Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 75 (2018)

Heft: 2

Artikel: Platone, Eutidemo 294e2-3

Autor: Giardina, Giovanna R.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-813403

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Platone, *Eutidemo* 294e2–3

Giovanna R. Giardina

Abstract: In questo articolo intendo fornire l'esatto senso delle linee 294e2–3 dell'*Eutidemo* di Platone, nelle quali Socrate cita due diverse *performances* eseguite da danzatrici. In particolare, l'attenzione si concentra sulla seconda di esse che consiste nell'eseguire acrobazie non su una comune ruota, come si è fin qui creduto, ma su una ruota da vasaio. L'esatto senso del passo è stato intuito per la prima volta nel 1905 da Edwin Gifford, il quale ha posto correttamente in relazione *Eutidemo* 294e2–3 con Senofonte, *Simposio* 7,3. Di ciò esiste un'evidenza ceramografica, precisamente l'immagine di uno *skyphos* del IV secolo trovato a Paestum in cui è raffigurata una danzatrice sul tornio.

Nei suoi dialoghi Platone, il quale è il primo filosofo che riflette approfonditamente sul mondo delle tecniche e sul rapporto tra l'intelligenza umana e la competenza tecnica,[1] cita molte volte gli strumenti tecnici che erano più in uso al suo tempo, in particolare il filo a piombo, la squadra, la morsa, il compasso, il tornio.[2] Quest'ultimo strumento, in particolare, è citato talvolta nella versione utilizzata dal vasaio, altre volte, invece, e più frequentemente, nella versione in uso al falegname e al carpentiere. Il termine che Platone utilizza per indicare il tornio è *tornos*, con il quale egli indica indifferentemente sia lo strumento con cui vasai, falegnami e carpentieri ottengono figure circolari o sferiche, sia il compasso quale strumento del geometra. Solo in *Phlb.* 56c1 Platone distingue esplicitamente il tornio dal compasso, dal momento che indica quest'ultimo con il sostantivo διαβήτης, termine che avrà un largo utilizzo in età ellenistica per indicare, appunto, il compasso dei geometri, ma che è noto già ad Aristofane, il quale chiama il compasso διαβήτης in *Nu.* 178 e *Av.* 1003.

L'attenzione particolare di Platone nei confronti del tornio è dovuta al fatto che questo strumento è precisamente quello che mette l'uomo in condizione di produrre circoli o sfere, cioè quelle figure piane o solide che i Greci consideravano perfette. In *Phlb.* 55e ss., ad esempio, Platone mostra grande considerazione, tra le scienze o arti, per la τεκτονική, cioè per l'arte costruttiva, per il fatto

* Ringrazio il collega Massimo Vidale (Università di Padova), perché è da una conversazione che ho avuto con lui che è nata l'idea di scrivere questa nota. Fu egli infatti a dirmi che esisteva un vaso con una raffigurazione della danzatrice sul tornio e a fornirmi le indicazioni bibliografiche necessarie a reperirne un'immagine.

1 Prima di Platone troviamo delle riflessioni sulle tecniche in Anassagora, 102 A D.-K. e 21b B D.-K. e in Antifonte, 1 e 2 B D.-K. Su Platone e le tecniche cf. almeno D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979; G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Roma, Bari 1991; M. Vegetti, *Techne*, in M. Vegetti (cur.), *Platone. Repubblica*, vol. I, Napoli 1998; B. Vitrac, «De l'infinie variété de l'innombrable multitude des tekhnai et des artes», *Métis* 5 (2007), pp. 11–25.

2 Plat. *Phlb.* 55b9–c1; questi stessi strumenti sono citati insieme da Thgn., *Elegie*, 805.

che essa si avvale di strumenti di precisione che mettono l'uomo in condizione di conferire misura ed esattezza a ciò che egli produce.[3] Gli strumenti, come si comprende dal *Filebo*, da una parte costituiscono ciò che l'artigiano utilizza in virtù della sua competenza tecnica, e quindi sono posteriori rispetto alla competenza che l'artigiano ha nell'utilizzarli, ma dall'altra parte determinano questa stessa competenza e sono primari rispetto ad essa, perché è l'uso dello strumento che rende l'artigiano competente a produrre correttamente i suoi oggetti. Precorrendo molti studi moderni che si interrogano sul modo in cui gli strumenti che abbiamo a disposizione e che comunemente utilizziamo influiscono sui nostri processi cognitivi, Platone stabilisce una relazione significativa tra il pensiero razionale e l'oggetto tecnico, nella misura in cui mostra che sussiste un rapporto duplice, cioè quello testé indicato, tra il *technitês* e i suoi strumenti. Il Filosofo colloca perciò le arti costruttive, che si avvalgono di strumenti di precisione, al di sopra di altre arti o scienze che, al contrario, non si avvalgono di strumenti. Di quest'ultimo tipo sono ad esempio l'arte del flauto o la medicina o l'agricoltura, che sono arti le cui procedure sono incerte e non sono stabilite *a priori*, perché derivano da supposizioni e consistono nel verificare la bontà di un risultato solo dopo che questo risultato sia stato prodotto. Il medico, ad esempio, suppone a partire dai sintomi del malato da quale malattia quest'ultimo sia affetto e quale farmaco occorra somministrare, ma solo *a posteriori* potrà verificare la correttezza della cura che ha prescritto. Tali arti, dunque, pensa Platone, cercano a tentoni la misura e la perfezione dei loro effetti, al contrario dell'arte costruttiva, che sa conferire misura e perfezione *a priori* per mezzo degli strumenti.[4]

Questo rapporto diretto tra il pensiero razionale del *technitês* e lo strumento, primo tra tutti il tornio, è d'altronde il risultato di un vincolo gerarchico, o di simiglianza, che sussiste tra il cosmo e il pensiero e che Platone descrive precisamente utilizzando la metafora del tornio come strumento che dà luogo a circoli o sfere. In Platone, infatti, l'intero cosmo è tornito e i movimenti universali sono circoli perfetti, alla maniera di cerchi lavorati al tornio, come Platone afferma in *Lg.* 897e. D'altra parte, in linea con i movimenti cosmici, circolari e perfetti, sia nelle *Leggi* che nel *Timeo* Platone insegna che anche il pensiero della mente umana è circolare alla maniera di un circolo tornito: il movimento del cielo e di tutti i corpi che si trovano in esso, afferma Platone, ha «una natura simile al movimento, alla rotazione e ai ragionamenti della mente (*Lg.* 897c)» e qualche linea dopo, in *Lg.* 897e8ss. precisa che il movimento dei corpi celesti avviene in un

3 Sull'arte della costruzione cf. anche [Plat.] *Theages* 124b; in *Pol.* 288a Platone cita insieme l'arte della costruzione con quella del falegname e quella del fabbro; in *Phlb.* 56b4–6 Platone scrive: Τεκτονικὴν δέ γε οἶμαι πλείστοις μέτροις τε καὶ ὀργάνοις χρωμένην τὰ πολλὴν ἀκρίβειαν αὐτῇ πορίζοντα τεχνικωτέραν τῶν πολλῶν ἐπιστημῶν παρέχεται.

4 Platone offre in tal modo una riflessione che è nuova nella letteratura del suo tempo, dal momento che l'arte della costruzione veniva considerata comunemente alla stessa stregua di altre arti, come dimostra per esempio il testo di Senofonte, *Oeconomicus*, 1,1,3–4, che mette insieme la τεκτονική con la ἰατρική e la χαλκευτική.

solo luogo intorno a un centro, essendo un'imitazione dei cerchi lavorati al tornio, e corrisponde in tutto al movimento circolare della mente. Questa simiglianza tra il movimento cosmico e quello del pensiero che Platone stabilisce nelle *Leggi* sulla base della metafora del tornio, corrisponde, come si diceva, alla lezione del *Timeo*, dialogo nel quale il Filosofo, dopo aver mostrato che il corpo del mondo è una sfera ottenuta dal demiurgo per mezzo del tornio (33b1–7), a partire da 69a mostra che anche il corpo dell'uomo, e precisamente la sua testa, è una sfera ottenuta dagli dèi creati che, imitando il demiurgo, ottengono la scatola cranica come lavorandola al tornio.[5]

Nel *Timeo* l'utilizzo che Platone fa della metafora del tornio si comprende per il fatto che tale strumento produce figure circolari, che si applicano sia al cosmo sia all'intelligenza umana. Questa valorizzazione degli strumenti in generale e della ruota da vasaio in particolare ha però in Platone un limite ben preciso, nella misura in cui gli strumenti intervengono nell'ambito del sensibile. Sicché la metafora del tornio è usata da Platone soltanto ai fini della produzione delle parti corporee rispettivamente del cosmo e dell'uomo, mentre l'anima del mondo e l'anima razionale umana non sono ricavate per mezzo di strumenti. In tal modo Platone ribadisce la distinzione che esiste tra le forme da un lato e i corpi dall'altro lato, così come tra la scienza e la tecnica.

Detto molto brevemente in qual modo Platone utilizzi nei suoi dialoghi il tornio come strumento sul quale riflette sia in rapporto al sapere tecnico sia come metafora di ben altre questioni teoretiche,[6] occorre dire che c'è un altro termine, oltre al termine *tornos* e alla relativa voce verbale, *torneuô*, con cui gli antichi potevano indicare il tornio, e cioè *trochos*. L'utilizzo dei due termini, *tornos* e *trochos* è quantitativamente e qualitativamente differente, sia se si assume la tradizione filosofica fino a Platone compreso, sia se si assume la tradizione letteraria. Mentre *tornos* non è utilizzato dai filosofi prima di Platone, al contrario si riscontra un buon uso di questo termine nella tradizione letteraria, quando questa descrive immagini e figure assunte dal mondo quotidiano e delle arti. Al contrario di quanto avviene nel caso di *tornos* e di *torneuô*, piuttosto frequente è l'uso del termine *trochos*, per l'ovvio motivo che questo termine indica in generale la ruota e non semplicemente la ruota assunta nel senso specifico dello strumento del vasaio o del falegname e del carpentiere. *Trochos* è utilizzato da Platone, si badi, in un senso distinto rispetto al modo in cui il Filosofo utilizza il termine *tornos*, perché mentre quest'ultimo, come si è cercato di spiegare brevemente, indica lo strumento per mezzo del quale si possono produrre circoli o

5 Cf. anche Platone, *Tim.* 47c e 90c–d in cui si trova l'ingiunzione ad assimilare i movimenti della nostra anima a quelli del cielo, che sono circolari.

6 Per uno studio complessivo sull'utilizzo del tornio quale strumento e quale metafora da parte di Platone mi permetto di rimandare al mio studio «Come cerchi lavorati al tornio: pensiero e oggetti tecnici nella filosofia di Platone», in G. Bentivegna, F. Coniglione, G. Magnano San Lio (cur.), *Filosofia, Storia, Politica. Studi di storiografia filosofica offerti a Giuseppe Cacciatore*, Roma 2016, pp. 127–144.

sfere, *trochos* è genericamente la ruota oppure la figura o l'oggetto circolare prodotto per mezzo dello strumento.

Il termine *trochos* ricorre 17 volte nei dialoghi platonici, di cui 12 occorrenze si riscontrano solo nel *Crizia*, precisamente tra 113d e 117e, cioè in quella porzione del dialogo in cui Platone descrive la città di Atlantide delineando il complesso sistema di ponti e canali che connettono i circoli rispettivamente di mare e di terra di cui la città si compone. *Trochos* ha il senso di ruota anche in *Tim.* 37c2 e 79c1, nonché in *Tht.* 207a6. In un solo passo, e precisamente in *Rsp.* 420e5, Platone utilizza *trochos* per indicare chiaramente la ruota del vasaio, perché egli dice esplicitamente che *trochos* è lo strumento che serve per *kerameuein*. Io credo però, sulla base di una evidenza ceramografica, che a questo passo della *Repubblica* occorra aggiungere un passo dell'*Eutidemo*, in cui *trochos* deve essere interpretato nel senso della ruota del vasaio. Questa identificazione di *trochos* con il tornio del ceramista permette di interpretare correttamente *Eutidemo* 294e2–3.

Il contesto del passo è il seguente: Eutidemo e Dionisodoro, i fratelli che furono famosi eristi e che rappresentarono la fase più immorale e decadente della sofistica ad Atene, interrogati da Ctesippo sulle più diverse cose asseriscono di conoscerle tutte e/o di saperle fare tutte. Sebbene Ctesippo, in linea con il suo carattere insolente e quasi violento, li interroghi senza ritegno facendo riferimento anche alle cose peggiori, in ogni caso i due eristi ammettono di sapere tutto e di sapere fare tutto. Sicché Socrate, costretto dalla sua stessa incredulità di fronte alle ammissioni dei due sofisti, chiede ad Eutidemo se Dionisodoro sappia anche danzare, ricevendone ancora una volta risposta affermativa. A questo punto Socrate muove questa precisa domanda: «Ma alla tua età non saprai anche fare capriole sulle spade e girare sulle ruote? Non penso che tu sia giunto così avanti sulla via della sapienza! (Οὐ δήπου, ἦν δ' ἐγώ, καὶ ἐς μαχαίρας γε κυβιστᾶν καὶ ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι τηλικοῦτος ὤν, οὕτω πόρρω σοφίας ἥκεις; – 294e2–3)».[7]

Queste due linee del dialogo non hanno suscitato attenzione da parte degli studiosi più recenti di questo scritto platonico, almeno per quel che ho potuto constatare leggendo la letteratura dedicata.[8] Trovo al contrario delle annotazioni

7 Trad. di M. L. Gatti in *Platone. Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano 2000.

8 Non trovo commenti a queste linee, ad esempio, in G. J. de Vries, «Notes on some Passages in the Euthydemus», *Mnemosyne* 25 (1972), pp. 42–55, oppure in H. T. Chance, *Plato's Euthydemus. Analysis of What Is and Is Not Philosophy*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, in F. Decleva Caizzi, *Platone, Eutidemo*, Pioltello 1996, in L. Palpacelli, *L'«Eutidemo» di Platone. Una commedia straordinariamente seria*, Milano 2009 né, infine, nel recentissimo volume di G. Sermamoglou-Soulmaidi, *Playful Philosophy and Serious Sophistry. A Reading of Plato's Euthydemus*, Berlin 2014. Tra i commentari più vecchi, non trovo nessuna annotazione in C. Badham, *Platonis Euthydemus et Laches*, Jena 1865, né in O. Apelt, *Platons Dialog Euthydemos*, Leipzig 1918, né in G. H. Wells, *The Euthydemus of Plato*, London 1881, né infine in A. W. Winckelmann, *Platonis Euthydemus*, Leipzig 1833, che pure dedica un commento a queste linee alle pp. 95–96. Si noti anche che nessun cenno viene fatto a questi due esercizi

interessanti in alcuni commenti all'*Eutidemo* piuttosto datati, annotazioni che sono state riprese nel più recente commentario di Ralph Hawtrey,[9] il quale dedica un breve ma efficace commento sia a ἐς μαχαίρας ... κυβιστᾶν sia a ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι. Dico subito che delle due espressioni mi interessa la seconda, dal momento che la prima fa riferimento a una prodezza abbastanza diffusa nell'antichità. A proposito della prima *performance*, che Dionisodoro ammette di saper fare, infatti, già lo stesso Hawtrey fa riferimento a un passo del *Simposio* di Senofonte, precisamente 2,11 ss., in cui l'esercizio è descritto in questo modo: «Dopo di ciò fu introdotto un cerchio tutto pieno di spade ritte. Allora la ballerina si metteva a fare capriole dall'esterno all'interno del cerchio e viceversa, passando a filo di spade (ἡ ὀρχηστρὶς ἐκυβίστα τε καὶ ἐξεκυβίστα ὑπὲρ αὐτῶν). Quelli [*scil.* gli spettatori, tra cui è anche Socrate], osservandola, temevano si facesse male, mentre lei eseguiva l'esercizio con coraggio e sicurezza».[10] Il passo di Senofonte permette di comprendere in che cosa consistesse questo tipo di acrobazia, che come si è detto doveva essere molto diffusa nell'antichità, perché non solo essa si riscontra in altri passi dello stesso Senofonte, ad esempio *Memorabili* 1,3,10 e *Simposio* 7,3, ma le attestazioni anche in altri autori sono moltissime e vanno dall'età classica fino all'età bizantina.[11]

Diversa è la situazione per il secondo tipo di esibizione, indicato da Platone con l'espressione ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι, per la quale, al contrario di ciò che avviene nel caso della prima acrobazia citata, si trova un'unica attestazione oltre a quella dell'*Eutidemo* e cioè ancora una volta Senofonte, *Simposio*, 7,3. Si noti che Martin Routh,[12] nel suo commentario pubblicato nel 1784, traduce l'espressione platonica ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι con «super rotam volutari», e nelle sue *Notae et variae lectiones* per spiegare l'esercizio ricorre a Senofonte *Symp.* 2,22, in cui si legge il termine *trochos* e in cui viene descritto l'esercizio di una fanciulla che si curva all'indietro facendo un cerchio con il suo corpo. Di qui Routh suppone che l'esibizione descritta da Platone sia la medesima che si legge in questo passo di Senofonte. Edwin Gifford, tuttavia, nel suo commento all'*Eutidemo*, che è del 1905, dissente da questo tipo di descrizione dell'esercizio fornita da Routh,[13] perché ritiene che l'espressione platonica ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι debba significare «to be whirled round upon a wheel», cioè essere girato in tondo su una ruota. Gifford ricava questa felice intuizione del senso dell'espressione platonica dal passo a cui abbiamo già accennato di Senofonte, *Simposio* 7,3. Qui Seno-

nel volume di P. Christensen and D. G. Kyle (ed. by), *Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Malden, MA, Oxford, Chichester 2014.

9 R. S. W. Hawtrey, *Commentary on Plato's Euthydemus*, Philadelphia 1981.

10 Le traduzioni del *Simposio* di Senofonte sono quelle di A. Giovanelli, *Senofonte. Simposio*, Milano 2012.

11 Cf. ad esempio Costantino Porfirogenito, *De virtutibus et vitiis*, I 135,10 oppure Giorgio Monaco, *Chronicon*, 360,7.

12 M. J. Routh, *Platonis Euthydemus et Gorgias*, Oxford 1784.

13 E. H. Gifford, *The Euthydemus of Plato*, Oxford 1905.

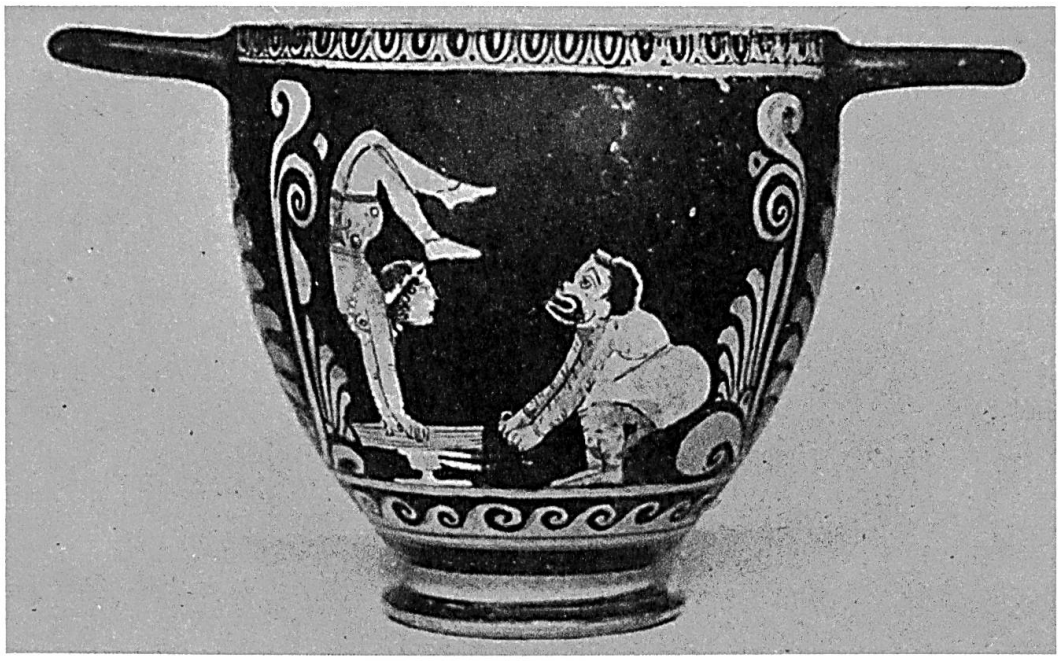
fonte, dopo aver detto che viene portata a una danzatrice una ruota da vasaio (7,2,2), dapprima cita a 7,3 il primo degli esercizio citato anche da Platone nell'*Eutidemo*, facendo dire a Socrate che saltare in mezzo alle spade è una prova pericolosa, che dunque non è per nulla adatta a un simposio, e poi gli fa aggiungere: «e senz'altro lo scrivere e il leggere su una ruota che gira è qualcosa di spettacolare, ma anche questo, non riesco a capire che divertimento possa procurarci: vedere questi bei giovani contorcere il loro corpo e fare ruote non è più piacevole che vederli tranquilli e fermi (καὶ μὴν τό γε ἐπὶ τοῦ τροχοῦ ἅμα περιδινουμένου γράφειν τε καὶ ἀναγιγνώσκειν θαῦμα μὲν ἴσως τί ἐστιν, ἡδονὴν δὲ οὐδὲ ταῦτα δύναμαι γνῶναι τίν' ἂν παράσχοι. οὐδὲ μὴν τό γε διαστρέφοντας τὰ σώματα καὶ τροχοὺς μιμουμένους ἥδιον ἢ ἡσυχίαν ἔχοντας τοὺς καλοὺς καὶ ὡραίους θεωρεῖν – 7,3,2–4,1)». Il fatto che alla danzatrice, all'inizio del capitolo 7, viene portato un tornio, indica con tutta evidenza che qui abbiamo a che fare non semplicemente con una ruota, ma specificamente con una ruota da vasaio. Gifford dice semplicemente «wheel», ma il suo riferimento a Senofonte, *Simposio* 7,3 implica che non possa trattarsi d'altro che di «a potter's wheel». È dunque di questo tipo di esercizio che la danzatrice si appresta a dare dimostrazione, cioè lo scrivere e il leggere mentre la ruota viene fatta girare, ed è plausibile a partire da queste indicazioni che si trovano in Senofonte pensare che Dionisodoro nell'*Eutidemo* ammetta di saper fare un esercizio di questo tipo. Probabilmente ciò che Dionisodoro ammette di saper fare è soltanto l'essere capace di stare sul tornio mentre qualcuno lo gira o persino di fare qualche involuzione, ma già lo stare saldo sullo strumento mentre questo viene fatto roteare appare una *performance* meravigliosa, dal momento che essa, come precisa Socrate nel *Simposio* di Senofonte, comporta una importante tenuta muscolare, che di certo non ci si aspetta da un uomo come Dionisodoro che è già avanti negli anni.[14]

Ora, se la ricostruzione di Gifford accettata da Hawtrey si basa sulla sola testimonianza di Senofonte, io vorrei portare a sostegno della testimonianza di Senofonte e dell'interpretazione secondo la quale Platone, nell'*Eutidemo*, starebbe facendo riferimento all'esercizio di stare saldi sul tornio – o di eseguire *performances* su di esso – mentre questo viene fatto girare, la raffigurazione che si trova in un vaso, e precisamente in uno *skyphos* a figure rosse ritrovato a *Paestum* e conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford con l'indicazione 1945–43 (116).[15] Il vaso è datato dagli studiosi al IV sec. a.C. (precisamente 350–325), e

14 Con l'interpretazione di Gifford concorda anche R. S. W. Hawtrey, *Commentary on Plato's Euthydemus* cit., p. 148.

15 Cf. *Report of the Visitors to the Ashmolean Museum* 1945, p. 12, pl. Πα. Si noti che studi recenti suggeriscono che il repertorio iconografico recante *performances* di danzatrici sul tornio è molto più ricco di quanto non si sia fin qui sospettato, e dunque all'immagine di questo *skyphos* pestano occorre accostare immagini riprodotte in altri vasi. Tale materiale iconografico è attualmente in corso di studio presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Da un primo suggerimento che ricevo dagli studiosi di Padova, e in particolare da Massimo Vidale, le immagini di donne che eseguono *performances* sul tornio sono rarissime

appartiene all'officina del pittore Asteas. Esso è riprodotto nel libro di A. D. Trendall, *Paestan Pottery: a Revision and a Supplement. Papers of the British School at Rome*,[16] dal quale traggo l'immagine che segue, nella quale un satiro è piegato in modo da poter agire sullo strumento facendolo girare mentre una fanciulla esegue delle pose che ne rivelano l'abilità acrobatica:



Io credo che questa evidenza ceramografica dimostri senza lasciare spazi a ulteriori dubbi almeno le seguenti cose: 1) sebbene l'esercizio citato da Platone con l'espressione ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι non si riscontri nei testi antichi a nostra disposizione a eccezione del caso di Senofonte, a differenza di ciò che accade nel caso dell'esercizio eseguito con le spade, che registra numerose citazioni che cronologicamente vanno dal periodo classico fino all'età bizantina, queste *performances* ballerine su una ruota girevole dovevano avere una certa diffusione, tanto da meritare di essere fissate sulla ceramica. 2) Quando Socrate muove la sua domanda direttamente a Dionisodoro si riferisce a spettacoli a cui ha verosimilmente assistito in prima persona, come dimostra la testimonianza di Senofonte. 3) Socrate in Senofonte valuta negativamente la *performance* della danzatrice sul tornio, considerandola inadeguata a un simposio, il che conferma il carattere

nel V secolo, mentre si fanno via via più frequenti e articolate nell'intervallo di tempo che va dal 400 al 350 a.C., probabilmente in seguito alla diffusione dei testi di Platone e di Senofonte.

16 XX, NS, Vol. VII, Pl. Va, London 1952. Trendall alla p. 34 descrive l'immagine, scambiando il tornio per uno sgabello rotante. Di questo stesso *skyphos* si occupa M. Vidale, *L'idea di un lavoro lieve*. Saltuarie dal Laboratorio del Piovego 5, Padova 2002, che ne riproduce la figura: cf. Fig. 72, p. 286.

fortemente ironico della domanda che egli muove a Dionisodoro nell'*Eutidemo*, dal momento che a maggior ragione una tale *performance* non si adatta a un uomo adulto e che pretende di essere filosofo. Si badi che, sempre seguendo il testo di Senofonte, Socrate non valuta negativamente la danza in generale, perché al contrario in *Simposio* 2,15ss., di fronte all'esibizione composta di un giovane ballerino, cioè di fronte a un'esibizione in cui le diverse parti del corpo si muovono tutte armonicamente secondo una coreografia che rispetta le esigenze del corpo, al quale anzi procura un miglioramento, Socrate afferma che vorrebbe imparare le stesse movenze perché vorrebbe danzare. Egli fornisce poi tutta una serie di eccellenti motivazioni a sostegno di questo suo desiderio, che contrastano lo scherno iniziale dei suoi interlocutori e anzi inducono questi ultimi a desiderare anch'essi di danzare allo stesso modo. Se è lecito utilizzare ancora una volta la lettura di Senofonte per comprendere meglio il testo platonico, Socrate sta circoscrivendo il senso della domanda che ha posto a Eutidemo su Dionisodoro, e cioè se Dionisodoro sapesse danzare. Stando al testo di Senofonte, infatti, il saper danzare, anche in età avanzata, non è causa di disdoro. Ecco perché Socrate si affretta a fornire esempi di *performances* che chiariscono il senso della sua domanda riferendosi ad attività senza ombra di dubbio disdicevoli. 4) L'interpretazione di Gifford accettata da Hawtrey secondo cui Dionisodoro ammetterebbe di saper danzare su una ruota da vasaio è quella corretta, e perciò *Eutidemo* 294e è l'unico altro passo, oltre a *Rsp.* 420e5, in cui Platone utilizza il termine *trochos*, e non il termine *tornos*, per indicare chiaramente la ruota del vasaio. 5) Infine, il fatto che Platone utilizzi il termine *trochos* solo due volte per indicare il tornio in tutti i suoi dialoghi, a fronte dell'uso consolidato del termine *tornos*, rende particolarmente significativa la simiglianza dell'intera espressione platonica, ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι, con quella del *Simposio* di Senofonte, simiglianza rinforzata dal fatto che sia Platone che Senofonte descrivono entrambi anche l'altro esercizio, quello del passare a fil di spade. Non si può escludere *a priori* che nelle parole messe in bocca a Socrate nell'*Eutidemo* Platone stia nascondendo un riferimento al *Simposio* di Senofonte. Questo dato potrebbe fornire un contributo alla questione della datazione dell'*Eutidemo*,[17] ma anche alla *vexata quaestio* sul rapporto tra il *Simposio* di Platone e quello di Senofonte.

Non posso però concludere questo contributo che mette in rapporto il testo platonico con altri testi del suo tempo e, in senso più ampio, con la coeva cultura letteraria ed artistica, senza fare riferimento a una suggestione che mi ha colpito nel ricostruire l'interpretazione di queste due linee dell'*Eutidemo* e in particolare dell'esercizio indicato da Platone con l'espressione ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι.

Tra i *Testimonia* su Anassimandro troviamo il dossografo Aezio, che in *De placitis reliquiae (Theodoreti et Nemesii excerpta)*, 329,5 afferma che, mentre Anassimene ritenne che il cosmo si volge alla maniera di una mola da mulino,

17 Su cui cf. la discussione di L. Palpacelli, *op. cit.*, pp. 33–41.

Anassimandro invece ritenne che esso si volga alla maniera di una ruota (οἱ μὲν μυλοειδῶς, οἱ δὲ τροχοῦ δίκην περιδινεῖσθαι, τὸν κόσμον).[18] L'espressione con cui Aezio ascrive questa opinione ad Anassimandro, τροχοῦ δίκην περιδινεῖσθαι, in riferimento al cosmo, è così simile all'espressione di Senofonte, *Simposio* 7,3, ἐπὶ τοῦ τροχοῦ ... περιδινουμένου e a quella di Platone, *Eutidemo* 294e2, ἐπὶ τροχοῦ δινεῖσθαι, da indurre a verificare se anche nel caso di Anassimandro il termine non indichi in questo caso semplicemente la ruota, ma specificamente la ruota del vasaio. È quest'ultimo tipo di ruota, in effetti, che assicura un movimento circolare in senso orizzontale, cioè da destra a sinistra o viceversa, mentre una semplice ruota, come ad esempio la ruota di un carro, assicura un movimento circolare in senso verticale, dall'alto verso il basso e viceversa. E in effetti i movimenti di rotazione e di rivoluzione degli astri avvengono circolarmente in senso orizzontale, non in senso verticale. Che Anassimandro si riferisse a un movimento circolare di questo tipo lo conferma peraltro, a mio avviso, la parte di testimonianza relativa ad Anassimene, che anziché la ruota individua la macina del mulino, che appunto si muove anch'essa circolarmente in senso orizzontale. Anassimene e Anassimandro, dunque, non direbbero cose diverse l'uno dall'altro, ma individuerebbero semplicemente esempi diversi per indicare l'identico movimento circolare che compie il cosmo.

Se l'ipotesi relativa al modo in cui occorra intendere *trochos* nella testimonianza di Aezio su Anassimandro è corretta, quel che Platone dice nel *Timeo* a proposito della costituzione del corpo del mondo e del corpo dell'uomo utilizzando la metafora del *tornos* ha una tradizione che affonda le sue radici nelle origini stesse della filosofia e della cultura greca. Ma quel che risulta rilevante, è che la corretta interpretazione della *performance* citata da Platone nell'*Eutidemo* potrebbe consentire di interpretare in modo più consapevole anche altri testi, come questo appena citato su Anassimandro. A questo sarà però opportuno dedicare un altro studio.

Corrispondenza:
Giovanna R. Giardina
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università di Catania
Piazza Dante 32
I-95124 Catania
giardig@unict.it

18 Cf. 13 A 13 D.-K.