



Alessandria, 5 aprile 2018

Prot. n. 0035/2018/PDF

Oggetto: Trasmissione di PDF e norme d'uso.

Chiar.ma Prof.ssa Gerbi

Gentile Prof.ssa Gerbi,

nell'inviarle il PDF dell'estratto contenuto nel volume “«*Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole*»”, Le rammentiamo che tale PDF, la cui proprietà è in capo alle Edizioni dell'Orso S.r.l., sostituisce a tutti gli effetti l'estratto cartaceo che in passato veniva ceduto in omaggio agli Autori di articoli pubblicati nella Rivista/volume. La sua diffusione a Colleghi, Riviste, Periodici, Istituzioni, come omaggio o in scambio o per recensioni o per valutazioni concorsuali o di altro tipo (ANVUR) e, comunque, a fini esclusivamente scientifici o a titolo personale, è consentita e autorizzata dalla Casa Editrice.

È invece vietata la sua divulgazione pubblica su *web* in siti accademici, istituzionali o, anche, sul proprio sito. Agli Atenei che impongono l'obbligo dell'*open access* per i lavori pubblicati presso le nostre Edizioni, i docenti sono tenuti a fornire sempre e soltanto – in applicazione delle intese sottoscritte dalle Edizioni dell'Orso – la versione cosiddetta *pre-print* (ossia quella originaria consegnata all'Editore per l'impaginazione) oppure la versione *post-print* (ossia quella sottoposta al processo di *peer review*). L'embargo posto dalla nostra Casa editrice è limitato a un periodo di tre anni a far tempo dalla data di uscita di ogni singolo volume.

La preghiamo, quindi, di attenersi scrupolosamente alle norme qui sopra riportate. In cambio, la nostra Casa propone l'acquisto o l'abbonamento alla Rivista a prezzo scontato, in modo da garantirne la continuità e la sopravvivenza future.

Con i più cordiali saluti.

Edizioni dell'Orso S.r.l.

Il carro di Tespi

Testi e strumenti del teatro greco-latino

Collana diretta da Francesco Carpanelli

International Advisory Board

Emily Allen-Hornblower, Angela Andrisano, Tommaso Braccini,
Lowell Edmunds, Giulio Guidorizzi, Enrico V. Maltese, Silvia
Milanezi, Xavier Riu, Silvia Romani, Robert W. Wallace

I volumi pubblicati in questa collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

«*Né la terra, né la sacra pioggia,
né la luce del sole*»

Il senso del tragico nelle letterature
greco-latina e cristiana antica,
dalle origini al XII secolo d.C.

Atti del secondo convegno interuniversitario
degli studenti laureati *Progetto Odeon*
Università degli Studi di Torino
22-23 maggio 2017

A cura di

Luca Austa

con la collaborazione di

Giorgia Giaccardi



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2018

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione: ARUN MALTESE (www.bibliobear.com)

Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-826-1

La passione alla maniera di Euripide.
La ripresa della tragedia classica
nel *Christus Patiens**

GIULIA GERBI (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA –
UNIVERSITÀ DI TRIESTE)

I. Modalità di ripresa del classico: sinossi di *CP*. 1-9 – *Eur. Med.* 1-11; *CP*. 2258-2265 – *Eur. Bacch.* 1082-1085; 769-772.

Il *Χριστός πάσχων*, un *unicum*¹ per il suo interpretare quello che è il fulcro della fede cristiana – la passione – attraverso le parole dei tragici dell'Atene classica, ha dato origine a un dibattito piuttosto accanito fin da quando nel 1542 lo stampatore Antonio Blado, attivo a Roma, lo pubblicò per la prima volta, battezzandolo con il titolo di *Χριστός πάσχων*, *Christus Patiens*, che lo designa tuttora.² Oggetto della disputa sono la paternità e la

* Il testo greco dei passi riportati è tratto dalle edizioni citate in bibliografia; per il testo del *Christus patiens*, si è scelto di seguire quello proposto dall'edizione Tuilier 1969. Tutte le traduzioni presenti in questo contributo (comprese quelle dei passi citati in nota a semplice titolo di ripresa) sono invece frutto della combinazione tra una riflessione personale sul testo greco e un confronto puntuale con le traduzioni già esistenti: non sono pertanto pertinenti ad alcuna edizione specifica.

¹ Nonostante Salanitro abbia dimostrato la non estraneità di Gregorio di Nazianzo al procedimento centenario, allo scopo di avvalorare l'attribuzione tradizionale della tragedia al Teologo, non pare eccessivo sottolineare l'unicità dell'opera per le sue dimensioni (2602 vv) e per il suo grado di elaborazione dottrinale e formale. La trentina di versi del *De Virtute* (*Greg. Naz. Carm. Virt.* 369-378; 385-392; 585-596, cfr. Salanitro 2003, p. 728) addotta dallo studioso come prova dell'uso del centone da parte di Gregorio è significativa e aggiunge un tassello importante alla disputa sulla datazione, ma il *Χριστός πάσχων* si configura come un'opera di ben altra portata, che difficilmente trova pari nel suo genere.

² Appare utile anticipare (lo si ricorderà più avanti) che tale titolo è totalmente svincolato dalla tradizione manoscritta: nessun testimone lo reca, tutti presentano forme di titolazione più ampie ed elaborate, di carattere descrittivo-introdotivo.

datazione dell'opera, che hanno diviso i critici in due correnti drasticamente contrapposte, l'una considerante il *Christus patiens* un'opera autentica di Gregorio di Nazianzo (IV sec. d.C.), l'altra tendente invece a postdatarlo fino al XII secolo in cui fu attivo Teodoro Prodromo.³

³ Il *Χριστός πάσχων* ha conosciuto un fiorire di studi e lavori negli anni '80-'90, quando è stato oggetto di un convegno tenutosi a Caen nel giugno 1989 i cui contributi sono stati pubblicati, con un ritardo considerevole, nell'annata 1997 della rivista «Kentron». All'epoca, come dichiarato dallo stesso Jean-Marie Mathieu che ne redasse la presentazione introduttiva [Cfr. Mathieu 1997 (1)], la posizione che pareva preponderante era ancora quella sostenuta da Johan Georg Brambs, autore dell'edizione teubneriana del 1885, che si mostrava propenso a datare l'opera al XII secolo e ad assegnarla in particolare a Teodoro Prodromo; la tesi di Brambs, confluita nei manuali di Krumbacher e di Hunger, restò in auge fino agli anni '80 del '900, quando Antonio Garzya ne smentì la datazione tarda rintracciando un numero consistente di errori di *divisio* e di errori riconducibili all'uso dell'onciale, non pronunciandosi sulla paternità ma indicando come probabile collocazione temporale il IV-V secolo (Cfr. Garzya 1984, p. 240; la stessa posizione verrà ribadita in Garzya 1989, pp. 110-113). La quasi totalità degli interventi presentati al *Colloque International de Caen* fu invece orientata alla difesa dell'attribuzione dell'opera a Gregorio di Nazianzo, a partire dai contributi dei più grandi partigiani moderni di questa tesi, André Tuilier, editore del testo nelle *Sources Chrétiennes*, e Francesco Trisoglio, lo studioso del *Christus patiens* più attivo e prolifico, autore dell'unica traduzione italiana (Cfr. Trisoglio 1979) e di numerosi studi in merito. Tuilier, dopo aver già addotto argomenti, testuali e non, particolarmente convincenti nell'introduzione alla sua edizione (Tuilier 1969, pp. 11-74) tornò a sostenere la paternità nazianzena dell'opera presentando inoltre il *Christus patiens* come foriero di un testo euripideo databile ad una fase piuttosto antica, ancora scevra delle interpolazioni e dei rimaneggiamenti che le tragedie di Euripide subirono durante la trasmissione testuale medievale, e offrendo una rassegna di passi utili ad emendare *loci* euripidei corrotti, talvolta con l'accordo significativo dei resti papiracei (cfr. Tuilier 1997, pp. 120-131). A favore dell'antichità e della paternità gregoriana della tragedia si schierarono anche lo stesso Mathieu, che, confutando l'analisi metrica di Brambs, si fondò proprio sulla stessa metrica per suggerire una somiglianza di gran lunga maggiore della tragedia con le opere di Gregorio piuttosto che con quelle di Teodoro Prodromo (Cfr. Mathieu 1997 (2), p. 109-110); Michelle Lacore, che si concentrò su una *pars destruens* volta a evidenziare limiti e superficialità degli argomenti contrari alla paternità gregoriana (Cfr. Lacore 1996, pp. 61-72); e Jean Bernardi, che difese l'attribuzione tradizionale sulla base di una sere di elementi lessicali e grammaticali (di vocabolario e di stile) e di un richiamo dottrinale compatibile con la teoria dogmatica di Gregorio (il riferimento alle due nature proprie di Cristo, che compare al v. 1795, dove Giuseppe si rivolge a Maria definendola proprio «μητέρα τοῦ διφυσοῦς», «madre di colui che ha due nature»; cfr. Bernardi 1997, p. 142). Sulla stessa linea si collocò Trisoglio, che redasse un'intera monografia volta a dimostrare l'autenticità gregoriana della tragedia; Trisoglio si concentrò sull'attitudine e sullo stile comuni a Gregorio e

Anche sospendendo per un momento il giudizio sulla precisa attribuzione di questa tragedia centonaria che ripercorre in tre atti le vicissitudini di Cristo, è possibile condurre una piccola analisi volta a delinearne alcune modalità di ripresa della tragedia classica attraverso il confronto sinottico di alcuni brani con il rispettivo modello tragico. Tutto, nel *Christus patiens*, si mostra saldamente legato al classico; cristiani sono, certo, il soggetto e l'ambientazione, ma essi appaiono filtrati attraverso temi e forme classici: il metro è quello della tragedia attica – il trimetro giambico⁴ – e ai testi tragici della classicità appartiene o si richiama una quantità di versi pari a quasi la metà dell'opera; infine, come afferma Tuilier nell'introduzione alla sua edizione: «la pièce reproduit tous les aspects scéniques du drame antique».⁵

Che un aspetto determinante della natura del *Χριστός πάσχων* sia una volontà di ripresa del classico, e in particolare di un suo genere peculiare quale fu la grande tragedia attica, è chiaro già dalla titolazione recata dalla maggior parte dei testimoni (i quali, come già detto, non definiscono mai l'opera con il titolo attuale derivante, sia nella forma greca che in quella latina, dall'*editio princeps* di Blado):

all'autore della tragedia per presentarli del tutto affini e identificabili e definirli infondate le altre attribuzioni bollando esplicitamente come «candidati impossibili» Gregorio d'Antiochia, Teodoro Prodromo, Giovanni Tzetzes e Costantino Manasse. (Cfr. Trisoglio 1996). Da allora, nonostante le obiezioni di studiosi più che autorevoli quali Wolfram Hörandner, che confutò l'analisi paleografica di Garzya classificando molti degli errori da lui adottati come errori di itacismo non derivanti dall'uso dell'onciale (Cfr. Hörandner 1988, pp. 183-202), e di Enrica Follieri, sostenitrice, sulla scia di Momigliano, della tesi per cui il *Χριστός πάσχων* deriverebbe dal contacio per il Venerdì santo di Romano il Melodo (VI sec.) e sarebbe quindi ad esso posteriore (Cfr. Follieri 1991-1992, pp. 343-346), la linea prevalentemente seguita dagli studi sembra essere quella che riconosce, pur con qualche cautela, l'antichità della tragedia e la sua appartenenza alla produzione nazianzena. In questo contributo si è scelto di distaccarsi dalle questioni – di ovvia importanza ma di difficile risoluzione – della datazione e dell'attribuzione e di concentrarsi su un aspetto specifico qual è il trattamento del modello classico nel procedimento centonario che è alla base della genesi dell'opera. Per questo motivo si parla di un generico «autore del *Χριστός πάσχων*» e non di una personalità specifica, non prendendo posizione in merito e ponendo interamente il focus di questo lavoro sulle modalità con cui l'opera dialoga con il testo classico, in particolare euripideo.

⁴ La differenza più marcata e significativa della struttura metrica dell'opera rispetto a quella classica è la non distinzione formale tra le parti dialogate e le sezioni liriche, in cui compare indiscriminatamente il coriambo. Cfr. Tuilier 1969, p. 19.

⁵ Tuilier 1969, p. 19.

Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου ὑπόθεσις δραματικὴ κατ'Εὐριπίδην περιέχουσα τὴν δι'ἡμᾶς γενομένην σάρκοσιν τοῦ σοτήρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ κοσμοσωτήριον πάθος.⁶

L'intento e la metodologia sono poi dichiarati dall'autore stesso nel prologo che introduce l'opera, un argomento nel quale, prima di enunciare le ragioni del dramma e di presentare i personaggi che entreranno in scena, afferma esplicitamente di voler «narrare la passione di Cristo alla maniera di Euripide»:

Ἐπεὶδ' ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων
 ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις,
 πρόφρων ἄκουε· νῦν τε κατ' Εὐριπίδην
 τὸ κοσμοσωτήριον ἔξερω πάθος,
 ὅθεν μαθήσῃ πλεῖστα μυστικῶν λόγων,
 ὡς ἐκ στόματος μητροπαρθένου κόρης,
 μύστου πεφιλμένου τε τῷ Διδασκάλῳ.

Poiché, dopo aver letto in modo pio dei versi, ora vuoi leggere in versi cose pie, ascolta con attenzione: ora racconterò alla maniera di Euripide la passione redentrice del mondo, dalla quale apprendrai tutti i misteri come ascoltandoli dalla bocca della Vergine madre e del discepolo amato dal maestro.⁷

Se anche questa esplicita dichiarazione programmatica non fosse stata premessa all'opera o non fosse pervenuta, gli intenti della tragedia sarebbero risultati comunque molto chiari, a un lettore non troppo superficiale, fin dai suoi primissimi versi: difficile è infatti che la mente di un lettore che abbia masticato in qualche misura le opere più note del teatro classico non

⁶ «Rappresentazione drammatica del nostro santo padre Gregorio il Teologo che ripercorre alla maniera di Euripide l'incarnazione del nostro salvatore Gesù Cristo per noi e la sua passione che ha redento il mondo». Questa titolazione è la più diffusa e appare la più estesa e completa, a fronte di altre formule di titolazione più brevi, che recano comunque le informazioni fondamentali e che presentano "Gregorio il Teologo" come autore dell'opera. Per una trattazione più approfondita delle titolazioni presentate dalla tradizione manoscritta e del loro ruolo all'interno della ricostruzione della storia della tradizione, cfr. Tuilier 1969, pp. 28-34.

⁷ È in effetti Maria, la Θεοτόκος, il personaggio che nel dramma ha più spazio e rilievo, tanto da spingere Tuilier a definirla la vera protagonista della tragedia (cfr. Tuilier 1969, p. 20). Il riferimento ai μυστικοί λόγοι prefigura il carattere fortemente dottrinale e teologico che connota un'estesa parte dell'opera e che rivela innegabilmente l'interesse e l'intento dottrinali che animano l'autore.

corra, nel leggere l'incipit vero e proprio del *Χριστός πάσχων*, a quello celeberrimo della *Medea* di Euripide:

CP. I, 1-9

Εἴθ' ὄφελ' ἐν λειμώνι μηδ' ἔρπειν ὄφεις,
μηδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὑφεδρεύειν δράκων
 ἀγκυλομήτης· οὐ γὰρ ἂν πλευρᾶς φύμα,
 μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη
 τόλμημα τολμᾶν παντότολμον ἀνέτλη,
 ἔρονος ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη,
 θεώσεως πεισθεῖσα τυχεῖν αὐτόθεν·
οὐδ' ἂν φαγεῖν πείσασα καρποῦ τὸν πόσιν
 τοῦ μηδὲ συμφέροντος αὐτίκα σφίσι,

Fosse piaciuto al cielo che il serpente non fosse strisciato nel paradiso terrestre e che non si fosse mai rifugiato, scaltro, negli arbusti. Infatti la donna nata dal fianco, madre infelice del genere umano, non sarebbe stata ingannata, non avrebbe osato un'azione tanto audace, colpita nell'animo dal desiderio dell'albero, convinta che da esso si ottenesse la condizione divina. E non sarebbe stata cacciata dal paradiso terrestre per aver persuaso lo sposo a mangiarne il frutto per loro letale [...]

Eur. *Med.* 1-11

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
 Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀρίστων, οἱ τὸ πάγχρυσον δέρας
 Πελία μετῆλθον. Οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
 πατέρα κατῶκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
 ζῆν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, [...]

Oh, se la nave Argo non fosse volata verso la Colchide, al di là delle azzurre Simplegadi, e se nelle valli del Pelio non fosse caduto a terra il pino reciso dalla scure, se esso non avesse fornito i remi agli eroi valorosi alla ricerca del vello d'oro per conto di Pelia! La mia padrona, infatti, non avrebbe navigato verso la terra di Iolco e le sue torri, sconvolta dall'amore per Giasone, e non abiterebbe ora la terra di Corinto con il marito e i figli per aver persuaso le figlie di Pelia a uccidere il padre [...]

Il primo forte indizio di ripresa è costituito dall'accorato *Εἴθ' ὄφελ'* che

apre entrambi i brani e che esprime rammarico per un evento scatenante collocato nel passato ma capace di ripercuotersi in modo incisivo e violento sulle vicende presenti. Nel prologo della *Medea*, notissimo già in antico per il suo risalire alla causa prima dell'evento tragico,⁸ la nutrice malediceva straziata la partenza degli Argonauti alla volta della Colchide e, prima ancora, la caduta, sul monte Pelio, dei tronchi utilizzati per la costruzione della nave Argo, e attribuiva proprio a quell'evento lontano lo scaturire della scintilla che avrebbe portato alla rovina la sua signora, Medea. Nel *Χριστός πάσχω* a parlare per prima è quella che potremmo definire la nutrice per eccellenza: Maria, madre e nutrice di Cristo, e anche qui si ha un rimando preciso e puntuale a una condizione di sventura presente originata da una causa scatenante sepolta nel passato ma ancora agente. Se l'*aition* delle disgrazie di Medea è la partenza della spedizione che le farà incontrare Giasone, quello delle disgrazie di Maria non può che essere il peccato originale, punto focale della storia umana secondo la dottrina cristiana, collocato ai suoi stessi primordi e decisivo per l'impronta che esso conferisce all'essere umano e alla sua condizione di creatura fallibile e fragile, conscia della sua nudità e della sua imperfezione.

⁸ Il prologo della *Medea* divenne celebre nella letteratura sia greca che latina, in quest'ultimo caso per la traduzione particolarmente fedele che Ennio diede della tragedia, sopravvissuta in modo frammentario. Il prologo della *Medea* enniana, che ricalca da vicino il suo originale greco, viene citato da Cicerone proprio a proposito del ripercorrere il passato per individuarvi un evento scatenante: nella sezione conclusiva del *De Fato*, Cicerone si richiama proprio al prologo di Ennio per introdurre il suo discorso sulla necessità di distinguere il vero e proprio nesso di causa-effetto che può intercorrere tra due fatti dal semplice rapporto di anteriorità cronologica dell'uno rispetto all'altro, privo di un vero valore causale. (Cfr. Cic. *De Fato*, 35: «Ex hoc genere illud est Ennii: "Utinam ne in nemore Pelio securibus | Caesae accidissent abiegnae ad terram trabes!" Licuit vel altius: "Utinam ne in Pelio nata ulla umquam esset arbor!" etiam supra: "Utinam ne esset mons ullus Pelius!" similiterque superiora repetentem regredi infinite licet. "Neve inde navis inchoandi exordium coepisset." Quorsum haec praeterita? Quia sequitur illud: "Nam numquam era errans mea domo efferret pedem, | Medea, animo aegra, amore saevo saucia" non ut eae res causam adferrent amoris.» «Di questo tenore è il passo di Ennio: "Oh se mai sul monte Pelio i tronchi d'abete non fossero caduti a terra, abbattuti dalle scuri!" Sarebbe stato possibile andare ancora più indietro: "Oh se sul Pelio non fosse mai nato alcun albero!" e ancora più lontano: "Oh se non esistesse alcun monte Pelio!", e similmente è possibile andare indietro all'infinito inseguendo fatti anteriori. "Se da qui non avesse avuto inizio la costruzione di una nave!" E a che pro queste cose passate? Perché segue "Infatti la mia padrona Medea non avrebbe mai lasciato, errante, la patria, ferita nell'animo, colpita dall'amore feroce", ma non perché quei fatti fossero la causa del suo amore.» I versi enniani – qui in corsivo – sono i vv. 1-2; 3; 8-9 del fr. 133 Traglia).

Dal confronto sinottico dei due testi balza subito all'occhio la quantità numerica delle riprese palmari dal testo euripideo, che risulta tutto sommato scarsa: proprio la natura incipitaria del brano rende necessaria l'introduzione di materia nuova, esulante dalla ripresa precisa delle parole di Euripide e più propria di un ambito culturale, religioso e dottrinale profondamente mutato. Oltre alle riprese lessicali e sintattiche, che sono comunque evidenti e che scandiscono la sintassi del periodo andando a ricreare la struttura del passo euripideo (Εἶθ' ὄφελ': *Christus patiens* 1 = *Medea* 1; μηδ' ἐν: CP. 2 = *Med.* 3; Οὐ γὰρ ἄν: CP. 3 = *Med.* 6 ...) il rimando al testo classico si costruisce soprattutto tramite una fitta rete di analogie contenutistiche e situazionali. Alla base della situazione tragica c'è in entrambi i casi, come già detto, un *aition* lontano, e questo *aition* appare strettamente connesso con una figura femminile (*Medea*, *Eva*) e con una sua scelta rovinosa, con un suo peccato che consiste da un lato nell'abbandonarsi alla seduzione e, dall'altro, nell'indurre in tentazione causando il male. La formula ἔρωτι θυμὸν seguita da una forma del verbo πλήσσω (ἐκπεπληγμένη nel *Christus patiens*, ἐκπλαγεῖσ' in Euripide) viene impiegata per definire due seduzioni di natura diversa ma dall'esito ugualmente nefasto: quella amorosa ed erotica di *Medea*, sedotta dall'amore per *Giasone*, e quella di tutt'altro stampo di *Eva*, ingannata dal serpente e attratta dalla possibilità di raggiungere la perfezione intellettuale del divino superando i limiti imposti dalla condizione umana (è eloquente in proposito la definizione «καρποῦ [...] τοῦ μηδὲ συμφέροντος», che esplicita come lo statuto divino sia per l'uomo insostenibile, reso impossibile dalla limitatezza strutturale della sua condizione). In entrambi i casi, la colpa commessa dal personaggio femminile è riconducibile alla persuasione al male che esso esercita su altri: *Eva* induce *Adamo* a mangiare il frutto proibito, causando la cacciata dell'uomo dal paradiso terrestre e l'ingresso della sofferenza nella vita umana; la colpa di cui si macchia *Medea* è invece quella di aver sfruttato le sue arti magiche per indurre le figlie di *Pelia* al parricidio con l'inganno.⁹ Il tema dell'esilio come conseguenza delle proprie azioni rovinose ritorna esplicitamente in entrambe le vicende: da un lato si

⁹ *Medea* si reca alla reggia di *Pelia*, re di *Iolco*, con la precisa intenzione di ucciderlo e lo convince di essere a conoscenza di un incantesimo capace di assicurare il ringiovanimento, da praticarsi attraverso una sorta di σπαραγμός del corpo del soggetto interessato; parallelamente, persuade le sue due figlie – *Evadne* e *Anfinome* – a fare a pezzi il padre e a bollirne i resti in un calderone per portare a termine il rituale magico (Cfr. Eur. *Med.* 486-487). È questa vicenda, oggetto di un altro dramma euripideo, *Le Peliadi*, a costringere *Giasone* e *Medea* a fuggire da *Iolco* e a riparare a *Corinto*.

ha la cacciata di Eva e di Adamo dal paradiso terrestre, dall'altro si ha la fuga di Medea dalla sua patria, la conseguente permanenza a Corinto, di cui la donna si pente molto presto e che viene da lei avvertita come una condizione di esilio autocausato.

Questa trama di analogie rivela un tratto importantissimo delle modalità di ripresa del testo classico messe in atto dall'autore del *Χριστός πάσχα*: il legame con la *Vorlage*, in questo caso la *Medea* euripidea, non è costruito solo tramite la ripresa asettica di termini, espressioni, emistichi o versi del modello, ma si fonda su una precisa rete di rimandi e di analogie contenutistiche e concettuali che avvicina i due testi non solo sul piano strettamente formale – come si dice talvolta del genere del centone, spesso presentato come pura e semplice opera-patchwork – ma anche su quello più ampio della vicenda, dei personaggi e dei temi implicati: l'autore, lungi dall'iterazione passiva dei versi altrui, rivive il classico in profondità e lo rivitalizza mettendolo in scena in un contesto del tutto mutato.

Questa ripresa linguisticamente contenuta ma allo stesso tempo fortemente attenta alla vicinanza contenutistica e concettuale è una delle modalità di ripresa presenti nell'opera: altrove, in più punti della stessa, si trova invece una ripresa formale quasi totale, in cui le parole prese a prestito dal modello sono in schiacciante maggioranza rispetto alle espressioni introdotte *ex novo* dall'autore; questa citazione quasi letterale della *Vorlage* non si riflette però in un'aderenza concettuale o fattuale altrettanto marcata, crea anzi molto spesso degli stridori all'orecchio del lettore che conosca bene il retroscena dell'opera classica. Un esempio di questa seconda modalità di ripresa è rintracciabile ai vv. 2258-2265, la cui sequenza è l'esito della messa in successione di due passi ben distinti delle *Baccanti* euripidee: i vv. 1082-1085 e i vv. 769-772.

CP. 2258-2265

ταύτη θ' ἄμ' ἐβρόντησε καὶ πρὸς τὸν πόλον
καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός·
σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη
φύλλ' εἶχε, καὶ ποθ' οὐκ ἂν ἤκουσας ψόφον.
Τὸν ἄνδρα γοῦν τόνδ', ὅστις ἐστίν, ὦ φίλοι,
δέχεσθε κἂν νῦν· πάντα γὰρ δοκεῖ μέγας
Κάκεινό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίκακον δωτίνην δοῦναι βροτοῖς.

Le sue parole tuonarono, e la luce di un fuoco divino incendiò il cielo e la terra.

Tacque l'aria, la valle boscosa mantenne silenzioso il suo fogliame, e non si sentì più alcun rumore.

Quest'uomo, chiunque sia, accoglietelo, amici, perché è grande sotto ogni aspetto, e dicono di lui anche questo, come io stesso ho sentito dire: che donò ai mortali la grazia che libera dai mali.

Eur. *Bacch.* 1082-1085; 769-772

καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαῖαν ἐστήριξε¹⁰ φῶς σεμινοῦ πυρός.
σίγησε δ' αἰθήρ, σίγα δ' ὕλιμος νάπη
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν.

-
Τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ', ᾧ δέσποτα,
δέχου πόλει τῆδ': ὡς τὰ τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας,
κάκεινό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.

Mentre pronunciava queste parole, la luce di un fuoco divino incendiò il cielo e la terra. Tacque l'aria, la valle boscosa mantenne silenzioso il suo fogliame, e non si sentì più alcun grido di animali.

Questo dio, padrone, chiunque sia, accoglilo nella città, perché è grande sotto ogni aspetto, e dicono di lui anche questo, come ho sentito dire: che donò ai mortali la vite che fa cessare il dolore.

Dal confronto sinottico tra i due testi emerge forte e chiara l'aderenza formale pressoché totale al modello, del quale sono riprese la struttura del periodo e del verso, la distribuzione delle parti del discorso (ad attributo corrisponde attributo, a verbo corrisponde verbo etc.) e le scelte lessicali. Anche dove non si ha una sovrapposizione terminologica perfetta, si ha comunque una corrispondenza sinonimica piuttosto precisa: al πρὸς οὐρανὸν di *Bacch.* 1082 corrisponde il πρὸς τὸν πόλον (vocabolo proprio del greco più tardo) di *CP.* 2258, lo θηρῶν βοήν di *Bacch.* 1085, specifico per le grida di animali della foresta, viene sostituito dal più generico ψόφον di *CP.* 2261, l'attributo παυσίκακον di *CP.* 2265 replica da vicino il παυσίλυπον di *Bacch.* 772. Laddove ci siano cambiamenti significativi

¹⁰ L'editore sceglie ἐστήριξε, proprio del codice Palatino 287 (P) delle *Baccanti* al posto dell'ἐστήριξε del *Christus patiens*, che segnala in apparato: la presenza in apparato delle lezioni del *Χριστός πάσχων* come concorrenti di quelle tradite dai testimoni dell'opera è un chiaro segnale dell'importanza filologica ed ecdotica attribuita al centone e del ruolo chiave che può giocare nella ricostruzione di passi problematici di tragedie classiche.

rispetto al modello, essi sono strettamente funzionali al tessuto dell'opera nuova: così naturalmente Cristo porta ai mortali la grazia salvatrice (δωτίνην, *CP.* 2265) e non la vite dell'ebbrezza dionisiaca (ἄμπελον, *Bacch.* 772); viene definito uomo (ἄνδρα, *CP.* 2262) e non δαίμων (*Bacch.* 769); il vocativo ὦ δέσποτα di *Bacch.* 769, riferimento specifico a Penteo, viene sostituito da ὦ φίλοι (*CP.* 2262) e a questo cambiamento si adegua naturalmente il verbo, che passa da δέχου a δέχεσθε.

Nonostante la maggior aderenza formale alla *Vorlage*, non emergono analogie evidenti come quelle rintracciabili con il prologo della *Medea*, se non nell'esito comune di descrizione degli effetti della manifestazione della potenza divina; ciò è forse riconducibile innanzitutto alla natura composita del passo, che è esito della giustapposizione di due momenti distinti (e piuttosto distanti) della tragedia euripidea, accomunati solo dal fatto di essere entrambi parte della *rhesis* di un messaggero.

I vv. 1082-1085 fanno parte della lunga *rhesis* in cui viene descritto lo σπαραγμός di Penteo perpetrato dalle Baccanti inferocite e in particolare dalla madre Agave: sono i versi dedicati all'evocazione del momento di immobilità e di silenziosa potenza¹¹ in cui tutta la natura si racchiude prima che esploda la furia bacchica; Dioniso ha appena dato l'ordine di punire Penteo per il suo rifiuto di accogliere i riti bacchici, di lì a poco le menadi si lanceranno a caccia della vittima per dilaniarla. I vv. 769-772 sono invece parte di un'altra *rhesis*, quella dell'episodio terzo, in cui il messaggero narra a Penteo i prodigi e la straordinaria violenza che ha visto essere propri delle menadi, esortandolo ad accogliere nella città di Tebe quel dio straniero così potente e il suo culto. Nel *Christus patiens*, invece, il blocco dei vv. 2258-2265 fa parte a sua volta di una *rhesis* modellata sull'esempio di quelle classiche e descrive la potenza divina che circonda la rivelazione del sepolcro vuoto per bocca di un messaggero intento a raccontare a Maria la conversazione tra le guardie e i sacerdoti che ha udito.¹² Così, quando Maria viene a conoscenza della resurrezione di suo figlio, lo fa attraverso versi che in Euripide preannunciano in qualche modo la rovina di Penteo, in cui la madre Agave occupa un ruolo indubbiamente primario: se il primo

¹¹ Come nota giustamente Giulio Guidorizzi nel suo commento al testo: «La voce che scende dall'alto; il soprannaturale silenzio della natura e il rombo del tuono sono elementi tradizionali nelle scene di miracolo» e ritornano in modo del tutto simile anche in Soph. *OC.* 1622-1623. (cfr. Guidorizzi 1989, p. 204).

¹² I sacerdoti raccomanderanno di non diffondere la notizia della scomparsa inspiegabile del corpo di Gesù e di dire invece che il cadavere era stato trafugato dai suoi seguaci, per non alimentare le dicerie sulla sua natura divina (cfr. *CP.* 2271-2273).

blocco di versi raffigura infatti il momento immediatamente precedente allo scatenarsi della furia che distruggerà l'ostinato re, il secondo, apparentemente più svincolato dal presagio della rovina, si colloca in realtà in un momento cruciale per le sorti di Penteo: è dal rifiuto che il re opporrà pochi versi dopo che si aprirà il dialogo-duello con Dioniso che sfocerà nella vendetta del dio e nella rovina di Penteo, la cui esecutrice materiale sarà proprio sua madre Agave.

II. Integrare le Baccanti con il *Christus patiens*: due esempi significativi

È proprio su Agave che viene modellato il personaggio di Maria in uno dei momenti più significativi della vicenda: il lamento della madre straziata sul corpo del figlio morto. È infatti ormai opinione comune che alcuni versi, emistichi o espressioni delle *Baccanti* per noi perduti (la tragedia deriva infatti da una tradizione manoscritta piuttosto scarsa e dissestata e presenta una grossa lacuna dopo il v. 1329, dove inizia un lamento di Agave) siano sopravvissuti nel *Χριστός πάσχων*, dove costituiscono il compianto del Cristo morto da parte di Maria; alcuni di questi passi sono ormai generalmente accolti a testo nelle edizioni delle *Baccanti* euripidee.

Tra questi versi, due blocchi in particolare vengono accettati dalla quasi totalità degli editori: i vv. 1311-1313, in cui Maria lamenta l'impotenza di prendersi cura del corpo di Cristo, straziato dalle torture, e di dare voce al suo dolore di madre:

Τίς ἐστὶν οὗτος, ὃν νέκυν χεροῖν ἔχω;
 πῶς καὶ νιν ἢ δύστηνος εὐλαβουμένη
 πρὸς στέρνα θῶμαι; τίνα θρηνήσω τρόπον;

Chi è costui che ho tra le braccia, morto? In che modo io, sventurata, potrò stringerlo al petto prendendomi cura di lui? In che modo lamenterò il mio dolore?

Il brano appare molto calzante con il contesto delle *Baccanti*, in cui Agave osserva con orrore e straniamento il corpo del figlio da lei stesso dilaniato e fatto a pezzi, difficilmente riconoscibile, difficilmente restituibile ad una forma umana da poter abbracciare come figlio e da poter ricomporre nel compianto. Lo stesso concetto dell'inesprimibilità del dolore che risuona nella domanda «τίνα θρηνήσω τρόπον;» per Maria sembra essere più che altro uno stilema efficace ma quasi retorico per esprimere la grandezza della sua sofferenza, nel caso di Agave risulta invece ancora più pregnante in quanto carico della consapevolezza della colpa omicida. Come potrà Agave lamentare il dolore per la perdita di suo figlio dopo essere stata lei

stessa la causa della sua morte? Come potrà piangerlo dopo averlo seviziato nel più barbaro dei modi, dilaniandone le carni come quelle di un animale?

Segue, subito dopo, un altro riferimento all'immagine dell'abbraccio materno al cadavere del figlio, strettamente legato, nel *Christus patiens*, al momento della deposizione e appartenente ad un dialogo tra Maria e Giuseppe d'Arimatea (CP. 1255-1257):

καταγάγητε, δεσποτείας ὠλένας
ὅπως κατασπάσαιμι καὶ σύμπαν μέλος,
κυνούσα σάρκας, ἄσπερ ἐξεθρεψάμην

Tiratelo giù, perché io possa abbracciare le membra del Signore e il suo intero corpo, adorando la carne che ho nutrito.

Nelle edizioni delle *Baccanti* si omlitera, naturalmente, il riferimento alla deposizione e all'atto di "tirare giù" (dato da κατάγω e κατασπάω), conservando in genere il riferimento all'abbraccio del corpo un tempo nutrito e cresciuto, contenuto nelle parole «καὶ σύμπαν μέλος, κυνούσα σάρκας, ἄσπερ ἐξεθρεψάμην.»

Un altro passo quasi universalmente accettato dagli editori è il segmento costituito dai vv. 1466-1472, uno scambio di battute tra Nicodemo¹³ e Giuseppe d'Arimatea nell'atto di comporre il corpo di Cristo per la sepoltura:

NI: Φέρ', ὦ γεραιέ, κρᾶτα τοῦ τρισολβίου
ὀρθῶς προσαρμόσωμεν, εὐτονον δὲ πᾶν
σῶμ' ἐξακριβώσωμεν εἰς ὅσον πάρα.
IQ: Ὁ φίλτατον πρόσωπον, ὦ νέα γένυς,
ἰδοὺ καλύπτρα τῆδε σὴν κρύπτω κάραν·
τὰ δ' αἰμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα
μέλη [...]

Nicodemo: Forza, vecchio, sistemiamo bene la testa, tre volte benedetta, sul corpo: disponiamo tutto il corpo al meglio, come si conviene.

Giuseppe: O volto adorato, viso giovane, ecco che copro con questo velo il tuo corpo dalle membra sanguinanti e graffiate [...]

L'unico elemento di questi versi considerato inaccettabile nelle *Baccanti* è l'attributo τρισολβίου, che, data la valenza esclusivamente positiva di

¹³ Nicodemo è il discepolo che nel Vangelo di Giovanni aiuta Giuseppe d'Arimatea a sistemare il corpo di Gesù nel sepolcro. (Cfr. *Giov.* 19, 39-42).

ὄλβιος, mal si concilia con la fine disgraziata di Penteo, causata dal suo rifiuto di accogliere il culto dionisiaco, atto che si configura peraltro come una vera e propria empietà nei confronti di un dio. L'attributo viene spesso convertito in un più confacente τρισ<αθλίου> "tre volte doloroso; tre volte sventurato" e il verso pubblicato nelle *Baccanti* risulta essere: Φέρ', ὦ γεραϊέ, κρᾶτα τοῦ τρισ<αθλίου>.

III. Le ragioni del centone: l'amore per il classico dell'epoca cristiana

Per riprendere un concetto più volte ribadito da Trisoglio (1993), lo scopo ultimo della colossale operazione che l'autore del *Christus patiens* svolge è indubbiamente un'esaltazione dei valori e della dottrina cristiana: lo dichiara esplicitamente l'*argomentum* nell'annunciare al lettore che la tragedia lo renderà edotto dei dogmi principali del cristianesimo, «μαθήση πλεῖστα μυστικῶν λόγων», e lo si evince anche dall'attenzione che viene riservata nel corso dell'opera a questioni di ordine teologico, attenzione che rivela la profonda conoscenza, da parte dell'autore, della teologia, dei dogmi cristiani e delle questioni dottrinali, nonché il suo interesse nella loro corretta diffusione. Nonostante il prevalere di quest'intento, risulta però più volte evidente che esiste un rapporto ragionato e intimo del testo cristiano con il modello classico, e che la tragedia è quanto di più lontano ci sia dalla ripresa pedissequa ed esteriore di versi altrui a cui talvolta viene superficialmente ridotto il genere del centone.

Una fitta rete di analogie, rimandi, riprese non solo formali ma anche concettuali e situazionali percorre tutta l'opera e la mostra frutto dell'ingegno di un profondo conoscitore tanto dei problemi e delle vicende relative alla dottrina cristiana che dei testi e dei personaggi del grande teatro classico, destinata a sua volta preferibilmente ad un lettore che sia, certo, interessato alla cristianità e alle vicende della passione, ma che abbia anche un saldo bagaglio culturale di stampo classico che gli permetta di cogliere al meglio e di gustare tutta la trama di riprese delle opere teatrali classiche. Un lettore del tutto digiuno di teatro classico potrebbe ugualmente leggere la lunga *pièce* e coglierne il messaggio teologico, apprezzarne forse lo stile elevato e la costruzione sapiente, ma non potrebbe certo goderne a pieno tutti gli aspetti come un lettore addestrato all'amore per i classici, che abbia nelle orecchie, nella mente e nel cuore le parole di Euripide e le vicende delle grandi opere del teatro antico e che riconosca, tra le cristianissime righe del *Χριστός πάσχων*, l'impronta del classico e l'ombra lunga di quelle vicende così pagane. È a un pubblico colto, di salda formazione cristiana ma di altrettanto profonda cultura classica, che l'opera sembra rivolgersi di preferenza, ed è soprattutto da un lettore cristiano, ma

intimamente ancorato al mondo classico, che essa può essere compresa in profondità e amata. La volontà di ripresa e, a un livello più profondo, le modalità stesse in cui tale ripresa si attua, nella loro accortezza e varietà, dimostrano un profondo legame con il mondo classico e un viscerale amore per i suoi testi migliori: è per amore del classico, non certo per limitata capacità compositiva propria, che l'autore del *Christus patiens*, invece di comporre *ex novo* una tragedia cristiana capace di eguagliare la stagione del teatro classico, sceglie di plasmarne una che abbia radici piantate così profondamente nell'antico da essere costituita per buona parte dai versi stessi dei testi classici.¹⁴

Questo amore risulta tanto più significativo se si pensa che convive, insieme alla sua esigenza di ridare voce ai testi pagani, con un intento dottrinale preciso e con i temi più delicati e sentiti del cristianesimo dell'epoca quali sono la natura di Cristo, la sua vicenda umana, la sua morte e resurrezione. Proprio in un simile contesto di definizione dottrinale e di formazione di una grande letteratura cristiana (le ambizioni letterarie dell'opera sono evidenti per l'estensione, per l'orchestrazione precisa e studiata di scene e dialoghi e per l'elevato livello di cura formale del testo) l'autore sceglie di affidare la vicenda più importante della cristianità alle parole dei tragici, di riprendere i versi euripidei e di far trapelare da quasi ogni pagina i versi più noti del grande teatro antico, a voler rimarcare il profondo legame viscerale che unisce la cultura cristiana con quella classica e pagana, la necessità di compenetrazione tra i due mondi. La cultura e la letteratura cristiana, se formalmente affermano con decisione la propria superiorità, tradiscono anche in questo caso il loro amore per il classico; amore che porta a salvare i testi pagani anche quando essi appaiono lontanissimi dalla morale e dalla mentalità cristiane. Così il lettore cristiano legge una passione di Cristo filtrata attraverso le parole che anticamente avevano raccontato la razionalissima violenza infanticida di Medea e quella folle di Agave scatenatasi inconsapevolmente contro il suo stesso figlio, gli amplessi incestuosi di Edipo, la sovversione totale dei valori civili messa in atto dalle menadi possedute da Dioniso, la passione immorale di Fedra per Ippolito; le tragedie che maggiormente raggiungono il limite dell'abisso umano e vanno a scandagliare le sue possibilità nell'ambito del male (*Medea*, *Ippolito*, *Baccanti*...), lungi dall'essere escluse, sono anzi le più rappresentate nel testo.¹⁵ In obbedienza all'ideale bizantino dell'ὠφέλεια,

¹⁴ L'autore più rappresentato è sicuramente Euripide, ma non mancano certo riprese sofoclee o eschilee: si può a buon diritto dire che il *Christus patiens* attinge dalla quasi totalità delle tragedie classiche superstiti.

¹⁵ Per una rassegna delle corrispondenze tra il *Christus patiens* e le tragedie classiche,

il principio di utilità in base al quale tutto può essere salvato e integrato nella cultura cristiana purché sia in qualche modo *ὠφελής*, utile; il mondo cristiano si adopera per salvare tutti quei testi che avevano reso grande la cultura antica e che erano state pietre miliari della formazione classica, facendoli rientrare in un rapporto di non contraddizione con i propri principi etici e dottrinali.

In obbedienza alla profonda continuità culturale che caratterizza il mondo greco nelle varie fasi del suo evolversi dal mondo classico a quello bizantino (limitatamente, va detto, ai ceti sociali di cultura più elevata la cui formazione continua a non poter prescindere dal classico) i più grandi teorici del cristianesimo, anziché chiudersi a riccio nella nuova letteratura religiosa e morale, valorizzano la bellezza e l'utilità della cultura classica (impossibile non pensare, a questo proposito, all'esortazione alla lettura dei classici rivolta ai giovani da Basilio di Cesarea nel suo celebre *Discorso*¹⁶) giocando un ruolo determinante nel processo della sua conservazione. In questa temperie culturale di riconoscimento e di emulazione della grandezza classica, il nostro autore, chiunque esso sia, concepisce un'opera nuova, radicalmente cristiana e profondamente attenta a questioni teologiche, e la concepisce in una prospettiva di assoluta continuità con il mondo classico: la passione viene raffigurata come la vicenda tragica più alta di quella storia umana che è volta a redimere; Gesù Cristo, campione della cristianità, viene presentato come l'eroe tragico per eccellenza, obbediente al suo destino fino al consapevole sacrificio di sé affrontato con forza titanica, come l'erede più degno dei grandi eroi tragici del mondo antico.

Non è la mera composizione di un grande testo cristiano che l'autore si propone: il suo obiettivo è piuttosto dare un tema cristiano al più pagano dei generi – la tragedia, nata nel contesto civico peculiare dell'Atene classica – e dare un esito cristiano ai testi più sconvolgenti e più grandi della tradizione antica ancora profondamente amata e vissuta come viva; creare il cristiano dal classico, trovare uno spazio per il classico in ciò che è pienamente cristiano. Quale miglior modo, se non la composizione di un centone in cui la materia nuova dialoga costantemente con i suoi modelli e in cui la voce nuova del cristianesimo si affianca e si interseca con quella dei tragici antichi?

si rimanda all'apparato critico approntato da Tuilier nella sua edizione. Una rassegna forse più ridotta ma immediatamente fruibile è presente anche nell'introduzione all'edizione Brambs, che ha il pregio di includere i riferimenti precisi ai passi di possibile integrazione della conclusione delle *Baccanti* e le riprese a testi cristiani, in particolare a quelli biblici (Cfr. Brambs 1885, pp. 8-24).

¹⁶ Cfr. Bas. Caes. *De leg. gent. libr.*

Bibliografia

Edizioni del *Christus patiens*

Tuilier 1969 = André Tuilier, *Gregoire de Nazianze. La passion du Christ. Tragédie*, Sources Chrétiennes 149, Paris, 1969.

Brambs 1885 = Johann G. Brambs, *Christus patiens, Tragoedia cristiana quae inscribi solet Χριστός πάσχων Gregorio Nazianzeno falso attribuita*, Leipzig 1885.

Edizioni della *Medea*

Van Looy 1992 = Herman Van Looy, *Euripides. Medea*, Stuttgart-Leipzig, 1992.

Cerbo-Di Benedetto 2011 = Ester Cerbo e Vincenzo Di Benedetto (a cura di), Euripide, *Medea*, Milano, 2011 (I ed. 1997)

Edizioni delle *Baccanti*

Murray 1909 = Gilbert Murray, *Euripidis fabulae*, vol. III., Oxford, 1909.

Guidorizzi 2007 = Giulio Guidorizzi (a cura di), Euripide, *Baccanti*, Venezia, 2007 (I ed. 1989).

Studi

Bernardi 1997 = Jean Bernardi, *À propos de l'authenticité grégorienne de la «Passion du Christ»*, «Kentron», XIII, 1997, pp. 139-147.

Follieri 1991-1992 = Enrica Follieri, *Ancora una nota sul Christus patiens*, «Byzantinische Zeitschrift» LXXXIV-LXXXV, 1991-1992, pp. 343-346.

Garzya 1984 = Antonio Garzya, *Per la cronologia del Christus patiens*, in *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, Roma, 1984, pp. 237-240.

Garzya 1989 = Antonio Garzya, *Ancora per la cronologia del Christus patiens*, «Byzantinische Zeitschrift», LXXXII, 1989, pp. 110-113.

Hörandner 1988 = Wolfram Hörandner, *Lexikalische Beobachtungen zum Christos Paschon*, in AA.VV., *Studien zur byzantinischen Lexikographie*, Wien, 1988, pp. 183-202.

Lacore 1997 = Michelle Lacore, *Les humanistes et les premiers doutes sur l'authenticité du Christos Paschôn*, «Kentron», XI-XII, 1995-1996, pp. 61-72.

Mathieu 1997 (1) = Jean-Marie Mathieu, *Présentation*, «Kentron», XIII, 1997, pp. 89-92.

Mathieu 1997 (2) Jean-Marie Mathieu, *Remarques sur la métrique du «Christus patiens»*, «Kentron», XIII, 1997, pp. 93-110.

Momigliano 1932 = Arnaldo Momigliano, *Un termine post quem per il Christus patiens*, «SIFC», X, 1932, pp. 47-51.

Salanitro 2003 = Giovanni Salanitro, *Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens*, in Francesco Benedetti, Simonetta Grandolini (a cura di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, vol. II, Napoli, 2003, pp. 727-728.

Trisoglio 1979 = Francesco Trisoglio (a cura di), *Gregorio Nazianzeno, La passione di Cristo*, Roma, 1979.

Trisoglio 1981 = Francesco Trisoglio, *La tecnica centonica nel Christus patiens*, in Italo Gallo (a cura di), *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno, 1981, pp. 371-409.

Trisoglio 1993 = Francesco Trisoglio, *Il Christus patiens e la tragedia classica greca*, «Dioniso», LXIII, 1993, pp. 83-119.

Trisoglio 1996 = Francesco Trisoglio, *San Gregorio di Nazianzo e il Christus patiens. Il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*, Firenze-Università degli Studi di Torino, 1996.

Tuilier 1991 = André Tuilier, *La tradition textuelle du «Christos paschôn» et le texte d'Euripide*, «Kentron», XIII, 1997, pp. 119-131.