* de rang inférieur ou même de *grammatikoi* plus élèves en dignité.... La seconde possibilité serait de voir dans ces ‘maîtres’ la référence à une hiérarchie non plus poétique mais sociale” (207). Sulla seconda opzione sono assai scettico: se è vero che la classe dei notabili cittadini aveva con ogni probabilità ricevuto la sua formazione all’interno della Scuola, come la stessa Renaut non manca di sottolineare poco dopo<sup>44</sup>, l’accento posto da Giovanni sul loro atticismo e sui λόγοι come loro spettanza (*Prol.* 20 s.) ne fa un gruppo, a mio avviso, di professionisti delle lettere anziché di dotti maggiorenti.

Il primo punto, invece, deve essere valutato. La tradizionale tripartizione gerarchica dell’insegnamento (il γραμματιστής per i primi rudimenti; il γραμματικός e il ῥήτωρ/σοφιστής per i due livelli successivi, componenti il quadro dell’educazione ‘superiore’<sup>45</sup>), era sicuramente in auge anche a Gaza:

<sup>43</sup> *Les déclamations d’ekphraseis: une réalité vivante à Gaza au VI<sup>e</sup> siècle*, in *Gaza dans l’antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire. Actes du colloque international de Poitiers (6-7 mai 2004)*, éd. par C. Saliou, Salerno 2005, 197-216.

<sup>44</sup> *Ib.*: “Les rhéteurs de l’École entretenaient des liens étroits avec les principaux notables de la ville, pour la simple raison qu’issus d’un même milieu social, ayant reçu la même éducation et de la bouche des mêmes maîtres, ils étaient pairs”.

<sup>45</sup> Cfr. H. J. Marrou, *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité*, Paris 1981, 241-2; e soprattutto R. Cribiore, *Gymnastic of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton 2001, 50 ss., in cui si dà l’analisi più dettagliata, su base documentaria egiziana ma con opportune estensioni (ad es. a Libanio e alla sua scuola), di una prassi aliena, peraltro, da rigide codificazioni, così nella denominazione degli insegnanti come nella definizione della loro sfera di competenza.

i codici riportano con singolare diligenza la qualifica all'interno della Scuola di questi autori, così che non solo il nome di Giovanni, ma anche quello, ad es., di Timoteo, è immediatamente associato al grado di γραμματικός; e a Procopio, Enea e Coricio si accompagna di regola la precisazione σοφιστής. Topicamente, l'insegnamento sofistico era il più elevato; funzione dei grammatici, salvo occasionali estensioni di pertinenze, era di provvedere, prima del perfezionamento della dizione in sede retorica, al suo "nutrimento" sulla base degli antichi testi, soprattutto poetici (ed ecco il Giovanni τὸν τρέφοντα μύθοις, di *An.* 5); e, ancora i grammatici, si facevano autori, probabilmente *exempli causa*, di componimenti poetici essi stessi<sup>46</sup>.

Giovanni dovette restare un grammatico per tutta la vita: tutta l'opera superstita che va sotto il suo nome ne riporta la medesima qualifica professionale. L'*Ekphrasis* stessa, nonostante alcune significative ingenuità (per cui vd. *infra*), non potrà essere il componimento di un allievo, una sorta di μελέτη; Giovanni l'avrà composta già investito della dignità professorale, e forse al doppio scopo di fornire una παίδευσις esemplare agli studenti e una scintillante dimostrazione di σοφία ai suoi superiori. È presumibile che il suo lavoro fosse, in quella fase presumibilmente acerba della sua vita e della sua carriera, obbligato a fare capo ai suoi maggiori in grado, allo scolarca e agli altri σοφισταί, nei modi ossequiosi di cui al tempo delle *Anacreontiche*, forse grammatico "plus élève en dignité", non avrà più bisogno.

Resta che almeno buona parte delle *Anacreontiche* deve essere stata composta in un periodo successivo alla redazione dell'*Ekphrasis*, opera che, per quanto mi riguarda, non si può ascrivere alla piena maturità di Giovanni. In proposito, l'analisi di talune caratteristiche del poema, con la comparsa di elementi, come credo, significativi di una insicurezza nella τέχνη poetica, può sovvenire l'ipotesi.

Cominciamo dalla metrica<sup>47</sup> e, nello specifico, dal problema della ricezione, per l'aspetto che andiamo a trattare, del grande modello di Nonno. Ne risulta una insospettabile, significativa, credo, difformità tra i due canti del ποίημα efrastico.

Tra i più rigorosi *dictat* metrici assunti dalla cosiddetta "Scuola nonniana", si può affermare che risalga al magistero del Panopolita<sup>48</sup> se non altro la

<sup>46</sup> Cfr. Criatore, *op. cit.* 55, che riporta casi notevoli. Ricordiamo che a Gaza Timoteo, γραμματικός come Giovanni, compose un Περὶ ζῳῶν Ἰνδικῶν molto probabilmente in esametri (ed. degli estratti a cura di Bodenheimer-Rabinowitz, Paris-Leiden 1949).

<sup>47</sup> Sulla metrica giovannea, cfr. C. Caiazzo, *L'esametro di Giovanni di Gaza*, in: *Ταλαρίσκος. Studia Graeca A. Garzya sexagenario a discipulis oblata*, Napoli 1987, 243-252.

<sup>48</sup> Sulla metrica nonniana si veda almeno: R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berolini 1959, I, 35\*-42\*; F. Vian, *Les Dionysiaques*, I, chants I-II, Paris 1976, L-LV; M.

compiuta definizione di una prassi già altamente avanzata in poeti del IV secolo come Trifiodoro e Quinto Smirneo, vale a dire la netta preponderanza della cesura femminile o trocaica, stante la regolare presenza di un'incisione al terzo piede<sup>49</sup>. Ora, mentre il primo canto dell'*Ekphrasis* di Giovanni presenta una percentuale di questa cesura pari al 67,77%, apparendo dunque metricamente vicino, se mai, a testi come la *Metafrasi dei salmi*, anonimo esercizio in versi del V secolo, o ad altre composizioni esametriche singolari per collocarsi *a latere* della tendenza dominante, il secondo, con il suo 80,75%, si allinea decisamente all'*usus* nonniano, sì che la cifra si attesta grossomodo tra la *Parafrasi del Vangelo di Giovanni* e le *Dionisiache* di Nonno<sup>50</sup>. Lo scarto tra le cifre, come si vede, è consistente. Ancora sulla questione delle cesure nell'esametro giovanneo, constatiamo inoltre: 1) se l'incisione al terzo piede è la regola, non sempre tuttavia costituisce cesura principale: l'interpunzione presenta come extravaganze i vv. I 1 (tritemimere), 44, 70, 314, 353, II 265, 270 (dieresi bucolica), per un rapporto, quindi, di oltre 2:1 tra il primo e il secondo canto<sup>51</sup>; 2) esattamente duplice è invece, nel primo blocco rispetto al secondo, il numero di occorrenze di dieresi bucolica dopo cesura femminile, fenomeno sconosciuto a Nonno là dove la bucolica si accompagna di frequente, se mai, alla pentemimere<sup>52</sup> (cfr. I 5,

Whitby in N. Hopkinson, *op. cit.* 99-151.

<sup>49</sup> Così la norma codificata per il Nonno 'dionisiaco' da Keydell, *op. cit.* 35\* n. 1: "Nullus versus non dividitur caesura aut masculina aut, id quod plerumque fit, feminina". Nell'*epos* la cesura trocaica è invero, da Omero in poi, in costante progresso: già in Callimaco è presente al 71,8%. Queste le percentuali in Nonno, che costituisce nello sviluppo della tendenza una autentica pietra angolare: 79,95% per la *Parafrasi del Vangelo di Giovanni* e 81,1% per le *Dionisiache* – il 'trend' risulterà poi prevedibilmente esasperato in poeti nonniani e tardo-nonniani come Paolo Silenziario (85,01%) e Giorgio Pisida (84,45%). Per le cifre suddette, cfr. G. Agosti-F. Gonnelli, *Materiali per la storia dell'esametro nei poeti cristiani greci*, in M. Fantuzzi- R. Pretagostini, *Struttura e storia dell'esametro greco*, I, Roma 1995, 317 e 377.

<sup>50</sup> Curiosamente, la difformità percentuale della cesura femminile tra i due canti del poema di Giovanni è quasi la stessa che si riscontra nelle due parti dell'iscrizione esametrica della chiesa costantinopolitana di S. Polieucto (rispettivamente 62,86% e 80,49%), in *AP* I 10. In Agosti-Gonnelli, *op. cit.* 378, si sottolinea per questa iscrizione, databile tra V e VI secolo, lo statuto di "testo di passaggio" tra modalità di cesura prenonniane e post-nonniane.

<sup>51</sup> In I 44 e 314 la dieresi bucolica coincide addirittura con il passaggio a un nuovo argomento, rispettivamente dalla descrizione della croce a quella di Urano e da quella di Bythos e l'angelo a quella di Eos e del suo corteggio di Ore: 44 ... γραμμῶν ἀμφοτέρων ἄγιον σέλας. – ὦν ἀποβαίνων... ; 314 ... καὶ πτέρυγας συνάειρε μετάρσιος. – Ἄλλ' ἀπὸ ρείτρου...

<sup>52</sup> Cfr. ad es. Keydell, *op. cit.* 35\* n. 4: "Masculinae caesurae adiungitur altera caesura vel post longum quartum vel post biceps quartum vel post utrumque".

31, 58. 64, 70, 72, 73, 112, 164, 233, 239, 284, 291, 314, 316, 321, 324, 329, 340, 344, 346, 353 contro II 11, 76, 78, 113, 210, 211, 222, 249, 265, 270, 300, cioè 22 contro 11).

La riconosciuta discrepanza tra i due canti è degna di nota. Si ha qui l'impressione di un autore che perviene alla piena ottemperanza della *ratio* metrica del modello, su di un punto così rilevante come le incisioni del verso, soltanto nel corso del lavoro; che non dispiega semplicemente la propria competenza, ma, *in fieri*, la va irrobustendo e limando.

Ancora sull'assimilazione del modello nonniano. Alla rilevata asimmetria del testo sul piano del metro, frutto di una probabile incertezza di base, bisogna aggiungere il carattere dell'*imitatio*, stavolta, stilistico-lessicale. La stessa pertinace, programmatica aderenza al dettato di Nonno, con esiti semi-centonari in più di un punto, deve far riflettere, più che sulla debole personalità dell'artista Giovanni, sul ruolo giocato normalmente dall'*auctoritas* nelle prove di un giovane poeta capillarmente legato all'ambiente scolastico. Nel caso di Giovanni, l'*auctoritas* ideale di Nonno poteva filtrare senz'altro attraverso quella reale dei suoi δεσπόται, la cui 'imposizione' si troverebbe in tal modo alla base, oltre che del progetto stesso dell'*Ekphrasis*, del modello poetico di riferimento – quale se non Nonno, visto che il cimento proposto è un poema esametrico? Vediamo, adesso, come la pedissequa imitazione nonniana si risolva, in Giovanni, in una fittissima tramatura di allusioni e riprese solitamente indiscriminate e, talvolta, impropriamente ricontestualizzate. Riporto in questa sede alcuni, non i soli, esempi significativi.

Il sintagma θαῦμα κεράσσας di I 286, riferito alla stupita fascinazione della figura di Oceano dinanzi alla luce solare, già urtava Friedländer per quello che egli riteneva un cattivo utilizzo del verbo<sup>53</sup>; nei fatti, sembra essere una derivazione da frequenti costrutti nonniani in cui però compariva sempre un secondo termine con il quale avveniva la "commistione": cfr. *Dion.* 1.64 (θαῦμα φόβω κεράσσας), 36.258 (θαῦμα χόλω κεράσσας), ecc.<sup>54</sup>.

L'aggettivo composto παιδοκόμω, detto, in II 40, del bacio del giovane Karpos alla madre Gaia (παιδοκόμω πήχυε φιλήματι μητρὸς ὀπώρη), ri-

<sup>53</sup> "Ist auf Grund nonnianischer Wendungen... mißgebraucht" (*op. cit.* 186).

<sup>54</sup> In appendice al quinto volume delle *Dionysiache* curato da F. Vian (*Les Dionysiaques*, chants XI-XIII, Paris 1995, 259-264), si puntualizza il duplice utilizzo del verbo κεράννυμι, nel poema nonniano, nel senso, tradizionale, di "mescere", e in quello particolare di "versare". Ma la ricognizione di Vian si appunta sull'impiego del verbo in senso proprio, in riferimento a liquidi (vino, miele, ecc.); di fatto non esistono, nelle *Dionysiache* (come d'altronde nella *Parafraasi*), occorrenze di κεράννυμι "versare" riferite a stati d'animo come, appunto, lo stupore: casi come questi prevedono sempre una "mescolanza" tra il termine oggetto del verbo e un secondo lemma al dativo (cfr. W. Peek, *Lexicon zu den Dionysiaka des Nonnos*, Hildesheim-Berlin 1968-1975, II, s.v. κεράννυμι).



prende tanto *Dion.* 3.340 (παιδοκόμῳ πῆχυνα γεγηθότι κοῦρον ἀγοστῶ), con altre significative analogie, quanto, e direi in primo luogo – poiché l'intera sezione giovannea occupata dalle figure di Gaia e i Karpoi sembra 'travestire' la scena nonniana dell'allattamento di Armonia ed Emazione da parte di Elettra, *Dion.* 3.384 ss. – il v. 394 (ὡς τότε παιδοκόμῳ φιλίη μαιώσατο θηλῆ). Il solo modo possibile di tradurlo è come il "bacio fanciullesco" che il Frutto dà alla Terra sua madre; ma l'attributo vale, di per sé, "che si prende cura dei fanciulli", e, mentre appare correttamente utilizzato da Nonno a proposito del gesto materno di Elettra, risulta di fatto improprio in Giovanni che svaluta la seconda parte del composto.

In II 96 l'aggettivo αὐτοχάρακτος, detto del granchio che nuota nei pressi della riva (καὶ δέμας ἔλκει / ὄρθιος αὐτοχάρακτος ἀκύμονος ἐγγύθεν ὄχθης), recupera l'*harax* nonniano per il ritratto di Persefone che, in 5.599, "si imprime da solo" nello specchio (Περσεφόνη δὲ / αὐτοχάρακτον ἄγαλμα διοπτρεύουσα προσώπου...), e qui la valenza del termine è chiara; nel caso di Giovanni il senso è nebuloso, comunque lo si congetture (la pittura è tanto perfetta da far apparire il granchio dipinto immagine speculare del granchio reale? La mimesi artistica è così scrupolosa da far sembrare che il granchio "si sia impresso da solo", o la sua figura sia stata letteralmente tralata dalla realtà alla superficie del quadro?).

In I 53, infine, la menzione del κῶνος ἀερσιπότητος riprende *Dion.* 6.78 (κῶνος ἀερσιπότητος ἀπὸ χθονὸς ὄξυς ἀνέρπων), ma in Giovanni è, sorprendentemente, il cono della luce del sole anziché il tipico fenomeno notturno cui Nonno, del resto, allude in modo esplicito (al v. 77, ἀχλυόεις)<sup>55</sup>. Insomma: che si debbano a *imitatio* aberrante o al fenomeno speculare della *variatio* 'maldestra', i passi citati fanno pensare a una τέχνη poetica incerta anche sul piano della dizione.

L'idea di una priorità temporale dell'*Ekphrasis* sulle *Anacreontiche*, postulata su altre basi, è qui corroborata dall'esame di elementi interni al poema che potrebbero attestare, anziché la mediocrità del poeta 'tout-court', il difficile viatico del giovane grammatico verso la piena padronanza dei propri mezzi artistici. Ho accennato, riferendomi al carattere dell'imitazione nonniana in Giovanni, all'impronta 'scolastica' dell'*opus* efrastico, segnalata in prima istanza, io credo, proprio dal pedante ossequio all'*auctoritas* del modello. Ma di una certa rigidità 'di schema' nell'impianto stesso dell'opera è lecito parlare anche a proposito dell'uso insistito della congiunzione ὅτι/ὅτι in apertura dei molti passaggi esegetici in cui il Gazeno, alle prese con le figurazioni allegoriche del *pinax*, si premura di

<sup>55</sup> Friedländer inclina, per l'appunto, a vedervi un uso errato dell'espressione da parte del poeta (*op. cit.* 170).

illustrare il senso riposto dell'immagine che sta descrivendo<sup>56</sup>. La formularità della movenza deve senz'altro molto alla letteratura scolastica, dove il suo impiego seriale rifletteva l'economia sintattica tipica di queste compilazioni; ma anche a certa trattatistica didattica, ugualmente preoccupata di 'schematizzare' il flusso sintattico a vantaggio di una chiara enucleazione degli argomenti. Rientra in quest'ultima categoria il frammentario *Περὶ ἀγαλμάτων* del neoplatonico Porfirio, opera intesa, per l'appunto, alla delineazione di una sofisticata ermeneusi dell'immagine artistica<sup>57</sup>: nelle parti di cui disponiamo la congiunzione compare ben 27 volte, normalmente adibita all'introduzione di passaggi interpretativi<sup>58</sup>. Il caso di Giovanni, poeta, è alquanto singolare, tanto più se paragonato alla prassi di altri e più famosi ecfrasti a lui pressoché coevi, le composizioni dei quali erano altrettanto conteste di approfondimenti esegetici.

Cristodoro di Copto, nella sua *ekphrasis* delle statue del ginnasio Zeus-sippo di Costantinopoli, adopera ὅτι come abbrivio a un momento esegetico solo nella duplice interpretazione della nudità di Apollo in 74 ss. (γυμνὸς ἔην, ὅτι πᾶσιν ἀνειρομένοισιν Ἀπόλλων / γυμνώσαι δεδάηκεν ἀληθέα

<sup>56</sup> La prima a sottolineare il fenomeno e a interpretarlo è stata D. Gigli Piccardi, *L'occasione...* 264. Sono 5 le occorrenze di ὅτι finalizzate all'introduzione di altrettanti momenti esegetici (I 35; 39; 79; 160; II 25) e 8 quelle della variante trocaica ὅττι (I 64; 87; 107; 151; 168; II 52; 222; 339), con valenza ora causale (ad es. i quattro estremi della croce al centro del quadro sono in bella evidenza *poiché* l'eternità primeva si convertì, a formare il cosmo, nei quattro punti cardinali, cfr. I 35-7), ora dichiarativa (ad es. la nudità della parte superiore del corpo di Aion *reca il segno che, significa che*, σήματα φαίνει, la stirpe superna degli dei immortali non ha bisogno di veste alcuna né di alcun bene della terra, cfr. I 149-153). Escludo dal novero le residue comparse di ὅττι (I 195; II 140; 156) perché, già interne a divagazioni di qualche tipo, risultano di fatto svincolate dall'interpretazione delle immagini descritte. Di per sé il 'trend' delle corpose giunte esegetiche alla descrizione, nelle opere ecfrastiche tra V e VI secolo, è un fenomeno ascrivibile a un'evoluzione nella trattatistica del genere determinata, molto probabilmente, dalle nuove teorie estetiche elaborate negli ambienti neoplatonici (cfr. D. Gigli Piccardi, *Le Dionisiache...* 24-5). È Nicolao di Mira, autore di *Progymnasmata* attorno alla metà del V secolo (e frequentatore, significativamente, dell'Accademia ateniese sotto lo scolarcato di Proclo), a inserire per primo, tra i compiti normativi dell'autore di *ekphrasis*, quello di richiamare le "ragioni" soggiacenti a una data rappresentazione (giova ricordare che fu anche il primo, Nicolao, a regolamentare e ammettere tra le altre la descrizione di oggetti d'arte): cfr. *Prog.* p. 69.4 ss. Felten: δεῖ δὲ πειρᾶσθαι λογισμοὺς προστιθέναι...

<sup>57</sup> Pressoché tutti i frammenti sono riportati da Eusebio nella *Praeparatio Evangelica*, III 7, III 9,4-5, III 10,13, III 11,7 e 9-12. Vd. J. Bidez, *Vie de Porphyre*, Gand-Leipzig 1913, app. I (con ampia introduzione a 143-157).

<sup>58</sup> Cfr. e.g. il fr. 2.8-10, 2\* Bidez: Καὶ ἀνθρωποειδεῖς μὲν ἀπετύπων τοὺς θεοὺς, ὅτι λογικὸν τὸ θεῖον, καλοὺς δέ, ὅτι κάλλος ἐν ἐκείνοις; su figure specifiche, e.g. il fr. 3.8 s., 6\* Bidez: Ἀνθρωπόμορφον δὲ τοῦ Διὸς τὸ δείκηλον πεποιήκασιν, ὅτι νοὺς ἦν καθ' ὃν ἐδημιούργει...

δήνεα Μοίρης / ἢ ὅτι πᾶσιν ὁμῶς ἀναφαίνεται· ἡέλιος γὰρ / Φοῖβος ἄναξ, καθαρὴν δὲ φέρει τηλέσκοπον αἴγλην)<sup>59</sup>; Paolo Silenziario, autore della *Descrizione di Santa Sofia*, non reca di quest'uso alcun esempio. Né l'uno né l'altro poeta, s'intende, glissano sui significati profondi delle realtà che descrivono; ma il senso ulteriore delle opere che la parola poetica presenta all'auditore e al lettore, la chiave di lettura delle stesse che l'autore dei versi propone, spesso rampollano in queste *ekphraseis* direttamente dal tessuto descrittivo, si amalgamano alla descrizione oggettiva senza lo scarto di un trattamento *a latere*. Il poeta, nel pieno controllo dei propri mezzi espressivi, descrive e al contempo illustra.

Il caso del Silenziario, per la verità, sta a parte. Nei versi declamati per l'inaugurazione del tempio costantinopolitano, restaurato da Giustiniano dopo il terremoto del 558, l'impianto ideologico è così forte da inquadrare, come in una cornice, l'intero corpo descrittivo (peraltro assai ridotto, considerando che la descrizione effettiva della chiesa occupa 462 versi su 1029 complessivi, meno della metà<sup>60</sup>). Soggiace a tutta l'opera l'idea di una Provvidenza divina che si attua e si rivela per il *medium* dell'imperatore: l'imponente costruzione di Santa Sofia, pervasa giorno e notte da una luce che arieggia lo splendore celeste, è segno visibile delle cure prodigate al genere

<sup>59</sup> Nell'alternativa esegetica cristodorea, la seconda opzione è di segno analogo alla spiegazione fornita da Giovanni dell'atteggiamento della figura infantile contenuta nel disco solare che campeggiava nella *Tabula Mundi*. Così Giovanni interpreta la postura del βρέφος solare, a membra e mani distese: ... ὅτι δικαίους / αὐτὸς ἐπαντέλλει καὶ οὐχ ὅσοισι φαίνεται (vv. I 64-5). D. Gigli, nella recensione al lavoro di Tissoni sull'*ekphrasis* di Cristodoro di Copto (*Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Alessandria 2000) comparsa su "Prometheus" 30, 2004, 91-95, ha evidenziato (p. 92) la comune referenza, nell'autore egiziano e nel gazeno, al passo evangelico di Matteo 5.45, che riporta le parole di Gesù relative al sorgere del sole di Dio Padre per i buoni e i malvagi indistintamente (... τὸν ἥλιον αὐτοῦ [il Padre] ἀνατέλλει ἐπὶ πονηροὺς καὶ ἀγαθοὺς). È molto probabile che la soluzione esegetica comune, in Cristodoro e Giovanni, non implichi dipendenza fra i due: il Gazeno sembra attingere direttamente al brano evangelico, fornendone una sorta di parafrasi che tradisce, nel dettato, la volontà di calco (Mt. αὐτοῦ ἀνατέλλει~Io. αὐτὸς ἐπαντέλλει); in Cristodoro il motivo è non solo rielaborato originalmente sul piano formale, ma anche spogliato delle istanze etico-religiose pertinenti al modello.

<sup>60</sup> Si tratta, per l'esattezza, dei vv. che vanno da 354 a 920. Precedono: due prologhi giambici, il primo indirizzato all'imperatore e il secondo al patriarca (rispettivamente, 1-80 e 81-134); un prologo esametrico al poema (135-185); il racconto del crollo della cupola a seguito del terremoto e della ricostruzione voluta e messa in atto da Giustiniano (186-310); la descrizione della festa inaugurale (311-353). Seguono: un nuovo elogio dell'imperatore (921-966) e del patriarca (966-1029). Il testo così scandito e con ulteriori, preziose suddivisioni per argomento anche nella parte propriamente ecfraistica, è in *Paul le Silentiaire. Description de Sainte Sophie de Constantinople*, a cura di P. Chuvin e M. Ch. Fayant, Die 1997.

umano da Dio e dal suo vicario in terra<sup>61</sup>. Su questo sfondo, la descrizione procede generalmente senza preoccuparsi di evidenziare il significato dei singoli elementi.

Costituisce miglior terreno di confronto con Giovanni, per l'impostazione particolare dell'analisi, l'*ekphrasis* di Cristodoro. Lo vediamo in due esempi tratti dalla più lunga descrizione del suo poema, quella della statua di Omero. Ai vv. 331-2 (γυμνὸν δ' εἶχε μέτωπον· ἐπ' ἀπλοκάμῳ δὲ μετώπῳ / ἦστο σαοφροσύνη κουροτρόφος) Omero è ritratto con la fronte sgombra da capelli, ma questa fronte calva è sede della saggezza; come dire: non ci sono capelli *perché* è la saggezza stessa a occupare quel punto. Ma Cristodoro non ripartisce seccamente il suo dettato in un momento descrittivo e in uno esegetico, segnato quest'ultimo da una movenza caratterizzante e dalla forte evidenza didattica: arricchisce invece la descrizione, conferendole insieme nuovo spessore, con il figurare poeticamente la presenza, quasi particolare scultoreo tra gli altri, della saggezza "nutrice di fanciulli". La naturalezza del passaggio esclude l'artificio, la statua parla da sola. Così, a mio avviso, ai vv. 345-7: ἐὴν δ' ἔκλινεν ἀκουὴν / δεξιτερὴν, δόκεεν δὲ καὶ Ἀπόλλωνος ἀκούειν / ἢ καὶ Πιερίδων τινὸς ἐγγύθεν. Di nuovo, l'immagine stessa evoca l'arcano che si vuole illustrare: l'effigie di Omero inclina il capo a destra, un gesto che già Cristodoro connota in maniera specifica parlando di "orecchio" (ἀκουή) e così preparando la seconda lettura: il grande poeta sembra, in quest'atto, ascoltare da vicino Apollo o una delle Muse (altrove avremmo: tende il capo a destra *perché*...). Il λογισμὸς della statua, la sua ragion d'essere, o meglio, d'apparire, è congenita all'opera e in essa *parla*, contestualmente al porsi dinanzi agli occhi dell'opera stessa; così nell'*ekphrasis*, che quella bellezza vuole riprodurre con parole, l'esegesi di quanto descritto balena nel corpo stesso della descrizione come sulla scorta di una illuminazione poetica.

In confronto l'*ekphrasis* di Giovanni appare viziata da un'impostazione decisamente 'manualistica': il poeta dicotomizza, di solito, le sezioni relative alle singole figure in una parte descrittiva in senso proprio e in una riservata all'interpretazione di cui il pragmatico ὅτι è consueto segnale<sup>62</sup>. Ora, questo tratto stilistico-strutturale andrà aggiunto, io credo, alle altre caratteristiche 'aberranti' della poiesi giovannea, avanzando il denominatore comune della giovinezza e dell'orbita della scuola entro cui o in stretta relazione alla quale

<sup>61</sup> Sui temi portanti dell'*ekphrasis* paolina, cfr. l'esauriente introduzione di M. C. Fayant in *Paul le Silenciaire...* 33-49.

<sup>62</sup> Una più composita suddivisione strutturale per "momenti" dell'*Ekphrasis* di Giovanni (descrittivi in senso proprio, esegetici, esplicativi, eruditi) è al centro del mio recente articolo *Per un'analisi dell'Ekphrasis tou kosmikou pinakos di Giovanni di Gaza*, "MEG" 6, 2006, 41-68.

il poema sarebbe stato composto.

Così torniamo alla problematica notizia dello scoliaste circa la visione che del πίναξ avrebbe avuto Procopio Sofista. È certo che se nell'*Ekphrasis* rinveniamo i tratti dell'opera giovanile, così rafforzando l'ipotesi della priorità cronologica di quel testo rispetto a larga parte della produzione anacreontica, *non è escluso*, e lo dico, come impone la povertà della nostra documentazione, a titolo di mero suggerimento, che anche la composizione del poema si collochi in un tempo nel quale il grande maestro gazeno era vivo e operante, cioè prima del 528.

Mi chiedo se non possa essere un segnale in tal senso l'informazione che lo stesso lemmatista del Palatino fa seguire a quella relativa a Procopio. Ci sono parole di lode per la città di Gaza, "amica delle Muse" giunta, grazie agli esponenti della sua Scuola, a toccare i fastigi dell'eloquenza<sup>63</sup>; e di seguito leggiamo: Ἐλλόγιμοι ταύτης τῆς πόλεως Ἰωάννης, Προκόπιος, Τιμόθεος ὁ γράψας περὶ ζώων Ἰνδικῶν, καὶ οἱ τῶν ἀνακρεοντικῶν ποιητὰὶ διάφοροι, "(furono) insigni, in questa città, Giovanni, Procopio, Timoteo autore di un'opera sugli animali dell'India, e i vari poeti anacreontici". Dei ricordati autori di *Anacreontiche* ignoriamo l'identità e l'opera; conosciamo bene, al contrario, gli altri due personaggi affiancati a Giovanni in questa ideale rappresentanza della Gaza delle lettere: uno è per l'appunto Procopio, l'altro è Timoteo Grammatico vissuto, come quegli, sotto l'impero di Anastasio (491-518)<sup>64</sup>. Già Ludwich si era espresso per la non-casualità del gruppo menzionato, proponendo senz'altro l'appartenenza di Giovanni allo stesso spaccato cronologico dei due illustri concittadini<sup>65</sup>; la conclusione era sovvenuta dal fatto, certo significativo, che il lemmatista "keine einzige von der übrigen, weder alter noch jüngeren, gazäischen Grössen nennt"<sup>66</sup>.

È evidente che la prova non è decisiva, fondata com'è su un *argumentum e silentio*; non sottovalutabile, però, né tantomeno degna dell'indifferenza tributata nel prosieguo degli studi giovannei<sup>67</sup>. Per altri versi una ἀκμή del

<sup>63</sup> Καὶ ὅτι ἡ πόλις αὕτη φιλόμουσος ἦν καὶ περὶ τοὺς λόγους εἰς ἄκρον ἐληλακυῖα.

<sup>64</sup> Ad Anastasio Procopio dedicò un famoso *Panegirico* (riedito recentissimamente da G. Matino, *Procopio di Gaza. Panegirico per l'imperatore Anastasio*, 'Quaderni dell'Accademia Pontaniana' 41, Napoli 2005), mentre Timoteo gli indirizzò una "orazione lamentosa" (τραγῳδία) per l'abolizione della famigerata imposta *chrysargyron* (cfr. *Suidae Lexicon*, s. v. Τιμόθεος = IV 557 Adler).

<sup>65</sup> *Art. cit.* 203 s.

<sup>66</sup> *Art. cit.* 204.

<sup>67</sup> Friedländer, in una nota succinta (*op. cit.* 111, n. 1) si limita a fare il nome di Ludwich rigettandone semplicemente le conclusioni, mentre la Ciccolella (*op. cit.* 119) sfiora

Gazeno in età anastasiana non disdirebbe al carattere stesso della sua opera, palesemente debitrice, sul piano culturale, del neoplatonismo di quegli anni<sup>68</sup>: se pure Giovanni, diversamente da poeti a lui vicini per stile e ispirazione come Cristodoro di Copto, non fu mai a Costantinopoli, la nota approvazione (tolleranza?) di queste tendenze filosofiche alla corte di Anastasio poteva sicuramente incoraggiare una poetica conforme anche nelle province<sup>69</sup>.

FRANCESCO BARGELLINI

l'argomento senza menzionarne il vecchio promotore ("... il fatto che nello scolio... Giovanni sia menzionato prima di Procopio, che sappiamo essere vissuto tra il 465 e il 528, non può essere preso come elemento determinante per una sua collocazione cronologica"; ma ciò che importa, mi viene da dire, non sarà tanto la priorità di citazione rispetto a Procopio, quanto che il nome di Giovanni compaia *insieme* a quelli di Procopio e Timoteo); e sono i soli in effetti a serbare memoria della proposta.

<sup>68</sup> Vd. e.g. Friedländer, *op. cit.* 114 e *passim*; il bell'articolo di Renaut, mirato però all'esame di una particolare sezione dell'*Ekphrasis*, quella della croce al centro dell'affresco (I 29-44; L. Renaut, *La description d'une croix cosmique par Jean of Gaza, poète palestinien du VIe siècle*, in: *Iconographica. Mélanges offerts à P. Skubiszewsky*, Poitiers 1999, 211-221); e, infine, la mia recente ricognizione nell'*art. cit.* 66-67.

<sup>69</sup> Nel paragrafo dedicato alle istanze neoplatoniche presenti nell'*Ekphrasis* di Cristodoro, il Tissoni (*op. cit.* 37-44) si sofferma sulla pacifica accettazione – se non benevolenza – da parte della cristianissima corte anastasiana di opere e autori legati a tali modelli culturali. Cfr. a p. 42: "La presenza di questi riferimenti alle dottrine neoplatoniche in un componimento cortigiano qual è l'*ekphrasis* permette di trarre due importanti conclusioni: la prima... è che... Cristodoro si rivela un conoscitore non superficiale della filosofia neoplatonica; la seconda, è che tali problematiche non dovevano evidentemente risultare sgradite alla corte di Anastasio".